



ANKARA
HACI BAYRAM VELİ ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ

TİTİAN (TİZİANO VECCELLİO) TABLOLARINDA DİNİ İKONOĞRAFİ

Selin ARIK

Tez Danışmanı
Prof. Dr. Gül TUNÇEL

YÜKSEK LİSANS TEZİ
SANAT TARİHİ ANABİLİM DALI

TEMMUZ 2022



**TİTİAN (TİZİANO VECELLİO) TABLOLARINDA DİNİ
İKONOĞRAFİ**

Selin ARIK

**YÜKSEK LİSANS TEZİ
SANAT TARİHİ ANABİLİM DALI**

**ANKARA HACI BAYRAM VELİ ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ**

TEMMUZ 2022

ETİK BEYAN

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

Selin ARIK

28.07.2022

TİTİAN (TİZİANO VECELLİO) TABLOLARINDA DİNİ İKONOĞRAFI
(Yüksek Lisans Tezi)

Selin ARIK

ANKARA HACI BAYRAM VELİ ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ

Temmuz 2022

ÖZET

Tezimizin konusu; Titian (Tiziano Vecellio) tablolarında dini ikonografili tasvirler ve ikonografik çözümlemeleridir. Çalışmamız kapsamındaki dini ikonografi konulu 59 tablonun dört adedi Musevi, diğerleri ise Hristiyan ikonografisiyle bağlantılı eserlerdir. Sanatçı eserlerinde çoğunlukla ikonografiye bağlı kalmakla beraber bazen de bireyselliği ağırlık kazanmıştır. Titian, Maniyerist Dönem içerisinde yer almasına rağmen, Rönesans ve Barok Dönem özelliklerini de eserlerine yansıtmaya ile Sanat Tarihi açısından farklı ve önemli bir konuma sahip olmuştur. Birden fazla üslubu tablolarına yansıtan sanatçı eserlerinde kullandığı renklerin çeşitliliği ve uyumunu kendi yeteneği ile birleştirip başarılı biçimde harmanlamıştır. Rönesans’ da optik gözleme dayalı perspektifin ve akılcı ışığın eserin her yerine yayılması, Maniyerist Dönem’ de Klasik Rönesans anlayışından uzaklaşıp deformasyon ve abartının verilmesi, Barok Dönem’ de ise Protestanlığın yayılmasıyla birlikte gücü tekrar elinde tutmak isteyen Katolik inancın etkisiyle yeniden dini konulu eserlere ağırlık verilmiştir. Sanatçının her bir eseri Panofsky Metodolojisinde ki “Olgusal Anlam”, “İkonografik Anlam ve İfadeşel Özellik” ve “İkonolojik Anlam” bakımından kapsamlı biçimde tanıtıldıktan sonra kendi aralarında ve diğer sanatçıların eserleri ile karşılaştırılıp değerlendirilerek Avrupa Tasvir Sanatı’ ndaki yeri belirlenmeye çalışılmıştır.

Bilim Kodu : 116407
Anahtar Kelimeler : Titian, İkonografi, Rönesans, Maniyerist, Barok
Sayfa Adedi : 371
Tez Danışmanı : Prof. Dr. Gül TUNÇEL

RELIGIOUS ICONOGRAPHY IN TITIAN (TIZIANO VECELLIO)

(M.Sc. Thesis)

Selin ARIK

ANKARA HACI BAYRAM VELİ UNIVERSITY
THE INSTITUTE OF GRADUATE STUDIES

July 2022

ABSTRACT

The subject of our thesis are analyzes religious depictions and iconography in the paintings of Titian (Tiziano Vecellio). Four of the 59 paintings on religious iconography within the scope of our study are Jewish, others are works related to Christian iconography. Although the artist mostly adheres to iconography in his works, sometimes his individuality has gained gravity. Although Titian took place in the Mannerist Period, he had a different and important position in terms of Art History, by reflecting the Renaissance and Baroque Period features on his works. The Artist reflecting more than one style in his paintings, successfully blended the diversity and harmony of the colors that used in his works with his own talent. The spread of perspective and rational light based on optical observation throughout the work in the Renaissance, in the Mannerist Period, moving away from the Classical Renaissance understanding and giving deformation and exaggeration, in the Baroque Period, with the spread of Protestantism, the emphasis was again on religious works, with the influence of the Catholic faith, which wanted to keep the power again. After each work of the artist is introduced in terms of "factual meaning", "iconographic meaning and expressional feature" and "iconological meaning" in Panofsky methodology, it has been tried to determine its place in European Painting Art by comparing and evaluating among themselves and with the works of other artists.

Science Code : 116407
Key Words : Titian, İconography, Renaissance, Mannerism, Baroque
Page Number : 371
Supervisor : Prof. Dr. Gül TUNÇEL

TEŞEKKÜR

“Titian (Tiziano Vecellio) tablolarında dini ikonografi” adlı Yüksek Lisans tezimin başlangıcından sonuna kadar öncelikle sonsuz sabrı için, pozitif enerjisiyle motivasyonumu yüksek tutan, bilgisini ve ilgisini eksik etmeyen, tez danışmanım, değerli Hocam Sayın Prof. Dr. Gül TUNÇEL’e, çalışmamın ortaya çıkmasında tüm tecrübelerini benimle paylaşan Sayın Arş. Gör. Şule GEDİKLİ’ye, yaşamım boyunca her zaman yanımda duran ve bana destek olan Anneme, Babama, Kardeşime ve varlığıyla bana huzur veren Eşim’e teşekkürü bir borç bilirim.

Selin ARIK

İÇİNDEKİLER

	Sayfa
ÖZET.....	iv
ABSTRACT.....	v
TEŞEKKÜR.....	vi
İÇİNDEKİLER	vii
ŞEKİLLERİN LİSTESİ	xi
1. GİRİŞ	1
2. TITIAN' IN (TIZIANO VECELLIO) HAYATINA KISA BİR BAKIŞ	5
3. RÖNESANS, MANİYERİST VE BAROK RESİM SANATINA KISA BİR BAKIŞ.....	9
4. KATALOG	15
4.1. Tevrat İkonografisi	15
4.1.1. Âdem ve Havva'nın Kandırılışı (İlk Günah)	15
4.1.2. Kain (Kabil) ve Habil.....	19
4.1.3. İshak' ın Kurban Edilişi	22
4.1.4. Davud ve Golyat	26
4.2. İncil İkonografisi	29
4.2.1. Meryem' in Tapınağa Takdimi	29
4.2.2. Meryem' e Müjde.....	34
4.2.3. Meryem' e Müjde.....	37
4.2.4. Meryem' e Müjde.....	40
4.2.5. Meryem' e Müjde.....	43
4.2.6. Kutsal Aile ve Çoban	46
4.2.7. Kutsal Aile ve Bağışçı.....	50
4.2.8. Çobanların Secdesi.....	53

Sayfa

4.2.9. İsa Vaftiz Oluyor	57
4.2.10. Meryem, Çocuk İsa	60
4.2.11. Meryem ve Çocuk İsa Azizlerle Birlikte	62
4.2.12. Meryem ve Çocuk İsa	65
4.2.13. Meryem ve Çocuk İsa Aziz Padua ve Aziz Roch ile Birlikte	68
4.2.14. Meryem ve Çocuk İsa, Azize Catherine, Dominic ve Donor	72
4.2.15. Meryem ve Çocuk İsa	75
4.2.16. Meryem ve Çocuk İsa Azize Dorothy ve George ile Birlikte	78
4.2.17. Meryem ve Çocuk İsa Dört Azizle Birlikte	81
4.2.18. Meryem ve Çocuk İsa Aziz Francis ve Aziz Blaise ile Birlikte	84
4.2.19. Meryem ve Çocuk İsa İskenderiyeli Azize Catherine ve Tavşanla	87
4.2.20. Meryem, Çocuk İsa, Çocuk Vaftizci Yahya, Azize/Bağışçı ile Birlikte	90
4.2.21. Bakire Meryem ve Çocuk İsa, Azize ve Vaftizci Yahya ile Birlikte ..	94
4.2.22. Meryem ve Çocuk İsa Altı Azizle Birlikte	97
4.2.23. Meryem ve Çocuk İsa Azize Agnes ve Vaftizci Yahya ile Birlikte ..	101
4.2.24. Meryem ve Çocuk İsa	104
4.2.25. Meryem ve Çocuk İsa Mary Magdalene ile Birlikte	106
4.2.26. Meryem ve Çocuk İsa	109
4.2.27. Emziren Meryem	111
4.2.28. Pişmanlık Duyan Magdenelalı Meryem	113
4.2.29. Pişmanlık içinde Magdenelalı Meryem	117
4.2.30. İsa ve Zina	121
4.2.31. Hz. İsa Dünya ile Birlikte	124
4.2.32. Sezar'ın Hakkı Sezar'a	126
4.2.33. Sezar'ın Hakkı Sezar'a	129

4.2.34. Dikenli Taç (Askerlerin İsa' yı Aşağılaması)	132
4.2.35. Dikenlerle Taçlandırma (Askerlerin İsa'yı Aşağılaması)	135
4.2.36. İsa Ölüme Mahkûm Ediliyor- Ecce Homo (İşte O Adam)	138
4.2.37. İsa Ölüme Mahkûm Ediliyor- Ecce Homo (İşte O Adam)	141
4.2.38. İsa ölüme Mahkûm Ediliyor- Ecce Homo (İşte O Adam)	144
4.2.39. İsa Ölüme Mahkûm Ediliyor- Ecce Homo (İşte O Adam)	147
4.2.40. İsa Ölüme Mahkûm Ediliyor- Ecce Homo.....	150
4.2.41. İsa Ölüme Mahkûm Ediliyor- Ecce Homo.....	153
4.2.42. İsa'nın Kırbaçlanması	156
4.2.43. Çarmıhın Taşınması (Golgota Yolu).....	158
4.2.44. Çarmıhın Taşınması (Golgota Yolu).....	161
4.2.45. Çarmıhın Taşınması (Golgota Yolu).....	164
4.2.46. Çarmıhta İsa (Çarmıha Geriliş).....	167
4.2.47. Çarmıhta İsa (Çarmıha Geriliş).....	170
4.2.48. Tövbekâr Hırsız.....	173
4.2.49. Mezara Konuş	176
4.2.50. Mezara Konuş	179
4.2.51. Ölü İsa' ya Ağıt (Pieta)	182
4.2.52. İsa' nın Dirilişi	185
4.2.53. İsa' nın Dirilişi	189
4.2.54. Dokunma Bana (Noli Me Tangere).....	192
4.2.55. Emmaus' da Yemek	195
5. KARŞILAŞTIRMA VE DEĞERLENDİRME	199
5.1. Tevrat İkonografisi	202
5.1.1. Âdem ve Havva.....	202
5.2.2. Habil ve Kabil	209

	Sayfa
5.2.3. İshak' ın Kurban Edilişı	215
5.2.4. Davud ve Golyat	221
5.2. İncil İkonografisi	227
5.2.1. Meryem' in Tapınağa Takdimi	227
5.2.2. Meryem' e Müjde.....	234
5.2.3. İsa' nın Doğumu ve Çobanların Secdesi	245
5.2.4. İsa Vaftiz Oluyor.....	252
5.2.5. Meryem ve Çocuk İsa	258
5.2.6. Magdalenalı Meryem	275
5.2.7. İsa ve Zina	280
5.2.8. İsa ve Dünya.....	285
5.2.9. Vergi Parası / Sezar' ın Hakkı Sezar'a.....	289
5.2.10. Dikenlerle Taçlandırma (Askerlerin İsa' yı Aşağılaması)	294
5.2.11. İsa Ölüme Mahkûm Ediliyor (Ecce Homo)	300
5.2.12. İsa' nın Kırbaçlanması	306
5.2.13. Çarmıhın Taşınması	311
5.2.14. Çarmıhta İsa (Çarmıha Geriliş).....	318
5.2.15. Tövbekâr Hırsız.....	326
5.2.16. İsa' nın Mezara Konuşu	332
5.2.17. Pieta (Ölü İsa' ya Ağıt)	339
5.2.18. İsa' nın Dirilişı	345
5.2.19. Noli Me Tangere (Bana Dokunma!)	352
5.2.20. Emmaus' da Yemek	359
6. SONUÇ	365
KAYNAKLAR	367
ÖZGEÇMİŞ	371

ŞEKİLLERİN LİSTESİ

Şekil	Sayfa
Şekil 5.1. Tevrat ikonografisi.....	200
Şekil 5.2. İncil ikonografisi.....	201



1. GİRİŞ

Avrupa Tasvir Sanatı'nda Titian Maniyerist Dönem içinde konumlanırsa da eserlerinde Rönesans ve Barok Dönem üslup özelliklerini de barındırır. Sanatçı mitolojik, profan ve dini ikonografi konulu çok sayıda esere imzasını atmıştır. Tablolarının sayısının fazla olmasından dolayı tezimizde Titian'ın çalışmalarını dini ikonografili eserleri ile sınırlandırmış bulunmaktayız.

Titian, 1477 yılında İtalya'da varlıklı bir ailede dünyaya gelmiştir. Küçük yaşlardan itibaren resme ilgi duyan sanatçı ilk olarak Alberth Dürer'in gravürlerini kopya ederek resimdeki başarısını ortaya koymuştur. Babasının yeteneğini fark etmesiyle birlikte Venedik'e giden sanatçı orada resim eğitime başlamıştır. İlk olarak Sebastiano Zuccati ile çalışmaya başlayan sanatçı daha sonra Bellini'nin atölyesinde kendini geliştirmeye devam etmiştir. Venedik resminin tüm özelliklerini başarılı şekilde ele alan Titian, kendi tarzını da eserlerine yansıtmıştır. Geniş renk yelpazesine hâkim olan sanatçı, farklı renkleri bir araya getirerek uyum oluşturmakta ve onları tuvaline yansıtmakta da oldukça yetenekliydi. Sadece renk kullanımı olarak değil, aynı zamanda kendinden önceki ve sonraki dönemlerin üslup özelliklerini de bilip eserlerine uygulaması Titian'ı çağdaşlarından farklı bir noktaya konumlandırmıştır. Eserlerinde Rönesans, Maniyerist ve Barok Dönem üslup özelliklerini bir arada kullanan sanatçı bu özelliğiyle şahsına münhasır eserler ortaya çıkarmıştır.

Rönesans Dönemi'nde başlayan Antikite'ye dönüş ve Hümanizmle birlikte dini temalı resimlerin yanı sıra mitoloji ve profan temalı eserlerde tablolarla yerini almaya başlamıştır. Rönesans Dönemi'ne kadar kilisenin güdümü içerisinde olan sanatçılar eserlerinde bireyselliklerini de ön plana çıkarma fırsatı yakalamışlardır.

Her sanat akımı kendinden önceki dönemin özelliklerine yeni bir yaklaşım getirerek var oluş süreci içerisine girmiştir. Rönesans Dönemi'nin netliği ve akılcılığına karşın Maniyerist Dönem kargaşa, mat renkler ve deformasyonu ön plana çıkarmıştır. Rönesans Dönemi'nin tüm özelliklerini bilen Maniyerist sanatçılar eserlerinde Rönesans Dönem'i resimlerdeki dinginlik ve netliğin aksine anatomik bozukluklar ve kargaşayla izleyicileri baş başa bırakmıştır. Barok Dönem'de ise; Vatikan merkezli Katolik inancına tepki olarak Protestanlığın yayılmasıyla birlikte Roma Kilisesi'nin kaybettiği gücü tekrar kazanması için başlattığı "Karşı Reform"

hareketi ortaya çıkmıştır. Bu dönemde tekrardan dini ikonografili konulara ağırlık verilmiş ayrıca eserlerde ışık-gölge etkisi yaratılarak etkileyiciliği artırılmıştır.

Ele aldığımız 59 resim içerisinde erken dönem tarihli olan eserler ağırlıklı olarak Rönesans-Maniyerist Dönem üslup özellikleri sergilemektedir. Öte yandan geç dönem çalışmaları ise daha çok Maniyerist-Barok dönem özelliklerini sergilemektedir. Renk çeşitliliğini ve farklı tonların uyumlarını çok iyi kullanan sanatçı Barok Dönem özellikleri sergileyen eserlerinde daha koyu ve mat tonlara yönelmiştir.

Tez konumuz “Titian (Tiziano Vecellio) Tablolarında Dini İkonografi” olarak belirlenmiştir. Günümüze kadar Titian’ ın dini temalı eserlerinin ikonografik açıdan ele alındığı hiçbir çalışma bulunmadığı tarafımızdan tespit edilmiştir. Bu eksikliği gidermek amacıyla Panofsky Metodolojisi ışığında Titian’ ın dini ikonografili eserlerinin Avrupa Tasvir Sanatı’ ndaki yeri belirlenmeye çalışılmıştır. Böylece Titian’ ın dini ikonografili eserleri ilk defa ikonografik ve ikonolojik anlam bakımından ele alınmıştır.

Tezimizde yer alan dini ikonografili eserler Panofsky Metodolojisindeki “*Olgusal Anlam*”, “*İkonografik Anlam ve İfadesel Özellik*” ile “*İkonolojik Anlam*” bakımından kapsamlı bir şekilde tanıtıldıktan sonra karşılaştırma ve değerlendirmeleri yapılarak Avrupa Tasvir Sanatı’ ndaki yerinin belirlenmesi amaçlanmıştır.

Tez konusunun belirlenmesinden sonra eser tasnif işlemine başlanmış ve bu amaçla on-line olarak çeşitli müzeler ve özel koleksiyonlardan konuyla ilgili görsel veriler temin edilmeye çalışılmıştır. Çalışma boyunca ele aldığımız resimler ilgili müze ya da koleksiyondan doğrudan temin edilen görüntülerden oluşmaktadır. Bu aşamada karşılaştığımız ilk zorluk “*sanatçı ve tarih*” problemidir. On-line tarama yaptığımız bazı eserlerin tarihlerinin olmayışı ve sanatçı isimlerinin yanlış yazıldığı tarafımızdan tespit edilmiştir. Bu yanlışlık farklı internet siteleri ve diğer kaynaklardaki bilgilerle karşılaştırılarak giderilmiştir.

Çalışmamızda Titian’ ın dini ikonografi konulu 59 eseri incelenmiştir. Mitolojik ve profan temalı tabloları ise ayrı bir tez konusu oluşturabilecek kapsamda olduğu anlaşıldığından tezimizde yer verilmemiştir.

“Titian (Tiziano Vecellio) Tablolarında Dini İkonografi” isimli Yüksek Lisans tezimiz; “Giriş”, “Titian’ ın Hayatına Kısa Bir Bakış”, “Rönesans, Maniyerist ve Barok Dönem Resim Sanatı’ na Kısa Bir Bakış”, “Katalog”, “Karşılaştırma ve Değerlendirme”, “Sonuç” ve “Kaynakça” olmak üzere yedi bölümden oluşmaktadır.

I- “GİRİŞ” Bölümünde, Avrupa Resim Sanat’ ı ve Titian (Tiziano Vecellio) hakkında kısa bir bilgi verilmiş, tezimizin amacı, seçtiğimiz konunun önemi ile Sanat Tarihi açısından özgünlüğü, çalışma süresince karşılaştığımız zorluklar, yararlanılan kaynaklar ve eser inceleme metodundan bahsedilmiştir.

II- “TITIAN’ IN HAYATINA KISA BİR BAKIŞ” İsimli Bölümde, sanatçının çocukluğundan ölümüne kadar hayatı detaylarıyla anlatılmıştır.

III- “RÖNESANS, MANİYERİST ve BAROK RESİM SANATI’ NA KISA BİR BAKIŞ” Bölümünde Rönesans, Maniyerist ve Barok Dönem üslup özellikleri yanı sıra sanatın topluma yansımaları üzerinde durulmuştur. Rönesans kelimesinin etimolojik yapısı ve bu dönemin sosyal ve siyasal tezahürü hakkında bilgi verilmiştir. ‘Maniyerist’ Dönem üslup özellikleri ve sosyal hayattaki yeri de detaylı şekilde ele alınmıştır. Öte yandan kilisenin tekrar güçlendiği Barok Dönem ve topluma etkileri üzerinde durulmuştur.

IV- “KATALOG”, çalışmamızın omurgasını oluşturan dini ikonografi konulu 59 eserin incelenip tanıtıldığı bölümdür. Eserin adı, yılı, bulunduğu yer, kullanılan tekniği ve boyutları belirtildikten sonra her bir eser Panofsky Metodolojisi’ ne göre “*Olgusal Anlam*”, “*İkonografik anlam ve İfadesel Özellik*” ve “*İkonolojik Anlam*” bakımından kapsamlı biçimde tanıtılmıştır. Çalışmamızda İkonografik anlamı tam olarak kavrayabilmek ve sanatçının ikonografiye uygunluğunu daha bütüncül bir şekilde yansıtabilmek amacıyla Panofsky ölçeğindeki ‘*Doğal anlam*’ ın alt başlığında yer alan “*İfadesel Özelliği*” ikonografi ile bütünleştirerek bu bölümün adı “*İkonografik Anlam ve İfadesel Özellik*” olarak yazılmıştır.

V- “KARŞILAŞTIRMA VE DEĞERLENDİRME” Bölümünde, Avrupa Tasvir Sanatı hakkında kısa bilgi verilmiş, tezimizde yer alan eserler önce kendi aralarında daha sonra farklı sanatçıların çalışmaları ile “*Olgusal Anlam*”, “*İkonografik Anlam ve İfadesel Özellik*” ve “*İkonolojik Anlam*” bakımından karşılaştırma ve değerlendirmeleri yapılmıştır.

VI- “SONUÇ” Kısımında ise karşılaştırma ve değerlendirme bölümünde ortaya çıkan veriler özetlenmiştir.

VII- “KAYNAKÇA” başlığında çalışma sırasında yararlandığımız ve dipnotlarda atıf yaptığımız yayınlar, yazar soyadı alfabetik sırasına göre listelenmiştir.



2. TITIAN' IN (TIZIANO VECELLIO) HAYATINA KISA BİR BAKIŞ

Titian' ın doğum tarihi hakkında farklı görüşler ileri sürülse de onu yakından tanıyan en eski biyografi yazarı Vasari' ye göre 1477 yılında İtalya' nın Cadore bölgesinde küçük bir köy olan Pieve' de doğmuştur.¹ Venedik' in 110 km doğusunda ki Pieve, aynı zamanda Almanya' nın Habsburg kentine en yakın İtalya şehri olarak bilinmektedir.²

Titian' ın babası hukukçu olmasına rağmen daha sonra meslek değiştirerek tüccarlık yapmış, annesi ise Venedikli bir tacirinin kızı olarak dünyaya gelmiştir. Varlıklı bir ailede büyüyen Titian' ın sanata olan eğilimi küçük yaşta başlamış, başlangıçta Alberth Dürer' in gravürlerini kopya ederek sanata olan yeteneğini ortaya koymuştur. Titian' ın babası Signor Vecellio, oğlunun yeteneğinin farkına varması sonucunda onu Venedik' e götürmüştür.³ 1500 yılında Avrupa' nın en zengin en göz alıcı metropolü olan Venedik; Rönesans şehirlerinin aksine en çok övülen ve tasvir edilen şehir olma özelliğine de sahiptir.⁴

Rönesans Dönemi' nde, sanat, profesyonel biçimde ele alınıp işleniyor, atölyelerde sanatçılar birbirleriyle sürekli iletişim içinde bulunuyorlardı. Bu dönemde genellikle iş babadan oğula geçiyordu. Öyle ki, Venedik Resim Tarihinde önemli bir figür olarak karşımıza çıkan Jacobo Bellini, oğulları Giovanni ve Gentile Bellini' ye kendi atölyesinde eğitim aldırılmıştır.⁵ Venedik' e giden Titian, ilk olarak ressam ve mozaik ustası Sebastiano Zuggati' nin yanında eğitim almış, bu ressamdan etkilenmeyip daha sonra Gentile ve Giovanni Bellini kardeşlerin atölyesinde çalışmaya başlamıştır.⁶ Titian, Giovanni ile çalıştıktan sonra, yeni teknikleri denemeleriyle tanınan Venedikli ressam Giorgione' nin asistanlığını yapmış ve burada yağlı boyaları işlemek için yeni yöntemler öğrenmiştir. Bu yeni tekniklerle beraber Venedikli sanatçılar, Ada' da ki yüksek nemin freskolara zarar vermesinden dolayı, tuval üzerinde çalışmaya başlamışlardır. Bu tekniği Giorgione tuvalinin üzerine yayacak şekilde geliştirmiş böylece, yağlı boya öncesi, alttaki tabakaların görünmesine izin veren uygulama tuval üzerinde aydınlık bir etki yaratmıştır. Ayrıca

¹ Fuller E. (1968), Vasari' s Life of The Painters, Sculptors and Architects, NewYork, 427

² Hale S., (2012), Titian: His Life, (Basım Yeri Yok), 17

³ Altuna S., (2019), Ünlü Ressamlar Hayatları ve Eserleri, Hayalperest Yayınevi, 58

⁴ Hale S., (2012), Titian: His Life, (Basım Yeri Yok), 26

⁵ Cole B., (1999), Titian and Venetian Painting 1450-1590, Westwievpress, Usa, 7-8

⁶ Altuna S. (2019), Ünlü Ressamlar Hayatları ve Eserleri, Hayalperest Yayınevi, 58

Giorgione resmine ek pigmentler karıştırarak onları daha yoğun renkler haline getirmiş dolayısıyla eserleri daha parlak ve hareketli hale gelmiştir. 1508 yılında Giorgione, asistanı Titian ile birlikte Venedik ticaret merkezinde bir depoyu dekore etmişlerdir. İtalya' nın erken dönem yazarlarından Lodovico Dolce, genç Titian' ın bu projede ustasından daha fazla övgü aldığını ve Titian' ın şöhretinin başladığını söyleyen bir yazı ele almıştır.⁷

Titian ilk büyük siparişini 1508 yılında Padova' da bulunan Scuola del Santo' nun fresk yapımında almıştır.⁸ 1510 yılında henüz 34 yaşında olan ressam Giorgione' nin Venedik' de ölümünden sonra Venedik resmi bir dönüşüm içine girmiştir. Böylece Giorgione' nin resim geleneğini devam ettiren aynı zamanda çağdaşı olan Giovanni Bellini, Sebastiano del Piombo ve Titian, Venedik resim geleneğini devam ettiren sanatçılar arasında yer almışlardır. Bu resimler zaman içerisinde Venedik resminin özelliklerini oluşturarak, Batı resminde önemli bir yere sahip olmuştur.⁹ 1510 yılında Giorgione' nin ölümünden kısa bir zaman sonra Padua' ya giden sanatçı, 1513 yılında tekrar Venedik' e dönmüştür.¹⁰ Zaman içerisinde Giorgione' nin üslup özelliklerinden kurtulup kendi tarzını geliştirmeye başlayan Titian, 1514 yılında yaptığı “Sacred and Profane Love” adlı eseriyle birlikte kariyerinde dini, mitolojik ve portre resimleri ürettiği parlak bir dönemi başlatmıştır.¹¹ 1516 yılında kendi atölyesini açan sanatçı Frari' de bulunan St. Maria Gloriosa Kilisi tarafından “Assumption of Virgin” tablosunun yapımı için görevlendirilmiştir. 1523 yılında Mantua Dükü II. Federico ile tanışan sanatçı onun için “Virgin with Rabbit” olarak bilinen “Virgin and Child with St. Catherine” tablosunu yapmıştır.¹² 1530' lu yıllarda Titian İtalya dışında topluma mal olmuş önemli kişilerinde tablolarını yapmaya başlamıştır. Yine aynı yıllarda Kutsal Roma İmparatoru V. Charles' ın portresini yapmış ve bunun karşılığında yüklü miktarda bir para ve aynı zamanda “Kont Palatine” ve ‘Altın Mahmuz Şövalyesi’ unvanlarını da almıştır. 1550' li yıllarda Titian, Charles' ın oğlu ve aynı zamanda İspanya Kralı ve Hollanda Hükümdarı olan II. Philip' in de

⁷ Gendler F.P. (edt), The Renaissance an Encyclopedia for Student, America, 125

⁸ Chilvers I., Osborne H., Farr D., (1994), The Oxford Dictionary of Art, NewYork, 496

⁹ Cole B., (1999), Titian and Venetian Painting, 1450-1590, USA, 1

¹⁰ Dutton P.E., (1978), Phaidon Encyclopedia of Art and Artist, 656

¹¹ Chilvers I., Osborne H., Farr D., (1994), The Oxford Dictionary of Art, NewYork, 496

¹² Dutton P.E., (1978), Phaidon Encyclopedia of Art and Artist, NewYork, 656

tablosunu yapmıştır. Ölümünden kısa bir zaman önce ise kendi mezarı için ‘Pieta’ yı resmetmiştir.¹³

Titian unvanları ve ayrıcalıklarıyla birlikte birçok sanatçıdan daha yüksek bir statüye sahip olmuştur. Resmin her dalında gösterdiği üstün başarının yanı sıra, özgür ve etkileyici fırça darbeleriyle yağlı boya tekniğinde devrim yaratmıştır.¹⁴

Sanatçının kesin olmamakla birlikte 99 yaşına kadar yaşadığı bilinmektedir. Titian’ ın İspanya Kralı II. Philip’ e yazdığı bir mektupta “95 yaşında yaşlı bir adamım” ifadesi üzerine Titian’ ın biyografisi üzerine çalışanlar 99 yaşına kadar yaşadığı konusunda hem fikir olmuşlardır. Sanatçının ölüm sebebi tam olarak bilinmekle beraber, oğlu Orazio’ ya göre salgın hastalıktan dolayı ölmüştür.¹⁵ Titian; döneminin en verimli ve üretken sanatçıları arasında yer almış öyle ki hem kilise hem de halk tarafından hayranlık duyulan bir ressam olmuştur. Portre, manzara ve dini ikonografili resimleriyle uzun yıllar boyunca adından söz ettirmeyi başaran bir sanatçı olarak Sanat Tarihine adını altın harflerle yazdırmış¹⁶ ve kendi zamanının genç sanatçılarını, gelecek yüzyılda usta olacak Rembrant, Rubens ve Velazquez gibi önemli sanatçıları da büyük ölçüde etkilemiştir.¹⁷

¹³ Gendler F.P. (edt), The Renaissance an Encyclopedia for Student, America, 126

¹⁴ Chilvers I., Osborne H., Farr D., (1994), The Oxford Dictionary of Art, NewYork, 498

¹⁵ Gendler F.P. (edt), The Renaissance an Encyclopedia for Student, America, 127

¹⁶ Williams J. (1968), The World of Titian c.1488-1576, Time-Life Books, NewYork, 7-8

¹⁷ Gendler F.P. (edt), The Renaissance an Encyclopedia for Student, America, 127



3. RÖNESANS, MANİYERİST VE BAROK RESİM SANATINA KISA BİR BAKIŞ

Fransızca bir kelime olan ve yeniden doğuş anlamına gelen Rönesans, ilk olarak 1400 ile 1650 yılları arasında kalan Batı Avrupa tarihini tanımlamak için kullanılmıştır.¹⁸ İtalya’ da başlayan Rönesans, Yunan ve Roma üslubunun bir sentezi olarak ortaya çıkmıştır. Yıllarca Roma ve Yunan kalıntıları arasında yaşayan İtalyan halkı bunları kendi tarihlerinin bir parçası olarak görmüş ve onları yeni bir ruhla birleştirip kendi yapısını kurmak için Antikiteyi örnek almışlardır. Bu nedenle Antikiteye dönüş Rönesans’ ın ana hatlarını oluşturmuştur.¹⁹ Ayrıca Rönesans, Batı dünyasını bir arada tutan kilisenin yanında yeni bir düşünce sisteminin de doğmasına neden olmuş, böylece sadece İtalya’ yı değil tüm Avrupa ülkelerini de etkisi altına almıştır.²⁰ Rönesans Dönemi’yle ortaya çıkan hümanizm ile ‘insan’ eksenli sanatın merkeze yerleşmesiyle birlikte kilise daha geri planda konumlanmıştır. Bunun sonucunda da 14. ve 15.YY sanatçıları hem insan anatomisini hem de optik gözleme dayalı bilimsel perspektifi geliştirmeye başlamışlardır.²¹ “Hümanizm” eğitim, tarih, sanat, bilim, toplum yapısı ve kültüre kadar çok geniş bir alanı etkisi altına almıştır. Rönesans ile birlikte değişen düşünce ve toplum şekli sanatın farklı alanlarında da kendini göstermiştir. Perspektifin kullanılması ve iyi bir doğa gözlemciliğiyle beraber Rönesans resmi, kendini önceki dönemlerden ayıracak birçok yeniliği de beraberinde getirmiştir. Giotto di Bondone; resim anlayışı ve sınırlı perspektif denemeleriyle Batı tarzı resmin temelini atmış ve Rönesans resminin öncüsü olarak kabul edilmiştir.

Rönesans Dönemi’ nde İtalya’ da öne çıkan iki kent olmuştur. Bunlardan birincisi Floransa’dır. Floransa; kumaş üretimine ve bankacılığa dayalı istikrarlı ekonomisiyle refah seviyesi en yüksek ve güçlü şehirlerden biri haline gelmiştir. Kumaş endüstrisindeki işçiler tarafından gerçekleştirilen Ciompi İsyanı, Albizzi ailesinin oligarşik siyasi sistemin yöneticileri olarak gelmesinin önünü açmıştır. Bu dönem, 14. YY’ da banka kurarak zenginleşen ve şehrin önde gelen ailelerinden olan

¹⁸ Raditsa B., Arkenberg R., Burnham R., Krohn D., Lydecker D., Russo T., (200), The Art of Renaissance Europe: A Resources for Educators, NewYork, 9

¹⁹ İnalçık H., (2011), Rönesans Avrupası Türkiye’ nin Batı Medeniyetiyle Özdeşleşme Süreci, İstanbul, 59

²⁰ Burckhardt J. (2018), İtalya’ da Rönesans Kültürü, İstanbul, 214

²¹ Myers, S. B. (Edit.). (1979). Encyclopedia of Painting, New York, 412

Medicilerin de tarih sahnesine çıkışı aynı döneme denk gelmektedir. Bu dönemde Floransa, Rönesans' ın beşiği konumuna gelmiş ve bu ününü Medici Ailesi'nden almıştır. Bu aile kültür, bilim ve sanat alanlarında Donatello, Flippo Brunelleschi, Sandro Botticelli, Michelangelo, Giorgio Vasari, Giovanni da Bologno, hiciv ustası Pietro Aretino, şair Angelo Poliziano ve astronom Galileo Galile gibi birçok önemli kişiyi himayesi altında çalıştırmıştır. Medici ailesi, Antik metinlerin ortaya çıkarılmasında da önemli rol oynamıştır. Cosimo' nun himayesinde, Ficino birçok antik dönem metinlerini Grekçe' den çevirerek onları ilk kez Batı dünyasında kullanılabilir hale getirmiştir. Bünyesinde barındırdığı kişilerle zaman içerisinde bir ekol haline gelen Floransa, Barok Dönem' de önemini yitirmiştir.²²

İtalya' da önemli olan bir diğer şehir ise Venedik'tir. Venedik; Floransa ile birlikte Rönesans Dönemi' nin en önemli şehirlerinden biri olmuştur. Venedik, monarşi, aristokrasi ve cumhuriyetin özelliklerini bünyesinde birleştirmiştir. Sadece soylular devlet dairesinde görev alabilir, orta sınıfın eğitilmiş üyeleri de devlet sekreteri olarak hizmet edebilirlerdi. 1400 ve 1500' lü yıllarda siyasi kargaşaların İtalya yarımadasını kasıp kavurduğu zamanlarda Venedik bağımsız kalan tek devlet olmuştur. Rönesans Dönemi boyunca Venedik; Titian, Tintoretto ve Bellini gibi birçok önemli sanatçı yetiştirmiştir. O dönemde Venedik' in yüzlerce kilise ve saraylarla süslenmiş bir sanat şaheseri olarak görülmesi dolayısı ile Avrupa' nın birçok yerinden sanatçılar şehri görmek ve tablosunu yapmak için Venedik' e akın ediyorlardı.²³ Floransa gibi Venedik' de kendi sanatsal tarzını geliştiren bir şehir olmuştur. Floransa Ekolü gibi Venedik ekolü de kendi içerisinde farklı özellikler barındırmaktadır. Venedik Ekolü; 14.YY' da Bizans Resmi' nin iki boyutluluğu ve yalınlığıyla başlasa da 15.YY'a kadar herhangi bir gelişme seyri izlememiştir.²⁴ Venedik Ekolü; zamanla perspektifi resme sokması yanı sıra eserlerinde daha fazla renk kullanımına yönelmiştir. Floransa Ekol' ünde ki anıtsallık, Venedik Ekol' ünde yerini daha hareketli ve coşkulu eserlere bırakmıştır. Ayrıca bu ekolle birlikte Giorgione, Bellini ve Titian gibi isimler Venedik Rönesans' ını tepe noktasına ulaştırmışlardır.

Maniyerist Dönem diğer dönemlerin aksine Rönesans' dan Barok' a bir "geçiş dönemi" olarak adlandırılmıştır. Her sanat akımında olduğu gibi Maniyerizm' de

²² Zırpolo H. L., (2008), Historical Dictionary of Renaissance Art, Plymouth, UK, 155

²³ Gendler F. P(edt), The Renaissance an Eyclopedia for Student, America, 152

²⁴ Myers, S. B. (Edit.). (1979). Encyclopedia of Painting, New York, 489

kendinden önceki dönemlerden yeni ve farklı şeyler ortaya koyarak oluşum sağlamıştır. Maniyerizm Dönemi, Barok Dönemle tarihsel olarak iç içe geçmiş gibi gözükse de, aralarında ki önemli fark sosyolojik sebeplerden kaynaklanmaktadır.

1520 yılından itibaren kendini hissettirmeye başlayan Maniyerist sanat akımı ile klasik dönem Rönesans'ından uzaklaşmış ve yeni bir dönemin temelleri atılmıştır. Maniyerizm, 16.YY' da Fransa ve İspanya' nın İtalya' yı işgali ile başlayan, Batı Avrupa'nın tamamını sarsan siyasi, ekonomik ve kültürel hayatın tüm alanlarına yayılan krizin sanatsal ifadesi olarak ortaya çıkmıştır.²⁵ Maniyerist hareket ilk olarak 1520 yılında Floransa' da Jacobo Carucci ya da bilinen adıyla Pontormo ve Rossa Fiorentino ile başlamıştır.²⁶ 1520 yılından 1600 yılına kadar İtalya' da özellikle de Roma' da benimsenen bir sanat akımı olmuştur. 16.YY sanatçısı ve biyografisi yazarı olan Vasari, Maniyerist terimini zarafet, duruş ve incelik anlamlarında bir övgü kelimesi olarak kullanmış ve yazılarında bu terimi popüler hala getirmiştir. Daha sonra 17.YY' da birçok eleştirmen, Michelangelo, Leonardo da Vinci ve Raphael' in tepe noktasına çıkardığı Yüksek Rönesans' dan sonra bir düşüş olduğunu anlatmak için Maniyerist terimini negatif anlamda kullanmaya başlamışlardır.²⁷ Maniyerizm; tasvir edilen eserlerde kullanılan renklerin pastel veya soluk tonlarda verilmesi, figürlerde kasıtlı şekilde yapılan anatomik bozukluklar, abartı ve giderek uzayan uzuvlar olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu dönem sanat eserlerinde diğer bir özellik ise 'kargaşanın' kendini hissettirmesidir. Rönesans resimlerinde tüm netliğiyle izleyici karşısına çıkan eserler, Maniyerist Dönem' de bir kaos içerisinde verilmektedir. Maniyerist sanatçılar tek bir konuyu bile birkaç kademe de resmederek kendi içerisinde resimde bir katmanlaşmaya yönelmişlerdir. Maniyerist akımın başlangıç dönem temsilcileri Michelangelo ve Raphael iken, daha sonra Titian, Tintoretto ve El Greco bu sanata damgalarını vurmuştur.

Barok ilk olarak Furetiere' nin 1690 yılında yayınladığı sözlükte, kuyumculukta "tam yuvarlak olmayan inciler" biçiminde ifade edilirken, Portekizce "Baracco" kelimesi de 'düzgün olmayan, yassı inciler' anlamında kullanılmaktadır. Fransız Akademisi' nin 1740 tarihli sözlüğünde mecaz anlam olarak komik, gülünç ve tutarsız anlamına gelen bu sözcük, sanata uyarlandığında kaba ve aşağılayıcı bir terim olarak

²⁵ Hauser A., (1992), The Social History of Art, Volume II Renaissance, Mannerism, Baroque, London, 96

²⁶ A.g.e, 318

²⁷Norwich J. J.,(Edt), (1990), Oxford Illustrated Encyclopedia of The Arts, NewYork, 279

kullanılmıştır.²⁸ Barok sanat, Roma Kilisesi' nin, Vatikan merkezli Katolik inancına tepki olarak 1517 yılında Martin Luther' in başlattığı Protestanlığın yayılmasıyla birlikte kaybettiği otoriteyi geri kazanmak için başlattığı “Karşı Reform” ya da “Katolik Reform’ un” sanatı olarak değerlendirilmiştir.

Martin Luther azizlere olan saygıyı reddetmiş, Kalvinistler ise Katolik Kilisesi’ nde yer alan resimlerin insanları kötü etkilediğini savunmuşlardır. 1545-1563 yıllarında sürekli ve sık sık toplanan Trent Konsili ise bu düşüncelere karşı çıkarak kültürel hayatı etkileyen her şeyin, resim, müzik, mimari ve heykelin dine bağlılığı artıran etkenler arasında görmüşlerdir. Böylece Barok, Trent Konsili’ nde alınan kararlarla ortaya çıkmıştır. Cizvit Tarikatı Trent Konsili’ nde alınan kararların yayılmasında ve Barok Sanatı’ nın gelişmesinde propaganda aracı olarak kullanılmıştır.²⁹ Bu tarikatın da gücüyle, mimari, resim ve heykelden etkin şekilde yararlanılmıştır.

Barok Dönem mimari yapılarında yoğun süsleme ve abartılı hacim kullanılarak görkemli bir yapı yaratılmaya çalışılmıştır. Kiliselerin yanı sıra, görkemli saraylarda yine bu dönemde inşa edilmiştir. Kilise içlerinde kullanılan tasvirlerde sonsuzluk izlenimi verilmek istenmiştir. Özellikle kiliselerde C ve S kıvrımları, kapı ve pencere alınlıklarıyla birlikte ön cephede yer alan heykeller bu dönemin özellikleri arasında yer almaktadır. Barok Dönem heykel sanatının özellikleri, hareketliliğin ve anlatım gücünün olmasıdır. Heykeldeki hareket ışık-gölge etkisiyle yaratılmaya çalışılır. Barok Dönem’ de heykeller kilise dış cephelerinde, sarayların iç mekânlarında, merdiven başlarında, bahçelerde ve kent meydanındaki çeşmelerde kendine yer bulmuştur.³⁰

Barok Dönem resim sanatını diğer dönemlerden ayıran en önemli özellik aşırı kontrast yaratan ışık ve gölgeyi kullanmalarıdır. Bu dönem sanatçıları, Rönesans Dönemi ressamlarının aksine ışığı eserin her yerine akılcı şekilde yaymaktan kaçınmışlardır. Rönesans ressamları izleyicisine eseri tüm detaylarıyla gösterirken, Barok Dönem sanatçıları sadece konuya odaklanıp geri kalan kısımları gölgede bırakarak, izleyicide merak uyandırmayı tercih etmişlerdir. Rönesans Dönemi’nde tercih edilen, akılcı ışık, canlı renkler ve iç açıcı doğa manzaraları, Barok Dönem’ de

²⁸ Yetkin K.S, (1972), Barok Sanat, Ankara, 9

²⁹ Ceylan S. (2021), Güney İtalya Lecce’ de Barok Dönem (XVII. Yüzyıl) Kiliseleri, (On Dokuz Mayıs Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Samsun

³⁰ A.g.e, 196

yerini daha koyu tonlu renklere ve kasvetli ortamlara bırakmıştır. Barok Dönem heykellerinde ki hareketlilik, tablolar da kendini göstermiştir. Bu dönem ressamaları da tıpkı heykeltıraşlar gibi ışık-gölge etkisinden faydalanarak eserlerine hareket ve ivme kazandırmışlardır. Öte yandan diğer dönemlerin aksine Barok Dönem’ de açık kompozisyon şemaları uygulanmış, izleyicide sonsuzluk etkisi yaratılmıştır. Özellikle bu kompozisyon temalarını kilise içlerinde kubbelerde uygulayarak gökyüzüne doğru yükseliyormuş hissi verilmek istenmiştir. Barok Dönem’ de dinin tekrardan ön plana çıkmasıyla birlikte, kiliselerin içleri yoğun şekilde dini ikonografi ile doldurulmuş, gelen kişilerinde etkilenmesinin önü açılmıştır. Bu dönem sanatçıları arasında Caravaggio, Peter Paul Rubens, Johannes Vermeer, Annibale Carracci ve Rembrandt yer almaktadır. Titian ise sadece Barok değil aynı zamanda Rönesans ve Maniyerist Dönemleri de yansıtan eserlere imza atmıştır.



4. KATALOG

4.1. Tevrat İkonografisi

4.1.1. Âdem ve Havva'nın Kandırılışı (İlk Günah)



Resim No 1: Âdem ve Havva'nın Kandırılışı (İlk Günah)

<https://www.wikiart.org/en/titian/the-fall-of-man-1570>

Katalog No:	1
Eserin Adı:	Âdem ve Havva'nın Kandırılışı (İlk Günah)
Eserin Yılı:	1550
Eserin Bulunduğu Yer:	Prado Müzesi, Madrid, Spain
Eserde Kullanılan Teknik:	Yağlı Boya
Eserin Boyutları:	240x186 cm

A- Olgusal Anlam

Eserde anlatılan konu açık bir alanda geçmektedir. Resimde ilk bakışta bir kadın, bir erkek ve ağaçtaki çocuk dikkat çekmektedir. Tasvir edilen kadının cinsel organı ağacın kökünden uzanan yapraklarla örtülü bir şekilde resmedilmiştir. Kadında olduğu gibi erkek figürünün de cinsel organı kapalı gösterilmiştir. Erkeğin cinsel organını örten yapraklarla kadınının cinsel organını örten yapraklar birbirinden farklıdır. Kadını örten yapraklar daha ince yapraklıyken, erkeği örten yapraklar daha geniştir. Kadın ayakta ve sol eliyle ağaçtaki çocuktan meyveyi alırken resmedilmiş, erkek ise oturarak ve sol eliyle kadının omzuna dokunur şekilde gösterilmiştir. Ağaçta ki çocuk ise gövdesi ve elleri insan şeklinde, alt kısmı ise yılan şeklinde tasvir edilmiştir. Ağaçtaki çocuk kadına ağacın meyvesini uzatır şekilde resmedilmiştir. Eserde arka planda üç ağaç tasvir edilmiştir. Kadının meyveyi aldığı ağaç tam ortadadır. Tasvir edilen ağaçların ikisi hem meyveli hem de aynı yapraklara sahiptir. Sol tarafta resmedilen ağacın yaprakları farklı ve meyvesi bulunmamaktadır. Eserde kadının sol bacağının yanında bir tilki ve arka planda da karlı bir dağ tasvir edilmiştir.

B- İkonografik Anlam ve İfadesel Özellik

Burada “Âdem ve Havva’nın Kandırılışı (İlk Günah)” ikonografisi resmedilmiştir. Bu ikonografi Tevrat’ın Tekvin bölümünde yer almaktadır. İkonografide “*Allah’ın yarattığı bütün kır hayvanlarının en hilekârı ylandı*” (Tekvin 3: 1) ifadesinde geçen yılan ağaçta net olarak anlaşılmaktadır. Dolayısıyla sanatçı burada ikonografiye birebir bağlı kalmamış ve bireyselliğine de kullanarak yılanın bir kısmını çocuk olarak tasvir etmiştir.

“*Ve kadın yılanı dedi: Bahçenin ağaçlarının meyvesinden yiyebiliriz; fakat bahçenin ortasında olan meyve ağacı hakkında...*” (Tekvin 3: 3) cümlesinde de anlaşıldığı gibi sanatçı ağacı eserin tam ortasında resmederek ikonografiye birebir bağlı kaldığını göstermektedir. “*Ve kadın gördü ki ağaç yemek için iyi ve gözlere hoş ve anlayışlı kılmak için arzu olunur bir ağaçtı ve onun meyvesinden aldı ve yedi*” (Tekvin 3: 7) ifadesinde olduğu gibi sanatçı eserinde tam da Havva yılanın elinden yasak meyveyi alırken ki anı tasvir etmiştir. Dolayısıyla burada ikonografiye birebir bağlı kalmıştır.

“*Ve kendisiyle beraber kocasına da verdi o da yedi*” (Tekvin 3: 7) cümlesinde olduğu gibi sanatçı burada Âdem’in meyveyi yediği anı resmetmemiştir. Âdem

kolunu meyveye doğru uzatması gerekirken Havva'nın diğer koluna doğru uzatmaktadır. Dolayısıyla sanatçı burada ikonografiye bağlı kalmayarak bireyselliğine yer vermiştir. İkonografi de geçen “*Ve dedi: Ondan yeme, diye sana emrettiğim ağaçtan yedin mi? Ve Adam dedi: Yanıma verdiğin kadın o ağaçtan bana verdi ve yedim*” (Tekvin 3: 12-13) ifadesinden anlaşıldığı üzere Âdem'i yasak meyveyi yemesi konusunda kandıran Havva'dır. Eserde Âdem' in kolunu kaldırarak Havva'nın omzuna dokunması, Havva'nın meyveyi yememesi için durdurmak istediği düşüncesini uyandırmaktadır. Dolayısıyla sanatçı burada ikonografiye birebir bağlı kalmamış ve bireyselliğini kullanmıştır.

“*İkisinin de gözleri açıldı ve kendilerinin çıplak olduklarını bildiler ve incir yaprakları dikip kendilerine önlük yaptılar*” (Tekvin 3: 7-8) ifadelerinden birlikteliğin meydana geldiğini cinsel organlarının kapalı olmasından anlaşılmaktadır. Sanatçı burada erkeğin cinsel organını incir yaprağıyla örterken, kadının cinsel organını farklı bir yaprakla örterek ikonografiye tamamen bağlı kalmadığını ve bireyselliğine yer verdiğinin göstergesidir.

C- İkonolojik Anlam

Sahneye genel olarak bakıldığında gerçekçi anatomik oranların bulunduğu, perspektifin kullanıldığı ve ışığın akılcı biçimde eserin tamamına yayıldığı görülmektedir. Âdem ve Havva'nın vücut hatlarının belirgin şekilde verilmesi ve Âdem'in göbek kısmında ki kıvrımların doğal biçimde tasvir edilmesinden dolayı eser ana hatlarıyla Rönesans Dönemi özelliklerini bünyesinde barındırır.

Titian, Venedik Ekolüne³¹ bağlı, gölge-ışık ve renklere olan tutkusuyla bilinen bir sanatçıdır. Bu eserinde de Havva'nın vücudu daha aydınlık verilirken, kolunun daha gölgede bırakılması ışık-gölgeyi ne kadar iyi kullandığının göstergesidir. Öte yandan Havva'nın aksine Âdem' in de gölgeli verilmesi, sanatçının Havva'yı vurgulamak için ışıktan yararlandığını göstermektedir. Sanatçının eserin arka fonunda beyaz ve eflatun renkleri kullanması, renklere olan tutkusunun perspektifi derinleştirmesine katkı sağlamıştır.

³¹ Detaylı Bilgi İçin Bakınız: Titian and Venetian Painting; 1540-1590; The World of Titian; Renaissance Art; Baroque and Rococo Art and Architecture; Rubens; Baroque Artist, Renaissance Man; Titian His Life; Caravaggio to Canaletto, The Glory of Italy; Apelles, Giovanni Bellini, and Titian's Life and Art, 100 Great Paintings- Duccio to Picasso

Öte yandan esere daha detaylı bakıldığında Âdem'in kaburgalarının gerçeklikten uzak resmedildiği anlaşılmaktadır. Aynı şekilde Havva'nın sağ bacağının diz kapağındaki kasların da abartılı tasvir edildiği görülmektedir. Bu nedenle eser Maniyerist Dönem özelliklerini de bünyesinde barındırmaktadır.



4.1.2. Kain (Kabil) ve Habil



Resim No 2: Kain (Kabil) ve Habil

<https://www.wikiart.org/en/titian/cain-and-abel-1544>

Katalog No: 2

Eserin Adı: Kain (Kabil) ve Habil

Eserin Yılı: 1542- 1544

Eserde Kullanılan Teknik: Yağlı Boya

Eserin Boyutları: 298x282 cm

Eserin Bulunduğu Yer: Santa Maria della Salute Bazilikası, Venedik, İtalya

A- Olgusal Anlam

Eserde tasvir edilen konu arazide geçmektedir. Arazi eserin sol kısmında büyük kayaların yer almasından dolayı engebeli ve taşlıktır. Çok uzaklarda resmin sağ tarafına doğru eğimli, üstünde küçük yaprakları olan bir de ağaç tasvir edilmiştir. Gökyüzü oldukça kapalı ve yoğun şekilde kara bulutlarla gösterilmiştir. Resimde iki erkek figürü dikkat çekmektedir; bunlardan birincisi ayakta ve elindeki sopayı havaya kaldırmış şekilde, diğeri ise; yüzüstü düşmüş şekilde ve sol eliyle kendine vurmaya çalışan kişiyi durdururken ki an tasvir edilmiştir. Aynı zamanda ayakta tasvir edilen kişi sol ayağıyla yerde yatan kişiyi iteklerken ki an ve yerde yatan kişide, iteklenmesine bağlı olarak dengesini kaybetmiş ve düşmüş şekilde gösterilmiştir. Aynı zamanda yerde yatan kişinin başında ki kan da, ayakta tasvir edilen kişinin ona vurması sonucu meydana geldiğini göstermektedir.

B- İkonografik Anlam ve İfadesel Özellik

Burada ‘Kabil ve Habil’ ikonografisi resmedilmiştir. Bu ikonografi Tevrat’ın Tekvin bölümünde yer almaktadır. “*ve Âdem karısı Havva ile yattı. Havva hamile kaldı ve Kayin’i doğurdu... Daha sonra Kayin’in kardeşi Habil’i doğurdu*” (Tekvin 4: 1-2) ifadesinden anlaşılabacağı üzere tasvir edilen kişilerin Kabil ve Habil olduğu anlaşılmaktadır.

Habil çoban oldu, Kayin ise çiftçi. Günler geçti. Bir gün Kayin toprağın ürünlerinden Rab’ be sunu getirdi. Ve Habil, kendisi de ürünün ilk doğanlarından ve yağlarından getirdi. Rab Habil’i ve sunusunu kabul etti. Kayin’ i ve sunusu reddetti. Kayin çok öfkeleni ve çehresini astı... Kayin kardeşi Habil’e, ‘Haydi, tarlaya gidelim dedi (Tekvin 4: 3-8)

ifadesinden anlaşılabacağı üzere Kabil’in kardeşine tarlaya gidelim demesi ve sanatçının eserinde tarla yerine dağlık bir alan resmetmesi de sanatçının ikonografiye bağlı kalmayarak bireyselliğine yer verdiğinin göstergesidir.

“Tarlada birlikteyken kardeşine saldırıp onu öldürdü” (Tekvin 4: 8) cümlesinde olduğu gibi sanatçı Kabil’in kardeşini öldürmek üzere olduğu anı tasvir etmiştir. İkonografide detaylı olarak anlatılmayan öldürölme anını; sanatçı Kabil’in elindeki sopayla kardeşine vurmak üzere olduğu an olarak resmetmiştir. Habil’in başının kanlı olarak tasvir edilmesi de sopayla başına vurduğunu göstermektedir. Dolasıyla sanatçı burada ikonografiye birebir bağlı kalmamış ve bireyselliğini de kullanmıştır.

Sanatçının burada kardeşini öldürme sahnesinin ne kadar acı bir durum olduğunu, hem resmi karanlık olarak tasvir etmesi hem de gökyüzünü kara bulutlarla resmetmesi hem ortam hem de ifadesel anlamda Panofsky ölçeğiyle de uyuşmaktadır.

C- İkonolojik Anlam

Sahneye genel olarak bakıldığında ışığın tek bir noktadan resmin içine süzüldüğü görülmektedir. Bize göre sol taraftan içeri süzülen ışık sadece Habil'in üzerinde yoğunlaşmıştır. Sanatçı burada vurgulamak istediği kişileri aydınlık tasvir etmiş, geri kalan kısımlarını daha karanlık bırakarak ışık ve gölgeyi yoğun şekilde kullanmıştır. Duygusal bir yöne hitap eden sahnenin betimlenmesi ve anlık bir görünümün verilmesi; resmin Kabil'in kardeşi Habil' i öldürdüğü anın fotoğraflanmış gibi durmasından dolayı resim Barok Dönem özelliklerini bünyesinde barındırmaktadır.

Öte yandan Kabil ve Habil'in aşırı kaslı şekilde tasvir edilmesi gerçekçi olmayan vücut yapısını göstermektedir. Kayın'ın sağ diz kapağı, Habil'in sırtı ve kolları aşırı kaslı verilmek istenirken, form bozukluğuna sebep olmuştur. Bu özelliklerinden dolayı da eser Maniyerist Dönem özelliklerini de bünyesinde barındırmaktadır.

4.1.3. İshak' ın Kurban Edilişı



Resim No 3: İshak' ın Kurban Edilişı

<https://www.wikiart.org/en/titian/sacrifice-of-isaac-1544>

Katalog No:	3
Eserin Adı:	İshak'ın Kurban Edilişı
Eserin Yılı:	1542-1544
Eserin Bulunduğu Yer:	Santa Maria della Sallute Bazilikası, Venedik, İtalya
Eserde Kullanılan Teknik:	Yağlı Boya
Eserin Boyutları:	328x285 cm

A- Olgusal Anlam

Eserde anlatılan konu engibeli bir arazide geçmektedir. Eserin bize göre sağ arka planında küçük yeşil yapraklı dal ve beyaz bir koyun, sol tarafında ise eşek tasvir edilmiştir. Resimde üç kişi yer almaktadır. Bunlardan birincisi gökyüzünde ki melek, ikincisi bize göre sol elinde kılıç tutan yaşlı adam, üçüncüsü ise dizlerinin üzerine kapanmış olan küçük çocuktur. Gökyüzünde tasvir edilen meleğin kıyafetleri gri renkte uzun bir elbiseyle, yaşlı adam ve çocuğun üzerine doğru ellerini açmış şekilde gösterilmiştir. Yaşlı adam bize göre sol eliyle kılıcı meleğe doğru uzatırken sağ eliyle de yerdeki küçük çocuğun başını tutarken tasvir edilmiştir. Yaşlı adamın elbisesi turuncu renkte, bir omzu açık ve üzerinde yeşil pelerinle gösterilmiştir. Resimde yer alan üçüncü kişi ise odun parçalarından yapılmış kaidenin üzerinde dizlerinin üstüne çökmüş şekilde duran küçük bir çocuktur. Çocuğun kıyafetleri de tıpkı yaşlı adamın kıyafetleri gibi bir omzu açık, yavruağzı renginde ve bize göre sağ tarafından uçuşan kahverengi bir pelerinle gösterilmiştir. Gökyüzü ise karanlık ve bulutlu olarak tasvir edilmiştir.

B- İkonografik Anlam ve İfadeşel Özellik

Burada ‘İshak’ın Kurban Edilişi’ resmedilmiştir. Bu ikonografi Tevrat’ın Tekvin bölümünde yer almaktadır. “...daha sonra Tanrı İbrahim’i denedi. ‘İbrahim!’ Diye seslendi. İbrahim, ‘Buradayım’ dedi. Tanrı, ‘İshak’ı biricik oğlunu al, Moriya bölgesine git ve orada sana söyleyeceğim dağların biri üzerinde onu yakılan kurban olarak takdim et” (Tekvin22: 2-3) ifadelerinden anlaşılacağı üzere resimde yaşlı olarak tasvir edilen kişi İbrahim, dizlerinin üzerine çöken küçük çocuğun İshak olduğu anlaşılmaktadır. Dolayısıyla sanatçı figür açısından ikonografiye bağlı kalmıştır.

Ve İbrahim sabah erkenden kalktı, eşeğine palan vurdu ve yanına uşaklardan ikisini ve oğlu İshak’ı aldı ve yakılan kurban odunlarını yardı ve kalkıp Allah’ın dediği yere vardı. Ve İbrahim üçüncü günde gözlerini kaldırıp uzaktan o yeri gördü. Ve İbrahim uşaklarına dedi: Siz burada eşekle beraber kalın ve ben çocukla beraber oraya gideceğim ve secde edip yanınıza döneriz (Tekvin22: 4-6)

cümlesinden anlaşılacağı üzere sanatçı burada eşeği arka planda tasvir etmiş ancak uşaklara eserinde yer vermemiştir. Dolayısıyla sanatçı burada kısmen ikonografiye bağlı kalsa da uşakları resmetmeyerek bireyselliğine yer vermiştir.

Ve İbrahim yakılan kurban odunlarını alıp oğlu İshak'a yükletti, ateşi ve bıçağı kendi elinde taşıdı ve ikisi birlikte gittiler. Ve İshak babası İbrahim'e; Ey Baba, işte ben oğulum, işte ateş ve odun; fakat yakılan kurban için kuzu nerede? Ve İbrahim; Oğlum yakılan kurban için kuzuyu Allah kendisi tedarik eder. Ve ikisi birlikte gittiler. Ve Allah'ın kendisine demiş oldukları yere vardılar, İbrahim orada bir sunak yaptı ve odunları dizdi ve oğlu İshak'ı bağlayıp onu sunak üzerine, odunların üstüne koydu. Ve İbrahim elini uzattı ve oğlunu boğazlamak için bıçağı aldı. Ve Rabbin Meleği göklerden İbrahim, İbrahim diye seslendi. İşte buradayım diye seslendi İbrahim. Elini çocuğa uzatma ve ona bir şey yapma, çünkü şimdi gördüm ki sen Allah'tan korkuyorsun ve kendi biricik oğlunu benden esirgemedin. Ve İbrahim gözlerini kaldırıp bakınca boynuzları sık çalılara takılmış bir koç gördü ve İbrahim gidip koçu aldı ve oğlunun yerine onu yakılan kurban olarak takdim etti (Tekvin 23: 14)

ifadesinden anlaşılabacağı üzere sanatçı İbrahim'i kurban etmek üzereyken ki anı betimlemiş ve burada ikonografiye birebir bağlı kalmıştır. İkonografide geçen “boynuzları sık çalılara takılmış bir koç gördü” ifadesinde ise koçu boynuzlu ve çalılara takılmış şekilde resmetmeyerek ikonografiye bağlı kalmamış ve çalı yerine ince yeşil yaprakları olan bir dal ve koçu onun hemen önünde resmederek bireyselliğini kullanmıştır.

Öte yandan eserde anlatılan olay Allah için bir babanın oğlunu kurban etmesi gibi zor bir anı göstermektedir. Bu sebeple eser ifadesel anlamda da ikonografi ile örtüşmektedir.

C- İkonolojik Anlam

Titian çalışmalarında çok fazla renk kullanımıyla ünlü bir sanatçıdır. Birçok rengi bir araya getirerek onları diğer renklerle uyum içinde sunmaya çalışmaktadır. Bu eserinde de yeşilden yavruağzına kadar olan renkleri belli bir uyum içinde kullanmıştır. Eserde ışık resme bize göre sağ alt köşeden girmektedir. Öyle ki İshak'ın sırtından başlayıp İbrahim'in bize göre sağ kolu ve meleğin yüzüne doğru ışık resmi aydınlatmaktadır. Psikolojik açıdan da oldukça etkileyici olan sahneyi, sanatçı gökyüzünü karanlık ve bulutlu tasvir ederek daha da pekiştirmiştir. Işığın sadece kişiler üzerinde yoğunlaşması, geri kalan kısımların daha kasvetli ve koyu gösterilmesinden dolayı resim ana hatlarıyla Barok Dönem özelliklerini bünyesinde barındırmaktadır.

Ayrıca Hz. İbrahim' in boynunun, kollarının ve bacağına özellikle diz kapağıyla beraber bacağına alt kısmının abartılı derecede kaslı verilmesiyle birlikte doğal

anatomik özelliklerden uzaklaşmıştır. Dolayısıyla eser bünyesinde Maniyerist Dönem özelliklerini de barındırmaktadır.



4.1.4. Davud ve Golyat



Resim No 4: Davud ve Golyat

<https://www.wikiart.org/en/titian/david-and-goliath-1544>

Kat No:	4
Eserin Adı:	Davud ve Golyat
Eserin Yılı:	1542-1544
Eserin Bulunduğu Yer:	Santa Maria della Salute Bazilikası, Venice, İtalya
Eserde Kullanılan Teknik:	Yağlı Boya
Eserin Boyutları:	300x285 cm

A- Olgusal Anlam

Tasvir edilen konu büyük kayalıkların olduğu bir arazide canlandırılmıştır. Eserin bize göre sağ tarafında büyük yeşil yapraklı bir dal ve kurumuş ağaç dikkat çekmektedir. Resimde iki kişi tasvir edilmiştir. Bunlardan birincisi başı boynundan ayrılmış şekilde yerde yatan adam, ikincisi ise ayakta ellerini gökyüzüne doğru uzatan bir çocuktur. Ayakta tasvir edilen çocuğun elbisesi yeşil renkteyken, yerde yatan adamın üzerinde elbise bulunmamakla beraber sadece cinsel organını örten kumaş parçaları bulunmaktadır. Bu kumaş parçaları bize göre sağ ayak bileğinde ve omuzlarında da gözükmektedir. Yerde yatan adamın üzerinde bize göre sol tarafında gövdesine dayalı halde duran birde kılıç bulunmaktadır. Tasvir edilen bu kılıçla başının gövdesinden ayrıldığı anlaşılmaktadır. Öte yandan başının kopmasıyla beraber kafasında ve kayaların üzerinde de kanlar görülmektedir.

B- İkonografik Anlam ve İfadesel Özellik

Burada ‘Davud ve Golyat’ ikonografisi resmedilmiştir. Bu ikonografi Tevrat’ın ‘Birinci Samuel’ bölümünde yer almaktadır.

Filistler ordugâhından adı Golyat olan Gatlı pehlivan çıktı, boyu altı arşın ve bir karıştı. Başına tunç bir miğfer takmış, pullu bir zırh kuşanmıştı... Baldırları zırhlarla korunmuştu. Omuzları arasında tunç bir pala asılıydı. Mızrağın sapı dokumacı tezgâhının sırtığı gibiydi... (Birinci Samuel 17: 4-8).

İfadesinden anlaşılacağı üzere sanatçı Golyat’ ı zırhlı ve miğferli göstermek yerine, neredeyse çıplak şekilde göstermiştir. Dolayısıyla sanatçı burada ikonografiye bağlı kalmamış ve bireyselliğini kullanmıştır.

“Saul, ‘Sen bu Filistli’ yle dövüşemezsin, çünkü daha gençsin, o ise gençliğinden beri savaşçıdır’ dedi” (Birinci Samuel 17: 33) ifadesinden anlaşılacağı üzere resimde ellerini yukarıya doğru kaldırmış olan genç çocuğun Davud olduğu anlaşılmaktadır. Dolayısıyla sanatçı burada ikonografiye birebir bağlı kalmıştır.

...Saul, öyleyse git Rab seninle birlikte olsun, dedi. Sonra kendi giysilerini ona verdi; başına tunç miğfer taktı, ona bir zırh giydirdi. Davud giysilerinin üzerine kılıcını kuşanıp yürümeye çalıştı. Çünkü bu giysilere alışık değildi. Saul’ a ‘Bunlarla yürüyemiyorum’ dedi, ‘Çünkü alışık değilim’, sonra giysilerini üzerinden çıkardı (Birinci Samuel 17: 37)

cümlesinde olduğu gibi sanatçı Davud’ u ikonografide anlatıldığının aksine yeşil bir elbiseyle göstermiştir. Dolayısıyla sanatçı ikonografiye bağlı kalmamış ve bireyselliğine yer vermiştir.

“Davud ‘Sen kılıçla, mızrakla, palayla üzerime geliyorsun” (Birinci Samuel: 17-45) ifadesinden anlaşılacağı üzere sanatçı eserinde sadece kılıcı göstermektedir. Dolayısıyla sanatçı ikonografiye kısmen bağlı kalmakla birlikte, mızrak ve palayı göstermeyerek bireyselliğini de kullanmıştır.

Golyat, saldırmak amacıyla Davud’a doğru ilerledi. Davud’ da onunla dövüşmek üzere hemen Filist cephesine doğru koştu. Elini dağarcığına sokup bir taş çıkardı, sapanla fırlattı. Taş Filistli’ nin alınına çarpıp saplandı. Filistli yüzükoyun yere düştü. Böylece Davud Filistli Golyat’ ı sapanla ve taşla yendi. Elinde kılıç olmaksızın onu yere serdi. Sonra koşup üzerine çıktı. Golyat’ ın kılıcını tutup kınından çektiği gibi onu öldürdü ve başını kesti (Birinci Samuel 17: 48-51)

ikonografisinden anlaşılacağı üzere sanatçı Davud’ un Golyat’ ı öldürüp başını kestikten sonra ki anını resmetmiştir. Dolayısıyla sanatçı burada ikonografiye birebir bağlı kalmış ve bireyselliğine yer vermemiştir.

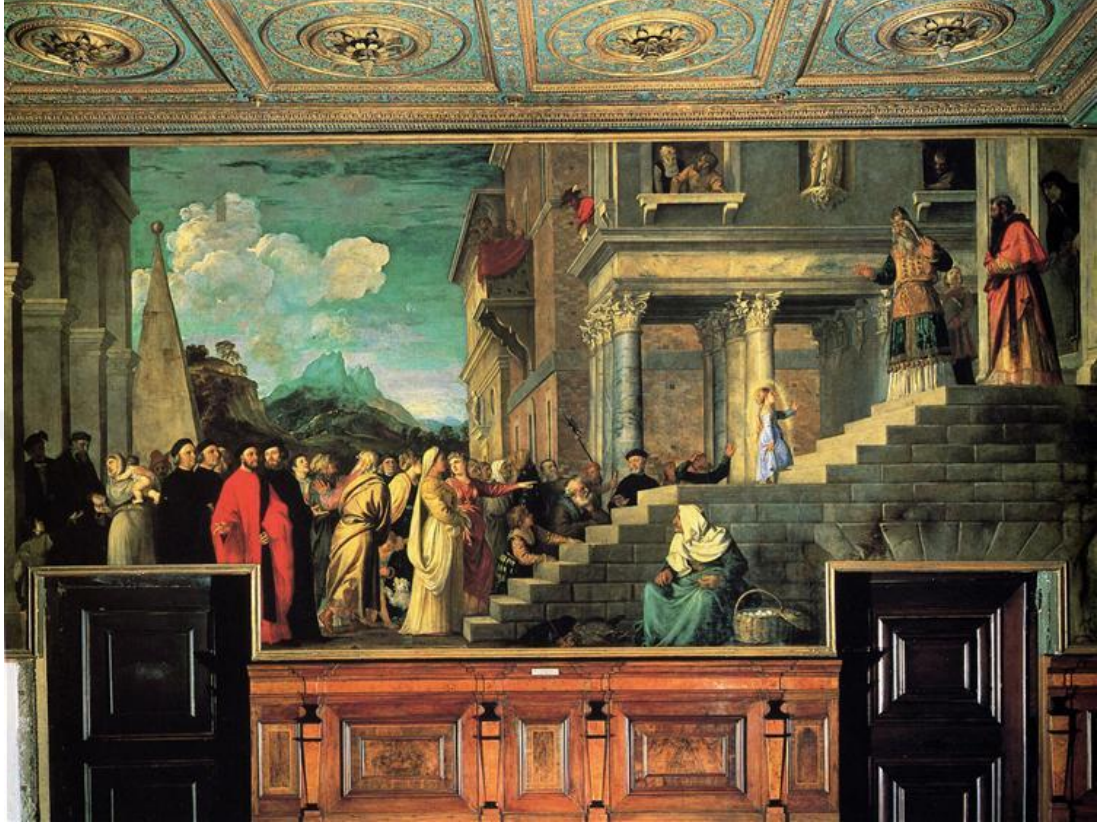
C- İkonolojik Anlam

Sahneye genel olarak bakıldığında ışığın tek bir noktadan, kara bulutların arasından doğan güneşle resmi aydınlattığı anlaşılmaktadır. Sanatçı resmin ana konusu olan Davud ve Golyat’ ı aydınlatmak için güneş ışığından yararlanmış, geri kalan kısımları ise gölge de bırakarak bütün dikkati iki kişi üzerinde yoğunlaştırmıştır. Eserde Davud’ un Golyat’ ın kafasını kestikten sonra ki an bir fotoğraf karesi gibi resmedilmiştir. Sanatçının tek bir anı ele alması, ışığı ve gölgeyi yoğun derecede kullanmasından dolayı eser ana hatlarıyla Barok Dönem Özelliklerini bünyesinde barındırmaktadır.

Diğer yandan Golyat’ ın gövdesinin, kollarının ve bacaklarının aşırı kaslı şekilde tasvir edildiği görülmektedir. Kaslı şekilde verilmek istenirken vücut deformasyona uğramıştır. Ayrıca ayağının üzerinde ki damarlarda gerçeklikten uzak şekilde resmedilmiştir. Bütün bu özelliklerden dolayı eser Maniyerist Dönem özelliklerini de bünyesinde barındırmaktadır.

4.2. İncil İkonografisi

4.2.1. Meryem' in Tapınağa Takdimi



Resim No 5: Meryem' in Tapınağa Takdimi

<https://www.wikiart.org/en/titian/entry-of-mary-into-the-temple-1538>

Kat No: 5

Eserin Adı: Meryem'in Tapınağa Takdimi

Eserin Yılı: 1534-1538

Eserin Bulunduğu Yer: Gallerie dell'Accademia, Venedik, İtalya

Eserde Kullanılan Teknik: Yağlı Boya

Eserin Boyutları: 345x775 cm

A- Olgusal Anlam

Eserde tasvir edilen konu merdivenli bir yapının önünde geçmektedir. Resme bakıldığında iki ana yapı olduğu anlaşılmaktadır. Bunlardan birincisi sağ tarafta merdivenlerle çıkılan yapı, ikincisi ise; resimde sol tarafta sadece üç kemeri görülen, merdivenli yapının tam karşısında ki yerdir. Sadece üç kemeri görünen yapının yanında bir de kule görülmektedir. Sağ tarafta bulunan, merdivenlerle çıkılan bu yapının en üstünde üç kişi tasvir edilmiştir. Tasvir edilen üç kişide merdivenlerden aşağı doğru bakmaktadır. Bu kişilerden bir tanesi en arkada sanki bir kapı aralığından bakar gibi, diğer ikisi de merdivenlerin başında gösterilmiştir. Merdivenlerin başında tasvir edilen iki kişinin kıyafetleri, resmin geri kalan kısmında tasvir edilen kişilerin kıyafetlerinden daha gösterişlidir. Sol tarafta bulunan yapının önü bir hayli kalabalık resmedilmiştir. Bu kalabalığın içinde de kucağında bebek olan bir kadından din adamlarına kadar toplumun her kesiminden kişiler resmedilmiştir. Öte yandan merdivenlerin tam ortasında, yukarıya doğru çıkan bir kız çocuğu görülmektedir. Hem aşağıda tasvir edilen kişiler hem de yukarıda bulunan kişiler merdivenden çıkan küçük kıza yoğunlaşmıştır. Merdivenlerin başında tasvir edilen kişide eliyle küçük kıızı işaret etmektedir.

B- İkonografik Anlam ve İfadesel Özellik

Burada ‘Meryem’in Tapınağa Takdimi’ resmedilmiştir. İncil’de bahsedilmeyen bu sahnenin kaynağı apokrif metinlerdir. Bu sahne Apokrif Yakub İncili’nde anlatılmaktadır. İkonografide

Anna Yohakim’den hamile kaldıktan sonra, ister kız ister erkek çocuğum olsun, doğduğu zaman Tanrı’ya adayacağım ki, hayatının tüm günlerinde O’na hizmet etsin... Aylar geçti ve çocuk büyüdü. İki yaşına gelince Yohakim Anna’ya ‘Bunu bize veren Rabbimizin mabedine götürelim’ dedi. Ve Meryem 3 yaşına geldiğinde Anna ve Yohakim onu tapınağa götürdü³²

ifadesinden anlaşılabacağı üzere tapınağın merdivenlerindeki küçük kızın Meryem olduğu anlaşılmaktadır. Dolayısıyla sanatçı burada Meryem’i üç yaşından daha büyük resmederek ikonografiye birebir bağlı kalmamış ve bireyselliğine de yer vermiştir.

³² Sarıkçıoğlu E., (2009), Diğer İnciller (Apokrif İnciller), Isparta, Fakülte Kitabevi Yayınları, 129

Ayrıca “*Anna ve Yohakim onu tapınağa götürdü*”³³ ifadesinin aksine sanatçı Anna ve Yohakim’ i sahnede göstermemiştir. Dolayısıyla sanatçı burada ikonografiyi eserine yansıtmamış ve bireyselliğine yer vermiştir.

“*Ve çocuk 3 yaşına gelince Yohakim dedi: ‘İsrail Oğullarının lekesiz kızını çağırırım, herkes bir meşale alsın ve yaksın, böylece çocuk geri dönmesin’*”³⁴ ifadesinde merdivenlerin başında resmedilen kalabalığın Yohakim’ in çağırmasıyla oraya gelen insanlar olduğu anlaşılmaktadır. Öte yandan sadece bir kişinin elinde meşale olmasında dolayı sanatçı ikonografiye kısmen bağlı kalmış aynı zamanda bireyselliğine de yer vermiştir.

C- İkonolojik Anlam

Sahneye genel olarak bakıldığında sanatçının perspektifi verebilmek için birçok mimari yapıdan yararlandığı görülmektedir. Örneğin, arka plandan başlayarak uzun külah şeklinde bir yapı, hemen yanında kemerli bir yapı ve büyük sütunlu yapılar perspektifi daha detaylı hale getiren mimari elemanlar olarak gösterilmiştir. Öte yandan merdivenin başında tasvir edilen kişilerin her birinin davranışı birbirinden farklı olmakla beraber bütünden kopuk değildir. Sanatçı kalabalığı resmederken en önde olan kişiler daha detaylı gösterilirken arka tarafta yer alan kişiler perspektife bağlı olarak sadece başları gözükecek şekilde resmedilmişlerdir. Eserde tasvir edilen kişiler din adamları ve halk olarak ayrı ayrı gösterilmiş her birinin kıyafetlerindeki çeşitlilik ve renk farklılığı da oldukça titiz şekilde verilmiştir. Merdivenlerin sonunda tasvir edilen rahipler ise merdivenlerin başında tasvir edilen insanların kıyafetlerine göre neredeyse kuzeyli ressamın detaycılığına yakın şekilde resmedilmiştir. Resimde kullanılan ışığın her yere eşit dağılımı, elbiselerde kullanılan renklerin çeşitliliği, üç boyut kullanımının mimari yapılarla desteklenerek daha belirgin hale getirilmesinden dolayı eser Yüksek Rönesans Dönemi özelliklerini bünyesinde barındırmaktadır.

³³ A.g.e

³⁴ A.g.e

Meryem' e Müjde İkonografisi

Luka İncili (1:26-38)³⁵

26- Elizabeth hamileliğinin altıncı ayında Tanrı melek Cebrail'i Celile'de bulunan Nasıra adlı kentte, Davud'un soyundan Yusuf adındaki adama nişanlı olan bir kıza gönderdi.

27- Kızın adı Meryem'di.

28- Onun yanına giren melek 'Ey Tanrı'nın lütfuna erişen kız, selam! Rab seninledir' dedi. 29- Söylenenlere çok şaşırان Meryem, bu selamın ne anlama gelebileceğini düşünmeye başladı.

30- Ama melek ona, 'Korkma Meryem' dedi, 'sen Tanrı'nın lütfuna eriştin.

31- Bak gebe kalıp bir oğul doğuracaksın, adını İsa koyacaksın.

32-O büyük olacak, kendisine 'en yüce Olan'ın Oğlu denecek. Rab, Tanrı O'na, atası Davud'un tahtını verecek.

33- O da sonsuza dek Yakup'un soyu üzerinde egemenlik sürecek, ve egemenliğinin sonu gelmeyecektir."

34- Meryem meleğe, 'Bu nasıl olur? Ben erkeğe varmadım ki' dedi.

35- Melek ona şöyle cevap verdi: "Kutsal Ruh senin üzerine gelecek, en yüce Olan'ın gücü senin üstüne gölge salacak. Bunun için doğacak olana kutsal, Tanrı Oğlu denecek.

36-Bak senin akrabalarından Elizabeth'de yaşlılığında bir oğula gebe kalmıştır. Kısır bilinen bu kadın şimdi altıncı ayındadır. Tanrı'nın yapamayacağı hiçbir şey yoktur."

38- Ben Rab'bin kuluyum, dedi Meryem, " bana dediğin gibi olsun." Bundan sonra Melek onun yanından ayrıldı".

Apokrif Yakup İncili (The Protoevangelium of James)³⁶

11. Bölüm

"Ve (bir gün) testiği aldı kuyudan su doldurmak için dışarı çıktı. Ve bir ses ona dedi: 'Lütf bulmuş, selam sana, kadınlar arasında bereket bulmuş, Rab seninle olsun' ve bu sesin nereden geldiğini görmek için Meryem sağına ve soluna baktı. Ve titredi, eve gitti, testiği bıraktı. Purpuru (değerli özel boyalı ipliği) aldı. Sandalyesine oturdu ve eğirdi. Ve (birdenbire) Rab'bin bir meleği önünde duruyordu ve dedi: 'Meryem korkma! Çünkü sen kâdir (Tanrı) önünde lütf buldun ve onun kelamından hamile kalacaksın' O bunu işitince şaşırđı ve dedi: 'Tanrı'dan, hamile mi kalcağım, her kadın gibi doğuracak mıyım?' Ve Rab'bin meleği içeri girdi ve ona dedi: 'Öyle değil Meryem! Çünkü Rab'bin gücü seni gölgeleyecek; bu sebeple senden doğacak kutsala, ulunun oğlu denecek. Ve onun adını İsa koyacaksın, çünkü o halkını günahattan kurtaracak!' Ve Meryem dedi: Bakın, ben Rab'bin kuluyum, senin sözün olsun!"

³⁵ İncil, (1996), Yeni Yaşam Yayınları, 128

³⁶ Sarıkçıoğlu E., (2009), Diğer İnciller (Apokrif İnciller), Isparta, Fakülte Kitabevi Yayınları, 130

12. Bölüm

Ve erguvanı ve parlak kırmızı tamamladı ve rahibe götürdü. Ve rahip onu aldı. Meryem'i kutsadı ve dedi: 'Meryem, Rabbimiz senin adını büyük yaptı ve dünyanın bütün kavimleri arasında seni kutsadı'.



4.2.2. Meryem' e Müjde



Resim No 6: Meryem' Müjde

<https://www.wikiart.org/en/titian/the-annunciation>

Katalog No:	6
Eserin Adı:	Meryem' e Müjde
Eserin Yılı:	1519
Eserin Bulunduğu Yer:	Treviso Katedrali, Treviso, İtalya
Eserde Kullanılan Teknik:	Yağlı Boya
Eserin Boyutları:	179x207 cm

A- Olgusal Anlam

Eserde anlatılan konu balkon benzeri bir mekânda geçmektedir. Eserde üç kişi yer almaktadır. Bunlardan birincisi bize göre sol tarafta, resmin ön planında yer alan kadın, kadının sağında bir melek ve arka planda ise başka bir erkek yer almaktadır. Resmin ön planında yer alan kadın kırmızı parlak bir elbise üzerine mavi örtüyle, yanında yeşil kapaklı defterle yere oturmuş şekilde tasvir edilmiştir. Kadının arkasında bir yapı yer almakta ve duvarın üzerinde çeşitli rölyefler yer almaktadır. Kadının sağ tarafında yer alan melek ise açık mor bir elbiseyle, havada durur ve bize göre sol elini kaldırmış, sağ elinde ise çiçek tutar şekilde gösterilmiştir. Arka planda yer alan erkek ise koyu renk bir elbise üzerine açık pembe bir pelerinle, sanki duvarın arka tarafına saklanmış, gizlice meleklerle kadına bakıyor şekilde resmedilmiştir. Resmin arka planında ise doğa tasviri yer almaktadır.

B- İkonografik Anlam ve İfadesel Özellik

Burada ‘Meryem’e Müjde’ ikonografisi tasvir edilmiştir. Bu ikonografi Kanonik İncillerden Luka İncili’nde ‘İsa’nın Doğumu Önceden Bildiriliyor’ (Luka 1: 26- 38) kısmında ve Apokrif Yakup İncilinde konu edinilmiştir. *“Elizabeth hamileliğinin altıncı ayında Tanrı. Melek Cebrail’i Celile’de bulunan Nasıra adlı kentte, Davud’un soyundan Yusuf adındaki adama nişanlı olan bir kıza gönderdi. Kızın adı Meryem’di” (Luka 1: 26)* ifadesinden anlaşılabacağı üzere meleğin Cebrail olduğu ve *“Kızın adı Meryem’di” (Luka 1: 27)* ifadesinden resmin ön planında, yerde oturan kadının Meryem olduğu anlaşılmaktadır. Dolayısıyla sanatçı burada ikonografiye birebir bağlı kalmıştır.

“Onun yanına giren melek ‘Ey Tanrı’nın lütfuna erişen kız, selam! Rab seninledir. Dedi” (Luka1: 28) cümlesinden elini kaldırmış olarak tasvir edilen meleğin Meryem’e seslendiği anlaşılmaktadır. Dolayısıyla sanatçı burada ikonografiye birebir bağlı kalmış ve bireyselliğine yer vermemiştir. *“Bak gebe kalıp bir oğul doğuracaksın, adını İsa koyacaksın” (Luka 1: 31)* ifadesinden anlaşılabacağı üzere Cebrail’in Hz. Meryem’ e Müjdeyi verdiği an resmedilmiştir. Sanatçı burada ikonografiye birebir bağlı kalmıştır.

“Meryem meleğe nasıl olur? Ben erkeğe varmadım ki, dedi. Melek ona şöyle cevap verdi. Kutsal Ruh senin üzerine gelecek, en yüce Olan’ın gücü senin üstüne gölge salacak” (Luka 1: 35) cümlesinden anlaşılabacağı üzere sanatçı gökyüzünü aydınlık

resmetmesine rağmen, eserin sağ üst köşesini karanlık bulutlarla tasvir etmiştir. Dolayısıyla kutsal ruhu gölgeli şekilde gösteren sanatçı burada ikonografiye birebir bağlı kalmıştır.

Cebrail'in elinde gösterilen zambak ise Hz. Meryem' in saflık ve bekaretini temsil eder. Bu çiçek aynı zamanda Hz. Meryem' in çiçeği olarak da adlandırılır.³⁷ Ancak Luka İncili'nde bahsedilmeyen bu çiçeği sanatçı eserinde kullanmıştır. Dolayısıyla sanatçı burada bireyselliğine yer vermiş ve ikonografiye bağlı kalmamıştır.

C- İkonolojik Anlam

Sanatçı eserinde zeminden başlayarak önde ki karoları büyük, arkada ki karoları küçük vererek ve duvar yüzeyinde orta kısmı düz, kenarları kademeli olarak yükselterek de perspektife ne kadar hakim olduğunu göstermiştir. Ayrıca Hz. Meryem'in en önde olmasından dolayı daha büyük ve arka planda tasvir edilen kadının da yine perspektife bağlı olarak diğer figürlerden daha küçük resmedildiği görülmektedir. Işık resmin tamamına akılcı bir şekilde dağılmış, eserde tasvir edilen kişilerin vücutları gerçekçi anatomik oranlarla resmedilmiş ve elbiselerindeki kıvrımlar da hacimli ve gerçeğe uygun şekilde tasvir edilmiştir. Dolayısıyla eser Yüksek Rönesans Dönemi özelliklerini bünyesinde barındırmaktadır.

Ayrıca Cebrail'in bacak bileğinin çok ince verilmesi, bize göre sol elinin bilekleri gösterilmeden kolunun uzantısıymış şeklinde tasvir edilmesi ve Hz. Meryem'in gövdesine göre başının küçük ellerinin büyük olmasından dolayı eser Maniyerist Dönem özelliklerini de bünyesinde barındırmaktadır.

³⁷ Hall J.,(1996), Illustrated Dictionary of Symbols in Eastern and Western Art, Colorado, 149

4.2.3. Meryem' e Müjde



Resim No 7: Meryem'e Müjde

<https://www.wikiart.org/en/titian/annunciation>

Katalog No:	7
Eserin Adı:	Meryem' e Müjde
Eserin Yılı:	1535
Eserin Bulunduğu Yer:	Scuola Grande di San Rocco Müzesi, Venedik, İtalya
Eserde Kullanılan Teknik:	Yağlı Boya
Eserin Boyutları:	166x266 cm

A- Olgusal Anlam

Eserde anlatılan konu balkon benzeri bir mekânda gerçekleşmektedir. Resimde iki kişi bulunmaktadır. Bunlardan ilki yerde oturan kadın, ikincisi ise kadının tam karşısında havada asılı duran melek figürüdür. Kadın yere oturmuş biçimde, sadece yüzü ve eli gözükmekte, geri kalan kısmı ise siyah örtüyle kapalı şekilde tasvir edilmiştir. Kadının hemen önünde bir kürsü, kürsünün köşesinde elmaya benzer bir meyve, zeminde siyah renkli bir kuş ve kapağı yarım açılmış hasır bir sepet bulunmaktadır. Havada asılı duran melek figürü, yerde oturan kadına göre oldukça renkli resmedilmiştir. Meleğin elbisesinin kol kısımları beyaz, alt kısmı kırmızı ve bol, ayakkabıları ise sandalet şeklinde diz kapağının alt kısmına kadar tasvir edilmiştir. Melek sağ eliyle yerde oturan kadına işaret ederken, sol elinde de ucunda iki tane beyaz çiçeği olan uzun bir dal tutmaktadır. Melek figürünün başının hemen üstünde beyaz bir güvercin yer almakta ve bu güvercinden çıkan ışık huzmesi ise yerde oturan kadının yüzünü aydınlatmaktadır. Balkon korkuluklarının sütunlarla birleştiği yerin üzerinde kırmızı bir örtü bulunmaktadır. Resmin arka planında ise ağaçlarla kaplı yeşil bir alan resmedilmiştir.

B- İkonografik Anlam ve İfadesel Özellik

Burada ‘Meryem’e Müjde’ ikonografisi resmedilmiştir. Bu ikonografi Kanonik İncillerden Luka İncili’nde ‘İsa’nın Doğumu Önceden Bildiriliyor’ (Luka 1: 26- 38) kısmında ve Apokrif Yakup İncilinde konu edinilmiştir. İkonografide geçen *“Elizabeth’in hamileliğinin altınca ayında, Tanrı Melek Cebrail’ i Celile’ de bulunan Nasıra adlı kente, Davud’ un soyundan Yusuf adında ki adama nişanlı olan kıza gönderdi” (Luka 1: 26)* cümlesinden meleğin Cebrail olduğu ve devamında *“Kızın adı Meryem’di” (Luka 1: 27)* ifadesinden de yerde oturan kadın figürünün Hz. Meryem olduğu anlaşılmaktadır. Dolayısıyla sanatçı burada ikonografiye birebir bağlı kalmış ve bireyselliğine yer vermemiştir. *“Bak gebe kalıp bir oğul doğuracaksın, adını İsa koyacaksın” (Luka 1: 31)* ifadesinden anlaşılabileceği üzere Cebrail’in Hz. Meryem’ e Müjdeyi verdiği an resmedilmiştir. Sanatçı burada ikonografiye birebir bağlı kalmıştır.

İkonografinin devamında *“Meryem meleğe nasıl olur? Ben erkeğe varmadım ki, dedi. Melek ona şöyle cevap verdi. Kutsal Ruh senin üzerine gelecek” (Luka 1: 34- 35)* şeklinde yer almaktadır. Öyle ki sahnede kutsal ruh beyaz güvercin şeklinde

tasvir edilmiştir. Luka İncili’nde beyaz güvercinden kutsal ruh olarak bahsedilmemesine rağmen Matta İncili’nde ‘İsa Vaftiz Oluyor’ kısmında açıkça belirtilmiştir. Bu ikonografiye göre “İsa vaftiz olur olmaz sudan çıktı. O anda gökler açıldı ve İsa Tanrı’nın ruhunun güvercin gibi inip üzerine konduğunu gördü” (Matta 1: 16) ifadesinden Kutsal Ruhun güvercin şeklinde görüldüğü anlaşılmaktadır. Dolayısıyla sanatçı burada ikonografiye bağlı kalmakla beraber güvercini beyaz renkte göstererek de bireyselliğine yer vermiştir.

Cebrail’in elinde gösterilen zambak ise Hz. Meryem’ in saflık ve bekaretini temsil eder. Bu çiçek aynı zamanda Hz. Meryem’ in çiçeği olarak da adlandırılır.³⁸ Luka İncili’nde bahsedilmeyen zambağa sanatçı eserinde yer vermiştir. Dolayısıyla sanatçı burada ikonografiye bağlı kalmamış ve bireyselliğine yer vermiştir.

C- İkonolojik Anlam

Jacop Bellini, perspektif ve ışık gölge bağlamında Tiziano için örnek oluşturmuştur. Venedik Ekolü’ne bağlı olan sanatçı kendinden önceki sanatçılardan da etkilenip resimlerine bunları yansıtmıştır³⁹. Sahneye genel olarak bakıldığında Hz. Meryem ve Cebrail’in çok aydınlık şekilde tasvir edildiği görülmektedir. Sanatçı Cebrail’e göre Hz. Meryem’i yukarıdan gelen, kutsal ruh olarak adlandırılan güvercinin ışığından da yararlanıp daha aydınlık resmetmiştir. Öte yandan Cebrail’in Hz. Meryem’e müjdeyi verdiği an bir tiyatro sahnesi canlandırılıyormuş şeklinde resmedilmiştir. Sanatçılar hayal güçlerini de eserlerine yansıtmışlardır. Hz. Meryem’in yüzünün düşünceli hali ve Cebrail’i görüp korkmasıyla beraber elini göğsüne koyması da sanatçının bu özelliğe sahip olduğunun göstergesi olarak yorumlanabilir. Bu özelliklerden dolayı resim ana hatlarıyla Barok Dönem özelliklerini yansıtmaktadır.

Barok Dönem özelliklerinin yanı sıra, eserde Cebrail’in aşırı büyük tasvir edilmesi, Hz. Meryem’ in ellerinin uzun ve ince verilmesi, bununla birlikte kafasının da eline ve vücuduna oranla daha küçük verilmesi, resmedilen kişilerin vücut yapılarının deformasyona uğramasına sebep olmuştur. Dolayısıyla eser bu özelliklerinden dolayı da Maniyerizm Dönem özelliklerini bünyesinde barındırmaktadır.

³⁸ Hall J.,(1996), Illustrated Dictionary of Symbols in Eastern and Western Art, Colorado, 149

³⁹ Öndin N., (2020), Rönesans Düşüncesi ve Resim Sanatı, İstanbul, Hayalperest Yayınevi, s.236

4.2.4. Meryem' e Müjde



Resim No 8: Meryem'e Müjde

<https://www.wikiart.org/en/titian/the-annunciation-1>

Katalog No:	8
Eserin Adı:	Meryem' e Müjde
Eserin Yılı:	1557
Eserin Bulunduğu Yer:	San Salvador Katedrali, Venedik, İtalya
Eserde Kullanılan Teknik:	Yağlı Boya
Eserin Boyutları:	403x235 cm

A- Olgusal Anlam

Eserde anlatılan konu üzerinde rölyef bulunan yüksek bir kaidenin önünde geçmektedir. Aynı zamanda kaidenin üzerinde de bir sütun yer almaktadır. Kaidenin önünde yer alan kadın yere oturur ya da yerden kalkar şekilde, kollarını çapraz biçimde göğüsüne bastırmış ve kafasını öne eğmiş şekilde gösterilmiştir. Kadının sol tarafında yer alan melek ise bize göre sağ elini kadına doğru uzatmış, sol ayağıyla da yerde oturan kadına doğru uzanmıştır. Melek sanki yerde oturan kadına saygı gösterir şekilde dizlerini kırarak hafifçe eğilmiş şekilde tasvir edilmiştir. Kadın kırmızı bir elbise üzerine mavi örtüyle gösterilirken, başı ise uzun beyaz bir örtüyle kapalı şekilde resmedilmiştir. Kadının sağında yer alan melek ise kısa kollu beyaz uzun bir elbise üzerine dizlerine kadar uzanan başka bir elbise ve göğsünden beline doğru uzanan bir kuşakla tasvir edilmiştir. Gökyüzü ise yoğun şekilde bulutlu ve bulutların çevresinde ise sağ tarafta bir, sol tarafta iki olmak üzere üç melek resmedilmiştir. Bulutların iki yana ayrılmasıyla yoğun ışık huzmesiyle birlikte beyaz bir güvercinde resimde yer almaktadır.

B- İkonografik Anlam ve İfadesel Özellik

Burada ‘Meryem’ e Müjde’ ikonografisi resmedilmiştir. Bu ikonografi Kanonik İncillerden Luka İncili’nde ‘İsa’nın Doğumu Önceden Bildiriliyor’ (Luka 1: 26- 38) kısmında ve Apokrif Yakup İncilinde konu edinilmiştir. *“Elizabeth hamileliğinin altıncı ayında Tanrı melek Cebrail’i Celile’de bulunan Nasıra adlı kentte, Davud’un soyundan Yusuf adındaki adama nişanlı olan bir kıza gönderdi” (Luka1: 26)* ifadesinden meleğin Cebrail olduğu ikonografinin devamında *“Kızın adı Meryem’di” (Luka1:27)* cümlesinden de yerde oturan kadının Hz. Meryem olduğu anlaşılmaktadır. Dolayısıyla sanatçı burada ikonografiye birebir bağlı kalmış ve bireyselliğine yer vermemiştir.

“Onun yanına giren melek ‘Ey Tanrı’nın lütfuna erişen kız, selam! Rab seninledir” (Luka1: 28) ifadesinden Cebrail’in elini öne doğru uzatması Hz. Meryem’e verdiği selamı göstermektedir. Dolayısıyla sanatçı burada da ikonografiye birebir bağlı kalmıştır.

“Bak gebe kalıp bir oğul doğuracaksın, adını İsa koyacaksın” (Luka 1: 31) ifadesinden anlaşılaacağı üzere sanatçı tam da Cebrail’in Hz. Meryem’ e müjdeyi verdiği anı resmetmiştir. Dolayısıyla sanatçı burada ikonografiye bağlı kalmıştır.

İkonografinin devamında “*Meryem meleğe nasıl olur? Ben erkeğe varmadım ki, dedi. Melek ona şöyle cevap verdi. Kutsal Ruh senin üzerine gelecek*” (Luka 1: 34-35) ifadesine göre sanatçı kutsal ruhu beyaz güvercin şeklinde tasvir etmiştir. Dolayısıyla sanatçı Kutsal Ruh’u hem güvercin hem de beyaz renkte göstererek bireyselliğine yer vermiş ve ikonografiye bağlı kalmamıştır.

Cebrail’in elinde gösterilen zambak ise Hz. Meryem’ in saflık ve bekaretini temsil eder. Bu çiçek aynı zamanda Hz. Meryem’ in çiçeği olarak da adlandırılır.⁴⁰ Luka İncili’nde bahsedilmeyen bu çiçeği sanatçı eserinde kullanmıştır. Dolayısıyla sanatçı burada bireyselliğini kullanmış ve ikonografiye bağlı kalmamıştır.

C- İkonolojik Anlam

Titian’ın geç dönem çalışmalarında ele aldığı konuları vurgulamak için koyu tonları daha fazla tercih ettiği görülmektedir. Sanatçının bu eserinde de tek ışık kaynağı gökyüzünden aşağı doğru süzülen güvercindir. Güvercinin ışığı Hz. Meryem’in yüzünü aydınlatmış geri kalan kısımlar ise gölgede bırakılmıştır. Cebrail’in Hz. Meryem’ e müjdeyi verdiği an fotoğraf karesi gibi resmedilmiştir. Ayrıca Rönesans resminin aksine, sanatçı hiçbir çizgiyi keskinleştirmemiş, figür ve kompozisyonları birbiriyle kaynaştırmış ve hareketsiz bir kompozisyonda bile hareketi sağlamıştır. Bütün bu özelliklerden dolayı eser ana hatlarıyla Barok Dönem özelliklerini bünyesinde barındırmaktadır.

Öte yandan Cebrail’in aşırı büyük tasvir edilmesi, Hz. Meryem’in bize göre sol el parmaklarının gerçeklikten uzak şekilde resmedilmesi, Cebrail’in üzerinde duran meleğin bacaklarının ve kalçasının aşırı kaslı verilmek istenirken deformasyona uğraması, gökyüzünün katman katman verilmesi ve kullanılan renklerin soluk olmasından dolayı da eser Manierist Dönem özelliklerini de bünyesinde barındırmaktadır.

⁴⁰ Hall J.,(1996), Illustrated Dictionary of Symbols in Eastern and Western Art, Colorado, 149

4.2.5. Meryem' e Müjde



Resim No 9: Meryem' e Müjde

<https://www.wikiart.org/en/titian/annunciation-1>

Kat No:	9
Eserin Adı:	Meryem' e Müjde
Eserin Yılı:	1564
Eserin Bulunduğu Yer:	San Salvador Katedrali, Venedik, İtalya
Eserde Kullanılan Teknik:	Yağlı Boya
Eserin Boyutları:	410x240 cm

A- Olgusal Anlam

Eserde tasvir edilen konu alt ve üst kısım olacak şekilde ele alınmıştır. Eserin alt kısmında tasvir edilen bir kadın ve melek figürü yer almaktadır. Resmin sağ alt tarafında yer alan kadın figürü kırmızı bir gömlek üzerine lacivert örtüyle gösterilirken, karşısında yer alan melek ise büyük kanatlarıyla birlikte beyaz gömlek üzerine açık kahverengi bir elbise ve belinde kahverengi kuşakla tasvir edilmiştir. Sağ tarafta yer alan kadın sanki gördüğü melekten korkmuş, bize göre sol elini kaldırmış ve koşmaya hazırlanır şekilde, karşısında yer alan melek ise kollarını göğsünde toplamış ve kadına doğru bir adım atmış biçimde resmedilmiştir. Meleğin arkasında kaidesi görülen üç sütun yer almaktadır. Eserin üst kısmında bulutların tam ortasından yoğun bir ışık huzmesiyle beraber beyaz güvercin alt kısmında yer alan kadınla meleğin arasına doğru gelir şekilde tasvir edilmiştir. Bununla birlikte beyaz güvercinin etrafında çok sayıda melek ve çocuk gösterilmiştir. Çocukların çoğu çıplak olmakla beraber bize göre sol tarafta yer alan bir çocuk ise elinde uzun kırmızı bir örtüyle gösterilmiştir.

B- İkonografik Anlam ve İfadeşel Özellik

Burada ‘Meryem’ e Müjde’ ikonografisi resmedilmiştir. Bu ikonografi Kanonik İncillerden Luka İncili’nde ‘İsa’nın Doğumu Önceden Bildiriliyor’ (Luka 1: 26- 38) kısmında ve Apokrif Yakup İncilinde konu edinilmiştir. İkonografide geçen *“Elizabeth’in hamileliğinin altınca ayında, Tanrı Melek Cebrail’ i Celile’ de bulunan Nasıra adlı kente, Davud’ un soyundan Yusuf adında ki adama nişanlı olan kıza gönderdi” (Luka 1: 26)* ifadesinden meleğin Cebrail olduğu ve *“Kızın adı Meryem’ di” (Luka 1: 27)* ifadesinden de resmin sağ tarafında ki kadın figürünün de Hz. Meryem olduğu anlaşılmaktadır. Dolayısıyla sanatçı burada ikonografiye birebir bağlı kalmış ve bireyselliğine yer vermemiştir.

“Bak gebe kalıp bir oğul doğuracaksın, adını İsa koyacaksın” (Luka 1: 31) ifadesinden anlaşılaçağı üzere Cebrail’in Hz. Meryem’ e ‘Müjdeyi verdiği’ an resmedilmiştir. Sanatçı burada ikonografiye birebir bağlı kalmıştır.

İkonografinin devamında *“Meryem meleğe nasıl olur? Ben erkeğe varmadım ki, dedi. Melek ona şöyle cevap verdi. Kutsal Ruh senin üzerine gelecek” (Luka 1: 34- 35)* ifadesinden sanatçı kutsal ruhu beyaz güvercin şeklinde resmetmiştir. Dolayısıyla

sanatçı burada Luka İncili ikonografisine bağlı kalmakla beraber güvercini beyaz renkte göstererek de bireyselliğine yer vermiştir.

C- İkonolojik Anlam

Titian eserlerinde dekor ve kostümden ziyade daha çok jest ve mimiklere önem veren bir sanatçıydı⁴¹. Bu eserinde de görüldüğü üzere sanatçı Hz. Meryem'in Cebrail' i görüp korkmasıyla birlikte elini havaya kaldırıp koşmaya çalışma anını vurgulamıştır. Diğer bir yandan alt tarafta Hz. Meryem ve Cebrail'in karşılaşma anı, üst tarafta ise bulutların çevresinde ki melek ve çocukların olmasıyla beraber yoğun bir ışığın içinden süzülen güvercin de esere hareket kazandırmıştır. Sadece tasvir edilen kişi ve figürlerden değil, aynı zamanda farklı renklerin kullanılmasıyla birlikte ışık ve gölgenin yoğun şekilde kullanılması da eserin hareketliliğini arttırmıştır. Güvercinin bembeyaz ışığın içinden aşağı tarafa doğru süzülmesi, bulutların gri, beyaz ve siyah renklerle gösterilmesi buna örnek olarak gösterilebilir. Bu özelliklerden dolayı eser ana hatlarıyla Barok Dönem özelliklerini bünyesinde barındırmaktadır.

Diğer yandan eserin bize göre sol üst köşesinde tasvir edilen iki çocuğun bacaklarının aşırı kaslı tasvir edildiği ve yine aynı yerde çıplak olarak gösterilen çocuğun göğüs kısmının gerçek anatomik oranlarla uyuşmadığı görülmektedir. Ayrıca bize göre sol en üst köşede gösterilen çocuğun kolunun kaslı verilmek istenirken kolun deformasyona uğraması, figürlerin donuk olması, gökyüzünün katmanlar halinde verilmesi ve Cebrail'in aşırı büyük tasvir edilmesinden dolayı eser Manierist Dönem özelliklerini de bünyesinde barındırır.

⁴¹ Williams J., (1968), The World of Titian (1488-1576), Time Life Books, s.112

4.2.6. Kutsal Aile ve oban



Resim No 10: Kutsal Aile ve oban

<https://www.wikiart.org/en/titian/the-holy-family-with-a-shepherd>

Kat No: 10

Eserin Adı: Kutsal Aile ve oban

Eserin Yılı: 1510

Eserin Bulunduğu Yer: National Gallery, London, UK

Eserde Kullanılan Teknik: Yağlı Boya

Eserin Boyutları: 106x143cm

A- Olgusal Anlam

Tasvir edilen konu açık bir alanda geçmektedir. Resimde dört kişi bulunmakta, bunlardan birincisi kadın, ikincisi erkek, üçüncüsü kadının kucağında yer alan bebek ve dördüncüsü ise erkek figürün sağında yere diz çökmüş olan çocuktur. Kucağında bebeğini tutan kadın oturmuş ve düşünceli şekilde yere bakarken tasvir edilmiştir. Kadının elbisesi parlak kırmızı üstüne mavi bir örtüyle tamamlanmış ve kadının saçını örten beyaz örtü ise aynı zamanda kucağında ki çocuğu da himation şeklinde sarmıştır. Resimde gösterilen erkekte tıpkı kadın gibi yere oturmuş şekilde tasvir edilmiş ve sağ eliyle küçük bebeğin bacağına tutmuş, sol eliyle de yere konulmuş ucu hafif çatallı odun parçasını tutmaktadır. Ortada oturan elinde asa tutan yaşlı erkek figürü bize göre sağında oturan çocuğa doğru bakmaktadır. Erkeğin elbisesi kadınınkine göre daha koyu renklidir. Yerde oturan çocukta sol bacağının üzerine çökmüş şekilde resmedilmiştir. Çocuğun elbisesi beyaz gömlek üzerine kırmızı yelek şeklinde ve aynı zamanda belinde ahşaptan yapılmış bir bardakla tasvir edilmiştir. Sahnenin sağ tarafında arka planda ağaçlardan oluşan doğa tasviri ve bir sürü vardır. Ayrıca ağaçların altında kırmızı renkte uçan bir melekte resmedilmiştir. Resmin sol tarafında ise kadın figürünün hemen arkasında bir eşek ve öküz dikkat çekmektedir. Sanki bu hayvanlar bir mağaranın içindeymiş düşüncesi de uyandırmaktadır.

B- İkonografik Anlam ve İfadesel Özellik

Burada 'İsa'nın Doğumu ile birlikte Çobanlar ve Melekler' resmedilmiştir. İsa'nın doğumu Matta (Matta 1: 18-25) ve Luka İncillerinde (Luka 2: 1-7) konu edinilirken, Çobanlar ve Melekler ise sadece Luka İncilinde (Luka 2: 8-20) anlatılmaktadır. İkonografide geçen

...Böylece Yusuf' da, Davut'un soyundan ve torunlarından olduğu için Celile'nin Nasıra kentinden kalkıp Yahudiye bölgesine, Davut'un kenti olan Beytlehem' e gitti. Orada, hamile olan nişanlısı Meryem'le birlikte yazılacaktı. Onlar oradayken, Meryem'in doğum yapma vakti geldi ve ilk oğlunu doğurdu (Luka 2: 6-7)

ifadesinden anlaşılacağı üzere yerde oturan kadın Meryem, kucağında ki bebek İsa ve yanlarında ki erkeğinde Yusuf olduğu anlaşılmaktadır. Dolayısıyla sanatçı burada ikonografiye birebir bağlı kalmıştır.

"Onu kundağa sarıp bir yemliğe yatırdı" (Luka 2: 6-7) ifadesinde olduğu gibi Titian Hz. İsa' yı bir yemliğin üstüne oturmuş şekilde göstermiştir. Burada sanatçı

ikonografiye bağı kalmakla birlikte Hz. İsa'yı Hz. Meryem' in örtüsüne yarı sarılı ve oturur şekilde göstererek ikonografiye bağı kalmamış ve bireyselliğine yer vermiştir.

“Aynı yörelerde, sürülerin yanında nöbet tutarak geceyi kırlarda geçiren, çobanlar vardı” (Luka 2: 8) ifadesine göre yere diz çökmüş olan çocuğun çoban olduğu anlaşılmaktadır. İkonografide geçen sürüleri resmine yansıtan sanatçı, “çobanlar” kelimesine karşı burada tek çoban tasvir ederek ikonografiye bağı kalmakla beraber bireyselliğine de yer vermiştir.

Rab' bin bir meleği onlara göründü ve Rab' bin görkemi çevrelerini aydınlattı. Büyük bir korkuya kapıldılar. Melek ise onlara 'Korkmayın' dedi. Size tüm halk için müjde olacak büyük bir sevinç kaynağı getiriyorum; bugün size, Davut'un kentinde bir Kurtarıcı doğdu. Bu, Rab olan Mesih'tir. Ve işte size bir işaret; kundağa sarılmış ve yemlikte yatan bir bebek bulacaksınız (Luka2: 9-12)

cümlelerinde olduğu gibi resimde tasvir edilen meleğin müjdeyi getiren melek olduğu açıkça anlaşılmaktadır. Sanatçı burada müjde veren meleği göstererek ikonografiye bağı kalmış fakat bebeği kundak içinde göstermeyerek bireyselliğine yer vermiştir.

Resimde yer alan öküz ve eşek Kanonik İncil yazarlarının değinmediği bir ayrıntıdır. Bu hayvan figürlerinden Apokrif Matta İncili' nde söz edilir. Apokrif Matta İncili' ne göre *“Ve Meryem hayvanlarla birlikte mağaranın içine girdi. Çünkü doğurması gereken zaman çok yakındı⁴²”* ifadesinden sanatçı Hz. Meryem'i mağaranın önünde resmederek ikonografiye bağı kalmıştır. Ayrıca yine Apokrif Matta İncili' nde geçen *“İsa'nın doğumundan üç gün sonra Meryem mağaradan çıktı ve bir ahıra girerek çocuğu oraya yerleştirdi. Ahırda yer alan eşek ve öküz çocuğa hayranlıkla baktı⁴³”* ifadesine göre sanatçı burada da eşek ve öküzü tasvir etmiş fakat ahır yerine mağaranın önünü göstermekle yetinmiştir. Dolayısıyla sanatçı burada ikonografiye bağı kalmakla birlikte, ahır resmetmeyerek bireyselliğine yer vermiştir.

C- İkonolojik Anlam

Sahneye genel olarak bakıldığında tasvir edilen kişilerin vücut hatları çok fazla belli olmamakla beraber, kıyafetlerinde ki kıvrımlar gerçekçi ve bununla birlikte hacimlidir. Tasvir edilen figürler Erken Rönesans Dönemi figürlerine göre daha

⁴² <http://gnosis.org/library/psudomat.htm>

⁴³ <http://gnosis.org/library/psudomat.htm>

büyük ve çerçeveyi dolduracak şekilde gösterilmiştir. Figürlerin büyümesiyle birlikte yüz ifadeleri daha anlaşılır hale gelmiş ve bu ifadeler resmin hareket kazanmasına yardımcı olmuştur. Tam da resimde olduğu gibi Yusuf'un çobana doğru bakması, diğer figürlerin hareketsiz gösterilmesine rağmen resme bir hareket kazandırmıştır.

Her ne kadar Hz. Meryem diğer figürlere göre daha aydınlık gösterilmiş olsa da ışığın resmin tamamına akılcı bir şekilde dağıldığından söz etmek mümkündür. Öte yandan geri plandaki manzara resmi de ana konu olmaktan ziyade resmin tamamına bütünlük sağlamak için yapılmıştır. Bu özelliklerden dolayı eser ana hatlarıyla Rönesans Dönemi özelliklerini bünyesinde barındırır.



4.2.7. Kutsal Aile ve Bağışçı



Resim No 11: Kutsal Aile ve Bağışçı

<https://www.wikiart.org/en/titian/holy-family-and-donor-1514>

Katalog No:	11
Eserin Adı:	Kutsal Aile ve Bağışçı
Eserin Yılı:	1513-1514
Eserin Bulunduğu Yer:	Alte Pinakothek, Münih, Almanya
Eserde Kullanılan Teknik:	Yağlı Boya
Eserin Boyutları:	75.4x92 cm ⁴⁴

⁴⁴ <https://www.sammlung.pinakothek.de/en/artwork/A9xlnbeGWv/tizian-tiziano-vecellio/maria-mit-kind-johannes-dem-taeufer-und-einem-stifter>

A- Olgusal Anlam

Eserde tasvir edilen konu dışarıya açılan bir yapının içinde geçmektedir. Eserde dört kişi tasvir edilmiştir. Bunlardan birincisi resmin tam ortasında duran uzun kırmızı bir elbise üzerine lacivert pelerinle tasvir edilmiş kadın figürüdür. Kadın kucağında ki çocuğu, eserin bize göre solunda duran adama doğru uzatırken tasvir edilmiştir. Eserde tasvir edilen ikinci kişi kadının kucağında gösterilen sadece sırt kısmı beyaz bir örtüyle kapatılmış olan erkek çocuğudur. Üçüncü kişi ise çocuğu kucağına almaya çalışan erkektir. Bu erkek sadece bel kısmını kahverengi bir örtüyle kapatmış, geri kalan kısmı çıplak şekilde resmedilmiştir. Kadının kucağındaki çocuğu almaya çalışırken, bize göre sağ bacağını hafifçe kırmış ve öne doğru eğilir şekilde tasvir edilmiştir. Aynı zamanda bu adamın ayaklarının arasında da beyaz bir kuzu bulunmaktadır. Resimde tasvir edilen dördüncü kişi ise; eserin bize göre sağında yer alan ellerini göğüs kısmında dua eder şekilde birleştirmiş, saç ve sakalı uzun, üzerinde uzun siyah bir elbise, boynunda da kahverengi bir atkıyla gösterilmiş olan erkek figürüdür. Eserin sol arka planında yaprakları sararmış bir ağaç ve onunda arkasında dağ yer almaktadır.

B- İkonografik Anlam ve İfadesel Özellik

Bu eserde ‘Kutsal Aile ve Bağışçı’ resmedilmiştir. Eserin tam ortasında yer alan kırmızı elbiseli kadın Hz. Meryem’dir. Kucağında ki küçük çocuk ise Hz. İsa’dır. Eserin adı ‘Kutsal Aile’ olduğu için Hz. Meryem’in çocuğu uzattığı kişinin Yusuf olduğu anlaşılmaktadır. Yerde oturur şekilde tasvir edilen kişi ise Hz. Meryem ve Hz. İsa’ya inanan bir kişidir.

Yusuf’un ayaklarının arasındaki kuzu; saflığı, masumiyeti ve uysallığı ifade etmektedir.⁴⁵ Ayrıca bu kuzu; dünyanın günahını ortadan kaldıran Tanrı kuzusu anlamına da gelmektedir.⁴⁶

C- İkonolojik Anlam

Rönesans Dönemi eserlerinde; arka planda manzara kullanılması, ışığın resmin tamamına yayılması, elbiselerde kullanılan kıvrımların gerçeğe uygun şekilde verilmesi, tasvir edilen kişilerin anatomik oranlarının doğala en yakın olması gibi

⁴⁵ Cirlot E. J. (2001), A Dictionary of Symbols, London, Routledge& Kegan Paul, 176

⁴⁶ Post E.W. (1974), Saints, Signs and Symbols, Morehouse- Barlow Co, 18

özelliklerin bulunması gerekir. Titian eserinde de bu özelliklerin hemen hepsini yansıtmıştır. Dolayısıyla eser Rönesans Dönemi özelliklerini bünyesinde barındırmaktadır.

Öte yandan; Hz. İsa'nın aşırı aydınlık resmedilmesi Yusuf'un arka tarafının daha karanlık bırakılması, Yusuf'un tam çocuğu kucaklarken ki anın gösterilmesinden dolayı eser Barok Dönem özelliklerini de bünyesinde barındırmaktadır.

Ayrıca Yusuf'un sırtının, kolunun ve bize göre sağ baldırının gerçeğe uymayacak şekilde kaslı verilmesi deformasyona sebep olmuştur. Öte yandan Hz. Meryem bize göre sol bacağına uzatmış şekilde tasvir edilirken, sağ bacağına bükmüş izlenimi vermektedir. Bu da; uzattığı bacakla bükmüş olduğu bacağın aynı boydaymış gibi görünmesine sebep olmuş ve anatomik oransızlığa yol açmıştır. Bu özelliklerden dolayı da eser Maniyerist Dönem özellikleri de sergilemektedir.

4.2.8. Çobanların Secdesi



Resim No 12: Çobanların Secdesi

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Titian_-_The_Adoration_of_the_Shepherds_OU_CHCH_JBS_79

Katalog No:	12
Eserin Adı:	Çobanların Secdesi
Eserin Yılı:	1533
Eserin Bulunduğu Yer:	Palozzo Pitti, Floransa, İtalya
Eserde Kullanılan Teknik:	Yağlı Boya
Eserin Boyutları:	93.7x112cm

A- Olgusal Anlam

Eserde anlatılan konu üzeri çatı ile örtülü fakat kenarları açık bir mekânda geçmektedir. Eserde toplamda sekiz kişi bulunmaktadır. Bunlardan iki tanesi arka planda, altı tanesi ön planda yer almaktadır. Ön planda yer alan kişilerden, bize göre sağ tarafta dizlerinin üzerine çökmüş yeşil uzun elbiseli başı örtülü bir kadın yer almaktadır. Kadının hemen önünde beyaz örtüyle kundaklanmış olan küçük bir çocuk çıplak biçimde yatar şekilde gösterilmiştir. Kadının bize göre sol tarafında saçlı ve sakalı beyazlamış, üzerinde pembe bir elbise ve ayağında sandaletle hafifçe öne doğru eğilmiş bir erkek tasvir edilmiştir. Tasvir edilen bu kişi bize göre sol omzunda duran sarı örtüyü tutarken aynı zamanda sağ eliyle de örtünün geri kalan kısmını tutmaktadır. Erkeğin bize göre sol ayağının hemen yanında yerde oturmuş ve kadının önünde yer alan çocuğa doğru uzanmış, sağ eliyle de yerde yatan kuzuyu tutan bir adam resmedilmiştir. Yerde yatan kuzunun hemen yanında kahverengi gömlek üzerine yeşil süveter, altında ise paçaları yukarı doğru katlanmış pantolon giymiş bir erkek daha gösterilmiştir. Bu erkek aynı zamanda sol elinde çuval tutarken sağ elinde de rulo şeklinde kâğıt parçası tutmaktadır. Elinde çuval taşıyan kişinin bize göre sol tarafında büyükbaş bir hayvan ve eşek bulunmaktadır. Büyükbaş hayvan ve eşiğin yanında uzun bir sütunda yer almaktadır. Bu hayvanları tutan kişinin ise sadece başı ve bacağı gözükmetedir. Ön planda yer alan diğer kişilerin aksine bu kişi çocuğa bakmak yerine hayvanlara doğru bakmaktadır. Resmin arka planında ise bize göre sağ tarafta yer alan iki çocuk bulunmaktadır. Bunlardan bir tanesi dizlerinin üzerine çökmüş ve elinde mum tutar şekilde, diğeri ise ayakta ve yerde oturan çocuğun kolundan tutarken resmedilmiştir. Resmin bize göre sağ en üst köşesinde iki tane beyaz kuş yer alırken, sol tarafta ise tünek üzerinde tavus kuşu tasvir edilmiştir.

B- İkonografik Anlam ve İfadesel Özellik

Burada ‘İsa’nın Doğumu ile birlikte Çobanlar ve Melekler’ resmedilmiştir. İsa’nın doğumu Matta (Matta 1: 18-25) ve Luka İncillerinde (Luka 2: 8-20) konu edinilirken, Çobanlar ve Melekler (Luka 2: 8-20) ise sadece Luka İncilinde anlatılmaktadır. İkonografide geçen

...Böylece Yusuf’ da, Davut’un soyundan ve torunlarından olduğu için Celile’nin Nasıra kentinden kalkıp Yahudiye bölgesine, Davut’un kenti olan Beytlehem’ e gitti. Orada, hamile olan nişanlısı Meryem’le birlikte yazılacaktı.

Onlar oradayken, Meryem'in doğum yapma vakti geldi ve ilk oğlunu doğurdu. Onu kundağa sarıp bir yemliğe yatırdı (Luka 1: 4-7)

ifadesinden yerde oturan kadının Hz. Meryem, yemliğe yatırdığı küçük çocuğun Hz. İsa ve ayakta öne doğru hafifçe eğilen kişinin ise Yusuf olduğu açıkça anlaşılmaktadır. Dolayısıyla sanatçı burada ikonografiye birebir bağlı kalmış ve bireyselliğine yer vermemiştir.

Aynı yörelerde, sürülerin yanında nöbet tutarak geceyi kırlarda geçiren, çobanlar vardı. Rab'bin bir meleği onlara göründü ve Rab'bin görkemi çevrelerini aydınlattı. Büyük bir korkuya kapıldılar. Melek ise onlara 'Korkmayın!' dedi. Size tüm halk için büyük sevinç kaynağı olacak bir müjde getiriyorum, bugün size Davud'un kentinden bir Kurtarıcı doğdu. Bu Rab olan Mesih'tir. Ve işte size bir işaret: Kundağa sarılmış ve yemlikte yatan bir çocuk bulacaksınız (Luka2: 8)

cümlesinden anlaşılacağı üzere sanatçı burada çobanlara görünen meleği resmetmemiş ve ikonografiye bağlı kalmayarak bireyselliğini kullanmıştır.

"Melekler yanlarından ayrılıp göğe çekildikten sonra çobanlar birbirine. 'Haydi, Beytlehem'e gidelim, Rab'bin bize bildirdiği bu olayı görelim' dediler. Aceleyle gidip Meryem'le Yusuf'u ve yemlikte yatan bebeği buldular" (Luka 2: 15-16) ifadesinden anlaşılacağı üzere sanatçı çobanların meleklerle karşılaştıktan sonra Beytlehem'e geldikleri anı resmetmiştir. Dolayısıyla sanatçı bu kısımda ikonografiye birebir bağlı kalmıştır.

Resimde yer alan öküz ve eşek Kanonik İncil yazarlarının değinmediği bir ayrıntıdır. Bu hayvan figürlerinden Apokrif Matta İncili'nde söz edilir. Apokrif Matta İncili'ne göre *"İsa'nın doğumundan üç gün sonra Meryem mağaradan çıktı ve bir ahıra girerek çocuğu oraya yerleştirdi. Ahırda yer alan eşek ve öküz çocuğa hayranlıkla baktı"*⁴⁷ ifadesinden sanatçı Hz. Meryem'i bir ahırın önünde resmetmiş fakat ahırda yer alması gereken eşek ve öküzü çobanların yanında, ahırın dışında göstermiştir. Dolayısıyla sanatçı burada ikonografiye kısmen bağlı kalmakla beraber bireyselliğine de yer vermiştir.

C- İkonolojik Anlam

Titian'ın geniş pigment yelpazesi çok fazla sayıda renk kullanmasını mümkün kılmıştır. Bu eserinde de yeşil, pembe, turuncu ve mor renklerin hemen hepsini kullanmıştır. Eserin genelinde ise karanlık bir hava mevcuttur. Eseri aydınlatan tek

⁴⁷ <http://gnosis.org/library/psudomat.htm>

nokta Çocuk İsa figürüdür. Sanatçı Hz. İsa'yı aydınlık çizerek hem seyircinin odak noktasını resmin ana konusu olan İsa'nın doğumuna çevirmiş hem de eserin ı ışık kaynağını oluşturmuştur. Öte yandan figürlerin ön ve arka planda yer alması, derinlik etkisi oluşturduğu gibi ayrıca resme hareket izlenimi de katmıştır. Sanatçıda burada arka planda resmettiği iki kişi dışında, manzara ve gökyüzünü de çizerek resimde derinliği arttırmıştır. Bütün bu özelliklerden dolayı eser Barok Dönem özelliklerini bünyesinde barındırmaktadır.



4.2.9. İsa Vaftiz Oluyor



Resim No 13: İsa Vaftiz Oluyor

[https://useum.org/artwork/Baptism-of-Christ-Titian-](https://useum.org/artwork/Baptism-of-Christ-Titian-1512#nav%5Blist%5D=search&nav%5Btype%5D=common&nav%5Bphrase%5D=titian)

1512#nav%5Blist%5D=search&nav%5Btype%5D=common&nav%5Bphrase%5D=titian

Katalog No:	13
Eserin Adı:	İsa Vaftiz Oluyor
Eserin Yılı:	1512
Eserin Bulunduğu Yer:	Capitolini Müzesi, Roma, İtalya
Eserde Kullanılan Teknik:	Yağlı Boya
Eserin Boyutları:	366x500 cm

A- Olgusal Anlam

Eserde tasvir edilen konu açık bir alanda geçmektedir. Eserde üç kişi resmedilmiştir. Bunlardan tam ortada yer alanı ellerini göğsünde tutarken bel kısmı da beyaz bir örtüyle kapatılmış, uzun saç ve sakalı bulunan bir erkektir. Bu kişinin bize göre solunda dizlerinin üzerine çökmüş, elindeki bardakla uzun saçlı adamın başından aşağıya bir şey döker şekilde ve önündeki kişiden biraz daha yüksek bir yerde üzerinde gri renkte himation tarzı bir elbiseyle resmedilmiş bir erkek figür daha bulunmaktadır. Eserde tasvir edilen son kişi ise; eserin bize göre sağ alt köşesinde yer alan üzerinde siyah bir elbiseyle resmedilmiş ve uzun sakallı yaşlı bir erkek daha yer almaktadır. Eserin arka planında yeşil tepelikler ve mimari bir yapı bulunmaktadır. Gökyüzünde ise dört tane melek tasvir edilmiştir.

B- İkonografik Anlam ve İfadeşel Özellik

Burada ‘İsa Vaftiz Oluyor’ ikonografisi tasvir edilmiştir. Bu ikonografi Matta (4: 13-17), Markos (1: 9-11) ve Luka (3: 21-22) İncillerinde yer almaktadır. Matta İncili’nde geçen “*Bu sırada İsa, Yahya tarafından vaftiz edilmek üzere Celile’ den Şeria nehrine, Yahya’ nun yanına geldi*” (Matta 4: 13). Markos İncili’nde ise “*O günlerde Celile’ nin Nasıra kentinden çıkıp gelen İsa, Yahya tarafından Şeria nehrinde vaftiz edildi*” (Markos 1: 9). Luka İncili’nde ise “*Bütün halk vaftiz olduktan sonra İsa’ da vaftiz oldu. İsa dua ederken gök açıldı ve Kutsal Ruh, bedensel bir görünüm alarak güvercin biçiminde O’ nun üzerine indi*” (Luka 3: 21-22) ifadelerine göre suyun içerisinde olan kişi Hz. İsa, bize göre Hz. İsa’ nın solunda yer alan, ona su döken kişi ise Yahya’ dır. Sanatçı burada ikonografiye birebir bağlı kalmış ve bireyselliğine yer vermemiştir. Matta İncili’nde “*İsa vaftiz olur olmaz sudan çıktı. O anda gökler açıldı ve İsa, Tanrı’ nın ruhunun bir güvercin gibi inip üzerine konduğunu gördü*” (Matta 4: 16). Markos İncili’nde ise “*Tam sudan çıkarken, göklerin yarıldığını ve Ruh’ un güvercin gibi kendi üzerine indiğini gördü*” (Markos 1: 10). Luka İncili’nde ise “*Bütün halk vaftiz olduktan sonra İsa’ da vaftiz oldu. İsa dua ederken gök açıldı ve Kutsal Ruh, bedensel bir görünüm alarak güvercin biçiminde O’ nun üzerine indi*” (Luka 3: 21-22) cümlelerinden anlaşılacağı üzere sanatçı gökyüzünde beyaz güvercin yerine melek resmederek ikonografiye bağlı kalmamış ve bireyselliğine yer vermiştir.

Vaftizci Yahya: Erken yıllarına ait herhangi bir bilgi bulunmamaktadır. Hz. İsa' dan altı ay önce doğduğu bilinir. Oruç tutmak ve dua etmek için çöle çekildiğinde muhtemelen 32 yaşlarında olduğu bilinmektedir. Daha sonra günahlarını itiraf eden insanları Ürdün nehri kıyısında vaftiz etmeye başlamıştır. İkonografisi Matta (3: 1-12), Markos (1: 1-8), Luka (3: 1-18) ve Yuhanna (1: 19-28) İncillerinde yer almaktadır.⁴⁸ Hz. İsa'yı vaftiz ettiği yer Matta İncil'in de (11: 1-17)' de detaylı olarak anlatılır.

C- İkonolojik Anlam

Sahneye genel olarak bakıldığında Rönesans dönem özelliği olan; tasvir edilen kişilerin vücut hatlarının doğala yakın resmedilmesi, çimlerin üzerinde duran kırmızı örtünün ve Vaftizci Yahya' nın elbisesinin hacimli şekilde verilmesi, doğayı çok iyi gözlemlemeleri sonucunda arka planda yer alan manzara resmi ve perspektifin kullanılması gibi özellikler dikkat çekmektedir. Sanatçı ön planda tasvir ettiği figürleri daha büyük ve detaylı gösterirken, arka planda nehrin kenarında ki insanları küçük tasvir etmesiyle Rönesans dönemi akılcılığını da eserine yansıtmıştır. Bütün bu özelliklerden dolayı eser Rönesans Dönemi özelliklerini bünyesinde barındırmaktadır.

Ayrıca Vaftizci Yahya' nın bacaklarında, özellikle dizini yere koyduğunda oluşan kıvrımlar doğal olmamakla beraber aşırı derecede abartılı durmaktadır. Aynı zamanda sırtı da kaslı verilmek istenirken kamburu varmış gibi tasvir edilmiştir. Bütün bu özelliklerden dolayı eser Maniyerist Dönem özelliklerini bünyesinde barındırmaktadır.

⁴⁸ Guiley E. R., (2001), Encyclopedia of Saint, New York, 173

4.2.10. Meryem, Çocuk İsa



Resim No 14: Meryem ve Çocuk İsa

<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/437824>

Katalog No:	14
Eserin Adı:	Meryem ve Çocuk İsa
Eserin Yılı:	1508
Eserin Bulunduğu Yer:	The Jules Bache Koleksiyon
Eserde Kullanılan Teknik:	Yağlı Boya
Eserin Boyutları:	45.7x55.9 cm

A- Olgusal Anlam

Eserde iki kişi yer almaktadır. Bunlardan bir tanesi uzun bir taşın üzerine oturarak tasvir edilmiş, kucağında kk bir çocuk tutan kadındır. Kadının üzerinde pembe ya da açık kırmızı renkte uzun bir elbise, onun da üzerinde kenarlarında işlemeler bulunan mavi bir pelerin yer almaktadır. Kadın şeffaf bir örtünün altından kucağında ki çocuğu tutar şekilde tasvir edilmiştir. Kadının başında krem renginde bir de örtü bulunmaktadır. Resmedilen ikinci kişi ise; kadının kucağında çıplak şekilde yatan kk çocuktur. Eserin bize göre sol arka planı sadece yeşil renkle gösterilirken, sağ tarafında ise bulutlu bir gökyüzü, tepe ve ağaçlar resmedilmiştir.

B- İkonografik Anlam ve İfadesel zellik

Burada ‘Meryem ve ocuk İsa’ sahnesi tasvir edilmiştir. Oturarak resmedilen kadın Hz. Meryem, kucağında ki ocuk ise Hz. İsa’dır.

C- İkonolojik Anlam

Titian, birçok özelliğinin yanı sıra renklere olan hâkimiyetiyle tanınmış bir sanatçıdır. Bu eserinde de Hz. Meryem’in elbisesinde ve pelerinde kullandığı renkler ve renklerde ki canlılık dikkat çekmektedir. Ayrıca renk tonlarında gösterdiği farklılıkla Hz. Meryem’in İsa’yı tuttuğu örtüyü şeffaf olarak resmetmesi de renklerle arasındaki bağlantının ne kadar iyi olduğunu ortaya koymuştur. 1508 tarihli bu eserinde sanatçı keskin konturlar yapmaktan kaçınmamış, çizgiler net olarak belirlenmiştir. Erken Rönesans Dönemi özelliği olan bu keskin konturlar ve yine arka planda manzaranın tasvir edilmesinden dolayı eser ana hatlarıyla Rönesans Dönemi özelliklerini bünyesinde barındırır.

4.2.11. Meryem ve Çocuk İsa Azizlerle Birlikte



Resim No 15: Meryem ve Çocuk İsa Azizlerle Birlikte

<https://www.wikiart.org/en/titian/mary-with-the-child-and-saints>

Katalog No:	15
Eserin Adı:	Meryem ve Çocuk İsa Azizlerle Birlikte
Eserin Yılı:	1510
Eserin Bulunduğu Yer:	Louvre Müzesi, Paris, Fransa
Eserde Kullanılan Teknik:	Yağlı Boya
Eserin Boyutları:	108x132 cm

A- Olgusal Anlam

Tasvir edilen konu açık bir alanda geçmektedir. Eserde beş kişi tasvir edilmiştir. Eserin bize göre en solunda kırmızı uzun elbise üzerine siyah bir örtüyle tasvir edilen bir kadın yer almaktadır. Kadının başında yine elbisesiyle aynı renk bir örtü bulunmaktadır. Kadın başını kucağında ki çocuğa doğru eğmiş ve gülümseyerek dizlerinin üstünde yatan, sadece bel kısmı beyaz örtüye sarılmış çocuğa doğru bakmaktadır. Çocukta kolunu kaldırmış ve kadının elini tutar şekilde tasvir edilmiştir. Kadının hemen yanında beyaz sakallı, oldukça uzun ve bol kırmızı bir elbise ve aynı renkte başında şapkası olan, kitap okurken gösterilmiş bir erkek figürü bulunmaktadır. Kitap okuyan erkeğin sağ ve sol tarafında üzerinde zırh bulunan iki erkek figürü daha yer almaktadır. Bunlardan sol tarafta bulunan kadına doğru bakarken, sağ tarafta bulunan ise yere doğru bakar şekilde ve hemen yanında da uzun bir sopayla resmedilmiştir. Resmin arka planında bulutlarla kaplı gökyüzü ve ince uzun yapraklı bir bitki yer almaktadır.

B- İkonografik Anlam ve İfadesel Özellik

Burada ‘Meryem ve Çocuk İsa Azizlerle Birlikte’ sahnesi tasvir edilmiştir. Kucağında çocuğu tutan kadın Hz. Meryem, kucağında ki çocuk ise Hz. İsa’dır.

C- İkonolojik Anlam

Venedikli ressamılar sürekli olarak turuncu, bakır yeşili gibi farklı renkleri kullanarak yeni renkler elde edebiliyorlardı. Bu renklerin arasında parlak kırmızı renkte bulunmaktaydı ve bu renk sadece Venedik’ e ait yerel bir renkti.⁴⁹ Titian, Venedik ekolü’ne bağlı olan bir sanatçı olarak turuncuyu da parlak kırmızı rengi de eserine yansıtmıştır. Hz. Meryem’in başına örttüğü örtü de açık renkte turuncu kullanması, elbisesinin başörtüsüne göre daha koyu renkte olması, öte yandan Azizlerin elbiselerinde ki kırmızı rengin canlı ve parlak olması Titian’ın yaşadığı dönemin özelliklerini çok iyi kullandığını göstermektedir. Renklerin çok belirgin olması, keskin konturlar yerine daha yumuşak geçişlerin yapılması, hem Hz. Meryem’in hem de din adamının kıyafetlerinin hacimli verilmesi, arka planda gökyüzünün verilmesiyle birlikte tasvir edilen kişilerin konumlandırılış biçimleriyle eser de

⁴⁹ Hale, S., (2012), Titian: His Life, (Basım yeri yok), 41-42

perspektif oluşturulmasından dolayı eser ana hatlarıyla Rönesans Dönemi özelliklerini bünyesinde barındırmaktadır.



4.2.12. Meryem ve Çocuk İsa



Resim No 16: Meryem ve Çocuk İsa

<https://www.wikiart.org/en/titian/the-gipsy-madonna-1511>

Katalog No:	16
Eserin Adı:	Meryem ve Çocuk İsa
Eserin Yılı:	1510-1511
Eserin Bulunduğu Yer:	Kunsthistorisches Müzesi, Viyana, Avusturya
Eserde Kullanılan Teknik:	Yağlı Boya
Eserin Boyutları:	83.5x65.8 cm

A- Olgusal Anlam

Eserde anlatılan konu açık bir mekânda geçmektedir. Eserde iki kişi ayakta resmedilmiştir. Bunlardan birincisi resmin tam ortasında üzerinde kolları kabarık yeşil renkte olan, kırmızı uzun bir elbise üzerine açık mavi pelerinle resmedilmiş bir kadın yer almaktadır. Kadının saçları ortadan ikiye ayrılmış ve başını uzun beyaz bir örtüyle yarım şekilde kapatmıştır. Kadın bize göre sağ koluyla bir taşın üzerinde ayakta duran, çıplak şekilde resmedilmiş ve sadece göğüs kısmında beyaz bir örtüyle gösterilmiş erkek çocuğunu tutar şekilde tasvir edilmiştir. Çocuk bize göre sağ eliyle kadının elini tutarken, sol eliyle de kadının koluna elini uzatır şekilde gösterilmiştir. Eserin bize göre sol arka planında ufukta dağlar, dağların önünde kaleye benzer mimari bir yapı ve yeşil tepeler ve çalılarla birlikte, uzun yaprakları sararmış bir ağaç ve ağacın altında oturan bir adam tasvir edilmiştir. Eserin bize göre sağ arka planında, kadının tam arkasında ise; bir örtü bulunmakta, örtü yeşil üzerine yukarıdan aşağı turuncu ve siyah çizgilerden oluşmaktadır.

B- İkonografik Anlam ve İfadesel Özellik

Burada ‘Meryem ve Çocuk İsa’ sahnesi tasvir edilmiştir. Üzerinde kırmızı elbise bulunan kadın Hz. Meryem, uzun taşın üzerinde ayakta tasvir edilen çocuk ise Hz. İsa’dır.

C- İkonolojik Anlam

1510 yılına tarihlenen bu eser Titian’ın erken dönem çalışmaları arasında yer almaktadır. Arka planı ortadan ikiye ayıran yeşil örtüyle manzara arasında net bir çizginin bulunması, ön planda yer alan Hz. Meryem’in vücut hatlarının bir çizgi içinde belirginleştirilmesi Titian’ın erken Rönesans Dönem özelliği olan çizgisel kompozisyona bağlı kaldığını gösterir.

Öte yandan geniş bir renk hacmine sahip olan Titian bu eserinde mavi tonlarını ustalıkla kullanmıştır. Örneğin; Hz. Meryem’in kıyafetinde kullandığı mavi tonun aynı zaman da dağların üzerinde ve gölgelendirdiği alanlarla da farklı tonları yaratmada gösterdiği başarıda erken dönem çalışmaları arasında bu resmi farklı kılmıştır.⁵⁰

⁵⁰ Cole B., (1999), Titian and Venetian Painting (1450-1590), Oxford, 66

Bunların yanı sıra arka planda manzara resmi çizerek derinliği vermesi ve Hz. Meryem'i yeşil bir örtü önünde resmederek izleyiciye daha yakın olması, perspektifi farklı iki şekilde verme çabasından dolayı eser ana hatlarıyla Erken Rönesans Dönemi özelliklerini bünyesinde barındırır.

Ayrıca Hz. İsa' nın kafasının vücuduna oranla çok büyük resmedilmesi, Hz. Meryem' in bize göre sol elinin abartılı şekilde iri tasvir edilmesinden dolayı eser bünyesinde Maniyerist Dönem özellikler de barındırmaktadır.



4.2.13. Meryem ve Çocuk İsa Aziz Padua ve Aziz Roch ile Birlikte



Resim No 17: Meryem ve Çocuk İsa Aziz Padua ve Aziz Roch ile Birlikte

<https://www.wikiart.org/en/titian/madonna-and-child-with-sts-anthony-of-padua-and-roch>

Kat No:	17
Eserin Adı:	Meryem ve Çocuk İsa Aziz Padua ve Aziz Roch ile Birlikte
Eserin Yılı:	1511
Eserin Bulunduğu Yer:	Museo del Prado (Prada Müzesi), Madrid, İspanya
Eserde Kullanılan Teknik:	Yağlı Boya
Eserin Boyutları:	92x133cm

A- Olgusal Anlam

Tasvir edilen konu açık bir alanda geçmektedir. Eserin bize göre sol arka planı boş bırakılırken, sağ arka planda bir tane ağaç bulunmaktadır. Resimde dört kişi tasvir edilmiştir. Tasvir edilenlerden bir tanesi kadın diğerleri erkektir. Bunlardan birincisi resmin tam ortasında, basamağın üzerinde oturan kadın, ikincisi kadının kucağında bize göre sağ bacağının üzerinde ayakta gösterilmiş olan erkek çocuk, üçüncü kişi ise bize göre resmin solunda ve başı seyirciye dönük ancak yere doğru bakan bir erkek yer almaktadır. Bu kişinin önünde bir kitap ve sapları kitabın üzerine gelen bir tane beyaz çiçek yer almaktadır. Dördüncü kişi ise eserin solunda yer alan bize göre sol ayağını küçük bir taşın üzerine koymuş elinde ise uzun sopa tutan erkek figürüdür. Basamağın üzerinde oturan kadın kırmızı parlak bir elbise üzerine siyah uzun pelerinle tasvir edilmiştir. Elbisenin kolu yukarıya doğru katlanmış şekilde, etek kısımları ise altın rengi şeritle resmedilmiştir. Kadının saçları ortadan ikiye ayrılmış ve başını kısmen örten gri renkli bir örtüyle tasvir edilmiştir. Kadının sağ ve sol arka kısımlarında yeşil bir fon bulunurken, fonların tam ortasında üzerinde işlemler bulunan beyaz bir örtü yer almaktadır. Kadının kucağında yer alan çocuk ayakta ve sadece belini saran beyaz bir bezle gösterilmiştir. Çocuk başını bize göre sol tarafa çevirmiş, eliyle de kadının elini tutar şekilde resmedilmiştir. Eserin bize göre solunda yer alan kişinin saçları öne doğru düşmüş, kafasındaki şapkasıyla birlikte gri renkte hiçbir hattını belli etmeyen ellerini bile kapatacak derece uzun bir elbiseyle gösterilmiştir. Bize göre eserin sağ tarafında yer alan kişi tasvir edilen diğer kişilere göre daha renkli ve farklı bir kıyafetle resmedilmiştir. Bu kişi kadının kucağındaki çocuğa bakar şekilde, üzerinde beyaz bir tunik, tuniğin üzerinde ise turuncu renkte cekete benzer bir kıyafetle tasvir edilmiştir. Turuncu ceketin üzerinde bize göre sol omzundan sağ tarafa doğru bir kemer yer almakta ve bunun üzerinde ise boynundan bağlamayla tutturulmuş dış kısmı siyah iç kısmı beyaz ve kahve renkli bir pelerinle gösterilmiştir. Öte yandan siyah ayakkabı içine mavi uzun bir çorap giymiş bize göre sol bacağının çorapları aşağı doğru inmiş veya yırtılmış şekilde resmedilmiştir. Son olarak resimde çocuk olarak tasvir edilen kişi dışında diğer kişiler başında hareyle tasvir edilmişlerdir.

B- İkonografik Anlam ve İfadesel Özellik

Burada ‘Hz. Meryem ve Çocuk İsa Aziz Padua ve Aziz Roch ile Birlikte’ sahnesi tasvir edilmiştir. Kırmızı uzun elbiseli kadın Hz. Meryem, kucağındaki çocuk ise Hz. İsa’dır. Ayağı kayanın üzerine dayalı olan kişi Aziz Roch, karşısında ki kişi ise Padualı Aziz Anthony’dır. Eserin bize göre solunda yer alan kişi; Padualı Aziz Anthony’dır. Lisbon doğumlu, soylu bir ailenin çocuğu olarak dünyaya gelmiştir. Fransisken Tarikatı’na bağlıdır. Fransiskenler genellikle çuha bezinden yapılmış oldukça uzun ve bol giysiyle, bel kısımlarında ise ip şeklinde kemerle gösterilirler. Aziz Anthony kilisede doktor olarak çalışmıştır. Kilisenin en sevilen ve saygı duyulan azizlerindendir. Çok iyi vaaz verir, hitabeti kuvvetli ve ikna gücü yüksektir.⁵¹ Eserin bize göre sağında yer alan kişi ise Aziz Roch’tur. Fransa Montpellier doğumludur. Babası oranın yöneticileri arasında yer almıştır. 21 yaşında ailesini kaybettikten sonra Roma’ya gitmiş ve orada salgın hastalıklara karşı şifa dağıtmaya başlamıştır. Rock, Rocco (İtalya), Roque (İspanya), Rollock ve Seemie-Rookie olarakta bilinir.⁵²

C- İkonolojik Anlam

Sanatçı Hz. Meryem’i tam ortada ve yanındaki kişileri ise ondan daha önde ve hafif yan şekilde tasvir ederek resim düzleminde mekân yaratarak derinliği vurgulamıştır. Ayrıca sanatçı resmin arka planında sağ ve sol tarafta resmettiği manzara resimleriyle de perspektifi kullanabildiğinin yanı sıra, doğayı iyi derecede gözlemlediği de anlaşılmaktadır. Venedik ekolüne bağlı olan Titian, bu ekolünde özelliği olan renk üzerine yoğunlaşmış ve bunu eserine yansıtmıştır. Örneğin siyahtan kırmızıya, turuncudan yeşilin tonlarına kadar bütün renkleri en canlı ve parlak haliyle eserinde kullanmıştır. Öte yandan tasvir edilen kişilerin vücut hatları belli olmamakla beraber Çocuk İsa’nın dışında ki kişilerin kıyafetlerinin kıvrımları oldukça doğal verilmiş ve resme hacim kazandırmıştır. Işık resmin tamamına doğal bir şekilde yayılmış ve bize göre sol taraftaki kişinin öne doğru eğilmesi ve Çocuk İsa’nın bize göre sağ bacağının hafif kırılmış olarak gösterilmesi durağan bir kompozisyona hareket kazandırmıştır. Ayrıca arka planda ki manzara resminin bir anlamı olmamakla beraber resimde kompozisyonu tamamlamaya yardımcı olmuştur.

⁵¹ Guiley E. R., (2001), Encyclopedia of Saint, New York, Facts on File, 29

⁵² A.g.e, 297

Bütün bu özelliklerden dolayı eser ana hatlarıyla Yüksek Rönesans Dönemi özelliklerini bünyesinde barındırmaktadır.



4.2.14. Meryem ve Çocuk İsa, Azize Catherine, Dominic ve Donor



Resim No 18: Meryem ve Çocuk İsa, Azize Catherine, Dominic ve Donor

<https://www.wikiart.org/en/titian/madonna-and-child-with-sts-catherine-and-dominic-and-a-donor-1516>

Katalog No:	18
Eserin Adı:	Meryem ve Çocuk İsa, Azize Catherine, Dominic ve Donor
Eserin Yılı:	1512-1516
Eserin Bulunduğu Yer:	Magnani Rocca Vakfı, Parma, İtalya
Eserde Kullanılan Teknik:	Yağlı Boya
Eserin Boyutları:	138x185 cm

A- Olgusal Anlam

Tasvir edilen konu açık bir alanda geçmektedir. Resimde beş kişi yer almaktadır. Bunlardan üç tanesi eserin bize göre sol tarafında yer alan iki kadın ve bir çocuk, diğer iki kişi ise eserin sağ kısmında yer alan iki erkek figürüdür. Eserin solunda yer alan kadın, saçları ortadan ikiye ayrılmış, sarı saçlı, üzerinde mürdüm renginde, kol kısımları beyaz olan uzun bir elbiseyle ve bize göre sol elinde uç kısmı gümüş renkte olan bir müzik aleti veya sopa tutar şekilde tasvir edilmiştir. Sarı saçlı kadının hemen yanında taşın üzerine oturmuş parlak kırmızı elbise üzerine mavi uzun bir pelerinle bir kadın figürü daha resmedilmiştir. Aynı zamanda bu kadının kucağında bize göre sol bacağının üzerinde ayakta, sırtını ve omzunun arka tarafını örten beyaz bir örtüyle neredeyse çıplak şekilde bir çocuk gösterilmiştir. Eserin bize göre sağında yer alan iki erkek figüründen birincisi uzun saçlı ve sakallı simsiyah bir elbiseyle yere diz çökmüş, elleriyle kadına doğru saygısını gösterir şekilde resmedilmiştir. İkinci erkek figür ise hemen yanında ve ayakta, beyaz elbise üzerine siyah pelerinle tasvir edilmiştir. Ayrıca resmin bize göre sol arka planı siyah bırakılırken, sağ arka planda doğa tasviri yer almaktadır.

B- İkonografik Anlam ve İfadesel Özellik

Burada ‘Meryem ve Çocuk İsa, Azize Catherine, Dominic ve Donor’ sahnesi tasvir edilmiştir. Resimde diğer figürlerden daha büyük gösterilen kadın figür Hz. Meryem, kucağındaki çocuğun ise Hz. İsa olduğu anlaşılmaktadır. Öte yandan Hz. Meryem’in bize göre solunda yer alan kişi Azize Catherine’dir. Azize Catherine; Mısır’ın İskenderiye kentinde, soylu bir ailede dünyaya gelmiştir. Maxentius’ u Hristiyanlara zulmettiği için kınamış ve Hristiyanlığı tercih etmiştir. Paganizme inanan 50 filozofu ikna ederek Hristiyanlığı tercih etmelerini sağlamış ve Maxentius tarafından yakılarak öldürülmüştür.⁵³

C- İkonolojik Anlam

Titian; manzara ve dini konulu resimlerde çok sayıda eser vermiş bir sanatçıdır. Bu resimde de hem manzara hem dini konuyu bütünleştirerek eserine yansıtmıştır. Renk kullanımında tercih ettiği tonların canlılık ve parlaklıkları, Hz. Meryem ile birlikte Catherine’nin elbiselerinin detay ve kıvrımlarının hacimli verilmesiyle birlikte

⁵³ Guiley E. R., (2001), Encyclopedia of Saint, New York, Facts on File, 63

oldukça da gerçekçi durmaktadır. Sanatçı resmin sağ tarafında arka planda manzara resmi çizerek esere derinlik kazandırmayı amaçlarken aynı zamanda eserin sol kısmında arka planı siyah bırakarak Hz. Meryem'i, Çocuk İsa'yı ve Catherine'yi öne çıkarmak istemiştir. Bu nedenle Hz. Meryem ve diğerleri, sağ tarafta yer alan iki erkeğe göre daha önde durmaktadır. Resmin özellikle arka planında yer alan manzara ve siyah arka plan çok keskin bir hatla birbirinden ayrı gösterilmiştir. Erken Rönesans Dönemi özelliği olan figürlerin ince bir çizgiyle birbirinden ayrılması bu eserde de net olarak görülmektedir. Bütün bu özelliklerden dolayı eser ana hatlarıyla Rönesans Dönemi özelliklerini bünyesinde barındırmaktadır.

Öte yandan eserin bize göre sol tarafında bulunan siyah fon algısına dayanarak, sanatçının ışık-gölgeyi kullanması, Hz. Meryem'in elbisesinin aşırı canlı verilmesi, ona karşın Catherine' nin sırt ve bacak kısımlarının gölgede bırakılmasından dolayı eser ana hatlarıyla Barok Dönem özelliklerini de bünyesinde bulundurmaktadır.

Ayrıca Hz. Meryem'in vücut oranlarına göre başının küçük resmedilmesi, eserin bize göre sağında yer alan ve üzerinde beyaz uzun elbiseyle tasvir edilen kişinin boynunu eğmesine bağlı olarak boğaz kısmının deformasyona uğramasından dolayı eser Manierist Dönem özellikleri de bünyesinde barındırmaktadır.

4.2.15. Meryem ve Çocuk İsa



Resim No 19: Meryem ve Çocuk İsa

<https://www.wikiart.org/en/titian/madonna-of-the-cherries-1515>

Katalog No:	19
Eserin Adı:	Meryem ve Çocuk İsa
Eserin Yılı:	1515
Eserin Bulunduğu Yer:	Kunsthistorisches Müzesi, Viyana, Avusturya
Eserde Kullanılan Teknik:	Yağlı Boya
Eserin Boyutları:	81x100cm

A- Olgusal Anlam

Eserde beş kişi tasvir edilmiştir. Resmin tam ortasında, arkasında üzeri işlemeli kırmızı bir örtü yer alan, üzerinde turuncu renkte, başında ise mavi uzun başörtü bulunan bir kadın yer almaktadır. Kadın bize göre sol eliyle, çıplak şekilde, masa benzeri bir şeyin üzerinde ayakta tasvir edilen üzerinde neredeyse şeffaf denilebilecek beyaz örtü bulunan çocuğu tutarken, sağ eliyle de üzerinde yaprakları bulunan kirazı tutar şekilde resmedilmiştir. Aynı zamanda kadının önünde ki masada da kirazlar bulunmaktadır. Kadının bize göre solunda, sakallı ve elinde uzun ince bir sopa tutan, sağında ise beyaz sakallı kafasında sarık benzeri bir örtü bulunan iki erkek figürü yer almaktadır. Beyaz sakallı adamın hemen önünde kıvrıkcık saçlı, elinde yazılı bir kâğıt olan çocuk tasvir edilmiştir. Aynı zamanda beyaz sakallı adam çocuğun sırtından tutar şekilde gösterilmiştir. Eserin arka planında sağ ve sol kısımda mavi gökyüzüyle birlikte beyaz bulutlar resmedilmiştir.

B- İkonografik Anlam ve İfadeşel Özellik

Burada ‘Meryem ve Çocuk İsa’ sahnesi tasvir edilmiştir. Burada resmin tam ortasında oturan kadın Hz. Meryem, Hz. Meryem’e kiraz uzatan çıplak olarak ayakta resmedilmiş olan çocuk ise Hz. İsa’dır. Hz. Meryem’in solunda elinde kâğıt tutan çocuk Vaftizci Yahya’dır. Vaftizci Yahya; erken yıllarına ait herhangi bir bilgi bulunmamaktadır. Hz. İsa’ dan altı ay önce doğduğu bilinir. Oruç tutmak ve dua etmek için çöle çekildiğinde muhtemelen 32 yaşlarında olduğu bilinmektedir. Daha sonra günahlarını itiraf eden insanları Ürdün nehri kıyısında vaftiz etmeye başlamıştır. İkonografisi Matta (3: 1-12), Markos (1: 1-8), Luka (3: 1-18) ve Yuhanna (1: 19-28) İncillerinde yer almaktadır.⁵⁴ Hz. İsa’yı vaftiz ettiği yer Matta İncil’in de (11: 1-17)’ de detaylı olarak anlatılır.

Hz. Meryem’in solunda Yusuf, sağında ise Zekeriya yer almaktadır.⁵⁵ Burada Yusuf siyah saç ve sakallı, elinde uzun bir sopa tutar şekilde profilden tasvir edilmiştir. Yusuf, Hz. Meryem’in eşi, İsa’nın ise babasıdır. İncillere göre marangozdur. Hz. Meryem ile nişanlandıktan sonra, hamile olduğunu öğrenince ayrılmak istemiş fakat rüyasında bir melek, Hz. Meryem’in hamileliğinin Kutsal Ruh tarafından olduğunu

⁵⁴ Guiley E. R., (2001), Encyclopedia of Saint, New York, 173

⁵⁵ Hale, S., (2012), Titian: His Life, (Basım yeri yok), 92

söyledikten sonra evlenmişlerdir.⁵⁶ Hz. Meryem'in sağında yer alan beyaz saç ve sakallı, başında sarığı olan adam ise Zekeriya'dır. Zekeriya; Vaftizci Yahya'nın babası ve Elizabeth'in ise eşidir. Kudüs' de tapınakta rahip olarak çalışmıştır.⁵⁷

C- İkonolojik Anlam

Titian bu resimde Hz. Meryem ile Vaftizci Yahya'nın duruş şeklinde Albert Dürer'in Madonna of Siskin eserinden etkilenmiştir.⁵⁸ Hz. Meryem ve Vaftizci Yahya'nın duruş biçimi tıpkı Dürer'in resminde ki biçim gibi birebir kullanılmıştır. Tasvir edilen figürler resmin tamamını dolduracak şekilde resmedilmişlerdir. Öyle ki Hz. Meryem ve Hz. İsa'nın yüz ifadeleri daha net gözükürken, Hz. Meryem'in arkasında tasvir edilen Yusuf ve Zekeriya daha gölge de bırakılarak, yüz ifadeleri net olarak anlaşılmamaktadır. Eserin arka planı daha karanlık resmedilirken Hz. Meryem ve Hz. İsa daha aydınlık gösterilmiştir. Hz. İsa'nın annesine kirazı uzatma anı, bununla beraber eserin bize göre solunda yer alan Vaftizci Yahya'nın Hz. Meryem'e doğru elindeki kâğıdı uzatması durgun bir sahneye hareket kazandırmıştır. Bütün bu özelliklerden dolayı eser ana hatlarıyla Barok Dönem özelliklerini bünyesinde barındırmaktadır.

⁵⁶ Guiley E. R., (2001), Encyclopedia of Saints, New York, Facts on File, 190

⁵⁷ A.g.e., 351

⁵⁸ Detaylı Bilgi için Bakınız: <https://www.wikiart.org/en/albrecht-durer/madonna-with-the-siskin-1506>

4.2.16. Meryem ve Çocuk İsa Azize Dorothy ve George ile Birlikte



Resim No 20: Meryem ve Çocuk İsa Azize Dorothy ve George ile Birlikte

<https://www.wikiart.org/en/titian/madonna-and-child-with-sts-dorothy-and-george-1520>

Katalog No:	20
Eserin Adı:	Meryem ve Çocuk İsa Azize Dorothy ve George ile Birlikte
Eserin Yılı:	1516-1520
Eserin Bulunduğu Yer:	Museo del Prado (Prado Müzesi), Madrid, İspanya
Eserde Kullanılan Teknik:	Yağlı Boya
Eserin Boyutları:	86x13cm

A- Olgusal Anlam

Eserde dört kişi yer almaktadır. Bunlardan birincisi bize göre en solda yer alan sadece gövdesi gözüken, saçları kıvrıkcık, uzun saç ve sakalı olan elinde uzun bir sopa tutan, kıyafeti ise zırha benzeyen bir erkek figürüdür. Bu figürün hemen önünde kıvrıkcık sarı saçlı bir kadın sol elinde çiçeklerle süslenmiş olan kâseyi tutar şekilde mor uzun bir elbise üzerine kahverengi ve beyaz renkte sol omzunu kapatan bir kıyafetle tasvir edilmiştir. Bu kadın figürünün hemen yanında kucağında bebek tutan bir kadın yer almaktadır. Kadın koyu kırmızı elbise üzerine lacivert uzun bir örtüyle, saçları ortadan ikiye ayrılmış ve başı açık kahverengi bir örtüyle yarı kapalı bir şekilde tasvir edilmiştir. Kadının kucağında ki bebek bize göre sol eliyle kâsenin içine doğru uzanmış şekilde gösterilmiştir. Çocuğun üzerinde sadece bel kısmını kapatan beyaz bir örtü yer almaktadır. Bu çocuk kucağında oturan kadına doğru bakarken, resmin en solunda yer alan kadın ve erkekte kucağında çocuk tutan kadına doğru bakar şekilde resmedilmişlerdir. Resmin arka planında yeşil perdelerin arasından gökyüzü ve bulutlar gözükmemektedir.

B- İkonografik Anlam ve İfadesel Özellik

Burada ‘Meryem ve Çocuk İsa Azize Dorothy ve George ile birlikte’ sahnesi tasvir edilmiştir. Sağ tarafta yer alan kadın Hz. Meryem iken kucağında ki çocuk ise Hz. İsa’dır. Elinde çiçek kâsesi tutan kadın Azize Dorothy’dır. Azize Dorothy; Kapadokya doğumludur. Ailesi Diacletianus döneminde öldürülmüştür. Azize Dorothy burada elinde çiçeklerle dolu bir kâse tutarken tasvir edilmiştir.⁵⁹ Azize Dorothy’ nin arkasında resmedilen kişi Aziz George’dur. Aziz George; Kapodokya’ da dünyaya gelmiş ve soylu bir ailenin içinde büyümüştür. Annesi Filistinlidir. Babası öldükten sonra annesiyle birlikte Filistin’ e gitmiş ve asker olmuştur.⁶⁰ Burada üzerinde zırhla tasvir edilmiştir. Dolayısıyla sanatçı burada Aziz George’u asker olarak resmetmesiyle ikonografiye birebir bağlı kalmıştır.

C- İkonolojik Anlam

Erken Rönesans Dönemi’nde eserlerde çok fazla figür varken, Yüksek Rönesans Dönemi’yle birlikte figür sayıları azalırken, figürlerin kapladıkları alan genişlemeye başlamıştır. Bu resimde tasvir edilen Hz. Meryem, Hz. İsa, Azize Dorothy ve George

⁵⁹ <https://azizler.org/content/azize-dorothy/>

⁶⁰ Guiley E. R., (2001), Encyclopedia of Saints, New York, Facts on File, 129

resmin tamamını dolduracak şekilde tasvir edilmişlerdir. Eserlerin büyümesiyle birlikte yüz ifadeleri daha anlaşılabilir hale gelmiş ve böylece esere hareketlilik kazandırılmıştır. Titian keskin konturlar kullanmak yerine, renk ve ışığın etkisiyle gerçekliği yakalamak istiyordu. Burada da keskin konturların olmayışı, renklerin kullanımıyla geçişlerin daha yumuşak hale gelmesi ve arka planda gökyüzünün tasvir edilmesiyle derinlik duygusunun verilmesinden dolayı eser ana hatlarıyla Yüksek Rönesans Dönemi özelliklerini bünyesinde barındırmaktadır.



4.2.17. Meryem ve Çocuk İsa Dört Azizle Birlikte



Resim No 21: Meryem ve Çocuk İsa Dört Azizle Birlikte

<https://www.wikiart.org/en/titian/the-virgin-and-child-with-four-saints>

Katalog No:	21
Eserin Adı:	Meryem ve Çocuk İsa Dört Azizle birlikte
Eserin Yılı:	1515-1518
Eserin Bulunduğu Yer:	Gemäldegalerie Alte Meister, Dresden, Almanya
Eserde Kullanılan Teknik:	Yağlı Boya
Eserin Boyutları:	-

A- Olgusal Anlam

Eserde altı kişi yer almaktadır. Bunlardan üç tanesi resmin sol tarafında, üç tanesi sağ tarafında bulunmaktadır. Tasvir edilen kişilerden iki tanesi kadın, dört tanesi erkektir. Eserin bize göre en solunda gösterilen erkek, ten rengi bakımından resmin diğer tüm figürlerinden daha farklıdır. Bu kişi oldukça kaslı verilmekle beraber, sadece bel ve göğüs kısmını örten, yırtık bir kıyafetle resmedilmiştir. Bu kişinin hemen sağında uzun kırmızı bir elbisesiyle üzerine mavi renkte pelerin bulunan ve başında beyaz başörtüsüyle bir kadın yer almaktadır. Bu kadın ve erkeğin arasında çıplak şekilde küçük bir de çocuk bulunmaktadır. Tasvir edilen kadın ve erkek küçük çocuğu tutarken gösterilmiştirlerdir. Beyaz başörtülü kadının hemen yanında, başını öne eğmiş, selam verir şekilde, gri renkte gösterişli ve kabarık elbisesiyle bir kadın figürü daha bulunmaktadır. Bu kadın aynı zamanda elinde siyah bir örtü de tutmaktadır. Selam verir şekilde duran kadının, bize göre sağında saçı ve sakalı uzun elinde uzun bir sopa tutan bir erkek ve kadının hemen arkasında saçı ve sakalı beyaz, üzerinde beyaz bir atletle birlikte uzun kırmızı bir pelerin yer alan başka bir erkek figürü daha gösterilmiştir. Eserin arka planında bize göre sağ tarafta kaide ve sütun yer alırken, gökyüzü de mavi ve bulutlu resmedilmiştir.

B- İkonografik Anlam ve İfadesel Özellik

Burada ‘Meryem ve Çocuk İsa Dört Azizle birlikte’ sahnesi tasvir edilmiştir. Üzerinde kırmızı elbise olan kadın Hz. Meryem, Hz. Meryem’in kucağında ki çocuk ise Hz. İsa’dır. Resimde tasvir edilen figürlerin isimleri veya atribüleri olmadığı için kim olduklarına dair bir bilgi elde edinilememiştir.

C- İkonolojik Anlam

Titian burada tasvir ettiği kişileri üçerli gruplar halinde resmederek, eserine derinlik ve hareket kazandırmıştır. Aynı zamanda Hz. Meryem ve Hz. İsa dışındaki herkesi farklı yönlerle doğru bakarken göstermiş olması da resimde hareketliliği artırmıştır. Resmedilen figürlerin elbiselerinin kıvrımlarının doğal ve hacimli olması, arka planda gökyüzünün gösterilerek perspektifin vurgulanmak istemesi ve eserin bize göre sağında antik dönem mimari elemanı olan kaide ve sütunun verilmesinden dolayı eser ana hatlarıyla Rönesans Dönemi özelliklerini bünyesinde barındırmaktadır.

Ayrıca; eserin bize göre en solunda, ten rengi diğer figürlerden daha koyu olan kişinin vücudunun aşırı kaslı verilmek istenirken doğallığının bozulması, Hz. İsa'nın gövdesinin vücuduna göre daha ince gösterilmesi ve kaidenin önünde duran adamın kolunun aşırı geniş verilmesinden dolayı eser Manierist Dönem özellikleri de bünyesinde barındırmaktadır.



4.2.18. Meryem ve Çocuk İsa Aziz Francis ve Aziz Blaise ile Birlikte



Resim No 22: Meryem ve Çocuk İsa Aziz Francis ve Aziz Blaise ile Birlikte

<https://www.wikiart.org/en/titian/madonna-in-glory-with-the-christ-child-and-sts-francis-and-alvise-with-the-donor-1520>

Katalog No: 22

Eserin Adı: Meryem ve Çocuk İsa Aziz Francis ve Aziz Blaise ile Birlikte

Eserin Yılı: 1520

Eserin Bulunduğu Yer: Francesco Padesti Sivil ve Modern Sanat Galerisi, Roma, İtalya

Eserde Kullanılan Teknik: Yağlı Boya

Eserin Boyutları: 312x215 cm

A- Olgusal Anlam

Eserde tasvir edilen konu alt ve üst kısım olacak şekilde ele alınmıştır. Üst kısımda beyaz bulutlar üstünde bir kadın, kadının kucağında bir bebek gösterilmiştir. Kadınla bebeğin etrafında toplamda üç melek olmak üzere bize göre sağ kısımda bir, sol kısımda da iki melek bulunmaktadır. Kadının kıyafeti kırmızı bir elbise üzerine lacivert uzun bir pelerinle, saçları açık başını kısmen örten bir örtü ve başının üzerinde ise haleyle tasvir edilmiştir. Kadın sol bacağıının üzerinde çocuğu tutarken, başıyla da aşağı doğru bakmaktadır. Kadının bize göre sol bacağıının üzerinde yer alan çocuk çıplak şekilde, bize göre sol elini kaldırmış ve başında haleyle gösterilmiştir. Kadınla çocuğun etrafında olan meleklerden beyaz elbiseli olanı her iki koluyla çocuk ve kadını tutar şekilde resmedilmiştir. Sağ tarafta tasvir edilen meleklerden birincisi saygı gösterir biçimde hafifçe öne eğilmiş, üzerinde yavruağzı renkte örtü bulunan, bize göre sol elinde çiçeklerden yapılmış bir taç tutarken, ikincisi ise çıplak şekilde, yanındaki melek ile kol kola girmiş ve sağ elinde ki tacı kadına doğru uzatırken tasvir edilmiştir. Resmin alt kısmında üç kişi bulunmaktadır. Bunlardan iki tanesi ayakta bir tanesi yerde resmedilmiştir. Eserin bize göre sol tarafında ayakta tasvir edilen kişi uzun gri bir elbise ve belinde ince bir ipten oluşan kemerle tasvir edilmiştir. Ayrıca sağ elinin üst kısmında yara izi bulunurken aynı zamanda bu elini de göğsüne koymuş, sol elinde ise uzun bir sopa tutar şekilde başında haleyle, kafasını yukarı kaldırmış biçimde gösterilmiştir. Eserin solunda ayakta tasvir edilen kişinin kıyafetleri oldukça gösterişli olup, beyaz uzun bir elbise üzerine, oldukça işlemeli olan yine uzun bir kaftan giymiş şekilde resmedilmiştir. Bu kişinin başında üçgenlerden oluşan ve işlemeli bir şapka yer alırken, bize göre sol elini, yere diz çökmüş adamın omzuna koymuş, sağ eliyle de gökyüzünü işaret eder şekilde tasvir edilmiştir. Din adamına benzeyen bu kişinin başında da hale varken, sağ kolunda da ucu kıvrımlı, üzerinde işlemeler bulunan bir asa da tutmaktadır. Resimde yere diz çökmüş olan kişi ise siyah bir elbiseyle, ellerini göğsünde birleştirmiş dua eder şekilde tasvir edilmiştir. Resmin arka planında bir kule yer alırken, uzun yeşil alanlar ve yeşil yapraklı bitkilerde bulunmaktadır.

B- İkonografik Anlam ve İfadesel Özellik

Burada ‘Meryem ve Çocuk İsa Aziz Francis ve Aziz Blaise ile birlikte’ sahnesi tasvir edilmiştir. Bulutların üzerinde oturan kadın figürü Hz. Meryem’dir. Kucağında

çıplak olarak gösterilen figür ise Hz. İsa'dır. Aziz Blaise; burada yerde oturan adamın omzuna elini koymuş şekilde tasvir edilmiştir. Yerde oturan kişi ise başışçıdır.⁶¹ Aziz Blaise' in tam karşısında, bize göre eserin solunda gösterilen kişi Aziz Franchis' dir. Bu eserde Aziz Franchis' e dair herhangi bir belirleyici unsur bulunamamış, dolayısıyla tarihte Aziz Franchis ismiyle anılan kişiler arasında bir bağlantı kurulamamıştır.

C- İkonolojik Anlam

Titian Venedik ekolüne bağlı, en önemli Rönesans Dönemi sanatçılardandır. Yüksek Rönesans Dönemi'nden itibaren uzun, üretken ve başarılı bir kariyere sahiptir. Bellini, Giorgione ve Tiziano gibi Venedik ekolüne bağlı olan sanatçılar renk üzerine yoğunlaşmışlardır.⁶² Bu eserde de Titian sarı, kırmızı, beyaz ve mavi gibi birçok rengi kullanmıştır. Sanatçı burada esere derinlik katmak için Rönesans döneminin özelliklerinden vazgeçmemiş ve arka planda manzara resmederek derinliği sağlamıştır. Öte yandan tasvir edilen kişilerin anatomik oranları tamamen akılcı ve doğal bir şekilde tasvir edilmiştir. Renklerin canlılığı, tasvir edilen kişilerin vücut hatlarındaki doğallık ve elbiselerdeki kıvrımların gerçeğe çok yakın olmasından dolayı eser ana hatlarıyla Rönesans Dönemi özelliklerini bünyesinde barındırmaktadır.

Titian sadece Rönesans Dönemi eserleri vermemiş aynı zamanda Maniyerist ve Barok Dönemlerde de eserler vermiştir. Burada Aziz Blaise' in sağ eli deformasyona uğramıştır. Elin duruş şekli gerçekçi olmayan bir şekilde resmedilmiştir. Bu yüzden eser Maniyerist Dönem özelliklerini de bünyesinde barındırmaktadır.

⁶¹ Nichols T.,(2013), *Titian And The End of The Venetian Renaissance*, London, 77

⁶² Öndin N., (2016), *Rönesans Düşüncesi ve Resim Sanatı*, İstanbul, Hayalperest Yayınevi, 238

4.2.19. Meryem ve Çocuk İsa İskenderiyeli Azize Catherine ve Tavşanla



Resim No 24: Meryem ve Çocuk İsa İskenderiyeli Azize Catherine ve Tavşanla

<https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010062261>

Katalog No: 23

Eserin Adı: Meryem ve Çocuk İsa İskenderiyeli Azize Catherine ve Tavşanla

Eserin Yılı: 1530

Eserin Bulunduğu Yer: Louvre, Paris, Fransa

Eserde Kullanılan Teknik: Yağlı Boya

Eserin Boyutları: 71.5x25 cm

A- Olgusal Anlam

Eserde anlatılan konu açık bir alanda geçmektedir. Eserin bize göre sol arka planında yüksek dağlar ve önünde at arabası bulunan patika bir yol, sağ tarafında küçük bir kulübe, kulübenin hemen yanında uzun ağaçlar yer almaktadır. Resimde dört kişi tasvir edilmiştir. Bunlardan birincisi kulübenin önünde yeşilliklerin arasında yer alan kuzuların hemen sağında saç ve sakalı uzun, beyaz bir tunik üzerine siyah elbise giymiş erkek figürüdür. Eserde tasvir edilen ikinci kişi resmin bize göre solunda yer alan kucağında çocuk tutan kadındır. Kadının üzerinde uzun beyaz bir elbise bulunmakla beraber, bel ve boyun kısmında açık mavi renkte, ön kısmında ise kahverengi detaylar bulunmaktadır. Ayrıca kadının saçları toplu ve başında da taç bulunmaktadır. Kadın hafif öne doğru eğilmiş ve bize göre sol ayağını çekmeceye benzer bir kutunun üzerine koymuş ve kucağında ki çocuğu yerde oturan kadına uzatırken tasvir edilmiştir. Resimde yer alan üçüncü kişi kadının kucağına doğru uzatılan, beli kısmen beyaz bir örtüyle kapatılmış olan çocuktur. Resimde yer alan son kişi ise yerde oturan bize göre sol eliyle çocuğu, sağ eliyle de yerde duran beyaz tavşanı tutarken resmedilmiş olan kadın figürüdür. Ayrıca eserin bize göre sağında başı gözükmeyen bir tavşan daha yer almaktadır. Kadın hafif güler şekilde çocuğa doğru bakarken gösterilmiştir. Kadının üzerinde kırmızı uzun bir elbise, omuzlarından da yere kadar uzanan siyah bir pelerin ve başında ise açık renkte bir örtü bulunmaktadır. Kadının hemen önünde kapağı yarım açılmış, içerisinde de beyaz mendil üzerinde elma ve üzüm bulunan hasır bir kutu da yer almaktadır.

B- İkonografik Anlam ve İfadesel Özellik

Burada “Meryem ve Çocuk İsa İskenderiyeli Azize Catherine ve tavşanla” sahnesi tasvir edilmiştir. Resimde yerde oturan kadın Hz. Meryem ve Hz. Meryem’in kucağına doğru uzatılan çocuk Hz. İsa’dır. Hz. İsa’yı yerde oturan kadına doğru uzatan kişi ise İskenderiyeli Azize Caterina’dır. Azize Catherine; Mısır’ın İskenderiye kentinde, soylu bir ailede dünyaya gelmiştir. Maxentius’ u Hristiyanlara zulmettiği için kınamış ve Hristiyanlığı tercih etmiştir. Paganizme inanan 50 filozofu ikna ederek Hristiyanlığı tercih etmelerini sağlamış ve Maxentius tarafından yakılarak öldürülmüştür.⁶³ Eserde yer alan tavşan ise; doğurganlığı, iffeti veya aşkı temsil eder. Venedik Rönesans sanatında bakire olarak gerçekleşen doğumun

⁶³ Guiley E. R., (2001), Encyclopedia of Saint, New York, Facts on File, 63

sembolü olarak kullanılır. Bu tavşanın eşi olmadan da üreyebileceği efsanesinden gelmektedir.⁶⁴

C- İkonolojik Anlam

Rönesans Dönemi'nde resimde derinlik sağlamak amacıyla kıvrılarak devam eden yollar, ırmaklar ve derelerden yararlanılmıştır. Bu eserde de Titian eserin arka planında önlü arkalı dağlar ve patika yol tasvir ederek resimde derinliği sağlamıştır. Eserlerin doğal ve inandırıcı olması için mekânla figürler arasında uyum aranmıştır. Burada tasvir edilen Hz. Meryem çimlerin üzerine oturmuş, etrafında çeşitli çiçek ve hayvanlar yer almaktadır. Öte yandan eserin bize göre sağında yer alan kuzular ve kuzuların yanında duran çoban mekânla figür arasında ki uyumu sağlamıştır. Titian eserlerinde çok fazla renk kullanan bir sanatçıdır. Burada da elbiselerde koyu pembe, lacivert, açık mavi, kahverengi gibi renkleri eserine yansıtırken, gün batımı için sarıdan turuncuya yönelen renkler ve gri rengi kullanması hem doğayı çok iyi gözlemlediğini hem de oldukça farklı renkleri kullanabildiğini göstermiştir. Tasvir edilen kişilerin vücut hareketlerinde ki doğallık, elbiselerinin hacimli verilmesi, renklerin canlılığı ve çeşitliliğinden dolayı eser ana hatlarıyla Rönesans Dönemi özelliklerini bünyesinde barındırmaktadır.

⁶⁴ Cohen S. (2008), *Animals as Disguised Symbols in Renaissance Art*, Boston, 82

4.2.20. Meryem, Çocuk İsa, Çocuk Vaftizci Yahya, Azize/Bağışçı ile Birlikte



Resim No 24: Meryem, Çocuk İsa, Çocuk Vaftizci Yahya, Azize/Bağışçı ile Birlikte
<https://www.wga.hu/index1.html>

Katalog No: 24

Eserin Adı: Meryem, Çocuk İsa, Çocuk Vaftizci Yahya, Azize/
Bağışçıyla birlikte (Madonna Aldobrandini)

Eserin Yılı: 1530

Eserin Bulunduğu Yer: National Gallery, London, İngiltere

Eserde Kullanılan Teknik: Yağlı Boya

Eserin Boyutları: 101x142 cm

A- Olgusal Anlam

Tasvir edilen konu açık bir alanda geçmektedir. Eserde dört kişi tasvir edilmiştir. Bunlardan birincisi resmin tam ortasında yer alan üzerinde uzun mavi parlak bir elbiseyle tasvir edilen kadın figürüdür. Kadının başında sarı ve uzun renkte bir başörtüsü bulunmaktadır. Kadının dizlerinin üzerinde kolları ve gövdesi görülen, üzerinde kıyafeti bulunmayan bir çocuk resmedilmiştir. Mavi elbiseli kadının bize göre solunda yere diz çökmüş şekilde, kadının dizlerinin üzerinde bulunan çocuğu kucaklamaya çalışırken gösterilmiş, yakasında sarı detaylar bulunan, belinde kırmızı renkte kemeriyle, beyaz uzun elbiseyle bir kadın figürü daha bulunmaktadır. Beyaz elbiseli kadının hemen arkasında kahverengi himationa benzer bir elbise giymiş, kıvrıkcık saçlı bir çocuk tasvir edilmiştir. Çocuk bize göre sol kolunun arasında uzun bir sopa tutarken, sağ eliyle de mavi elbiseli kadına çiçek ve meyveye benzer bir şey uzatırken resmedilmiştir. Ayrıca gökyüzünde yerde oturan kadınlara doğru gelen çıplak bir melek gösterilmiştir. Resmin arka planında yeşil ağaçlarla birlikte, dağ sırası ve sürü yer almaktadır.

B- İkonografik Anlam ve İfadesel Özellik

Burada “Meryem, Çocuk İsa, Çocuk Vaftizci Yahya, Azize/Bağışçıyla birlikte (Madonna Aldobrandini)” ve “Çobanlara Tebliğ” ikonografisi resmedilmiştir. Parlak mavi ve uzun elbiseyle resmedilen kişi Hz. Meryem’dir. Hz. Meryem’in dizlerinin üzerinde yatan küçük bebek Hz. İsa’dır. Hz. Meryem’in dizlerinin dibinde oturan ve çocuğu tutan kişi Azize Catherine’dır. Azize Catherine; Mısır’ın İskenderiye kentinde, soylu bir ailede dünyaya gelmiştir. Maxentius’ u Hristiyanlara zulmettiği için kınamış ve Hristiyanlığı tercih etmiştir. Paganizme inanan 50 filozofu ikna ederek Hristiyanlığı tercih etmelerini sağlamış ve Maxentius tarafından yakılarak öldürülmüştür.⁶⁵ Azize Catherine’nin arkasında yer alan küçük çocuk Vaftizci Yahya’dır.⁶⁶ Vaftizci Yahya’ nın erken yıllarına ait herhangi bir bilgi bulunmamaktadır. Hz. İsa’ dan altı ay önce doğduğu bilinir. Oruç tutmak ve dua etmek için çöle çekildiğinde 32 yaşlarında olduğu bilinmektedir. Daha sonra günahlarını itiraf eden insanları Ürdün nehri kıyısında vaftiz etmeye başlamıştır.

⁶⁵ Guiley E. R., (2001), Encyclopedia of Saint, New York, Facts on File, 63

⁶⁶ Detaylı bilgi için bakınız: <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/titian-the-aldobrandini-madonna> Vaftizci Yahya için bakınız: Katalog No: 13

Kanonik İncillerden Matta (3: 1-12), Markos (1: 1-8), Luka (3: 1-18) ve Yuhanna (1: 19-28) İncillerinde anlatılmaktadır.⁶⁷

Eserin bize göre sağ arka tarafında hayvanların yer alması ve gökyüzünde meleğin tasvir edilmesi aynı zamanda ‘Çobanlar ve Melekler’ sahnesinin de resmedildiğini göstermektedir. İkonografiye göre “*Aynı yörelerde, sürülerin yanında nöbet tutarak geceyi kırlarda geçiren, çobanlar vardı*” (Luka 2: 8) ifadesine göre eserin bize göre sağ arka planında sürülerin yanında ayakta duran bir çoban yer almaktadır. Dolayısıyla sanatçı ‘çobanlar’ kelimesine karşın tek bir çoban resmederek ikonografiye bağlı kalmakla beraber bireyselliğine de yer vermiştir. İkonografinin devamında

Rab’ bin bir meleği onlara göründü ve Rab’ bin görkemi çevrelerini aydınlattı. Büyük bir korkuya kapıldılar. Melek ise onlara ‘Korkmayın’ dedi. Size tüm halk için müjde olacak büyük bir sevinç kaynağı getiriyorum; bugün size, Davut’un kentinde bir Kurtarıcı doğdu. Bu, Rab olan Mesih’tir. Ve işte size bir işaret; kundağa sarılmış ve yemlikte yatan bir bebek bulacaksınız (Luka 2: 9-12)

ifadesine göre sanatçı burada müjdeyi getiren meleği resmederek ikonografiye kısmen bağlı kalmış olsa da Hz. İsa’yı yemlik yerine annesinin kucağında resmederek bireyselliğine yer vermiştir.

Aldobrandini ismi; Kardinal Pietro Aldobrandini’ den gelir. Papa Clement VIII’ in yeğeni olan kardinal Roma’ da Santa Maria’ da eğitim gördü ve 1593’ de kardinalliğe yükseldi. Amcasının rejimi altında, Aldobrandini papalık dışişleri bakanı oldu. 1598’ de Ferrara Şehri’ni papalık için geri almada etkili oldu. Siyasi kişiliğinin yanı sıra sanatında destekleyicisi olmuştur.⁶⁸

C- İkonolojik Anlam

Titian, sadece sıra dağlar çizip bırakmak yerine, dağların yükseltisini farklı farklı resmederek ve dağların eteklerinde bulunan karları bazı yerlerde yoğun bazı yerlerde daha az göstererek resimde perspektifi detaylı şekilde göstermeyi başarmıştır. Perspektifi oluştururken sadece sıra dağlardan yararlanmamış ayrıca irili ufaklı tepelerden, tepelerin üzerinde bulunan hayvanları dağınık ve eğim doğrultusunda resmederek de eserde derinliği sağlamıştır. Ayrıca Hz. Meryem’i resmin ortasına

⁶⁷ Guiley E. R., (2001), Encyclopedia of Saint, New York, 173

⁶⁸ Zırpolo H. Lilian, (2008), Historical Dictionary of Renaissance Art, The Scarecrow Press, 6

konumlandırarak Azize Catherine ve Vaftizci Yahya'yı üçgen oluşturacak şekilde göstermesiyle, manzara dışında ana figürler arasında da bir derinlik yaratmıştır. Resmin tamamına ışığın akılcı bir biçimde dağılması, tasvir edilen elbiselerde ki kıvrımların doğal şekilde yansıtılması ve Hz. Meryem'in elbisesinin parlak ve canlı tonunun gerçeğe yakın şekilde verilmesinden dolayı eser ana hatlarıyla Rönesans Dönemi özelliklerini bünyesinde barındırır.

Öte yandan bebek olarak gösterilen Hz. İsa'nın bize göre sağ kolunun bilek kısmı tombul gösterilmek istenirken eli ve kolu arasında ki uyum sağlanamamış ayrıca sağ kolunun ise yine bilek kısmının şişmiş şekilde gözükmesinden dolayı kollar deformasyona uğramıştır. Bu özelliklerden dolayı da eser Maniyerist Dönem özelliklerini bünyesinde barındırmaktadır.

4.2.21. Bakire Meryem ve Çocuk İsa, Azize ve Vaftizci Yahya ile Birlikte



Resim No 25: Bakire Meryem ve Çocuk İsa, Azize ve Çocuk vaftizci Yahya ile Birlikte

https://www.wikiart.org/en/titian/not_detected_224922

Katalog No: 25

Eserin Adı: Bakire Meryem ve Çocuk İsa, Azize ve çocuk Vaftizci Yahya ile Birlikte

Eserin Yılı: 1530

Eserin Bulunduğu Yer: Kimbell Art, Fort Worth, TX, ABD

Eserin Kullanılan Teknik: -

Eserin Boyutları: 105.4x148.3 cm

A- Olgusal Anlam

Eserde anlatılan konu açık ve engebeli bir arazide geçmektedir. Eserde beş kişi yer almaktadır. Bunlardan birincisi; resmin tam ortasında, kayalığın üzerine oturmuş, üzerinde kırmızı bir elbise ve başında krem rengi örtü bulunan kadındır. Kadın bize göre sol elini kaldırmış dizlerinin önünde ki kişileri kucaklamaya çalışır şekilde tasvir edilmiştir. Resimde tasvir edilen ikinci kişi ise; kadının dizlerinin üzerine yatmış, sadece gövdesi görülebilen, beyaz örtüye sarılmış olan çocuktur. Üçüncü kişi ise; yerde oturan kadının bize göre solunda dizlerinin üzerine çökmüş, kahverengi uzun bir elbise üzerine, belinde pembe bir kemerle resmedilmiş başka bir kadın daha yer almaktadır. Tasvir edilen bu kadın, beyaz örtüye sarılmış olan çocuğu kucaklamak üzereyken resmedilmiştir. Son olarak tasvir edilen kişi ise; eserin bize göre sağında yer alan, ayakta ve gri renkte himation giymiş bir çocuktur. Çocuk bir yandan yatan çocuğa bakarken, diğer yandan da bir kuzu tutmaktadır. Çocuğun bize göre sağ arka tarafında bir de çoban gösterilmiştir. Çobanın sırtı izleyiciye dönük ve sürüyle ilgilenir şekilde tasvir edilmiştir. Eserin arka planında dağ sırası, hayvanlar ve ağaçlarla birlikte yeşil çalılar yer almaktadır.

B- İkonografik Anlam ve İfadesel Özellik

“Bakire Meryem ve Çocuk İsa, Azize ve çocuk Vaftizci Yahya ile birlikte” sahnesi tasvir edilmiştir. Resmin tam ortasında yer alan kadın Hz. Meryem, kucağındaki çocuk ise Hz. İsa’dır. Eserin bize göre solunda yer alan ve kuzuyu tutan kişi ise Vaftizci Yahya’dır. Vaftizci Yahya; erken yıllarına ait herhangi bir bilgi bulunmamaktadır. Hz. İsa’ dan altı ay önce doğduğu bilinir. Oruç tutmak ve dua etmek için çöle çekildiğinde 32 yaşlarında olduğu bilinmektedir. Daha sonra günahlarını itiraf eden insanları Ürdün nehri kıyısında vaftiz etmeye başlamıştır. Vaftizci Yahya’ nın tuttuğu kuzu ise; saflığı, masumiyeti ve uysallığı ifade etmektedir.⁶⁹ Ayrıca dünyanın günahını ortadan kaldıran Tanrı kuzusu anlamına da gelmektedir.⁷⁰

C- İkonolojik Anlam

Titan’ın; güzellik anlayışı, çizgilerinin yumuşak hatlı olması, renk ve ışık gölge sayesinde yakaladığı doğallık izlenimi, ifadelere olan hâkimiyeti, kompozisyon

⁶⁹ Cirlot E. J. (2001), A Dictionary of Symbols, London, Routledge& Kegan Paul, 176

⁷⁰ Post E.W. (1974), Saints, Signs and Symbols, Morehouse- Barlow Co, 18

anlayışı ve kullandığı teknik özellikler sayesinde Yüksek Rönesans Dönemi'nin önde gelen sanatçıları arasında yer almaktadır. Titian bu eserde de Hz. Meryem'i sahnenin ortasında tasvir ederken geri kalan figürleri onun çevresinde resmederek resmin ana odak noktasını oluşturduğu görülse de Hz. İsa'yı beyaz bir örtü içinde resmederek de izleyicinin aynı zamanda Hz. İsa'ya odaklanmasını da sağlamıştır. Diğer yandan arka planda yine Rönesans Dönemi özelliği olan perspektifi sağlamak için dağlar ve kıvrımlı yollar üzerinde bulunan sürüleri kullanarak eserine üç boyutu yansıtmıştır. Dolayısıyla bütün bu özelliklerden dolayı eser Yüksek Rönesans Dönemi özelliklerini bünyesinde barındırır.

Ayrıca Vaftizci Yahya'nın sol bacağına aşırı kalın verilmesi, Hz. İsa'nın bize göre sol kolunun vücuduna oranla daha geniş gösterilmesi, Hz. Meryem' in sol elinin çok uzun gösterilmesinden dolayı eser Manierist Dönem özelliklerini de bünyesinde barındırmaktadır.

4.2.22. Meryem ve Çocuk İsa Altı Azizle Birlikte



Resim No 26: Meryem ve Çocuk İsa Altı Azizle Birlikte

<https://www.museivaticani.va/content/museivaticani/en/collezioni/musei/la-pinacoteca/sala-x---secolo-xvi/tiziano-vecellio--la-madonna-col-bambino-e-santi.html>

Katalog No:	26
Eserin Adı:	Meryem ve Çocuk İsa Altı Azizle Birlikte
Eserin Yılı:	1533-35
Eserin Bulunduğu Yer:	San Nicolò della Lattuga Kilise, Venedik, İtalya
Eserde Kullanılan Teknik:	Yağlı Boya
Eserin Boyutları:	388x270 cm

A- Olgusal Anlam

Eser alt ve üst kısım olmak üzere iki parçadan oluşmaktadır. Üst tarafta bulutların tam ortasına konumlandırılmış, bir kadın, kadının kucağında bir çocuk ve iki de melek yer almaktadır. Tam ortada oturan kadının üzerinde alt kısmı bordo üst kısmı turuncu bir elbise, mavi bir pelerin ve başında da sarı renkte bir başörtüsü ile gösterilmiştir. Kadının kucağında çıplak bir çocuk, kadın tarafından beyaz örtüye sarılırken tasvir edilmiştir. Tam ortada oturan kadının sağ ve solunda birer melek yer almaktadır. Bu meleklerden bize göre sağ taraftaki çıplak, sol taraftaki ise bir omzu açık kahverengi bir elbiseyle resmedilmiştir. İki melekte elinde çiçeklerden yapılmış taç tutmaktadır. Eserin alt kısmında ise altı kişi tasvir edilmiştir. Bunlardan beş tanesi erkek bir tanesi kadındır. Eserin bize göre en solunda yer alan alt kısımlarında beyaz detaylar bulunan, yeşil uzun bir elbise üzerine krem rengi şal ile resmedilmiş, başında bandanası ve bize göre sol elinde yaprakları ince uzun bir dal ile bir kadın tasvir edilmiştir. Kadın bize göre sol ayağını bir basamağın üzerine koymuş şekilde gösterilmiştir. Kadının hemen önünde kıyafeti oldukça işlemeli, beyaz ve sarı renkte bize göre sol elinde asa tutan, sağ elinde kitap tutan din adamına benzer bir erkek figürü resmedilmiştir. Tasvir edilen bu figürün hemen sağında pembe elbise üzerine omuzlarından yere kadar uzanan sarı bir kıyafetle bir erkek yer almaktadır. Bu figürün hemen arkasında siyah renkte boyunlarından yere kadar uzanan başlarında şapka bulunan, bir tanesinin sırtı seyirciye dönük, diğeri ise yan şekilde duran iki erkek daha resmedilmiştir. Yan şekilde duran figür aynı zamanda elinde uzun kırmızı bir haç tutmaktadır. Resmin en sağında yer alan erkek ise sadece bel kısmı beyaz bir örtüyle kapatılmış ve bize göre sağ bacağı ve karnına ok batmış şekilde tasvir edilmiştir.

B- İkonografik Anlam ve İfadeşel Özellik

Burada ‘Meryem ve Çocuk İsa birlikte Azize Catherine, Aziz Nicholas, Aziz Peter, Aziz Padualı Anthony, Aziz Franchis ve Aziz Sebastian ile birlilikte’ sahnesi tasvir edilmiştir. Eserde bulutların üzerinde tasvir edilen kadın Hz. Meryem ve kucağında ki çocuk ise Hz. İsa’dır. Alt kısımda ise soldan sağa; Azize Catherine, Aziz Nicholas, Aziz Peter, Aziz Padualı Anthony⁷¹, Aziz Francis ve Aziz Sebastian tasvir

⁷¹ <https://venice2018.trinity.duke.edu/document/149> (13.07.2021), Detaylı Bilgi İçin Bakınız: Katalog No: 16

edilmiştir.⁷² Azize Catherine eserin bize göre en solunda yer almaktadır. Eserde ikonografik olarak belirleyici bir simgesi olmadığı için tarihte adı geçen Azize Catherineler ile bir bağlantı kurulamamıştır.

Aziz Nicholas, Aziz Peter ve Aziz Franchis; kim olduklarına veya resim sanatında nasıl tasvir edildiklerine dair bir bilgi yer almamaktadır. Bu yüzden ikonografik olarak bu eserde tasvir edilen kişilerle bir bağlantı kurulamamıştır. Resimde yer alan, sırtı, izleyiciye dönük olarak resmedilmiş kişi Padualı Anthony'dir. Aziz Anthony; Lisbon doğumlu, soylu bir ailenin çocuğu olarak dünyaya gelmiştir. Fransisken Tarikatı'na bağlıdır. Fransiskenler genellikle çuha bezinden yapılmış oldukça uzun ve bol giysiyle, bel kısımlarında ise ip şeklinde kemerle gösterilirler. Aziz Anthony kilisede doktor olarak çalışmıştır. Kilisenin en sevilen ve saygı duyulan azizlerindendir. Çok iyi vaaz verir, hitabeti kuvvetli ve ikna gücü yüksektir.⁷³ Eserin en sağında elleri arkasından bağlanmış, sadece bel kısmı beyaz örtüyle tasvir edilen kişi Aziz Sebastian' dır. Aziz Sebastian; ölme şekliyle ünlüdür. Şehit olmadan önceki zamanı hakkında çok fazla bilgi bulunmamaktadır. 283 yılında Roma ordusunda asker olmuştur. Maximian' ın Hristiyanlara zulmü sırasında Sebastian' ın Hristiyan olduğu ortaya çıkınca, idama mahkûm edilmiştir. Okçular tarafından vurularak ölüme terk edilmiştir. Sebastian' ı bulduklarında hayatta olduğu anlaşılmış ve tedavi edilerek sağlığına kavuşturulmuştur. İyileştikten sonra Diocletianus' un yanına gidip onu kınamış ve imparator sopayla vurularak öldürülmesini emretmiştir.⁷⁴

C- İkonolojik Anlam

1520 yılından sonra Titian'ın eserleri daha sakin, daha ölçülü ve renk konusunda kendini daha fazla geliştirmiş şekilde karşımıza çıkmaktadır. Bu eserde çok fazla renk kullanımının yanı sıra, konu alt ve üst olarak daha düzenli şekilde resmedilmiştir. Eserin üst tarafında oluşturulan üçgen kompozisyon ve bulutların ön plandan arka plana doğru devam ettirilmesi resimde derinliği artırmıştır. Öte yandan alt kısımda da altı kişinin tasvir edilmesine rağmen; her figür net olarak anlaşılmakta, figürlerin önde ve arkada resmedilmesiyle de alt kısımda da derinlik sağlanmıştır.

⁷² <https://www.museivaticani.va/content/museivaticani/en/collezioni/musei/la-pinacoteca/sala-x---secolo-xvi/tiziano-vecellio--la-madonna-col-bambino-e-santi.html#&gid=1&pid=1>

⁷³ Guiley E. R., (2001), Encyclopedia of Saint, New York, Facts on File, 29

⁷⁴ A.g.e, 301

Dolayısıyla eser ana hatlarıyla Rönesans Dönemi özelliklerini bünyesinde barındırmaktadır.

Ayrıca tasvir edilen meleklerden bize göre sağ tarafta olanın kalça ve baldır kısmının doğallıktan uzak şekilde tasvir edilmesi, Hz. İsa'nın da yine bize göre sol bacağının baldır kısmının çok geniş verilmesiyle birlikte vücut hatlarında orantısızlığa sebep olmasından dolayı eser Maniyerist Dönem özelliklerini de bünyesinde barındırmaktadır.



4.2.23. Meryem ve Çocuk İsa Azize Agnes ve Vaftizci Yahya ile Birlikte



Resim No 27: Meryem ve Çocuk İsa Azize Agnes ve Vaftizci Yahya ile Birlikte
<https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010053880>

Katalog No: 27

Eserin Adı Meryem ve Çocuk İsa Azize Agnes ve Vaftizci Yahya ile Birlikte

Eserin Yılı: 1535

Eserin Bulunduğu Yer: Louvre, Paris, Fransa

Eserde Kullanılan Teknik: Yağlı Boya

Eserin Boyutları: 1.28x1.61 m

A- Olgusal Anlam

Tasvir edilen konu açık bir mekânda geçmektedir. Eserde dört kişi tasvir edilmiştir. Bunlardan birincisi; eserin bize göre en solunda yer alan üzerinde etek kısımları yırtık olan tunikle tasvir edilmiş ve kuzu tutan küçük bir erkek figürüdür. İkinci kişi, çocuğun hemen önünde yeşil uzun bir elbisenin üzerine kahverengi bir pelerinle ve belinde kemerle gösterilmiş olan, yere oturmuş şekilde tasvir edilen kadındır. Yere oturan kadın aynı zamanda bize göre sol eliyle kuzuyu tutarken, sağ elinde de yaprakları ince bir dal tutmaktadır. Üçüncü kişi ise, yere oturan kadının bize göre sağında, bir basamağa oturmuş, üzerinde uzun kahve renkli bir elbise ve siyah pelerinle gösterilmiş, başında ise beyaz renkte örtü bulunan bir kadın figürüdür. Son olarak bu kadının kucağında, üzerinde beyaz renkte atlet bulunan yarı çıplak küçük bir çocuk ayakta gösterilmiştir. Ayrıca çocuk bize göre sol elinde elma ya da kayısıya benzer bir meyve tutmaktadır. Kucağında çocuk tutan kadının bize göre sağında uzun bir kaidenin üzerinde sütun yer alırken, sol tarafında ise küçük tepeler ve ağaçlar resmedilmiştir.

B- İkonografik Anlam ve İfadesel Özellik

Burada ‘Meryem ve Çocuk İsa Azize Agnes ve Vaftizci Yahya ile birlikte’ sahnesi tasvir edilmiştir. Uzun kaidenin önünde oturan kadın Hz. Meryem, kucağında ki çocuk ise Hz. İsa’dır. Hz. Meryem’in solunda oturan kadın Azize Agnes’dır. Azize Agnes; hakkında çok fazla bilgi bulunmamaktadır. 12 yaşında yanarak öldüğü söylene de kayıtlı bir belge yoktur. İmparator Diocletian’ un saltanatı sırasında, soyluların çoğunun pagan olduğu bir zamanda Hristiyan ebeveynlerinin kızı olarak dünyaya gelmiştir.⁷⁵ Agnes’ in değişmeyen tasvir şekli ise genellikle ayaklarına kıvrılmış veya elinde tuttuğu kuzudur.⁷⁶ Dolayısıyla sanatçı burada Azize Agnes’ i elinde kuzuyla resmederek ikonografiye bağlı kalmış, bireyselliğine yer vermemiştir. Eserde kuzuyu tutan çocuk Vaftizci Yahya’dır. Vaftizci Yahya; erken yıllarına ait herhangi bir bilgi bulunmamaktadır. Hz. İsa’ dan altı ay önce doğduğu bilinir. Oruç tutmak ve dua etmek için çöle çekildiğinde 32 yaşlarında olduğu bilinmektedir. Daha sonra günahlarını itiraf eden insanları Ürdün nehri kıyısında vaftiz etmeye başlamıştır. İkonografisi Matta (3: 1-12), Markos (1: 1-8), Luka (3: 1-18) ve

⁷⁵ Guiley E. R., (2001), Encyclopedia of Saint, New York, 5-6

⁷⁶ Hall J., (1974), Dictionary of Subjects and Symbols in Art, New York, 10

Yuhanna (1: 19-28) İncillerinde yer almaktadır.⁷⁷ Vaftizci Yahya' nın tuttuğu kuzu; saflığı, masumiyeti ve uysallığı ifade etmektedir.⁷⁸ Ayrıca dünyanın günahını ortadan kaldıran Tanrı kuzusu anlamına da gelmektedir.⁷⁹

C- İkonolojik Anlam

Titian; manzara, portre ve dini konulu resimlerde oldukça başarılı bir sanatçıydı. Bu eserinde de resmin arka planında doğa tasviri, ön planda ise dini konunun yer almasıyla, sanatçı farklı iki konuyu eserinde birleştirmiştir. Sanatçı arka planda ki küçük tepeler ve ağaçlarla resimde derinliği sağlarken, aynı zamanda Hz. Meryem'i bir basamağın üzerinde oturur şekilde gösterirken Azize Agnes' i daha geri de bırakarak, eserin ön planında da derinliği sağlamıştır. Bütün bu özelliklerle beraber Hz. Meryem'in arkasında tasvir edilen kaide ve üzerinde ki sütunla beraber sanatçı Antik döneme de atıfta bulunmuştur. Tasvir edilen kişilerin hareketlerinde ki doğallık, renklerin canlı ve akıcı olması, perspektifin kullanılmasın dolayı eser ana hatlarıyla Rönesans Dönemi özelliklerini bünyesinde barındırmaktadır.

Öte yandan Hz. İsa'nın kollarında, bacaklarında ve Vaftizci Yahya'nın her iki ayak bileklerinde ki boğumların aşırı abartılı verilmesinden dolayı eser Maniyerist Dönem özelliklerini de bünyesinde barındırmaktadır.

⁷⁷ Guiley E. R., (2001), Encyclopedia of Saint, New York, 173

⁷⁸ Cirlot E. J. (2001), A Dictionary of Symbols, London, Routledge& Kegan Paul, 176

⁷⁹ Post E.W. (1974), Saints, Signs and Symbols, Morehouse- Barlow Co, 18

4.2.24. Meryem ve Çocuk İsa



Resim No 28: Meryem ve Çocuk İsa

<https://www.wikiart.org/en/titian/virgin-and-child>

Katalog No:	28
Eserin Adı:	Meryem ve Çocuk İsa
Eserin Yılı:	1545
Eserin Bulunduğu Yer:	Thyssen-Bornemisza Müzesi, İspanya
Eserde Kullanılan Teknik:	Yağlı Boya
Eserin Boyutları:	38x31 cm

A- Olgusal Anlam

Resimde iki kişi tasvir edilmiştir. Bunlardan birincisi parlak kırmızı elbise üzerine, lacivert bize göre sol bacağının tamamını kaplamış ve sağı tarafına kadar uzanan bir pelerinle, oturur şekilde tasvir edilmiş olan kadın figürüdür. Kadın kucağındaki çocuğı sarılmış şekilde resmedilmiştir. Kadının sol ayağının önünde duran ahşap kutunun üzerinde ise ‘Titian’ yazmaktadır. Eserde tasvir edilen ikinci kişi ise kadının kucağında bize göre sağı bacağı ve belinde beyaz örtü bulunan, çıplak şekilde tasvir edilmiş olan erkek çocuktur. Küçük çocuk bize göre sol kolunu kadının omzuna koymuş şekilde gösterilmiştir. Eserin arka planında yeşil bir perde bulunmakla beraber perde sağı ve sol tarafa doğru açılmış şekilde resmedilmiştir.

B- İkonografik Anlam ve İfadesel Özellik

Burada ‘Meryem ve Çocuk İsa’ sahnesi tasvir edilmiştir. Üzerinde kırmızı elbiseyle tasvir edilen kadın Hz. Meryem, kucağında ki çocuk ise Hz. İsa’dır.

C- İkonolojik Anlam

Rönesans döneminde ışık eserde ki tüm ayrıntıyı detaylı bir biçimde gösterecek şekilde, en canlı haliyle kullanılırken, Barok Dönem de ışık kullanımı, çok az ve birden sönecekmiş izlenimi uyandırmakta, ayrıntı ve detayla uğraşılmamaktadır. Bu eserde ışık esere bize göre sol taraftan girmektedir. Böylece ışık Hz. Meryem’in yüzünü, bize göre sağı bacağının diz kapağını ve Hz. İsa’nın bize göre sol tarafını tamamen aydınlatmış ve geri kalan kısım gölge de bırakılmıştır. Sanatçı burada sadece Hz. Meryem ve Hz. İsa’yı vurgulamak istemiş ve geri kalan hiçbir yere ışığı yansıtmamıştır. Eserin arka planında yer alan yeşil perde bile neredeyse gözükmeyecek kadar koyu bir ton da yapılmış ve izleyici arka planı zar zor algılayacak hale gelmiştir. Zaten Barok Dönem’ de sanatçıların da vurgulamak istedikleri kişi veya şey dışında geri kalan her yeri karanlıkta bırakarak, merak ve ilgiyi artırmaktır. Bütün bu özelliklerden dolayı eser ana hatlarıyla Barok Dönem özelliklerini bünyesinde barındırmaktadır.

Ayrıca Hz. Meryem’in kafasının vücuduna oranla çok küçük verilmesi, neredeyse çocuk olarak gösterilen Hz. İsa’nın kafasıyla aynı boyutta resmedilmesi, Hz. İsa’nın bize göre sol kolunun daha toplu verilmek istenirken, kolunun dalga dalga durması sebebiyle eser Maniyerist Dönem özelliklerini de bünyesinde barındırmaktadır.

4.2.25. Meryem ve Çocuk İsa Mary Magdalene ile Birlikte



Resim No 29: Meryem ve Çocuk İsa Mary Magdalene ile Birlikte

<https://www.wikiart.org/en/titian/madonna-and-child-with-mary-magdalene>

Katalog No:	29
Eserin Adı:	Meryem ve Çocuk İsa Mary Magdalene ile Birlikte
Eserin Yılı:	1560
Eserin Bulunduğu Yer:	Hermitaj Müzesi, Saint Petersburg, Rusya
Eserde Kullanılan Teknik:	Yağlı Boya
Eserin Boyutları:	98x82 cm

A- Olgusal Anlam

Eserde üç kişi tasvir edilmiştir. Resmin tam ortasında üzerinde kırmızı bir elbise, başında yer alan ve dizlerine kadar uzanan mavi örtüyle beraber bir kadın figürü bulunmaktadır. Kadının omuzlarında ise elbisenin renginden daha açık bir şal resmedilmiştir. Kadının kucağında ayakları üzerinde duran, boynunda boncuklardan yapılmış kolyeyle çıplak şekilde tasvir edilen bir çocuk yer almaktadır. Resmin tam ortasında yer alan kadının bize göre sol tarafında, dizlerinin üzerine çökmüş izlenimi veren, uzun sarı saçlı genç bir kız bulunmaktadır. Genç kızın elbisesi turuncu renkte, omuz ve kol kısımları beyaz renkte gösterilmiştir. Genç kız elinde ki şişeyi kadının kucağında duran çocuğa doğru uzatır şekilde tasvir edilmiştir.

B- İkonografik Anlam ve İfadeşel Özellik

Burada ‘Meryem ve Çocuk İsa Mary Magdalena ile birlikte’ sahnesi tasvir edilmiştir. Resmin tam ortasında yer alan, kırmızı elbiseli, mavi başörtülü kadın Hz. Meryem’dir. Hz. Meryem’in kucağında ki çocuk ise Hz. İsa’dır. Yere diz çökmüş olan kadın ise Mary Magdalena’ dır. Mary Magdalena (Mecdeli Meryem); Altın Efsane’ ye göre babası Syrus, annesi Eucharía olan soylu bir ailenin kızıdır. Kız kardeşi Marta, erkek kardeşi Lazarus’ tur. Ailesi Kudüs’e yakın Taberiya (Genezareth) gölü civarındaki Mecdeli Kasabasının ve Kudüs’ ün büyük bir bölümüne sahiptir. Babasının ölümünden sonra mal varlığı üçe bölünmüş, Lazarus’ a Kudüs, Marta’ ya Beythani şehri ve Meryem’ e Mecdel kasabası verilmiştir. Mecdel soyadı da buradan gelmektedir. Güzel ve zengin olan Meryem kendini dünyevi zevklere ve lüsklere adanmıştır. Bu nedenle de ‘Günahkâr’ olarak anılmaya başlamıştır.⁸⁰Gözyaşlarıyla İsa’nın ayaklarını yıkarken, tövbe edip Hristiyan olmuş ve İsa’ ya inananlar arasında yer almıştır. Magdalena bu şekilde; tüm günahkârlar için bir umut oluşturmıştır. Mary Magdalena ya da Mecdeli Meryem’ in hikâyesi dört İncil’ de de geçmektedir. Matta, Markos ve Luka İncillerinde birbirine oldukça benzer şekilde anlatılırken, Yuhanna İncilinde farklılıklar bulunmaktadır. Yahudiler tarafından Mary Magdalena, kız kardeşi ve erkek kardeşi yelkensiz ve küreksiz bir gemiye bindirilip denize sürülmüşler, günler geçtikten sonra gemi Marsilya kıyılarına gelmiştir. Artık hayatla baş edemeyen Magdalena çöle çekilmiş ve yıllarca

⁸⁰ Gedikli Ş., (2019), Hristiyan Sanatında Tövbekarlığın Simgesi: Mecdeli Meryem, Asos Journal, 98, 199

Sainte Baume olarak bilinen mağarada aç, susuz ve kıyafetsiz bir şekilde yaşamıştır. Uzayan saçlarıyla kendini örten Magdalena Efkarıyesta' da yaşamını sürdürmüş ve 72 yaşında ölmüştür.⁸¹

C- İkonolojik Anlam

Rönesans resminde önemli bir yer tutan üçgen formlar kullanılarak, figürler piramidal bir düzende kurgulanmış böylece anlam ve ifadenin yoğun şekilde esere yansıtılması mümkün kılınmıştır. Sanatçı bu eserinde de tasvir ettiğı kişileri üçgen form içinde vermiştir. Öte yandan Magdalena'nın yüzü profilden verilmiş olmasına rağmen üç figüründe yüz ifadelerinde ki farklılık ve duygusal yoğunluk net olarak anlaşılmaktadır. Ayrıca resimde keskin çizgilerin olması, ışığın resmin tamamını aydınlatması, tasvir edilen kişilerin üçgen oluşturacak biçimde resmedilmesiyle eserde derinlik oluşturulması, Hz. Meryem ve Magdalena' nın şalının hacimli verilmesinden dolayı eser ana hatlarıyla Rönesans Dönem' i özelliklerini bünyesinde barındırmaktadır.

Öte yandan çocuk olarak resmedilen Hz. İsa'nın kollarında, bacaklarında ve bize göre sağ elindeki boğumların verilmek istenirken doğallıktan uzaklaşması, Hz. Meryem' in kafasına göre elinin aşırı büyük resmedilmesinden dolayı eser Manierist Dönem özelliklerini de bünyesinde barındırmaktadır.

⁸¹ Guiley E. R., (2001), Encyclopedia of Saint, New York, 241-243

4.2.26. Meryem ve Çocuk İsa



Resim No 30: Meryem ve Çocuk İsa

<https://www.wikiart.org/en/titian/madonna-and-child-with-mary-magdalene>

Katalog No:	30
Eserin Adı:	Meryem ve Çocuk İsa
Eserin Yeri:	Alte Pinakothek, Münih, Almanya
Eserin Tarihi:	1562-1565
Eserde Kullanılan Teknik:	Yağlı Boya
Eserin Boyutları:	175x133 cm

A- Olgusal Anlam

Eserde iki kişi bulunmaktadır. Bunlardan birincisi uzun turuncu bir elbise üzerine, mavi pelerin giymiş, başında da krem rengi örtü bulunan ve oturur şekilde tasvir edilen kadın figürüdür. Kadının kucağında sadece bel kısmı beyaz örtüyle kapatılmış neredeyse çıplak bir ocuk gösterilmiştir. Kadın bize göre sağ eliyle çocuğın belini tutarken, sol eliyle de ayak bileğini tutar şekilde resmedilmiştir. ocuk da bize göre sol eliyle kadının yakasından tutmuş, başıyla izleyiciye doğru bakarken, kadın da kucağında ki ocuğ karşı sevgiyle bakmaktadır. Eserin sol kısmında sadece alt kısmı gözüken üzerinde işlemeler bulunan ahşap bir nesne de yer almaktır. Resmin arka planında güneşin battığı an ve uzun bir ağ da resmedilmiştir.

B- İkonografik Anlam ve İfadeyel zellik

Burada ‘Meryem ve ocuk İsa’ sahnesi tasvir edilmiştir. Oturur şekilde tasvir edilen, üzerinde turuncu elbise bulunan kadın Hz. Meryem, kucağında ki ocuk ise Hz. İsa’dır.

C- İkonolojik Anlam

Titian’ın yaşadığı dönem boyunca diğerk sanatçılardan ayıran en önemli zelliğirenkleri çok iyi kullanması, renkleri karıştırarak elde ettiğitonlar ve bunları eserlerine yansıtabilmesidir. Burada da resmin arka planında gün batımı anında kullandığı sarıdan, turuncuya yönelen renkleri fotoğrafl çekilmiş kadar gereğeyakın şekilde resmetmiştir. Bu eserde her ne kadar arka planda bir günbatımı verilmiş olsa da eserin ana ışık kaynağı, eserin içine tam karşıdan giren ve Hz. İsa’yı aydınlatan ışıktır. Hz. İsa o kadar aydınlık resmedilmiş ki o aydınlık Hz. Meryem’in yüzüne de yansımıştır. Hz. Meryem’in yüzüne yansıyan ışıkla çocuğuna sevgi dolu bakması, ışığın tek bir noktadan girip belli yerleri aydınlatması, arkada gün batımının verilmesin dolayı eser ana hatlarıyla Barok Dönem özelliklerini bünyesinde barındırmaktadır.

Ayrıca; Hz. Meryem’in sağ bacağının nerede olduğunun anlaşılmaması, başının çok küçük resmedilmesi, boyunun uzun tasvir edilmesine bağlı olarak gövdesiyle bacakları arasındaki uyurşmazlık, Hz. İsa’nın karnının ve boyunun çok uzun tasvir edilmesinden dolayı eser Manierist Dönem özelliklerini de bünyesinde barındırmaktadır.

4.2.27. Emziren Meryem



Resim No 31: Emziren Meryem

<https://www.wikiart.org/en/titian/madonna-and-child-1570>

Katalog No:	31
Eserin Adı:	Emziren Meryem
Eserin Yılı:	1565- 1570
Eserin Bulunduğu Yer:	National Gallery, Londra, İngiltere
Eserde Kullanılan Teknik:	Yağlı Boya
Eserin Boyutları:	75x63 cm

A- Olgusal Anlam

Resimde iki kişi bulunmaktadır. Bunlardan bir tanesi beyaz uzun elbiseyle tasvir edilmiş, çocuğunu kucağında tutan kadın figürüdür. Kadının başında kahverengi uzun bir örtü bulunmakta, bu örtü omuzlarına kadar gelmektedir. Kadın başını kucağında ki çocuğa doğru eğmiş, bize göre sağ eliyle de çocuğun belini tutar şekilde resmedilmiştir. Resimde gösterilen ikinci kişi ise; kadının kucağında ki çocuktur. ocuk, sadece bel kısmı beyaz bir örtüyle kapalı şekilde, annesinin bize göre sağ göğsüne uzanmış ve annesini emmek ister şekilde tasvir edilmiştir.

B- İkonografik Anlam ve İfadeşel Özellik

Burada ‘Emziren Meryem’ sahnesi tasvir edilmiştir.

C- İkonolojik Anlam

Titian Rönesans Dönemi’nden Barok Dönem’ e kadar birçok farklı dönemde eser vermiş bir sanatçıdır. Resimde tasvir edilen kişilerden başka izleyicinin dikkatini dağıtacak hiçbir şey yer almamaktadır. Eserin tek ışığı kaynağı bize göre eserin solundan gelmekte ve Hz. Meryem’in alnını, göğsünü ve Hz. İsa’nın sırtını aydınlatmaktadır. Geri kalan kısımlar tamamen karanlıkta bırakılmış ve eserin odak noktası olan Hz. Meryem ve Hz. İsa vurgulanmıştır. Işığın tek bir noktadan verilmesi, geri kalan kısımların karanlıkta bırakılması, Hz. İsa’nın annesinin göğsüne uzandığı anın resmedilmesinden dolayı eser Barok Dönem özelliklerini bünyesinde barındırmaktadır.

Öte yandan; Hz. Meryem’in kalçasının aşırı geniş verilmesi gövdesiyle arasında anatomik olarak uyuşmazlığa neden olmuş aynı zamanda Hz. İsa’nın da boyunun çok uzun gösterilmesinden dolayı eser Manierist Dönem özelliklerini de bünyesinde barındırmaktadır.

4.2.28. Pişmanlık Duyan Magdenelalı Meryem



Resim No 32: Pişmanlık Duyan Magdenelalı Meryem

<https://www.wikiart.org/en/titian/mary-magdalen-repentant-1531>

Katalog No:	32
Eserin Adı:	Pişmanlık Duyan Magdenelalı Meryem
Eserin Yılı:	1531
Eserin Bulunduğu Yer:	Uffizi Galeri, Pitti Sarayı, Floransa, İtalya
Eserde Kullanılan Teknik:	Yağlı Boya
Eserin Boyutları:	85.8x69.5 cm

A- Olgusal Anlam

Eserde sadece bir kadın tasvir edilmiştir. Kadın oturur şekilde, uzun sarı saçlı, yukarı bakarken ve göğüsleri açık şekilde resmedilmiştir. Bize göre sol elini göğüslerinin ortasına koymuş, sağ eliyle de karnına kadar inen saçlarını tutarken tasvir edilmiştir. Eserin bize göre solunda küçük bir kâse, sol arka planında ise gökyüzü gözükmektedir.

B- İkonografik Anlam ve İfadesel Özellik

Burada ‘Pişmanlık Duyan Magdenelalı Meryem’ ikonografisi tasvir edilmiştir. Magdalenalı Meryem, İnciller’den Matta (26: 6-13), Markos (14: 12-26), Luka (7: 36-50) ve Yuhanna (12: 1-11)’ da konu edinilmiştir. Yuhanna İncili’nde Meryem adı geçerken, Luka, Matta ve Markos İncilleri’nde ‘Kadın’ olarak yer almıştır. Matta İncili’nde “İsa Beytanya’da cüzzamlı Simun’ un evindeyken, yanına bir kadın geldi. Kadın, kaymaktaşından bir kap içinde çok değerli, hoş kokulu bir yağ getirmişti. İsa sofrada otururken, kadın yağı O’nun başından aşağı döktü” (Matta 26: 6-7), Markos İncili’nde

İsa Beytanya’da cüzzamlı Simun’un evinde sofrada otururken yanına bir kadın geldi. Kadın, kaymaktaşından bir yağ içinde çok değerli, saf hintsümbülü yağı getirmişti. Kabı kırarak yağı O’nun başından aşağı döktü” (Markos 14: 3-5), Luka İncili’nde ise “İsa’nın Ferisi’ nin evinde yemek yediğini öğrenince kaymaktaşından bir kap içinde hoş kokulu yağ getirdi (Luka 7: 36-38)

ifadelerinden sanatçı Meryem’ in bize göre solunda yer alan şişeyi resmederek Matta, Markos ve Luka İncillerinde ikonografiye birebir bağlı kalmış fakat Meryem’ i saçları dağılmış ve göğüsleri açık şekilde resmederek bireyselliğine yer vermiştir. Yuhanna İncili’nde geçen “Meryem, çok değerli saf hintsümbülü yağından yarım litre kadar getirerek...” (Yuhanna 12: 3) cümlesinde Luka İncili’ nin aksine ‘Meryem’ olarak adlandırılmıştır. Sanatçı burada Meryem’i tasvir ederken göğüslerini açık bırakarak bireyselliğine yer vermiş ancak Meryem’in bize göre solunda ki şişeyi resmederek kısmen de olsa ikonografiye bağlı kalmıştır. İkonografinin devamında “İsa’nın ayaklarına sürdü ve saçlarıyla ayaklarını sildi” (Yuhanna 12: 3) cümlesini sanatçı eserine yansıtmamış, sadece Meryem’i resmederek bireyselliğine yer vermiştir. Mary Magdalena (Mecdelli Meryem); Altın Efsane’ ye göre babası Syrus, annesi Eucharía olan soylu bir ailenin kızıdır. Kız kardeşi Marta, erkek kardeşi Lazarus’ tur. Ailesi Kudüs’e yakın Taberiya

(Genezareth) gölü civarındaki Mecdelli Kasabasının ve Kudüs' ün büyük bir bölümüne sahiptir. Babasının ölümünden sonra mal varlığı üçe bölünmüş, Lazarus' a Kudüs, Marta' ya Beythani şehri ve Meryem' e Mecdell kasabası verilmiştir. Mecdell soyadı da buradan gelmektedir. Güzel ve zengin olan Meryem kendini dünyevi zevklere ve lükslere adanmıştır. Bu nedenle de 'Günahkâr' olarak anılmaya başlamıştır.⁸²Gözyaşlarıyla İsa'nın ayaklarını yıkarken, tövbe edip Hristiyan olmuş ve İsa' ya inananlar arasında yer almıştır. Magdalena bu şekilde; tüm günahkârlar için bir umut oluşturmuştur. Mary Magdalena ya da Mecdelli Meryem' in hikâyesi dört İncil' de de geçmektedir. Matta, Markos ve Luka İncillerinde birbirine oldukça benzer şekilde anlatılırken, Yuhanna İncilinde farklılıklar bulunmaktadır. Yahudiler tarafından Mary Magdalena, kız kardeşi ve erkek kardeşi yelkensiz ve küreksiz bir gemiye bindirilip denize sürülmüşler, günler geçtikten sonra gemi Marsilya kıyılarına gelmiştir. Artık hayatla baş edemeyen Magdalena çöle çekilmiş ve yıllarca Sainte Baume olarak bilinen mağarada aç, susuz ve kıyafetsiz bir şekilde yaşamıştır. Uzayan saçlarıyla kendini örten Magdalena Efkariyesta' da yaşamını sürdürmüş ve 72 yaşında ölmüştür.⁸³

C- İkonolojik Anlam

Barok resmin form anlayışı Rönesans resminden oldukça farklıdır. Barok sanatçı çıplak bir vücut gösterdiğinde Rönesans döneminin kusursuzluğunun aksine, onu bütün yanlarıyla resmeder. Sanatçı burada çıplak şekilde resmettiği Meryem'i güzel veya daha alımlı çizmek yerine, saçları vücudunun her yerini dağılmış, dağınık bir şekilde tasvir etmiştir. Titan her ne kadar Rönesans Dönemi içinde anılmış bir sanatçı olsa da Barok Dönem' in özelliklerine de hâkim olduğunu resimlerinde kanıtlamıştır. Öte yandan Titian'ın burada vurgulamak istediği tek şey Magdalenalı Meryem'dir. Işığı eserin bize göre sol köşesinden resme vererek, sadece Meryem'i aydınlatılmış, geri kalan kısım tamamen karanlık ve anlaşılmaz bir biçimde bırakılmıştır. Meryem'in bize göre sol elinin göğsünün ortasında dua eder gibi durması ve tam o anda gözleriyle gökyüzüne doğru bakması, af dilediği anın resmedilişidir. Meryem'in aydınlık bir şekilde tasvir edilmesi, arka planın tamamen gölgede bırakılması,

⁸² Gedikli Ş., (2019), Hristiyan Sanatında Tövbekarlığın Simgesi: Mecdelli Meryem, Asos Journal, 98, 199

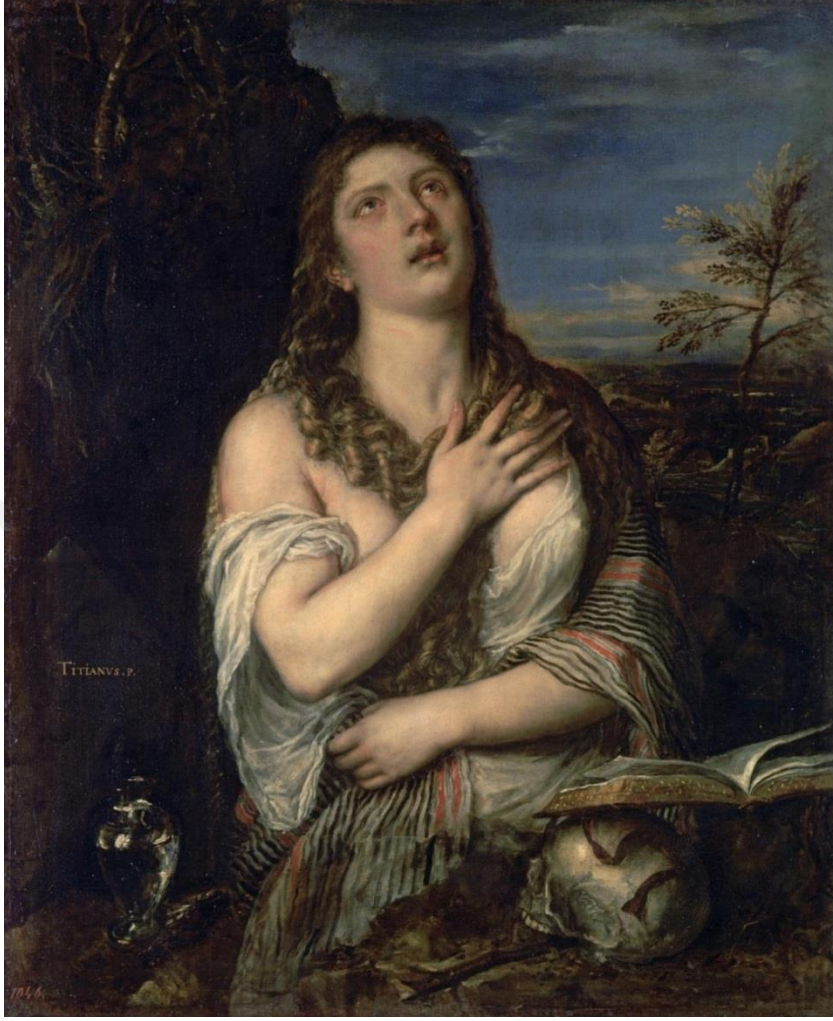
⁸³ Guiley E. R., (2001), Encyclopedia of Saint, New York, 241-243

Meryem' in dua ettiği anın yakalanmasından dolayı eser ana hatlarıyla Barok Dönem özelliklerini bünyesinde taşımaktadır.

Öte yandan Hz. Meryem' in kalıplı gösterilmesine rağmen başının küçük ellerinin ise b y  k gösterilmesinden dolayı eser Manierist Dönem  zellikleri de bünyesinde barındırmaktadır.



4.2.29. Pişmanlık içinde Magdenelalı Meryem



Resim No 33: Pişmanlık içinde Magdenelalı Meryem

<https://www.wikiart.org/en/titian/penitent-st-mary-magdalene>

Katalog No:	33
Eserin Adı:	Pişmanlık içinde Magdenelalı Meryem
Eserin Yılı:	1560-1565
Eserin Bulunduğu Yer:	Hermitage Müzesi, Saint Petersburg, Rusya
Eserde Kullanılan Teknik:	Yağlı Boya
Eserin Boyutları:	119x98

A- Olgusal Anlam

Eserde sadece bir kadın tasvir edilmiştir. Bu figür, uzun sarı saçlı ve oturur şekilde, üzerinde beyaz bir örtü, örtünün üzerinde ise kırmızı ve siyah çizgilerden oluşan başka bir örtüyle resmedilmiştir. Bize göre sol elini göğüslerinin ortasına koymuş, sağ elini ise beline doğru dolamış biçimde gösterilmiştir. Kadın başını yukarı kaldırmış ve gözleri ağlamaktan kızarmış şekilde resmedilmiştir. Kadının hemen önünde kuru kafa üzerinde, açık şekilde duran bir kitap ve eserin bize göre solunda küçük bir şişe yer almaktadır. Şişenin biraz üzerinde 'TITIANVS.P' yazmaktadır. Eserin bize göre sağ arka planında ise gökyüzü ve bir ağaç resmedilmiştir.

B- İkonografik Anlam ve İfadesel Özellik

Burada 'Magdenelalı Meryem' ikonografisi tasvir edilmiştir. Magdalenalı Meryem, İnciller' den Matta (26: 6-13), Markos (14: 12-26), Luka (7: 36-50), Yuhanna (12: 1-11)' da konu edinilmiştir. Yuhanna İncili'nde Meryem adı geçerken, Luka, Matta ve Markos İncilleri'nde 'Kadın' olarak yer almıştır. Matta İncili'nde "*İsa Beytanya'da cüzzamlı Simun' un evindeyken, yanına bir kadın geldi. Kadın, kaymaktaşından bir kap içinde çok değerli, hoş kokulu bir yağ getirmişti. İsa sofrada otururken, kadın yağı O'nun başından aşağı döktü*" (Matta 26: 6-7), Markos İncili'nde

İsa Beytanya'da cüzzamlı Simun'un evinde sofrada otururken yanına bir kadın geldi. Kadın, kaymaktaşından bir yağ içinde çok değerli, saf hintsümbülü yağı getirmişti. Kabı kırarak yağı O'nun başından aşağı döktü" (Markos 14: 3-5), Luka İncili' nde ise "*İsa'nın Ferisi'nin evinde yemek yediğini öğrenince kaymaktaşından bir kap içinde hoş kokulu yağ getirdi* (Luka 7: 36-38)

ifadelerinden Hz. İsa'ya yağ getiren kadının Meryem olduğu anlaşılmaktadır. Sanatçı burada eserin bize göre solunda yer alan şişeyi çizerek ikonografiye bağlı kalmış, fakat Meryem'i tek başına tasvir ederek bireyselliğine yer vermiştir. Yuhanna İncili'nde geçen "*Meryem, çok değerli saf hintsümbülü yağından yarım litre kadar getirerek...*"(Yuhanna 12: 3) cümlesinde Luka İncili' nin aksine 'Meryem' olarak adlandırılmıştır. Sanatçı burada Meryem'i tasvir ederken göğüslerini neredeyse açık bırakarak bireyselliğine yer vermiş ancak Meryem'in bize göre solunda ki şişeyi resmederek kısmen de olsa ikonografiye bağlı kalmıştır. İkonografinin devamında "*İsa'nın ayaklarına sürdü ve saçlarıyla ayaklarını sildi*" (Yuhanna 12: 3) cümlesini sanatçı eserine yansıtmamış, sadece Meryem'i resmederek bireyselliğine yer vermiştir.

Son olarak, Meryem'in ağlamaktan gözleri kızarmış şekilde resmedilmesi, elini göğsünün arasına koyarak yukarı bakması ifadesel anlamda duyduğu pişmanlık karşısında dua eder şekilde de tasvir edilmiştir. Dolayısıyla sanatçı burada da ifadesel anlamda ikonografiye bağlı kalmıştır. Mary Magdalena (Mecdelli Meryem); Altın Efsane' ye göre babası Syrus, annesi Eucharia olan soylu bir ailenin kızıdır. Kız kardeşi Marta, erkek kardeşi Lazarus' tur. Ailesi Kudüs'e yakın Taberiya (Genezareth) gölü civarındaki Mecdelli Kasabasının ve Kudüs' ün büyük bir bölümüne sahiptir. Babasının ölümünden sonra mal varlığı üçe bölünmüş, Lazarus' a Kudüs, Marta' ya Beythani şehri ve Meryem' e Mecdell kasabası verilmiştir. Mecdell soyadı da buradan gelmektedir. Güzel ve zengin olan Meryem kendini dünyevi zevklere ve lükslere adanmıştır. Bu nedenle de 'Günahkâr' olarak anılmaya başlamıştır.⁸⁴Gözyaşlarıyla İsa'nın ayaklarını yıkarken, tövbe edip Hristiyan olmuş ve İsa' ya inananlar arasında yer almıştır. Magdalena bu şekilde; tüm günahkârlar için bir umut oluşturmuştur. Mary Magdalena ya da Mecdelli Meryem' in hikâyesi dört İncil' de de geçmektedir. Matta, Markos ve Luka İncillerinde birbirine oldukça benzer şekilde anlatılırken, Yuhanna İncilinde farklılıklar bulunmaktadır. Yahudiler tarafından Mary Magdalena, kız kardeşi ve erkek kardeşi yelkensis ve küreksiz bir gemiye bindirilip denize sürülmüşler, günler geçtikten sonra gemi Marsilya kıyılarına gelmiştir. Artık hayatla baş edemeyen Magdalena çöle çekilmiş ve yıllarca Sainte Baume olarak bilinen mağarada aç, susuz ve kıyafetsiz bir şekilde yaşamıştır. Uzayan saçlarıyla kendini örten Magdalena Efkariyesta' da yaşamını sürdürmüş ve 72 yaşında ölmüştür.⁸⁵

C- İkonolojik Anlam

Barok resim, Rönesans resmi gibi her şeyi olduğu gibi göz önüne sermek yerine, sadece vurgu yapmak ve göstermek istediği parçanın üzerine yoğunlaşıyordu. Sanatçı burada da arka tarafta manzara olmasına rağmen, ne kadar dikkatli bakılsa da anlaşılmayan ve karanlık içinde kaybolup giden manzarayla izleyiciyi karşı karşıya bırakıyor. Arka planın karanlık olmasına karşın, ışığı eserin sol tarafından vererek, vurgulamak istediği, seyirciye bakmanız gereken yer Meryem dercesine Meryem'i bir o kadar aydınlık ve Meryem'in gözlerinde ki kızarıklığı gösterecek kadar da

⁸⁴ Gedikli Ş., (2019), Hristiyan Sanatında Tövbekarlığın Simgesi: Mecdelli Meryem, Asos Journal, 98, 199

⁸⁵ Guiley E. R., (2001), Encyclopedia of Saint, New York, 241-243

detaylı şekilde tasvir etmiştir. Meryem'in dua ederken elini göğsüne koyması, pişmanlığından dolayı ağlamasına bağlı olarak gözlerinin kızarmış biçimde gösterilmesi ve sadece Meryem'in aydınlık şekilde tasvir edilmesinden dolayı eser ana hatlarıyla Barok Dönem özelliklerini bünyesinde barındırmaktadır.

Ayrıca Hz. Meryem'in kafasının küçük resmedilmesi, başına göre boynunun çok kalın tasvir edilmesi ve ellerinin özellikle parmaklarının ince verilmesinden dolayı eser Maniyerist Dönem özelliklerini de bünyesinde barındırmaktadır.



4.2.30. İsa ve Zina



Resim No 34: İsa ve Zina

<https://www.wikiart.org/en/titian/christ-and-the-adulteress-1510>

Katalog No: 34

Eserin Adı: İsa ve Zina

Eserin Yılı: 1508-1510

Eserin bulunduğu Yer: Kelvingrove Sanat Galerisi ve Müzesi, Glasgow, İngiltere

Eserde Kullanılan Teknik: Yağlı Boya

Eserin Boyutları: 139x182 cm

A- Olgusal Anlam

Eserde tasvir edilen konu açık bir alanda geçmektedir. Eserde sekiz kişi resmedilmiştir. Resmedilen sekiz kişiden ikisi kadın, altı tanesi erkektir. Eserin bize göre solunda üzerinde bol kırmızı elbise bulunan ve omzundan çapraz şekilde aşağı doğru devam eden sarı zincirle beraber başı kapalı bir kadın tasvir edilmiştir. Kadının hemen önünde sırtı izleyiciye dönük olan, üzerinde kısa yeşil bir tunik, onun üzerinde ise deri bir yelek bulunan, bize göre sağ ayağını kütüğün üzerine koymuş ve sağındaki adamı tutmaya çalışan bir erkek figürü bulunmaktadır. Bu adamın tutmaya çalıştığı kişi neredeyse resmin tam ortasında yere oturmuş şekilde, turuncu bol renkte bir elbise üzerine açık mavi pelerinle gösterilmiş, saçları uzun ve ayağında ipli terlik bulunan kişidir. Bu kişinin bize göre sağında sadece gövdesi görülen, yaşlı ve turuncu elbiseli adama doğru dönmüş yere bakan bir adam yer almaktadır. Yaşlı adamın sağında, üzerinde parlak turuncu bir gömlek, bel kısmında ise parlak beyaz renkte kemerle ve altında ise kısa kırmızı pantolonla bir erkek daha gösterilmiştir. Kırmızı pantolonlu adam bize göre sol elini sol dizinin üzerine koyarken, sağ eliyle de bir kadını tutmaktadır. Kadının üzerinde göğüs kısmında detaylar bulunan uzun beyaz bir elbise ve bize göre sol omzunu kapatan yeşil bir şal bulunmaktadır. Kadının yüz ifadesi ise bitkin bir şekilde gösterilmiştir. Kadının hemen arkasında iki erkek daha resmedilmiştir. Bu iki erkek kendi aralarında konuşurlarken tasvir edilmişlerdir. Eserin arka planında yeşil ovalar üzerinde küçükbaş hayvanlar, ağaçlar ve gökyüzü bulunmaktadır.

B- İkonografik Anlam ve İfadesel Özellik

Burada ‘Hz. İsa ve Zina’ ikonografisi tasvir edilmiştir. Bu ikonografi Yuhanna İncili 8. Bölüm’ de anlatılmaktadır. İkonografide geçen “*İsa ise Zeytin Dağı’na gitti. Ertesi sabah erkenden yine tapınağa döndü. Bütün halk O’nun yanına geliyordu. O’ da oturup onlara ders vermeye başladı*” (Yuhanna8: 1-3) cümlesinden anlaşılacağı üzere yere oturmuş olarak resmedilen kişinin Hz. İsa olduğu anlaşılmaktadır. Öte yandan ikonografide geçen “*tapınağa döndü*” ifadesinden Hz. İsa’nın tapınakta değil de açık bir alanda oturduğu anlaşılmaktadır. Dolayısıyla sanatçı burada Hz. İsa’yı yere oturmuş ve dinlemeye gelen halkı da göstererek ikonografiye bağlı kalmış olmasına rağmen Hz. İsa’yı tapınakta resmetmeyerek de bireyselliğine yer vermiştir. İkonografinin devamında “*Din bilginleri ve Ferisiler, zina ederken yakalanmış bir*

kadın getirdiler. Kadını orta yere çıkararak İsa'ya, 'Öğretmen, bu kadın tam zina ederken yakalandı' dediler" (Yuhanna 8: 3-5) cümlesinden kadının kolundan tutan kişi ve kadının arkasında tasvir edilen kişilerin din bilginleri ve Ferisiler olduğu, öte yandan da kolundan tutulan kadının da zina yapan kadın olduğu anlaşılmaktadır. Dolayısıyla sanatçı burada ikonografiye birebir bağlı kalmış ve bireyselliğine yer vermemiştir. İkonografide geçen "İsa eğilmiş, parmağıyla toprağa yazı yazıyordu" (Yuhanna8: 6) ifadesinden ikonografinin aksine sanatçı Hz. İsa'yı zina yapan kadını yakalayan kişinin kolunu tutar şekilde resmetmiştir. Dolayısıyla sanatçı burada ikonografiye birebir bağlı kalmamış ve bireyselliğini kullanmıştır.

C- İkonolojik Anlam

Barok dönemde sanatçılar anlatmak istedikleri konuyu vurgulamak için, ışığı sadece gerekli gördükleri nesne veya kişileri aydınlatmak için kullanırlar. Vurgulamak istedikleri nesne veya kişilerin dışında kalan yerleri gölgede ya da tamamen karanlıkta bırakarak, eserin içinde bilinmezliklere sebep olurlar. Burada da sanatçı ışığı, eserin bize göre sol kısmından resmin içine sokmuştur. Bu nedenle yerdeki sarı otlar, Hz. İsa ve zinada yakalanan kadın, resmedilen diğer kişilerden daha aydınlık tasvir edilmişlerdir. Titian'ın burada vurgulamak istediği Hz. İsa ve zina yapan kadın olduğu için onları ışığında etkisiyle ön plana çıkarmış ve diğer kişileri karanlıkta bırakarak izleyicinin odak noktası haline getirmemiştir. Öte yandan zina yapan kadını yakalayan kişinin, kadının kolundan tutup Hz. İsa'ya getirdiği an sanki fotoğraf karesi gibi resmedilmiştir. Bütün bu özelliklerden dolayı eser ana hatlarıyla Barok Dönem özelliklerini bünyesinde barındırmaktadır.

4.2.31. Hz. İsa Dünya ile Birlikte



Resim No 35: Hz. İsa Dünya ile Birlikte

<https://www.wikiart.org/en/titian/christ-with-globe-1530>

Katalog No:	35
Eserin Adı:	Hz. İsa Dünya ile Birlikte
Eserin Yılı:	1530
Eserin Bulunduğu Yer:	Kunsthistorisches Müzesi, Viyana, Avusturya
Eserde Kullanılan Teknik:	Yağlı Boya
Eserin Boyutları:	82.5x60.5

A- Olgusal Anlam

Eserde bir kişi tasvir edilmiştir. Bu kişi saçları omuzlarına kadar uzanmış, sakallı ve başının arkasında haleyle, gövdesi gösterilmiş olan erkek figürüdür. Üzerinde turuncu bir elbise ve bize göre sağı omzunda yer alan mavi bir pelerini bulunmaktadır. Aynı zamanda turuncu elbisenin üzerinde bize göre sol kolunda sarı bir şerit ve yaka kısmında da bir beyazlık yer almaktadır. Tasvir edilen kişinin bize göre sol eli, şeffaf bir kürenin üzerine koymuş şekilde resmedilmiştir.

B- İkonografik Anlam ve İfadesel Özellik

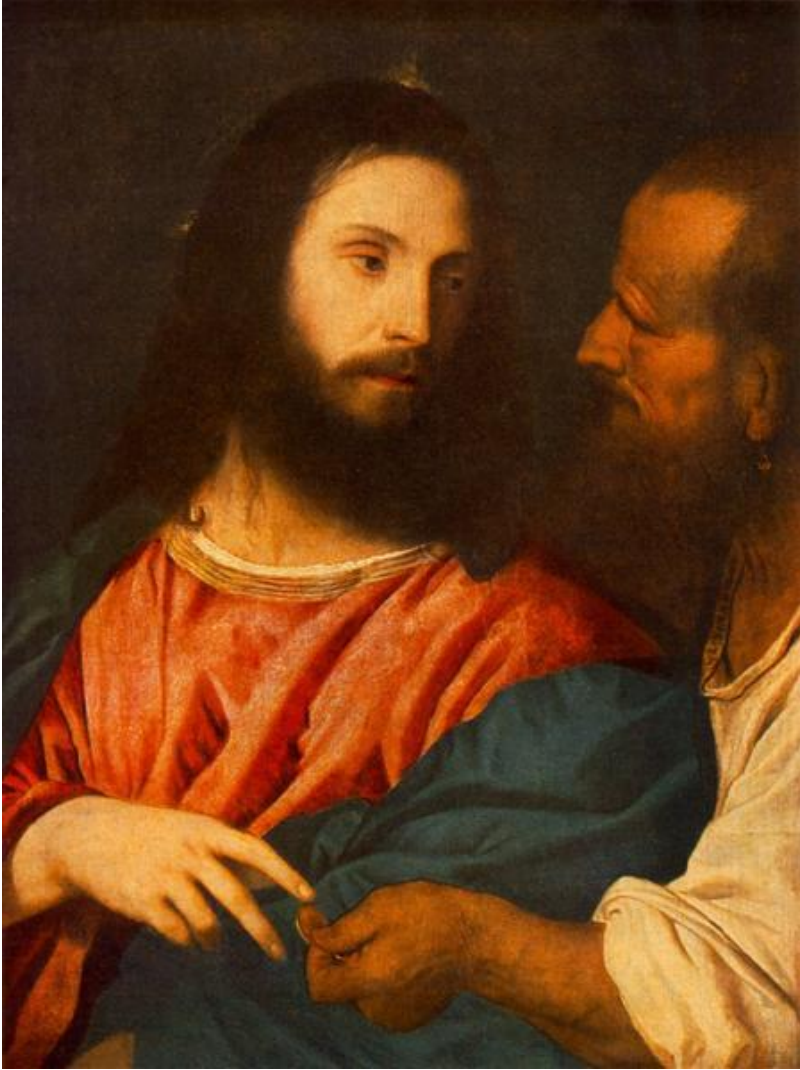
Burada ‘Hz. İsa Dünya ile birlikte’ sahnesi tasvir edilmiştir. Hz. İsa’nın elini kürenin üstüne koyması, yerin ve göğün yaratıcısı İsa’dır anlamı içermektedir.⁸⁶

C- İkonolojik Anlam

Rönesans Dönemi’nde ışık resmin tamamına yayılarak bir bütün oluşturur ve her bir parça kendi içinde önem kazanırken, Barok Dönem’ de ise ışık resmin sadece bir noktasını aydınlatır, açık ve koyu tonları kullanarak tezatlık yaratıp resimde bütünlüğü yakalamayı amaçlar. Sanatçı burada resimde arka planı koyu bırakıp, Hz. İsa’yı aydınlatmış, ışığı ve karanlığı kullanarak resimde bir bütünlük oluşturmuştur. Işık esere, sağı taraftan girmiş, özellikle Hz. İsa’nın alnı ve boynunda yoğunlaşmıştır. Arka planın tamamen siyah bırakılmasına bağılı olarak, ışığın Hz. İsa’yı aydınlatması ve Hz. İsa’nın vücudunun hafif yan şekilde resmedilmesi eserde derinliğı sağlamıştır. Bütün bu özelliklerden dolayı eser ana hatlarıyla Barok Dönem özelliklerini bünyesinde barındırmaktadır.

⁸⁶ Hall J., (1974), Dictionary of Subjects and Symbols in Art, New York, USA

4.2.32. Sezar'ın Hakkı Sezar'a



Resim No 36: Sezar'ın Hakkı Sezar'a

<https://www.wikiart.org/en/titian/the-tribute-money-1516>

Katalog No:	36
Eserin Adı:	Sezar'ın Hakkı Sezar'a
Eserin Yılı:	1516
Eserin Bulunduğu Yer:	Gemäldegalerie Alte Meister, Dresden, Almanya
Eserde Kullanılan Teknik:	Yağlı Boya
Eserin Boyutları:	56x75

A- Olgusal Anlam

Eserde iki kişi tasvir edilmiştir. Bunlardan birincisi eserin bize göre solunda yer alan, uzun saçı ve sakalı bulunan, beyaz tenli, üzerinde yaka kısmında beyaz şeritler bulunan parlak turuncu bir üst üzerine lacivert renkli pelerinle gösterilen bir erkektir. Bu kişi bize göre sol eliyle kendine verilen madeni parayı almak üzereyken resmedilmiştir. Eserde tasvir edilen ikinci kişi ise, madeni parayı uzatan kişidir. Sağ tarafta tasvir edilen kişiye göre daha esmer ve yaşlıdır. Üzerinde krem renkte bir kıyafet bulunmaktadır.

B- İkonografik Anlam ve İfadesel Özellik

Burada ‘Sezar’ın Hakkı Sezar’a’ ikonografisi tasvir edilmiştir. Bu ikonografi Matta (22: 15-22), Markos (12: 13-17) ve Luka (20: 20-26) İncili’nde anlatılmaktadır. Matta İncili’nde *“Bunun üzerine Ferisiler çıkıp gittiler. İsa’yı kendi söyleyeceği sözlerle tuzağa düşürmek amacıyla bir düzen kurdular. Hiroses yanlılarıyla birlikte gönderdikleri kendi öğrencileri...”* (Matta 22: 15-16), Markos İncili’nde ise *“Daha sonra İsa’yı söyleyeceği sözlerle tuzağa düşürmek amacıyla Ferisilerden ve Hiroses yanlılarından bazılarını O’na gönderdiler”* (Markos 12: 13), Luka İncili’nde ise *“İsa’yı dikkatle gözliyorlardı. O’na kendilerine doğru kişiler süsü veren muhbirler gönderdiler”* (Luka 20: 20) ifadelerinden anlaşılacağı üzere sanatçı Hz. İsa’nın yanında bir kişi resmederek ikonografiye bağlı kalmamış ve bireyselliğine yer vermiştir.

İkonografinin devamında

Peki ne dersin, söyle bize, Sezar’a vergi vermek Kutsal Yasa’ya uygun mu, değil mi? İsa onların kötü niyetlerini bildiğinden, “Ey ikiyüzlüler!” beni neden sınıyorsun? Vergi ödemekte kullandığınız parayı gösterin bana! O’na bir dinar getirdiler (Matta 22: 17-20), “Onların ikiyüzlülüğünü bilen İsa şöyle dedi: Beni neden sınıyorsun? Bana bir dinar getirin bakayım” (Markos 12: 15), “Sezar’a vergi vermemiz Kutsal Yasa’ya uygun mu değil mi? diye sordular. Onların hilesini anlayan İsa onlara: Bana bir dinar gösterin dedi (Luka 20: 22-24)

cümlelerinden anlaşılan Hz. İsa’ya dinarı veren kişinin Hz. İsa’yı tuzağa düşürmeye çalışan kişi olduğu ve elinde ki parayı Hz. İsa istediği için O’na doğru uzattığı anlaşılmaktadır. Sanatçı burada ikonografiye birebir bağlı kalmış ve bireyselliğine yer vermemiştir.

C- İkonolojik Anlam

Barok Dönem resmini diğer dönem resimlerinden ayıran en önemli özellik sanatçıların ışığı ele alış biçimleridir. Burada da Titian, ışığı eserin bize göre sol kısmından içeri sokarak Hz. İsa'nın sol tarafını tamamen aydınlatmış, yüzünün sağ tarafı ve yanına gelen muhbir ise daha gölge de bırakılmıştır. Konunun özü itibarıyla Hz. İsa'nın dinar istemesiyle yanında ki kişinin ona dinarı verdiği an olması sebebiyle Hz. İsa ve özellikle sol eli ışığın yoğunlaştığı yer olmuştur. Muhbirin ise daha gölgede bırakılması, Hz. İsa'ya göre daha yaşlı, burnunun kemerli verilmesi, yüzünde ki kırışıklıkların gösterilmesi ve kıyafetlerinin biçimsiz ve kirliymiş izlenimi vermesi Barok Dönem' de tasvir edilen kişilerin daha doğal ve tüm gerçekliğiyle resme yansımalarının özelliğidir. Ayrıca Hz. İsa'nın parayı aldığı an, hareketsizmiş gibi duran esere bir hareket kazandırmıştır. Bütün bu özelliklerden dolayı eser ana hatlarıyla Barok Dönem özelliklerini bünyesinde barındırmaktadır.

Öte yandan Hz. İsa' nın elinin başına göre büyük resmedilmesi, parayı uzatan adamın elinin de doğal şekilde resmedilmemesinden dolayı eser Manierist Dönem özellikleri de bünyesinde barındırmaktadır.

4.2.33. Sezar'ın Hakkı Sezar'a



Resim No 37: Sezar'ın Hakkı Sezar'a

<https://www.wikiart.org/en/titian/the-tribute-money-1568>

Katalog No:	37
Eserin Adı:	Sezar'ın Hakkı Sezar'a
Eserin Yılı:	1560-1568
Eserin Bulunduğu Yer:	National Gallery, Londra, İngiltere
Eserde Kullanılan Teknik:	Yağlı Boya
Eserin Boyutları:	112.2x103 cm

A- Olgusal Anlam

Eserde anlatılan konu açık bir alanda geçmektedir. Eserde üç kişi tasvir edilmiştir. Bunlardan birincisi eserin bize göre sağında yer alan bir duvarın önünde duran, üzerinde parlak kırmızı bir elbise üzerine mavi bir pelerin olan, bize göre sol elini ve işaret parmağını kaldırmış, sağ eliyle de mavi pelerinin tutan, uzun saçlı ve sakallı bulunan erkek figürüdür. Bu kişinin hemen karşısında ikinci bir erkek figür daha yer almaktadır. Yüzü tam olarak gözükmeyen bu kişi beyaz saçlı ve sakallı, üzerinde hardal renginde ve kol kısımlarında beyaz detaylar bulunan bir tunik ve belinde kemerle resmedilmiştir. Bu kişi bize göre sağ elinde ki parayı kırmızı elbiseli adama doğru uzatırken gösterilmiştir. Resimde üçüncü ve son olarak tasvir edilen kişi, elinde para tutan adamın bize göre solunda yer almaktadır. Bu kişinin sadece başı gözükmekle beraber gözlüklü ve başında siyah bir şapkayla tasvir edilmiştir. Eserin bize göre sağ arka planında yer alan duvarın üzerinde ‘TITIANVS F’ yazısı da yer almaktadır.

B- İkonografik Anlam ve İfadeşel Özellik

Burada ‘Sezar’ın Hakkı Sezar’a’ ikonografisi tasvir edilmiştir. Bu ikonografi Matta (22: 15-22), Markos (12: 13-17) ve Luka (20: 20-26) İncili’nde anlatılmaktadır. Matta İncili’nde “*Bunun üzerine Ferisiler çıkıp gittiler. İsa’yı kendi söyleyeceği sözlerle tuzağa düşürmek amacıyla bir düzen kurdular. Hiroides yanlılarıyla birlikte gönderdikleri kendi öğrencileri...*” (Matta 22: 15-16), Markos İncili’nde ise “*Daha sonra İsa’yı söyleyeceği sözlerle tuzağa düşürmek amacıyla Ferisilerden ve Hiroides yanlılarından bazılarını O’na gönderdiler*” (Markos 12: 13), Luka İncili’nde ise “*İsa’yı dikkatle gözlüyorlardı. O’na kendilerine doğru kişiler süsü veren muhbirler gönderdiler*” (Luka 20: 20) ifadelerinden anlaşılağı üzere sanatçı Hz. İsa’nın yanında bir kişi resmederek ikonografiye bağı kalmamış ve bireyselliğine yer vermiştir.

İkonografinin devamında

Peki ne dersin, söyle bize, Sezar’a vergi vermek Kutsal Yasa’ya uygun mu, değil mi? İsa onların kötü niyetlerini bildiğinden, “Ey ikiyüzlüler!” beni neden sınıyorsunuz? Vergi ödemekte kullandığınız parayı gösterin bana! O’na bir dinar getirdiler” (Matta 22: 17-20), “Onların ikiyüzlülüğünü bilen İsa şöyle dedi: Beni neden sınıyorsunuz? Bana bir dinar getirin bakayım” (Markos 12: 15), “Sezar’a vergi vermemiz Kutsal Yasa’ya uygun mu değil mi? diye

sordular. Onların hilesini anlayan İsa onlara: Bana bir dinar gösterin dedi (Luka 20: 22-24)

cümlelerinden anlaşılan Hz. İsa'ya dinarı veren kişinin Hz. İsa'yı tuzağa düşürmeye çalışan kişi olduğu ve elinde ki parayı Hz. İsa istediği için O'na doğru uzattığı anlaşılmaktadır. Sanatçı burada ikonografiye birebir bağlı kalmış ve bireyselliğini kullanmamıştır.

C- İkonolojik Anlam

Yüksek Rönesans döneminde, sanatçılar figür boylarını büyütüp neredeyse tüm çerçeveyi kaplayacak boyutta figürlere ve daha az kişiye eserlerinde yer vermişlerdir. Yine aynı dönemde sanatçılar keskin çizgisel kompozisyonlar yerine, geçişleri daha doğal hale getirip çizgisel görünümünden kendilerini kurtarmışlardır. Bütün bu özelliklerle beraber Rönesans dönemi özelliği olan ışığı her yerde en mükemmel derece de kullanma, eserde gölge ve karanlık yer bırakmama çabası da bulunmaktadır. Bu eserde de ışığın resmin neredeyse tamamına aynı derecede dağılması, Hz. İsa'nın elbisesinin kırmızı tonunun çok canlı verilmesinden dolayı eser ana hatlarıyla Yüksek Rönesans Dönemi özelliğini bünyesinde barındırır.

Diğer yandan Hz. İsa'ya parayı uzatan kişinin boynunun damarlarının doğallığa uymayacak şekilde verilmesi, sırtının kaslı verilmek istenirken, özellikle bize göre sağ omzunun kamburmuş gibi aşırı şişkin ve parça parça verilmesi, ayrıca Hz. İsa'nın bize göre sağ elinin çok büyük gösterilmesinden dolayı eser Manierist Dönem özelliklerini de bünyesinde barındırmaktadır.

4.2.34. Dikenli Taç (Askerlerin İsa' yı Aşağılaması)



Resim No 38: Dikenli Taç (Askerlerin İsa' yı Aşağılaması)
<https://www.wikiart.org/en/titian/christ-crowned-with-thorns>

Katalog No:	38
Eserin Adı:	Dikenli Taç (Askerlerin İsa' yı Aşağılaması)
Eserin Yılı:	1542
Eserin Bulunduğu Yer:	Louvre Müzesi, Paris, Fransa
Eserde Kullanılan Teknik:	Yağlı Boya
Eserin Boyutları:	2.7x1.59 m

A- Olgusal Anlam

Eserde anlatılan konu merdivenlere çıkılan kalın duvarları olan bir yapının önünde geçmektedir. Eserin arka planında büst şeklinde bir heykel ve heykelin altında da ‘TIBERIVS CAESAER’ adı okunmaktadır. Aynı zamanda merdivenlerin son basamağında ise ‘TITIANVS’ ADI okunmaktadır. Eserde altı kişi tasvir edilmiştir. Bunlardan birincisi eserin bize göre solunda yer alan üstünde beyaz, lacivert ve yavruağzı renklerden oluşan himation benzeri bir üst, altında ise beyaz pantolonuyla elinde mızrak tutan bir erkek figürüdür. Bu kişinin hemen önünde bulunan kişi ise üst kısmında pembe renkte bir şal, alt tarafında ise sadece bel kısmını örten beyaz bir örtüyle resmedilmiştir. Bu kişinin başında bir taç bulunmakta ve acı çeker bir yüz ifadesine sahiptir. Dikenli taç giymiş olan adamın hemen yanında, dizlerinin üzerine çökmüş ve üzerinde zırh olan bize göre sağ koluyla yanında ki kişiyi tutar şekilde resmedilmiş, onun hemen yanında ise başında miğferi ve elinde mızrağıyla yine başında dikenli taç giymiş olan kişiye saldırmak üzere olan iki erkek figür daha yer almaktadır. Resimde tasvir edilen son iki kişiden birinci resmin en arka planında gövdesinin bir kısmı gözüken, iki eliyle mızrağı kaldırmış ve başında dikenli taç bulunan adama doğru yöneltmiş olan kişidir. O kişinin bize göre sağında yer alan son kişi ise başının sadece arka kısmında saçları bulunan ve bize göre sağ elinde mızrakla tasvir edilen erkek figürüdür.

B- İkonografik Anlam ve İfadesel Özellik

Burada ‘Askerlerin İsa’yı Aşağılaması’ ikonografisi resmedilmiştir. Bu sahne Matta (27: 27-31), Markos (15: 16-20) ve Yuhanna (19: 2-3) İncillerinde anlatılmıştır. Matta İncili’nde geçen “*Sonra valinin askerleri İsa’yı konağına götürüp tüm taburu başına topladılar. O’nu soyup üzerine kırmızı bir kaftan geçirdiler. Dikenlerden bir taç örüp başına koydular, sağ eline de bir kamış tutturdular*” (Matta: 27-28), Markos İncili’nde ise “*Askerler İsa’yı, Pretoryum denilen vali konağına götürüp tüm taburu topladılar, ‘O’na mor renkte bir giysi giydirdiler, dikenlerden bir taç giydirip başına geçirdiler*” (Markos 15: 16-17), Yuhanna İncili’nde ise “*O zaman Pilatus İsa’yı tutup kamçılattı. Askerler de dikenlerden bir taç örüp O’nun başına geçirdiler. Sonra O’na mor bir kaftan giydirdiler*” (Yuhanna 19: 1-2) ifadelerinden başında dikenli taç bulunan kişi Hz. İsa’dır. Sanatçı Matta İncili’ ne göre pelerini kırmızı renkte göstererek ikonografiye kısmen bağlı kalmış olsa da, kaftan yerine pelerine

göstererek bireyselliğine yer vermiştir. İkonografinin devamında “Önünde diz çöküp, “Selam, ey Yahudilerin Kralı!” diyerek O’ nunla alay ettiler. Üzerine tükürdüler, kamışı alıp başına vurdular” (Matta 27: 29-30), Markos İncili’ nin devamında “Selam, ey “Yahudilerin kralı” diyerek O’nu selamlamaya başladılar. Başına bir kamışla vuruyor, üzerine tükürüyor, diz çöküp önünde yere kapanıyorlardı” (Markos 15: 18-19), “Önüne geliyor, “Selam, ey Yahudilerin Kralı!” diyor, yüzüne tokat atıyorlardı” (Yuhanna 19: 3) ifadesinden sanatçı Matta ve Markos İncillerine bağlı kalarak Hz. İsa’ ya kamışla vurdukları anı resmetmiştir. Dolayısıyla sanatçı burada ikonografiye birebir bağlı kalmış ve bireyselliğini kullanmamıştır. Yuhanna İncili’ nde ise “yüzüne tokat atıyorlardı” kısmını resmetmeyerek ikonografiye bağlı kalmamış ve bireyselliğine yer vermiştir.

C- İkonolojik Anlam

Geç dönem dini temalı çalışmalarında Titian duygusal yoğunluğu çok fazla olan sahnelere yönelmiştir. Burada eserin tek ışık kaynağı, bize göre sol taraftan resme girmiş ve Hz. İsa’nın yoğun derece de aydınlatılmasına bağlı olarak yüzünde ki acı ve çaresizlik net olarak ortaya çıkmıştır. Öte yandan arka planda ki duvarların kalınlığı ve renginde ki koyulukla birlikte ortamda kasvetli bir hava da yaratılmıştır. Eserde Hz. İsa dışında ki herkes gölge de bırakılarak, yüz ifadeleri net olarak anlaşılmamakla beraber, ellerinde ki mızrakları büyük bir sinirle kullandıkları da vücut ifadelerinden anlaşılmaktadır. Dolayısıyla ortamın kasvetli oluşu, duygusal sahnelerin yer alması, ışığın tek bir noktayı aydınlatmasından dolayı eser ana hatlarıyla Barok Dönem özelliklerini bünyesinde barındırmaktadır.

Diğer yandan Hz. İsa’nın bize göre solunda yer alan adamın sırtı ve yine sağında yer alan adamın kolları doğallıktan uzak şekilde ve aşırı kaslı verilmek istenirken deformasyona uğramıştır. Yine Hz. İsa’nın göğsü, kolları ve özellikle bize göre sol bacağı da gerçek olmayacak şekilde parça parça verilmesinden dolayı da eser ana hatlarıyla Maniyerist Dönem özelliklerini de bünyesinde barındırmaktadır.

4.2.35. Dikenlerle Taçlandırma (Askerlerin İsa'yı Aşağılaması)



Resim No 39: Dikenlerle Taçlandırma (Askerlerin İsa'yı Aşağılaması)

<https://www.wikiart.org/en/titian/crowning-with-thorns>

Katalog No:	39
Eserin Adı:	Dikenlerle Taçlandırma (Askerlerin İsa'yı Aşağılaması)
Eserin Yılı:	1570-1575
Eserin Bulunduğu Yer:	Alte Pinakothek, Münih, Almanya
Eserde Kullanılan Teknik:	Yağlı Boya
Eserin Boyutları:	182x280 cm

A- Olgusal Anlam

Tasvir edilen konu kemerleri bulunan büyük bir mimari yapının önünde geçmektedir. Eserde altı kişi yer almaktadır. Bunlardan birincisi oturur şekilde tam ortada duran, üzerinde sadece ayaklarına kadar uzanan beyaz bir pelerin ve başında dikenli taç bulunan erkek figürüdür. Beyaz pelerinli kişinin bize göre solunda üst kısmı çıplak alt kısmında ise pantolon bulunan, elinde ki mızrakla beyaz pelerinli adama vurmaya çalışan bir erkek daha resmedilmiştir. Beyaz pelerinli adamın bize göre sağ omzunun arkasında, sadece gövdesinin bir kısmı gözüken, beyaz üst üzerinde kırmızı pelerinle, elinde yine mızrak tutan ve resmin ortasında oturan adama vuran bir erkek figür gösterilmiştir. Beyaz pelerinli adamın önünde üç kişi daha tasvir edilmiştir. Bunlardan birincisi resmin ön planında bulunan başında şapkasıyla birlikte, sarı gömlek üzerine, kol kısımlarında detaylar bulunan kısa kollu bir yelek ve altında kırmızı renkte bir pantolonla bir erkek figür daha resmedilmiştir. Şapkalı bu adam bize göre sağ elindeki mızrakla beyaz pelerinli adama vurmaya çalışırken, sol elinde de balta benzeri bir şey tutmaktadır. Bu kişinin hemen arkasında vücudunun sadece bir kısmı gözüken, beyaz elbiseli ve elinde birden fazla sopa tutan bir kişi daha yer almaktadır. Şapkalı adamın bize göre sağında elindeki mızrağı yine oturan adama doğru uzatan, beyaz gömlek üzerine kahverengi bir kıyafetle tasvir edilen bir erkek figür daha bulunmaktadır. Eserin arka planında ise kemerlerin arasından gri bulutlar gözüktürken, üst tarafta da şamdanlardan oluşan bir avize sarmaktadır.

B- İkonografik Anlam ve İfadesel Özellik

Burada ‘Askerlerin İsa’yı Aşağılaması’ ikonografisi tasvir edilmiştir. Bu olay İncil’de Matta (27: 27-31), Markos (15: 16-20) ve Yuhanna (19: 2-3) İncillerinde anlatılmaktadır. Matta İncili’nde “*Sonra valinin askerleri İsa’yı vali konağına götürüp tüm taburu başına topladılar*” (Matta 27: 27), Markos İncili’nde ise “*Askerler İsa’yı, Pretoryum denilen vali konağının önüne götürüp tüm taburu topladılar*” Markos (15: 16) ifadelerinden kemerli mimari yapının vali konağı olduğu anlaşılmaktadır. Dolayısıyla sanatçı burada ikonografiye bağlı kalmış ve bireyselliğine yer vermemiştir.

Devamında

O’nu soyup üzerine kırmızı bir kaftan geçirdiler. Dikenlerden bir taç örüp başına geçirdiler” (Matta 27: 29), “O’na mor renkte bir giysi giydirdiler,

dikenlerden bir ta örüp başına geçirdiler” (Markos 15: 17), “Askerler de dikenlerden bir ta örüp O’nun başına geçirdiler. Sonra O’na mor bir kaftan giydirdiler (Yuhanna 19: 2)

cümlelerinden anlaşılacağı üzere sanatçı Hz. İsa’ nın başını dikenli tala resmederek ikonografiye birebir bağlı kalmıştır. Ayrıca Matta İncili’ nde kırmızı, Markos ve Yuhanna da ise mor olarak geçen kaftan eserde beyaz renkte gösterilmiş ayrıca kaftan yerine de pelerinle tasvir edilmiştir. Dolayısıyla sanatçı ikonografiye bağlı kalmamış ve bireyselliğini kullanmıştır. İkonografinin devamında

Önünde diz çöküp, “Selam, ey Yahudilerin Kralı!” diyerek O’nunla alay ettiler. Üzerine tükürdüler, kamışı alıp başına vurdular” (Matta 27: 30), “Selam, ey Yahudilerin Kralı! Diyerek O’nu selamlamaya başladılar. Başına bir kamışla vuruyor, üzerine tükürüyor, diz çöküp önünde yere kapanıyorlardı” (Markos 15: 18-19), “Selam, ey Yahudilerin Kralı!” diyor, yüzüne tokat atıyorlardı (Yuhanna 19: 2)

ifadesinden anlaşılacağı üzere sanatçı Matta ve Markos İncillerinde ki ikonografiye birebir bağlı kalmıştır. Sanatçı Yuhanna İncili’nde geçen “yüzüne tokat attılar” kısmını eserine yansıtmayarak bireyselliğini kullanmıştır.

C- İkonolojik Anlam

Eserin tek ışık kaynağı, her ne kadar yukarı kısımda bir avize olsa da, bize göre sağ taraftan resmin içine girmektedir. Hz. İsa’nın başını çevirdiğı kısmı, Hz. İsa’nın bize göre solunda yer alan adamın kolları, üzerinde sarı gömlek bulunan askerin bize göre sağ kolunun daha aydınlık verilmesi ışığın yoğun olarak geldiğı yerlerdir. Resimde oldukça kasvetli bir ortam bulunmaktadır. Hz. İsa’nın yüzünde ki acının resmedilmesi, askerlerin ona kamışlarla vurma anının tasvir edilmesinden dolayı eser ana hatlarıyla Barok Dönem özelliklerini bünyesinde barındırmaktadır.

Öte yandan Hz. İsa’nın bize göre sol kolu ve yine Hz. İsa’nın solunda yer alan adamın sırtı parça parça verilmiş ve doğallıktan uzaklaşmıştır. Yine Hz. İsa’nın bize göre sağında bulunan yakası beyaz olan kişinin boynunun damarları aşırı derecede belirgin verilmiş ve abartılı tasvir edilmiştir. Arka planda resmedilen bulutlar ise katman oluşturacak şekilde resmedilmiştir. Bütün bu özelliklerden dolayı eser ana hatlarıyla Maniyerist Dönem özelliklerini de bünyesinde barındırmaktadır.

4.2.36. İsa Ölüme Mahkûm Ediliyor- Ecce Homo (İşte O Adam)



Resim No 40: İsa Ölüme Mahkûm Ediliyor- Ecce Homo (İşte O Adam)

<https://www.khm.at/en/objectdb/detail/1944/?offset=22&pid=2582&back=576&lv=1istpackages-5477>

Katalog No:	40
Eserin Adı:	İsa Ölüme Mahkûm Ediliyor- Ecce Homo (İşte O Adam)
Eserin Yılı:	1543
Eserin Bulunduğu Yer:	Kunsthistorisches Museum, Viyana, Avusturya
Eserde Kullanılan Teknik:	Yağlı Boya
Eserin Boyutları:	242 cm × 361 cm

A- Olgusal Anlam

Tasvir edilen konu açık bir mekânda, tapınak benzeri bir yapının önünde geçmektedir. Eserde merdivenlerin başında kalabalık bir topluluk yer alırken, merdivenlerin sonunda da üç kişi yer almaktadır. Tapınak benzeri yapının kapısının önünde, elleri bağlanmış, bitkin bir halde üzerinde kırmızı bir pelerin ve bel

kısmında beyaz bir örtü bulunan, başında dikenli tacıyla neredeyse çıplak bir erkek tasvir edilmiştir. Bu erkeğin bize göre sağında, üzerinde oldukça gösterişli bir kıyafet bulunan, açık mavi bir tunik, ayakkabı ve sarı uzun bir pelerinle eliyle başında dikenli taç bulunan adamı işaret eden bir erkek daha resmedilmiştir. Kapının önünde gösterilen son kişi ise; başında dikenli taç bulunan adamın kollarından tutmuş olan figürüdür. Eserin bize göre solunda merdivenin ilk basamağında kucağında köpek olan, yüz ifadesinden şaşırmış olduğu anlaşılan bir erkek, onun hemen yanında üzerinde yeşil bir tunik olan elinde üzeri işlemeli sarı bir kalkan tutan, sırtı izleyiciye dönük olarak tasvir edilmiş bir erkek daha resmedilmiştir. Eserin bize göre sağ tarafında bulunan kalabalığın içinde ise atlı askerler, kadınlar, din adamları, ellerinde mızrak tutan erkekler ve bir çocuk figürü yer almaktadır.

B- İkonografik Anlam ve İfadesel Özellik

Burada 'İsa Ölüme Mahkûm ediliyor' ikonografisi tasvir edilmiştir. Bu ikonografi Yuhanna (19: 4-6) İncili'nde anlatılmaktadır. Yuhanna' da geçen '*Pilatus yine dışarı çıktı. Yahudilere, "İşte, O'nu dışarıya, size getiriyorum. O'nda hiçbir suç bulmadığımı bilersiniz dedi"* (Yuhanna 19: 4) ifadesine göre mavi elbiseli olan adamın Pilatus olduğu ve Hz. İsa' yı dışarı çıkardığı anlaşılmaktadır. Dolayısıyla sanatçı burada ikonografiye birebir bağlı kalmış ve bireyselliğine yer vermemiştir. İkonografinin devamında "*Böylece İsa, başındaki dikenli taç ve üzerindeki mor kaftanla dışarı çıktı. Pilatus onlara, "İşte O Adam" dedi"*(Yuhanna 19: 5) ifadesine göre sanatçı Hz. İsa'yı başında dikenli taçla göstererek ikonografiye bağlı kalmış fakat üzerinde ki kaftanı kırmızı renkte göstererek bireyselliğine yer vermiştir.

C- İkonolojik Anlam

Rönesans Dönemi Antik döneme bir dönüştür. Antik dönem heykelleri, ressam ve heykeltıraşlar tarafından incelenip Rönesans döneminde tekrar ele alınmaya başlanmıştır. Bu eserde de vali konağının duvarlarında bulunan heykeller o döneme atıfta bulunmaktadır. Antik döneme dönüşün dışında, perspektifi de kullanmaya başlamışlardır. Titian burada Hz. İsa' nın kolundan tutan kişi ve Pilatus' u konumlandığı yer de bir derinlik oluşturmuştur. Bu derinliği ayrıca hem eserin bize göre solunda yer alan iki kişiyi önlü arkalı tasvir ederek yakalamış hem de kalabalığın içinde ön tarafta olanları tüm detaylarıyla göstererek perspektifi sağlamıştır. Yine Rönesans dönemi özelliği olan akılcı ışık kullanımı da bu eserde

karşımıza çıkmaktadır. Işık eserin her yerine yayılmış, bütün her yeri aydınlatmış ve eserde karanlık/gölgeli bir yer bırakmamıştır. Ayrıca kıyafetlerin hacimli verilmesi ve tasvir edilen kişilerin vücut hatlarının doğal şekilde resmedilmesinden dolayı eser ana hatlarıyla Rönesans Dönem özelliklerini bünyesinde barındırmaktadır.

Öte yandan Hz. İsa' nın bize göre sol kolunun, göğsünün ve sağ bacağına kaslı verilmek istenirken parça parça verilmesi şekil bozukluğuna sebep olmuştur. Hz. İsa dışında eserin bize göre en solunda yer alan ve kucağında köpek bulunan çocuğun bize göre sol kolunun da deformasyona uğramasından dolayı eser Manierist Dönem özelliklerini de bünyesinde barındırmaktadır.



4.2.37. İsa Ölüme Mahkûm Ediliyor- Ecce Homo (İşte O Adam)



Resim No 41: İsa Ölüme Mahkûm Ediliyor- Ecce Homo (İşte O Adam)

<https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/ecce-homo/dfaef0bc-ad95-4a73-b1b9-b0c32c1eedb6>

Katalog No:	41
Eserin Adı:	İsa Ölüme Mahkûm Ediliyor- Ecce Homo (İşte O Adam)
Eserin Yılı:	1548
Eserin Bulunduğu Yer:	Prado Müzesi, Madrid, İspanya
Eserde Kullanılan Teknik:	Yağlı Boya
Eserin Boyutları:	68x53 cm

A- Olgusal Anlam

Eserde bir erkek figür yer almaktadır. Tasvir edilen bu figürün saçları kıvrıkcık ve omuzlarına kadar uzanmaktadır. Sakallı olarak resmedilen kişinin başı bize göre sağ tarafa doğru eğilmiş, başında dikenli bir taçla yere bakar şekilde tasvir edilmiştir. Kafasında bulunan dikenli taç yüzünden alnında, boynunda ve göğsünde kan lekeleri bulunmaktadır. Resmedilen bu kişi bize göre sağa doğru hafif eğimli oturur şekilde gösterilmiştir. Bize göre sağ kolu ipe bağlanmış, üzerinde sadece bel kısmını ve sağ omzunu örten koyu kırmızı renkte bir örtüyle gösterilmiştir. Resmin arka planı ise tamamen karanlıkta bırakılmıştır.

B- İkonografik Anlam ve İfadesel Özellik

Burada ‘İsa Ölüme Mahkûm Ediliyor’ ikonografisi tasvir edilmiştir. Bu ikonografi Yuhanna (19: 4-6) İncili’nde anlatılmaktadır. İkonografiye göre Yuhanna’da geçen *“Pilatus yine dışarı çıktı. Yahudilere, “İşte, O’nu dışarıya, size getiriyorum. O’nda hiçbir suç bulmadığımı bilirsiniz” dedi”* (Yuhanna 19: 4) ifadesine göre Titian burada Pilatus’u ve dışarı da bulunanları çizmek yerine sadece Hz. İsa’yı tasvir etmiştir. Dolayısıyla ikonografiye bağlı kalmamış ve bireyselliğini kullanmıştır. İkonografinin devamında *“Böylece İsa, başındaki dikenli taç ve üzerindeki mor kaftanla dışarı çıktı. Pilatus onlara, “İşte O Adam” dedi”* (Yuhanna 19: 5) cümlesinden Hz. İsa’yı başında dikenli taç resmederek sanatçı ikonografiye birebir bağlı kalmış ancak Hz. İsa’yı mor kaftanla resmetmek yerine şal ile resmederek bireyselliğini kullanmıştır.

C- İkonolojik Anlam

Barok Dönemi Rönesans Dönemi’nden ayıran en önemli özellik ‘ışık ve gölgeyi’ kullanım şeklidir. Rönesans ressamı ışığın en mükemmel halini kullanırlarken, Barok Dönem ressamı tam aksini yaparak çok az ışıkla resmi anlatma yolunu tercih etmişlerdir. Barok Dönem’de işlenen konular, daha kasvetli ve daha karamsar olmasından dolayı bu kasvetli ve ağır ortamları ışığı daha az kullanarak elde etmişlerdir. Rönesans Dönemi’nin aksine her şeyi tüm detayıyla anlatmak yerine, bazı yerleri karanlıkta bırakarak izleyiciyi bilinmezlik içinde bırakmışlardır. Burada da Titian arka planı tamamen karanlıkta bırakıp, ışığı eserin bize göre sol tarafından içeri sokarak Hz. İsa’nın yüzünü sağa doğru çevirmesiyle beraber üzüntüsünü, çektiği acıyı tam göstermeyerek, onu gizlemeye çalışmış, diğer yandan da bize göre sol koluna vuran ışıkla vücudunda ki tüm yara izlerini göstermiştir. Bir yandan Hz.

İsa'nın üzüntüsünü gizlemeye çalışırken, bir yandan da izleyicinin onu anlaması için ışığı yara izlerinde yoğunlaştırmıştır. Bütün bu özelliklerden dolayı eser ana hatlarıyla Barok Dönem özelliklerini bünyesinde barındırmaktadır.



4.2.38. İsa ölümüne Mahkûm Ediliyor- Ecce Homo (İşte O Adam)



Resim No 42: İsa ölümüne Mahkûm Ediliyor- Ecce Homo (İşte O Adam)

<https://www.wikiart.org/en/titian/ecce-homo>

Katalog No:	42
Eserin Adı:	İsa ölümüne Mahkûm Ediliyor- Ecce Homo (İşte O Adam)
Eserin Yılı:	1558-1560
Eserin Bulunduğu Yer:	Brukenthal Ulusal Müzesi, Sibiu, Romanya
Eserde Kullanılan Teknik:	Yağlı Boya
Eserin Boyutları:	66.2x52.5 cm

A- Olgusal Anlam

Eserde yüzü bize göre sağ tarafa dönmüş, siyah sakallı, saçları omzuna kadar uzanan, başında dikenli taç bulunan ve başının arkasında haleyle bir erkek tasvir edilmiştir. Başında bulunan dikenli taç yüzünden alnından yanaklarına doğru akan kan net olarak anlaşılmakta ve yüz ifadesinden de acı çektiği görülmektedir. Göz kapağı da ağlamaktan kızarmış ve şişmiş gibi resmedilmiştir. Gövdesine kadar olan kısmı resmedilen bu kişinin üzerinde sadece sol omzunu kapatan kırmızı bir örtüyle resmedilmiştir. Bize göre sol el bileğinde bir bileklik bulunurken, elinde de uzun bir sopayla resmedilmiştir.

B- İkonografik Anlam ve İfadesel Özellik

Burada 'İsa Ölüme Mahkûm Ediliyor' ikonografisi tasvir edilmiştir. Bu ikonografi Yuhanna (19: 4-6) İncili'nde anlatılmaktadır. Yuhanna' da geçen "*Pilatus yine dışarı çıktı. Yahudilere, 'İşte, O'nu dışarıya, size getiriyorum. O'nda hiçbir suç bulmadığımı bilesiniz' dedi*" (Yuhanna 19: 4) cümlesinden sanatçı Hz. İsa'yı Pilatus ile betimlemek yerine, Hz. İsa'yı tek başına betimlemiş ve ikonografiye bağlı kalmak yerine bireyselliğini kullanmıştır. "*Böylece İsa, başındaki dikenli taç ve üzerindeki mor kaftanla dışarı çıktı. Pilatus onlara, 'İşte O Adam' dedi*" (Yuhanna 19: 5) ifadesinden anlaşılacağı üzere sanatçı Hz. İsa'yı dikenli taçla tasvir ederek ikonografiye bağlı kalmış fakat mor kaftan yerine kırmızı bir şalla resmederek de bireyselliğine yer vermiştir.

C- İkonolojik Anlam

Titian'ın geç dönem çalışmalarında yumuşak geçişler, daha az ama etkileyici renkleri tercih ettiği ve Rönesans dönemi ışığının aksine, daha karanlık ve kasvetli resimler yaptığı görülmektedir. Bu resimde de sanatçı tek bir figürle acıyı, üzüntüyü ve yorgunluğu izleyiciye vermeyi başarmıştır. Her ne kadar eserde ışık çok aydınlık şekilde gözükme de bize göre sol taraftan resmin içine giren ışık, Hz. İsa'nın yüzünde ki acıyı, kırmızı olan göz kapaklarını göstermeye yetmektedir. Hz. İsa'nın yüzünü bize göre sağ tarafa çevirmesi, durağan resme hareket kazandırması, ortamda ki ışığın bir noktadan içeri girmesi, Hz. İsa'nın yüz ifadesinde ki acının yansıtılmasından dolayı eser ana hatlarıyla Barok Dönem özelliklerini bünyesinde barındırmaktadır.

Ayrıca Hz. İsa'nın boynunun sağ tarafa doğru dönmesinden dolayı deformasyona uğraması, sanki boğazında yumru varmış gibi resmedilmesi ve bize göre sol kolundaki şekil bozukluğundan dolayı eser Manierist özellikleri de bünyesinde barındırmaktadır.



4.2.39. İsa Ölüme Mahkûm Ediliyor- Ecce Homo (İşte O Adam)



Resim No 43: İsa Ölüme Mahkûm Ediliyor- Ecce Homo (İşte O Adam)

<https://www.wikiart.org/en/titian/ecce-homo-1560>

Katalog No:	43
Eserin Adı:	İsa Ölüme Mahkûm Ediliyor- Ecce Homo (İşte O Adam)
Eserin Yılı:	1558-1560
Eserin Bulunduğu Yer:	National Gallery, Londra, İngiltere
Eserde Kullanılan Teknik:	Yağlı Boya
Eserin Boyutları:	73.4x56 cm

A- Olgusal Anlam

Eserde bir kişi tasvir edilmiştir. Tasvir edilen kişinin başı yere bakar şekilde bize göre sol tarafa doğru çevrilmiş ve başının arkasında da yoğun bir ışık huzmesiyle resmedilmiştir. Bu kişinin sakalları uzun ve siyah, saçları ise omuzlarına kadar uzanmış ve kıvrıkcıktır. Başında dikenli bir tala gösterilmiş ve dikenlerin alnına batması sonucu alnının kanamasıyla birlikte akan kan boynuna ve göğsüne kadar akmıştır. Gövdesine kadar olan kısmı resmedilen bu kişinin üzerinde sadece sol omzunu örten pembe renkte bir şal bulunmaktadır. Bileklerinden kalın bir ipile bağlanmış ve bize göre sol elinde ucu çatallı bir kamış tutar şekilde resmedilmiştir. Kamış tutan elinin bileğinde ise bir dövme yer almaktadır.

B- İkonografik Anlam ve İfadesel zellik

Burada ‘İsa lme Mahkûm Ediliyor’ ikonografisi tasvir edilmiştir. Bu ikonografi Yuhanna (19: 4-6) İncili’nde anlatılmaktadır. Yuhanna’ da geçen “*Pilatus yine dışarı ıktı. Yahudilere, ‘İşte, O’nu dışarıya, size getiriyorum. O’nda hiçbir suç bulmadığımı bilesiniz’ dedi*” (Yuhanna 19: 4) ikonografide geçen bu sözlere rağmen sanatçı Hz. İsa’yı tek başına resmederek ikonografiye bağlı kalmamış dolayısıyla bireyselliğine yer vermiştir. İkonografinin devamında “*Böylece İsa, başındaki dikenli ta ve üzerindeki mor kaftanla dışarı ıktı. Pilatus onlara, ‘İşte O Adam’ dedi*” (Yuhanna 19: 5) ifadesine göre sanatçı burada Hz. İsa’nın başını dikenli tala resmederek ikonografiye bağlı kalmış fakat mor kaftan yerine mor bir şal ile resmederek bireyselliğini de kullanmıştır.

C- İkonolojik Anlam

Rönesans Dönemi’nde sanatçılar ideal olan güzelliği eserlerine yansıtma peşindeyken, Barok dönemle bu anlayış yerini gerçekçi bir yaklaşıma dndrmştir. Artık sadece mükemmel güzellik ve uyum yok, çirkin kişiler ve sıradan hayatlarda eserlere konu olmaya başlamıştır. Burada da Hz. İsa tasvirinde, normal insanlar da olması beklenen acı, üzüntü, yorgunluk ve gözyaşı gözlemlenmektedir. Eserin içine, bize göre sol taraftan giren ışık tüm vücudunu aydınlatırken, başını ne eğmesiyle yüzünün gölge de kalması sanatçının gölge-ışığı da çok iyi kullandığını göstermektedir. Dolayısıyla eser Barok Dönem özelliklerini bünyesinde barındırmaktadır.

Öte yandan Hz. İsa'nın bize göre sağ omzunun parça parça verilmesi, kolunun kalınlaşıp birden incelmesi, bize göre sol elinin parmaklarının çok uzun resmedilmesinden dolayı şekil bozuklukları bulunmaktadır. Bu nedenle eser Maniyerist Dönem özelliklerini de bünyesinde barındırmaktadır.



4.2.40. İsa Ölüme Mahkûm Ediliyor- Ecce Homo



Resim No 44: İsa Ölüme Mahkûm Ediliyor- Ecce Homo

<https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/ecce-homo/6741bab5-eef8-4737-841b-4e4aee996d7?searchMeta=titian%20ecce%20homo>

Katalog No:	44
Eserin Adı:	İsa Ölüme Mahkûm Ediliyor- Ecce Homo
Eserin Yılı:	1565-1575
Eserin Bulunduğu Yer:	National Gallery, Londra, İngiltere
Eserde Kullanılan Teknik:	Yağlı Boya
Eserin Boyutları:	100.5x100.8 cm

A- Olgusal Anlam

Eserde anlatılan konu demir parmaklıkları olan bir pencerenin önünde geçmektedir. Eserde dört kişi tasvir edilmiştir. Tasvir edilen birinci kişi; resmin neredeyse ortasında yer alan üst kısmı çıplak, bel kısmı lacivert bir örtüyle kapalı, siyah uzun saç ve sakalı olan, dikenli tacıyla başını bize göre sağ tarafa doğru çevirmiş yere bakan bir erkek figürü resmedilmiştir. Bu kişinin bize göre sağ elinin parmakları arasında uzun bir kamış bulunurken, bilekleri de iple bağlanmış şekilde gösterilmiştir. Resimde tasvir edilen ikinci kişi ise, başında dikenli taç bulunan adamın bize göre sol alt kısmında, başında sarı şapka ve yaka kısmında beyaz işlemeleri bulunan, bize göre sol elini yukarı kaldırmış bir erkek figürü yer almaktadır. Resimde yer alan üçüncü kişinin sırtı izleyiciye dönük olarak resmedilmiştir. Bu kişinin üzerinde oldukça işlemeli bir kıyafet, kıyafetin üzerinde de askılar yer almaktadır. Bu kişi aynı zamanda bize göre sağ eliyle de başında dikenli taç bulunan adamın kolundan tutmakta, sol elinde de metal olduğu izlenimi veren bir sopa tutmaktadır. Resimde ki dördüncü kişi ise; başında dikenli taç bulunan adamın bize göre sağ omzunun arkasında yer alan, başında üzerinde inciler bulunan kavuk, üzerinde ise yaka ve kol kısımları beyaz bir kıyafet ile resmedilmiştir. Bu kişi bize göre sağ elini ‘dur’ der gibi kaldırmış şekilde tasvir edilmiştir.

B- İkonografik Anlam ve İfadesel Özellik

Burada ‘İsa Ölümüne Mahkûm Ediliyor’ ikonografisi tasvir edilmiştir. Bu ikonografi Yuhanna (19: 4-6) İncili’nde anlatılmaktadır. Yuhanna’ da geçen “*Pilatus yine dışarı çıktı. Yahudilere, ‘İşte, O’nu dışarıya, size getiriyorum. O’nda hiçbir suç bulmadığımı bilirsiniz’ dedi*” (Yuhanna 19: 4) ifadesinden başında kavuk olan adamın resimde tasvir edilen kişilerden daha gösterişli bir kıyafetle tasvir edilmesinden ve de elini yukarı doğru susturmak istemiş şeklinde kaldırmasından dolayı Pilatus olduğu anlaşılmaktadır. Öte yandan Hz. İsa’nın bize göre solunda yer alan, başında sarı şapkası olan kişinin de halktan biri olduğu, yine kıyafetlerinin sıradanlığından anlaşılmaktadır. Dolayısıyla sanatçı burada ikonografiye birebir bağlı kalmış ve bireyselliğine yer vermemiştir. “*Böylece İsa, başındaki dikenli taç ve üzerindeki mor kaftanla dışarı çıktı. Pilatus onlara, ‘İşte O Adam’ dedi*” (Yuhanna 19: 5) cümlesinden resimde Hz. İsa’nın dışarı çıkmadığını ve üzerinde mor kaftan

yerine lacivert bir örtüyle resmedilmesinden dolayı sanatçı ikonografiye bağlı kalmamış ve bireyselliğine yer vermiştir.

C- İkonolojik Anlam

Barok Dönem resminde öne çıkan özelliklerden bir tanesi tasvir edilen konunun en canı alıcısı noktasının fotoğraf karesi gibi ele alınmış olmasıdır. Titian burada Hz. İsa'nın kolundan tutulup ölüme götürülme anını ve Hz. İsa'nın o an ki yüz ifadesini resmetmiştir. İzleyici resme baktığı an, eserde gösterilen diğer üç kişi dışında ilk olarak Hz. İsa'ya ve onun yüzündeki üzüntüye odaklanmaktadır. Bir eserin Barok Dönem içerisinde sayılabilmesi için, sadece bir anın ele alınması dışında, ayrıca sanatçının ışığı ele alış biçimi de önemlidir. Sanatçı burada ışığı bize göre sol taraftan resmin içine sokarak Hz. İsa'nın yüzünün bir kısmını, Vali Pilatus' un yüzünün sol tarafını ve elinde bıçak bulunan kişinin yüzünün bir kısmını aydınlatmış ve geri kalan kısımlar gölge de bırakılmıştır. Sanatçı Hz. İsa'nın yüzünde ki acıyı tamamen göstermemek için bir kısmını gölge de bırakarak, çok az bir ışıqla bile konuyu anlatmayı başarmıştır. Bütün bu özelliklerden dolayı eser ana hatlarıyla Barok Dönem özelliklerini bünyesinde barındırmaktadır.

Öte yandan Hz. İsa'nın bize göre sol omzunda ki kemiğin doğal olmayacak şekilde büyük ve çıkık bir şekilde resmedilmesi, ellerinin çok büyük ve parmaklarının aşırı uzun verilmesinden dolayı eser Manierist Dönem özelliklerini de bünyesinde barındırmaktadır.

4.2.41. İsa Ölüme Mahkûm Ediliyor- Ecce Homo



Resim No 45: İsa Ölüme Mahkûm Ediliyor- Ecce Homo
<https://www.wikiart.org/en/titian/mocking-of-christ-1575>

Katalog No:	45
Eserin Adı:	İsa Ölüme Mahkûm Ediliyor- Ecce Homo
Eserin Yılı:	1570-1575
Eserin Bulunduğu Yer:	Saint Louis Sanat Müzesi, Missouei, ABD
Eserde Kullanılan Teknik:	Yağlı Boya
Eserin Boyutları:	109x92 cm

A- Olgusal Anlam

Eserde üç kişi yer almaktadır. Resmin ortasında yer alan kişinin saçları ve sakalı siyah, başında dikenli bir taç ve üst kısmı çıplak, sadece bel kısmında beyaz bir örtüyle bir erkek figürü bulunmaktadır. Tasvir edilen bu kişinin elleri bağlı ve bize göre sağ eliyle de uzun bir sopa tutar şekilde gösterilmiştir. Elleri bağlı olan kişinin solunda bir çocuk yer almakta ve aynı zamanda eli bağlı olan adamın iplerini tutmaktadır. Bu kişi yüzü güler şekilde başında bir şapka, kulağında bir küpe ve üzerinde de yakası beyaz olan bir kıyafetle resmedilmiştir. Elleri bağlı olan adamın bize göre sağında, sütunun önünde, başında üzerinde taş ve inciler bulunan bir kavuk ve üzerinde de yaka ve kol kısımları tüylü ve işlemeli bir kaftanla, bize göre sağ elini dur şeklinde kaldırmış şişman bir adam tasvir edilmiştir.

B- İkonografik Anlam ve İfadeşel Özellik

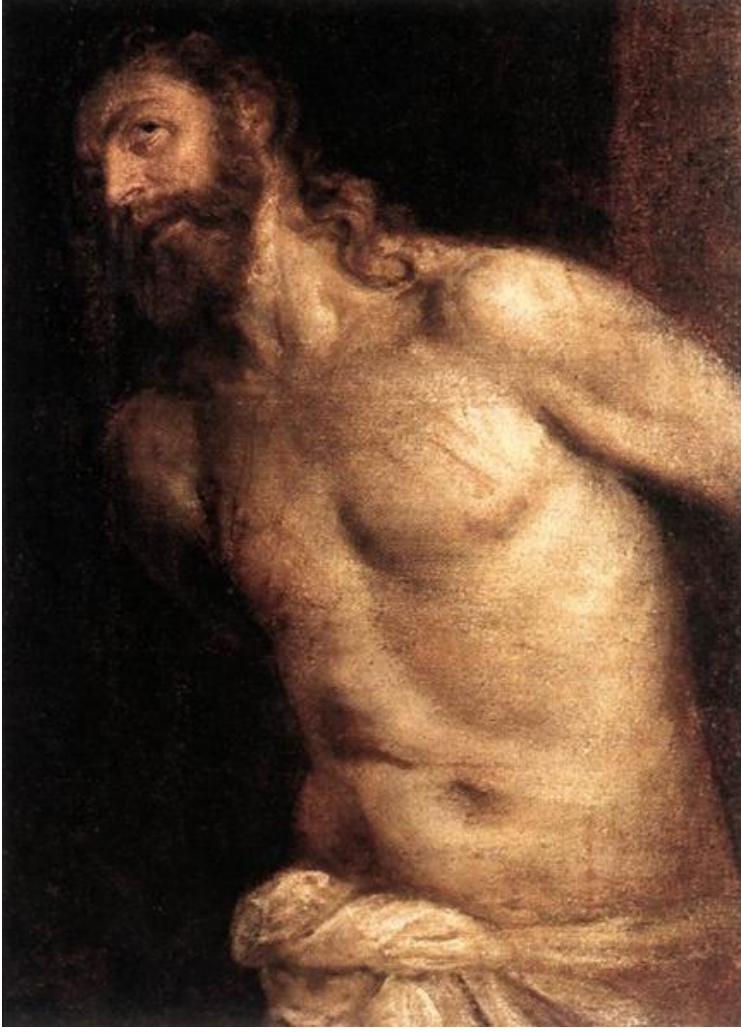
Burada ‘İsa İle Alay’ ikonografisi resmedilmiştir. Bu ikonografi Matta (27: 27-31), Markos (15: 16-20) ve Yuhanna (19: 2-3) İncillerinde anlatılmaktadır. Matta İncili’nde “*Sonra valinin askerleri İsa’ yı vali konağına götürüp tüm taburu başına topladılar*” (Matta 27: 27), Markos İncili’nde “*Askerler İsa’ yı, Pretoryum denilen vali konağına götürüp...*” (Markos 15: 16) cümlelerinden sanatçı burada taburu ve askerleri resmetmeyerek ikonografiye bağlı kalmamış ve bireyselliğini kullanmıştır. “*O’ nu soyup üzerine kırmızı bir kaftan geçirdiler. Dikenlerden bir taç örüp başına koydular*” (Matta 27: 27), “*O’ na mor renkte bir giysi giydirdiler, dikenlerden taç örüp başına geçirdiler*” (Markos 15: 17), Yuhanna İncili’nde ise; “*Askerler de dikenlerden bir taç örüp O’ nun başına geçirdiler. Sonra O’ na mor bir kaftan giydirdiler*” (Yuhanna 19: 2) ifadelerinden anlaşılacağı üzere başında dikenli taç bulunan kişi Hz. İsa’dır. Sanatçı Hz. İsa’ nın başında ki dikenli tacı resmederek ikonografiye bağlı kalmış ancak kırmızı ya da mor kaftan yerine beyaz bir örtüyle resmederek bireyselliğine yer vermiştir.

C- İkonolojik Anlam

Titian erken dönem eserlerinde daha sıcak, canlı ve birbirine karşıt renkleri kullanırken, geç dönemlerinde ise daha soğuk tonlar ve birbirine yakın renkleri kullanmıştır. Bu eserde en renkli kıyafet Vali Pilatus’ a ait olmasına rağmen sanatçı gölge kullanımıyla birlikte canlı renkleri göstermek yerine gizlemeyi tercih etmiştir. Barok Dönem’ in özellikleri arasında yer alan ışık ve gölge kullanımı bu eserde de

oldukça yoğun bir şekilde karşımıza çıkmaktadır. Eserin bize göre sol tarafından içeri giren ışık Hz. İsa ve yanında ki kişilerin sadece yüzlerinin bir kısmını görmemize müsaade etmektedir. Özellikle Hz. İsa'nın yüzünün yarısının aydınlık yarısının karanlık verilmesi, sanatçının Hz. İsa' nın içinde olduğu durumu gizlemeye çalışmasıyla da açıklanabilir. Bütün bu özelliklerin dışında valinin elini kaldırma anı, sanki bir şey diyecekmiş gibi durması da resme hareket kazandırmıştır. Bütün bu özelliklerden dolayı eser ana hatlarıyla Barok Dönem özelliklerini bünyesinde barındırmaktadır. Rönesans resminde her şey akla uygun şekilde, bütün tasvirler kusursuza yakın ölçü ve oranda tasvir edilirken Maniyerist dönem sanatçıları bu kusursuz ölçü ve oran yerine biçim de bazı farklılar yaptılar. Örneğin bu eserde; Hz. İsa' nın bize göre sol omzunda bulunan kemiğin dışarı çıkık verilmek istenirken omzunda oyuk oluşmuş gibi görünmesi biçimde bozukluğa yol açmıştır. Öte yandan sol kolunda omzuyla dirseği arasında kalan kısmın daha ince resmedilmesi, kolun o kısmının Hz. İsa' nın kolunun devamı değilmiş gibi gözükmesi ve parmaklarının da aşırı büyük tasvir edilmesinden dolayı eser Maniyerist Dönem özelliklerini de bünyesinde barındırmaktadır.

4.2.42. İsa'nın Kırbaçlanması



Resim No 46: İsa'nın Kırbaçlanması

<https://www.wikiart.org/en/titian/the-scourging-of-christ>

Katalog No:	46
Eserin Adı:	İsa'nın Kırbaçlanması
Eserin Yılı:	1560
Eserin Bulunduğu Yer:	Borghese Galeri, Roma, İtalya
Eserde Kullanılan Teknik:	Yağlı Boya
Eserin Boyutları:	-

A- Olgusal Anlam

Eserde bir kişi tasvir edilmiştir. Tasvir edilen kişinin saçları kıvrıcık, sakalları uzun, başı aşağı doğru dönük, gözleriyle de yukarı doğru sinirli şekilde bakarken, sadece bel kısmı beyaz bir örtüyle kapatılmış ve kolları arkasından bağlanmış şekilde resmedilen bir erkek yer almaktadır. Vücudunun birçok yerinde yara izleri bulunmakla beraber özellikle omuz kısmında daha da yoğunlaşmıştır. Eserin arka planı ise tamamen siyah bırakılmıştır.

B- İkonografik Anlam ve İfadesel Özellik

Burada ‘İsa’nın Kırbaçlanması’ ikonografisi tasvir edilmiştir. Bu ikonografi Yuhanna (19: 1) İncili’nde anlatılmaktadır. Yuhanna’ da gečen “*O zaman Pilatus İsa’yı tutup kamçılattı*” ifadesinden Hz. İsa’nın vücudunda ki çiziklerin kamçılattıktan sonra oluşan yara izleri olduğu anlaşılmaktadır. Sanatçı burada Hz. İsa’nın kamçılandıktan sonra ki anını resmederek ikonografiye bağlı kalmamış, bireyselliğine yer vermiştir. Hz. İsa burada acı çeker şekilde bakması gerekirken, sinirli şekilde tasvir edilmiş dolayısıyla resim ifadesel anlamda da ikonografiyle örtüşmemektedir.

C- İkonolojik Anlam

Yüksek Rönesans Dönemi’ nde tasvir edilen figürlerin boyları çerçeveyi kaplayacak boyutta büyütölerek tasvir edilmiştir. Burada da Hz. İsa neredeyse tüm resmi dolduracak şekilde gösterilmiş, yüzünde ve vücudunda ki her ayrıntı daha belirgin hale gelmiştir. Bu resmi Yüksek Rönesans Döneminden ayıran en önemli özellik kullanılan ışık miktarıdır. Burada kullanılan ışık esere bize göre sağ taraftan girmekte ve Hz. İsa’nın sağ omzunu ve göğsünün bir kısmını aydınlatmaktadır. Eserin geri kalan kısımları gölge de veya tamamen karanlıkta bırakılmıştır. Hz. İsa’nın kırbaçlandıktan sonra ki anı, bakışı, resimde yer alan ışık ve gölgenin kullanımından dolayı eser ana hatlarıyla Barok Dönem özelliklerini bünyesinde barındırmaktadır.

Ayrıca Hz. İsa’nın boynunda sanki yumru varmış gibi durması, bize göre sol göğsünün altında ki şişkinlik ve karnının kenarında ki boşluk doğallıktan çok uzak ve abartılı şekilde tasvir edilmiştir. Bu sebeplerden dolayı eser Maniyerist Dönem özelliklerini de bünyesinde barındırmaktadır.

4.2.43. Çarmıhın Taşınması (Golgota Yolu)



Resim No 47: Çarmıhın Taşınması (Golgota Yolu)

<https://www.wikiart.org/en/titian/christ-carrying-the-cross-1507>

Katalog No:	47
Eserin Adı:	Çarmıhın Taşınması (Golgota Yolu)
Eserin Yılı:	1506-1507
Eserin Bulunduğu Yer:	Scuola Grande di San Rocco, Venedik, İtalya
Eserde Kullanılan Teknik:	Yağlı Boya
Eserin Boyutları:	70x100 cm

A- Olgusal Anlam

Eserde dört kişi yer almaktadır. Bunlardan birincisi eserin bize göre sağında yer alan üzerinde beyaz bir giysi bulunan, bize göre sağ omzunda büyük bir haç taşıyan, saç ve sakalı uzun, başıyla izleyiciye bakan bir erkek figürüdür. Resimde yer alan ikinci kişi ise; omzunda haç taşıyan adamın tam karşısında duran, üzerinde gri renkte

himation benzeri bir kıyafet bulunan, sinirli bir şekilde elindeki iple karşısında ki adamın yakasından tutmuş şekilde tasvir edilen kişidir. Eserde bulunan üçüncü kişi ise sinirli olarak tasvir edilen adamın bize göre sol omzunun arkasında duran, sadece yüzünün bir kısmı ve omzu gözüken kişidir. Üzerinde beyaz kıyafet bulunan bu kişi de sinirli bir yüz ifadesine sahiptir. Resimde yer alan son kişi ise; haç taşıyan kişinin arkasında duran sadece yüzünün bir kısmı gözüken yaşlı bir erkek figürüdür.

B- İkonografik Anlam ve İfadeşel Özellik

Burada ‘İsa Çarmıha Geriliyor’ ikonografisi tasvir edilmiştir. Bu ikonografi Matta (27: 32-44), Markos (15: 21-32), Luka (23: 26-43) ve Yuhanna (19: 17-27) İncillerinde anlatılmaktadır. Matta İncili’ nde “*Dışarı çıktıklarında Simun adında Kireneli bir adama rastladılar. İsa’nın çarmıhı ona zorla taşıttılar*” (Matta 27: 32), Markos İncili’ nde ise; “*Kırdan geçmekte olan Simun adında Kireneli bir adam oradan geçiyordu. İskender ve Rufus’un babası olan bu adama İsa’nın çarmıhını zorla taşıttılar*”, Luka İncili’ nde “*kırdan gelmekte olan Simun adında Kireneli bir adamı yakaladılar, çarmıhı sırtına yükleyip İsa’nın arkasından yürüttüler*” (Luka 23: 26), Yuhanna İncili’ nde ise “*Askerler İsa’yı alıp götürdüler. İsa çarmıhını kendisi taşıyıp...*” (Yuhanna 19: 17) ifadelerinden anlaşılacağı üzere sanatçı Matta, Markos ve Luka İncillerindeki ikonografiye birebir bağlı kalmış ve bireyselliğini kullanmamıştır. Öte yandan Yuhanna İncili’nde geçen “*askerleri*” eserine yansıtmayarak ikonografiye bağlı kalmamış ve bireyselliğini kullanmıştır.

Luka İncili’nde geçen “*Büyük bir halk topluluğu da İsa’nın arkasından gidiyordu. Aralarında İsa için dövünüp ağıt yakan kadınlar vardı*” (Luka 23: 27) ifadesinden anlaşılacağı üzere sanatçı büyük bir halk topluluğu yerine birkaç kişi resmederek ikonografiye bağlı kalmamış ve bireyselliğini kullanmıştır.

C- İkonolojik Anlam

Barok dönem resimleri Rönesans Dönem resimleriyle kıyaslandığında dramatik sahnelerin daha yoğun olduğu, insanların duygusal yönlerine hitap eden konuların tercih edildiği ve tasvir edilen kişilerin ister dini ister mitolojik karakterler olsun her yanıyla ortaya koyan bir sanat anlayışına sahiptir. Sanatçılar bu konuları ele alırken en büyük yardımcısı ise ışık ve gölgedir. Rönesans resminde sanatçılar ışığı resmin her yanını aydınlatmak ve her şeyi en ince ayrıntısına kadar göstermek isterken, Barok dönemde ise gölgeyi kullanarak resmin görünmesini istemediği kısımları

karanlıkta bırakırlar. Titian bu çalışmasında da ışığı eserin bize göre sol tarafından resmin içine sokmuş ve Hz. İsa'nın yüzünü, onun yakasından tutan adamın sırtını ve kolunu, sol arka tarafta ki adamın omzunu ve yüzünün bir kısmını aydınlatmıştır. Böylece sanatçı Hz. İsa ve onun yakasından tutan adam dışında ki kişileri karanlıkta bırakarak resmin geri kalan kısmını izleyicinin odak noktası haline getirmemiştir. Işık-gölge kullanımı, duygusal sahnelerin ele alınması, resimde hareketliliğin bulunmasından dolayı eser ana hatlarıyla Barok Dönem özelliklerini bünyesinde barındırmaktadır.



4.2.44. Çarmıhın Taşınması (Golgota Yolu)



Resim No 48: Çarmıhın Taşınması (Golgota Yolu)

<https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/christ-on-the-way-to-calvary/8eb4c2f7-56e4-49cf-ab3e-4a23f82c718b>

Katalog No:	48
Eserin Adı:	Çarmıhın Taşınması (Golgota Yolu)
Eserin Yılı:	1565
Eserin Bulunduğu Yer:	Museo del Prado, Madrid, İspanya
Eserde Kullanılan Teknik:	Yağlı Boya
Eserin Boyutları:	98x116 cm
A- Olgusal Anlam	

Eserde iki kişi tasvir edilmiştir. Bunlardan birincisi; resmin tam ortasında yer alan üzerinde koyu kırmızı renkte uzun bir elbise bulunan, başında dikenli taçla birlikte,

bize göre sol elini üzerinde yazı bulunan bir taşın üzerine koymuş, sağ eliyle de omzunda taşıdığı çarmihı tutmaya çalışırken, başıyla da arkasına dönmüş bir erkek figürüdür. Eserde gösterilen ikinci kişi ise; çarmihı taşıyan adama yardım etmeye çalışan sadece başı ve kolu gözüken, beyaz saç ve sakalı olan yaşlı bir erkek figürüdür.

B- İkonografik Anlam ve İfadesel Özellik

Burada ‘ İsa Çarmıha Geriliyor’ ikonografisi tasvir edilmiştir. Bu ikonografi Matta (27: 32-44), Markos (15: 21-32), Luka (23: 26-43) ve Yuhanna (19: 17-27) İncillerinde anlatılmaktadır. İkonografiye göre “*Dışarı çıktıklarında Simun adında Kireneli bir adama rastladılar. İsa’ nın çarmihını ona zorla taşıttılar*” (Matta 27: 32), Markos İncili’ nde “*kırdan geçmekte olan Simun adında Kireneli bir adam oradan geçiyordu. İskender ve Rufus’ un babası olan bu adama İsa’ nın çarmihını zorla taşıttılar*” (Markos 15: 21), Luka İncili’ nde ise konu şöyle anlatılmaktadır: “*Askerler İsa’ yı götürürken, kırdan geçmekte olan Simun adında Kireneli bir adamı yakaladılar, çarmihı sırtına yükleyip İsa’ nın arkasından yürüttüler*” (Luka 23: 26), Yuhanna İncili’nde ise “*Askerler İsa’ yı alıp götürdüler, İsa çarmihını kendisi taşıyıp Kafatası – İbranice de Golgota- denilen yere çıktı*” (Yuhanna: 19: 17) ifadelerinden Matta ve Markos İncili’ ne göre Hz. İsa’ nın arkasında yer alan adam Simun’ dur. Dolayısıyla sanatçı burada ikonografiye birebir bağlı kalmış ve bireyselliğini kullanmamıştır. Öte yandan Luka ve Yuhanna İncillerinde söz edilen askerleri sanatçı eserine yansıtmayarak ikonografiye bağlı kalmamış ve bireyselliğine yer vermiştir. Luka İncili’ nin devamında “*Büyük bir halk topluluğu da İsa’ nın ardından gidiyordu. Aralarında İsa için dövünüp ağıt yakan kadınlar vardı. İsa bu kadınlara dönerek...*” (Luka26: 27) ifadesinden Hz. İsa’ nın başının arkaya dönmesi, kadınlara seslenmesi için tasvir edilmiştir. Sanatçı etraftaki kadınları resmetmeyerek ikonografiye bağlı kalmamış ve bireyselliğini kullanmıştır.

C- İkonolojik Anlam

Barok dönem ressamaları hareketli sahneler kullanarak resimde derinliği sağlamış ve açık kompozisyon şemalarını tercih etmişlerdir.⁸⁷ Hz. İsa’ nın çarmihı tutarken bir elinin yukarıda bir elinin aşağıda olması, başını arka tarafa doğru çevirmesi, Simun’

⁸⁷ Germaner S. (1997), “Barok”, Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, Yapı-endüstri Merkezi Yayınları, 196-197

un çarmıhı tutarken Hz. İsa'nın üzerine doğru eğilmesi resimde hareketliliği ve aynı zamanda perspektifi oluşturan öğelerdir. Öte yandan eserin bize göre sol tarafından içeri giren ışık, Hz. İsa'nın ellerini, Hz. İsa'nın yüzünün bir kısmını ve Simun' un alnını aydınlatmış geri kalan kısımlar ise tamamen karanlıkta bırakılmıştır. Işığın Hz. İsa ve Simun' u aydınlatması sanatçının vurgulamak istediği kişilerde ışığı kullanarak onları ön plana çıkarmasını sağlamıştır. Ayrıca diğer yerleri karanlıkta bırakarak, izleyicinin odak noktasını bozmamıştır. Bütün bu özelliklerden dolayı eser ana hatlarıyla Barok Dönem özelliklerini bünyesinde barındırmaktadır.

Ayrıca Simun' un bize göre sağ elinin çok büyük ve damarlarının dışarı doğru şişmiş olmasından dolayı da eser Maniyerist Dönem özellikleri de bünyesinde barındırmaktadır.

4.2.45. Çarmıhın Taşınması (Golgota Yolu)



Resim No 49: Çarmıhın Taşınması (Golgota Yolu)

<https://www.wikiart.org/en/titian/christ-carrying-the-cross-1575>

Katalog No: 49

Eserin Adı: Çarmıhın Taşınması (Golgota Yolu)

Eserin Yılı: 1570-1575

Eserin Bulunduğu Yer: Prado Müzesi, Madrid, İspanya

Eserde Kullanılan Teknik: Yağlı Boya

Eserin Boyutları: 98x116 cm

A- Olgusal Anlam

Eserde iki kişi bulunmaktadır. Bunlardan birincisi, eserin bize göre sağ tarafında yer alan başındaki dikenli taçla beraber, siyah saç ve sakalı bulunan, bize göre sol

omzunda çarmıhı taşıırken sağ eliyle de onu destekler şekilde tasvir edilen, başını izleyiciye çevirmiş bir erkek figürüdür. İkinci kişi ise; eserin bize göre sol tarafında yer alan, çarmıhı taşıyan adamın arkasında yer alan ve aynı zamanda çarmıhı taşıyan, uzun sakallı, beyaz saçlı yaşlı bir erkektir.

B- İkonografik Anlam ve İfadesel Özellik

Burada ‘İsa Çarmıha Geriliyor’ ikonografisi tasvir edilmiştir. Bu ikonografi Matta (27: 32-44), Markos (15: 21-32), Luka (23: 26-43) ve Yuhanna (19: 17-27) İncillerinde anlatılmaktadır. Matta İncili’ nde “*Dışarı çıktıklarında Simun adında Kireneli bir adama rastladılar. Çarmıhı ona zorla taşıttılar*” (Matta 27: 32), Markos İncili’ nde ise “*Kırdan gelmekte olan Simun adında Kireneli bir adam oradan geçiyordu İskender ve Rufus’ un babası olan bu adama İsa’ nın çarmıhını zorla taşıttılar*” (Markos 15: 21) ifadesinden başında dikenli taç bulunan kişi Hz. İsa ve onun arkasında yer alan kişi Simun’ dur. Ayrıca Simun’ un yüz ifadesinden çarmıhı taşımakta zorlandığı ve Hz. İsa’ya sinirli baktığı anlaşılmaktadır. Dolayısıyla sanatçı burada ikonografiye birebir bağlı kalmış ve bireyselliğini kullanmamıştır. Ayrıca Simun’ un yüz ifadesinde ki detaylardan dolayı da eser ifadesel anlamda da ikonografiyle örtüşmektedir. Luka İncili’ nde ise “*Askerler İsa’ yı götürürken kırdan gelmekte olan Simun adında Kireneli bir adamı yakaladılar, çarmıhı sırtına yükleyip İsa’ nın arkasından yürüttüler*” (Luka 23: 26) ifadesinden anlaşılabacağı üzere sanatçı eserinde askerleri resmetmeyerek ikonografiye bağlı kalmamış ve bireyselliğine yer vermiştir. Luka İncili’ nin devamında “*büyük bir halk topluluğu da İsa’ nın arkasından gidiyordu*” (Luka 23: 27) ifadesinden de sanatçı Hz. İsa ve Simun dışında kimseyi resmetmeyerek, ikonografiye bağlı kalmadığını ve bireyselliğini kullandığını göstermektedir. Yuhanna İncili’ nde ise “*Askerler İsa’ yı alıp götürdüler*” (Yuhanna 19: 17) cümlesinden anlaşılabacağı üzere sanatçı Hz. İsa’ nın yanında askerleri resmetmeyerek ikonografiye bağlı kalmamış ve bireyselliğini kullanmıştır. İkonografinin devamında “*İsa çarmıhını kendisi taşıyıp...*” (Yuhanna 19: 17) cümlesinden anlaşılabacağı üzere sanatçı Hz. İsa’ nın arkasında başka birini resmederek ikonografiye bağlı kalmamış ve bireyselliğine yer vermiştir.

C- İkonolojik Anlam

Rönesans Dönemi’ nin resimlerine karşı Barok resim coşkulu ve hareketlidir. Rönesans döneminde sanatçılar coşkuyu resimde kullandığı ışık ve parlak canlı

renklerle verirken, Barok Dönem sanatçıları bunu bir anlık hareketle vermeyi başarmışlardır. Titian bu eserinde Hz. İsa' nın seyirciye doğru döndüğü anı fotoğraflamış gibi resmetmiş ve karanlık, kasvetli bir resimde anlık hareketi ışıkla birlikte vermiştir. Eserde kullanılan ışık bize göre sol üst taraftan gelerek Hz. İsa' nın alnının bir kısmını, sırtını ve kolunu aydınlatmış, diğer kısımları gölge de bırakarak Hz. İsa her an kafasını çevirecekmiş izlenimini oluşturmuştur. Resmin ana konusu olan Hz. İsa' nın çarmıhı taşıması anını, Hz. İsa' yı aydınlatarak tasvir eden sanatçı neredeyse Simun' u bile gölge de bırakarak seyircinin odak noktasından uzaklaşmasını engellemiştir. Resmin arka planını da tamamen karanlıkta bırakarak ve Simun' u Hz. İsa' nın arkasında ve biraz yukarısında da göstererek, hem ışık ve gölgeyle hem de iki kişinin farklı şekilde tasvir edilmesiyle resimde perspektifi oluşturmuştur. Bütün bu özelliklerden dolayı eser ana hatlarıyla Barok Dönem özelliklerini bünyesinde barındırmaktadır.

Öte yandan Hz. İsa' nın ve Simun' un ellerinin doğal olmayacak şekilde büyük resmedilmesinden dolayı eser bünyesinde Manierist Özellikleri de barındırmaktadır.

4.2.46. Çarmıhta İsa (Çarmıha Geriliş)



Resim No 50: Çarmıhta İsa (Çarmıha Geriliş)

<https://www.wikiart.org/en/titian/crucifixion>

Katalog No:	50
Eserin Adı:	Çarmıhta İsa (Çarmıha Geriliş)
Eserin Yılı:	1555
Eserin Bulunduğu Yer:	Monasterio de San Lorenzo, El Escorial, İspanya
Eserde Kullanılan Teknik:	Yağlı Boya
Eserin Boyutları:	214x109 cm

A- Olgusal Anlam

Tasvir edilen konu arazide geçmektedir. Eserde çarmıh üzerine gerilmiş bir erkek figürü yer almaktadır. Başında dikenli bir taç bulunan bu kişi, neredeyse çıplak şekilde sadece belini örten beyaz bir örtüyle ellerinden ve ayaklarından çarmıha çivilenmiş biçimde tasvir edilmiştir. Asıldığı çarmıhın üzerinde ‘ I. N. R.’ Harfleri okunmaktadır. Çarmıhın hemen yanında, eserin bize göre sağ tarafında kuru kafa yer alırken, tepelerin üzerinde yürüyen ve atlı insanlar bulunmaktadır. Gökyüzü ise günbatımı anını yansıtırken, ay ve kara bulutlarla gösterilmiştir.

B- İkonografik Anlam ve İfadesel Özellik

Burada ‘İsa Çarmıha Geriliyor’ ikonografisi tasvir edilmiştir. Bu ikonografi Matta (27: 32-44), Markos (15: 21-32), Luka (23: 26-43) ve Yuhanna (19: 17-27) İncillerinde anlatılmaktadır. Matta İncili’ nde “*Golgota, yani Kafatası denilen yere vardıklarında...*” (Matta 27: 33), Markos İncili’ nde ise “*‘İsa’ yı Golgota yani Kafatası olan yere götürdüler*” (Markos 15: 22), Luka İncili’ nde “*kafatası denilen yere vardıklarında...*”(Luka23: 33) ifadelerinden çarmıhın yanında olan kuru kafadan sanatçının ikonografiye ve İncillere birebir bağlı kaldığı ve bireyselliğini kullanmadığı anlaşılmaktadır.

Matta İncili’nde “*Askerler onu çarmıha gerdikten sonra kura çekerek giysilerini aralarında paylaştılar. Sonra oturup yanında nöbet tuttular*” (Matta 27: 35-36), Markos İncili’nde ise “*Sonra O’ nu çarmıha gerdiler ve kim ne alacak diye kura çekerek giysilerini aralarında paylaştılar*” (Markos 15: 24), Luka İncili’ nde ise “*‘İsa’ yı, biri sağında biri solunda olmak üzere, iki suçluyla birlikte çarmıha gerdiler*” (Luka 23: 33), Yuhanna’ da ise “*O’ nu orada çarmıha gerdiler*” (Yuhanna19: 18) ifadelerinden sanatçı Matta ve Markos İncillerine bağlı kalarak kıyafetlerini askerlerin aldığına vurgu yaparak Hz. İsa’ yı sadece belinde beyaz bir örtüyle tasvir etmiş ve ikonografiye birebir bağlı kalmış, bireyselliğini kullanmamıştır. Sanatçı Hz. İsa’ yı tek başına resmederek Yuhanna İncili’ ne bağlı kalmış, Matta ve Markos İncillerinin aksine bireyselliğini kullanmıştır.

Matta İncili’nde “*Başının üzerine, “BU YAHUDİLERİN KRALI İSA’ DIR” diye yazan bir suç yaftası astılar*” (Matta 27: 37), Markos İncili’nde “*Üzerindeki suç yaftasında, “YAHUDİLERİN KRALI” diye yazılıydı*” (Markos 15: 26), Yuhanna İncili’nde ise “*Pilatus bir de yafta yazıp çarmıhın üzerine astırdı. Yaftada şöyle*

yazılıydı: *NASIRALI İSA- YAHUDİLERİN KRALI*” (Yuhanna 19: 19) cümlelerinden çarmıhın üzerinde olan I.N.R harflerinin ne olduğu anlaşılmaktadır. Sanatçı o yazıları resmederek ikonografiye birebir bağlı kalmış ve bireyselliğini kullanmamıştır.

Matta İncili’nde “*Oradan geçenler başlarını sallayıp İsa’ ya sövüyor...*” (Matta 15: 39), Markos İncili’nde ise “*Oradan geçenler başlarını sallayıp İsa’ ya sövüyor*” (Markos 15: 29-30), Luka İncili’nde ise “*Halk orada durmuş, olanları seyrediyordu. Yöneticiler ise İsa ile alay ederek...*” (Luka 23: 35) cümlelerinden anlaşılabileceği üzere sanatçı Hz. İsa’ nın etrafında kimseyi tasvir etmeyerek ikonografiye bağlı kalmamış ve bireyselliğini kullanmıştır.

C- İkonolojik Anlam

Barok Dönem resminde hareketlilik, ışık-gölge ve açık kompozisyonlar tercih edilmiştir. Burada esere ışık tam karşıdan girmekte özellikle Hz. İsa’ nın diz kapaklarını ve göğsünün bir kısmını aydınlatmaktadır. Resmin arka planını daha karanlık resmederek, Hz. İsa ön plana çıkarılmış ve odak noktası haline getirilmiştir. Ayrıca Hz. İsa’ nın hareketsiz durmasına karşın resmin arka planı güçlkle anlaşılmamasına rağmen yürüyen ve ata binen insanlar resme hareket kazandırmıştır. Işık- gölgenin kullanılması, resimde hareketliliğin bulunması, Hz. İsa’ nın el ve ayaklarından çivilenmesiyle beraber duruşunda ki acının seyirciye yansıtılmasından dolayı eser ana hatlarıyla Barok Dönem özelliklerini bünyesinde barındırmaktadır.

Öte yandan Hz. İsa’ nın kollarının parça parça verilmesi, bize göre sağ elinin parmaklarının aşırı uzun verilmesi, kaburgalarının neredeyse tek tek sayılabilecek şekilde resmedilmesi, karnının çukur gösterilmesi ve diz kapaklarının doğal olmayacak şekilde tasvir edilmesinden dolayı eser Maniyerist Dönem özelliklerini de bünyesinde barındırmaktadır.

4.2.47. Çarmıhta İsa (Çarmıha Geriliş)



Resim No 51: Çarmıhta İsa (Çarmıha Geriliş)

<https://www.wikiart.org/en/titian/the-crucifixion-1558>

Katalog No:	51
Eserin Adı:	Çarmıhta İsa (Çarmıha Geriliş)
Eserin Yılı:	1558
Eserin Bulunduğu Yer:	Civico Müzesi, Ancona, İtalya
Eserde Kullanılan Teknik:	Yağlı Boya
Eserin Boyutları:	371x197 cm

A- Olgusal Anlam

Tasvir edilen konu açık bir alanda geçmektedir. Eserde dört kişi resmedilmiştir. Bunlardan birincisi ellerinden ve ayaklarından çarmıha gerilmiş olan bir erkek figürüdür. Bu figürün üzerinde sadece belini örten beyaz bir örtü yer alırken, başında dikenli bir taç ve başının arkasında hare bulunmaktadır. Çarmıhın üzerinde ise ‘I.N.R...’ harfleri okunmaktadır. Resimde tasvir edilmiş olan ikinci kişi ise bize göre eserin en solunda yer alan üzerinde yaka kısmında detaylar bulunan uzun siyah elbise üzerine lacivert renkte başından aşağıya kadar uzanan bir örtüyle tasvir edilmiştir. Eserde ki üçüncü kişi ise; kadının hemen sağında, dizlerinin üzerine çökmüş, çarmıha sarılı şekilde resmedilmiş, beyaz bir elbise üzerine siyah pelerinle gösterilmiş yaşlı bir erkek figürü daha yer almaktadır. Resimde tasvir edilen son kişi uzun elbisesinin üzerinde kırmızı bir şalla tasvir edilmiş, başını yukarı kaldırmış ve ellerini iki yana açmış şekilde gösterilen bir erkektir. Arka plan ise karanlık ve bulutlu tasvir edilmiştir.

B- İkonografik Anlam ve İfadesel Özellik

Burada ‘İsa Çarmıha Geriliyor’ ikonografisi tasvir edilmiştir. Bu ikonografi Matta (27: 32-44), Markos (15: 21-32), Luka (23: 26-43) ve Yuhanna (19: 17-27) İncillerinde anlatılmaktadır. Matta İncili’nde “*Askerler onu çarmıha gerdikten sonra kura çekerek giysilerini aralarında paylaştılar. Sonra oturup yanında nöbet tuttular*” (Matta 27: 35-36), Markos İncili’nde ise “*Sonra O’ nu çarmıha gerdiler ve kim ne alacak diye kura çekerek giysilerini aralarında paylaştılar*” (Markos 15: 24), Luka İncili’ nde ise “*İsa’ yı, biri sağında biri solunda olmak üzere, iki suçluyla birlikte çarmıha gerdiler*” (Luka 23: 33), Yuhanna’ da ise “*O’ nu orada çarmıha gerdiler*” (Yuhanna 19: 18) cümlelerinde sanatçı Matta ve Markos İncillerine bağlı kalarak kıyafetlerini askerlerin aldığına vurgu yaparak Hz. İsa’ yı sadece belinde beyaz bir örtüyle tasvir etmiş ve ikonografiye birebir bağlı kalmış, bireyselliğini kullanmamıştır. Sanatçı Hz. İsa’ yı tek başına resmederek Yuhanna İncili’ ne bağlı kalmış, Matta ve Markos İncillerinin aksine bireyselliğini kullanmıştır.

Matta İncili’nde ‘*Başının üzerine, “BU YAHUDİLERİN KRALI İSA’ DIR” diye yazan bir suç yaftası astılar*’ (Matta 27: 37), Markos İncili’nde “*Üzerindeki suç yaftasında, “YAHUDİLERİN KRALI” diye yazılıydı*” (Markos 15: 26) , Yuhanna İncili’nde ise “*Pilatus bir de yafta yazıp çarmıhın üzerine astırdı. Yaftada şöyle*

yazılıydı: *NASIRALI İSA- YAHUDİLERİN KRALI*” (Yuhanna 19: 19) ifadesinden çarmının üzerinde olan I.N.R harflerinin ne anlama geldiği anlaşılmaktadır. Sanatçı o yazıları resmederek ikonografiye birebir bağlı kalmış ve bireyselliğini kullanmamıştır.

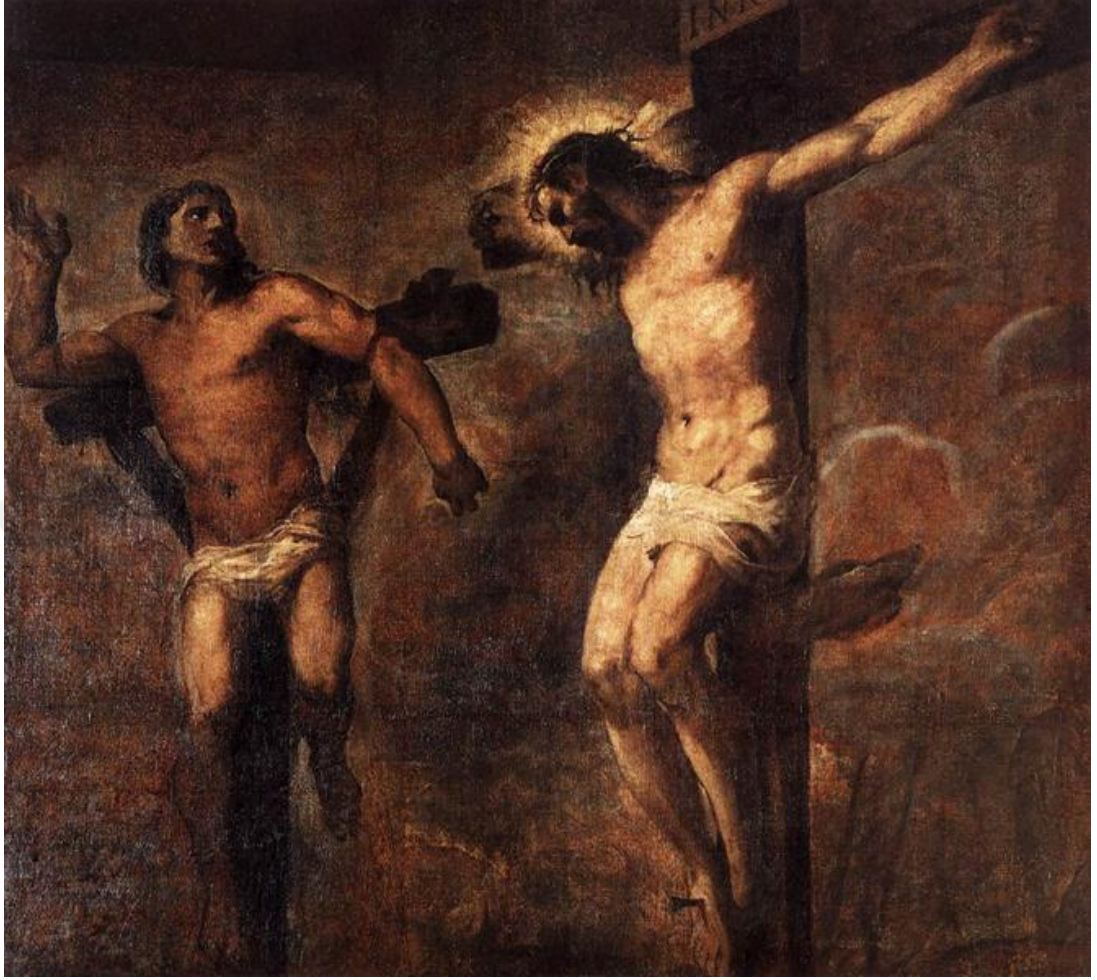
Matta İncili’nde “*Oradan geçenler başlarını sallayıp İsa’ ya sövüyor...*” (Matta 15: 39), Markos İncili’nde ise “*Oradan geçenler başlarını sallayıp İsa’ ya sövüyor*” (Markos 15: 29-30), Luka İncili’nde ise “*Halk orada durmuş, olanları seyrediyordu. Yöneticiler ise İsa ile alay ederek...*” (Luka 23: 35) ifadelerinden sanatçı ona söven veya kızan insanları resmetmemiş, onun yerine çarmıhta gerildiği için üzülen insanları tasvir etmiştir. Dolayısıyla sanatçı burada ikonografiye bağlı kalmamış ve bireyselliğini kullanmıştır.

C- İkonolojik Anlam

Barok resim sanatı hayatın akışı içinde gördüğü bir anı ele alan bir sanat anlayışına sahiptir. Bu resimde de Titian Hz. İsa’ nın çarmıha gerildikten hemen sonra ki anını ele almış ve çevresinde ki insanların o acı karşısındaki üzüntülerini tasvir etmiştir. Bu dönem içerisinde eserler veren sanatçılar sadece anı yakalamakla değil, aynı zamanda ışık kullanımlarıyla da diğer dönem resimlerinde de kendilerini ayırmışlardır. Bu eser de de bize göre sol taraftan içeri giren ışık Hz. İsa’ nın göğsünü, üzerinde lacivert bir şal bulunan kadının ellerinin bir kısmını ve çarmıha sarılı olan adamın ellerini aydınlatmıştır. Geri kalan kısımlar tamamen gölge de bırakılmış, sanki eserde daha fazla ayrıntı verilmekten kaçınılmıştır. Sanatçının bir anı ele alması, çarmının altında duran üç kişinin de o an hissettikleri acı ve üzüntünün ifade ediliş şekli, ışık-gölge kullanımı ve her ayrıntıyı resmetmekten kaçınmasından dolayı eser ana hatlarıyla Barok Dönem özelliklerini bünyesinde barındırmaktadır.

Öte yandan Hz. İsa’ nın kollarının aşırı damarlı ve parça parça verilmesi, göğsünde ki kaburgaların neredeyse tek tek sayılabilecek şekilde belirgin verilmesi Hz. İsa tasvirinde deformasyona sebep olmuştur. Ayrıca çarmıha sarılı şekilde gösterilen kişinin de parmaklarının aşırı uzun verilmesi, neredeyse parmaklarıyla ağacın tamamını saracak şekilde resmedilmesinden dolayı eser Maniyerist Dönem özelliklerini de bünyesinde barındırmaktadır.

4.2.48. Tövbekâr Hırsız



Resim No 52: Tövbekâr Hırsız

<https://www.wikiart.org/en/titian/christ-and-the-good-thief>

Katalog No:	52
Eserin Adı:	Tövbekâr Hırsız
Eserin Yılı:	1566
Eserin Bulunduğu Yer:	Bolonya Ulusal Sanat Galerisi, Bolonya, İtalya
Eserde Kullanılan Teknik:	Yağlı Boya
Eserin Boyutları:	137x149

A- Olgusal Anlam

Eserde iki kişi yer almaktadır. Bunlardan birincisi eserin bize göre solunda yer alan kollarından çarmıha bağlanmış şekilde gösterilen, sadece bel kısmı beyaz bir örtüyle kapalı şekilde resmedilen kişidir. Bu kişi bize göre sol kolunu kaldırmış ve başını yanında ki kişiyeye çevirmiş şekilde gösterilmiştir. Eserde bulunan ikinci kişi, ellerinden ve ayaklarından çarmıha çivilenmiş olan, sadece bel kısmında beyaz bir örtü bulunan ve başında dikenli bir taç bulunan kişidir. Bu kişinin aynı zamanda başının arkasında hare de yer almaktadır. Hare ile tasvir edilen kişinin gerildiği çarmıhın üstünde ‘I.N. ..’ şeklinde harflerde bulunmaktadır. Resmin arka planı ise net olarak anlaşılmamaktadır.

B- İkonografik Anlam ve İfadeşel Özellik

Burada ‘Günahkâr/ Tövbekar Hırsız’ ikonografisi tasvir edilmiştir. Bu ikonografi Matta (27: 32-44), Markos (15: 21-32) ve Luka (23: 26-43) İncillerinde anlatılmaktadır. Matta İncili’nde geçen *“Askerler O’nu çarmıha gerdikten sonra kura çekerek giysilerini aralarında paylaştılar”* (Matta 15: 35), Markos İncili’nde ise *“...O’nu çarmıha gerdiler ve kim ne alacak diye kura çekerek giysilerini aralarında paylaştılar”* (Markos 15: 24), Luka İncili’nde ise *“İsa’yla birlikte idam edilmek üzere ayrıca iki suçlu da götürölüyordu. Kafatası denilen yere vardıkların da İsa’yı, biri sağında öbürü solunda olmak üzere, iki suçluyla birlikte çarmıha gerdiler”* (Luka 23: 32) ifadelerinden sanatçı Hz. İsa’ yı sadece belinde beyaz bir örtüyle tasvir ederek ikonografiye bağlı kalmıştır. Hz. İsa’ yı tek başına resmetmeyerek Luka İncili’ ne kısmen bağlı kalmış olsa da Hz. İsa’ nın bize göre solunda bir kişi resmederek bireyselliğine yer vermiştir.

Matta İncili’ nde *“İsa’nın başının üzerine “Bu Yahudilerin Kralı İsa’dır (Matta 27: 37)” yazdılar*, Markos İncili’ nde *“İsa’yı çarmıha gerdiklerinde saat dokuzdu. Üzerinde ki suç yaftasında, “Yahudilerin Kralı” diye yazılıydı”* (Markos 15: 26) cümlesinden çarmıha gerilen, başında hale bulunan kişinin Hz. İsa olduğu ve çarmıhının üzerinde tamamı okunmayan harflerde de *“Bu Yahudilerin Kralı İsa’dır”* yazdığı anlaşılmaktadır. Dolayısıyla sanatçı burada Matta ve Markos İncillerine göre ikonografiye birebir bağlı kalmış ve bireyselliğine yer vermemiştir. Matta İncili’ nde *“İsa’ya birlikte, biri sağında biri solunda olmak üzere iki haydutta çarmıha gerildi”* (Matta 27: 38), Markos İncili’ nde ise *“İsa’yla birlikte, biri sağında öbürü solunda*

olmak üzere iki haydudu da çarmıha gerdiler” (Markos 15: 27-28), Luka İncili’nde ise “İsa’yla birlikte idam edilmek üzere ayrıca iki suçlu da götürülüyordu” (Luka 23: 32-33) ifadelerinden anlaşılacağı üzere sanatçı Matta, Markos, Luka İncillerinde Hz. İsa ile birlikte çarmıha gerilen bir kişi resmederek ikonografiye bağlı kalmamış ve bireyselliğini kullanmıştır. Luka İncili’ nin devamında

Çarmıhta asılı duran suçlulardan biri O’na ‘Sen Mesih değil misin? Haydi, kendini de bizi de kurtar!’ dedi. Ne var ki öbür suçlu onu azarladi. ‘Sende Tanrı korkusu da mı yok? Diye karşılık verdi. ‘Sende aynı cezayı çekiyorsun. Nitekim biz haklı olarak cezalandırılıyor, yaptıklarımızın karşılığını alıyoruz. Oysa bu adam hiçbir kötülük yapmamıştır. Sonra ‘Ey İsa, kendi egemenliğini girdiğinde beni an’ dedi. İsa ona, Sana doğrusunu söyleyeyim, sen bugün benimle birlikte cennete olacaksın’ dedi

ifadesine göre sanatçı çarmıhta Hz. İsa’ nın masum olduğuna inan kişiyi resmederek ikonografiye kısmen de olsa bağlı kalmış ve diğer suçluyu göstermeyerek bireyselliğini kullanmıştır.

C- İkonolojik Anlam

Barok dönem resim sanatında, sanatçılar esere yansıtmak istedikleri duygu ve düşünceleri ifade etmenin aracı olarak insanı tercih etmişlerdir.⁸⁸ Sanatçılar bu dönem tasvir ettikleri kişilerin tüm ifadelerini, bir noktadan gelen ışıkla anlatma yolunu kullanmışlardır. Burada da ışık esere, bize göre sol taraftan girerek Hz. İsa’nın tüm vücudunu ve bize göre solunda duran kişinin bacağına bir kısmını aydınlatmaktadır. Hz. İsa’nın vücudunun ne kadar gerildiğini ve yüz ifadesinde ki acıyı, bizim net olarak görmemizi sağlayan şey Hz. İsa’nın üzerine vuran ışıktır. Yanında ki kişinin elini kaldırıp bir şey söyleyecekmiş gibi resmedilmesi öte yandan Hz. İsa’nın duruşunda ki acı ve başının aşağı doğru düşme anının gösterilmesinden dolayı eser ana hatlarıyla Barok Dönem özelliklerini bünyesinde barındırmaktadır.

Ayrıca, Hz. İsa’nın sağ kolunun doğallığını yitirip bir bütün gibi durmaktansa parça parça durması, göğüs kafesinin ve kasıklarının aşırı derece de abartılarak resmedilmesi ve bize göre sol bacağına diz kapağından alt kısmının incecik verilmesi, yine sağ bacağıyla ayağı arasında ki uyumsuzluk dikkat çekmektedir. Öte yandan Hz. İsa dışında tasvir edilen kişinin de özellikle kollarının aşırı kaslı verilmek istenirken doğallıktan uzaklaşıp deformasyona uğramasından dolayı eser Maniyerist Dönem özelliklerini de bünyesinde barındırır.

⁸⁸ Neuman R.,(2012), Baroque and Rococo Art and Architecture, London, 29

4.2.49. Mezara Konuş



Resim No 53: Mezara Konuş

<https://www.wikiart.org/en/titian/entombment-of-christ-1526>

Katalog No:	53
Eserin Adı:	Mezara Konuş
Eserin Yılı:	1523-1526
Eserin Bulunduğu Yer:	Louvre Müzesi, Paris, Fransa
Eserde Kullanılan Teknik:	Yağlı Boya
Eserin Boyutları:	148x205 cm

A- Olgusal Anlam

Tasvir edilen konu açık bir alanda geçmektedir. Eserde ikisi kadın dört erkek resmedilmiştir. Eserin bize göre en solunda üzerinde lacivert uzun şal bulunan, ellerini göğsünün altında birleştirmiş ayakta durmakta zorlanan bir kadın tasvir edilmiştir. Kadının hemen yanında ayakta durmakta zorlanan kadına yardım eden uzun saçlı ve üzerinde yaka kısmı beyaz olan bir elbiseyle bir kadın daha yer

almaktadır. Eserin tam ortasında üç kişi tarafından bir yere konmak üzere beyaz bir örtüyle kaldırılmış bir erkek figür yer almaktadır. Bu figürün bacaklarından tutan kişi, resmin sol arka planında bulunan kadınların tam önünde yer almaktadır. Üzerinde kolları yukarı doğru katlanmış siyah bir elbise, ayağında ise ipli bir ayakkabı bulunmaktadır. Bu kişi bize göre sağ eliyle beyaz örtüyü tutarken, sol eliyle de adamın bacaklarını beyaz örtünün altından tutacak şekilde kaldırmaktadır. Siyah elbiseli adamın bize göre sol tarafında, kaldırdıkları adamın sağ kolunu tutan, saçları kıvrıkcık bir erkek daha yer almaktadır. Eserde tasvir edilen son kişi ise, sırtı izleyiciye dönük şekilde, üzerinde parlak turuncu bir elbise, boynunda da gri renkte bir örtüyle kaldırdıkları adamın sol kolunu tutan kişidir. Eserin bize göre sol tarafında ağaçlar yer alırken, gökyüzü ise kara bulutlarla tasvir edilmiştir.

B- İkonografik Anlam ve İfadesel Özellik

Burada ‘İsa’ nın gömülmesi’ ikonografisi tasvir edilmiştir. Bu ikonografi Matta (27: 57-66), Markos (15: 42-47), Luka (23: 50-56) ve Yuhanna (19: 38-42) İncillerinde anlatılmaktadır. Matta İncili’ ne göre “*Yusuf cesedi aldı, temiz keten beze sardı, kayaya oydurmuş olduğu kendi yeni mezarına yatırdı*” (Matta 27: 59-60), Markos İncili’ nde ise “*Yusuf da keten bez satın aldı, cesedi çarmihtan indirip beze sardı ve kayadan oyulmuş bir mezara yatırarak mezarın girişine bir taş yuvarladı*” (Markos 15: 46), Luka İncili’nde ise “*Yusuf İsa’ nın cesedini çarmihtan indirip keten beze sardı ve daha hiç kimsenin konulmadığı, kayaya oyulmuş bir mezara yatırdı*” (Luka 23: 53), Yuhanna İncili’ ne göre

...Yusuf gelip İsa’ nın cesedini kaldırdı. Daha önce geceleyin İsa’ nın yanına gelmiş olan Nikodim de otuz litre kadar karışık mür ve sarısabır özü alarak geldi. İkisi, İsa’ nın cesedini alıp Yahudilerin gömme geleneğine uygun olarak onu baharatla keten bezlere sardılar (Yuhanna 19: 38-40)

ifadelerine bağlı olarak sanatçı burada Hz. İsa’ nın bedenini mezara koyan üç kişi tasvir etmiştir. Dolayısıyla sanatçı burada Yusuf ve Nikodim dışında üçüncü kişiye de resmederek ikonografiye bağlı kalmamış ve bireyselliğini kullanmıştır.

Matta İncili’ne göre “*Mecdelli Meryem ve öteki Meryem ise orada, mezarın karşısında oturuyorlardı*” (Matta 27: 61), Markos İncili’ ne göre “*Mecdelli Meryem ve ile Yose’ nin annesi Meryem, İsa’ nın nereye gömüldüğünü gördüler*” (Markos 15: 47), Matta İncili’ ne göre eserin bize göre sol tarafında yer alan kadınların Hz. Meryem ve Mecdelli Meryem olduğu anlaşılmaktadır. Sanatçı burada Hz. Meryem

ve Mecdelli Meryem' i tasvir ederek ikonografiye bağı kalmış ancak onları ayakta tasvir ederek de bireyselliğine yer vermiştir. Markos İncili'nde ise eserin bize göre solunda ayakta duran kadınlar Hz. Meryem ve Mecdelli Meryem olduğu anlaşılıyor. Dolayısıyla sanatçı burada da ikonografiye birebir bağı kalmış ve bireyselliğini kullanmamıştır.

Nikomedus; adı Yuhanna İncili' nde geçmektedir. Ferisilerden olup aynı zamanda Sanhedrin olarak adlandırılan Yahudi konseyi üyesidir. Bu konseyde herkes Hz. İsa' yı ölüme mahkûm etmek isterken, Nikomedus adil bir yargılama yapılması gerektiğini savunan kişi olmuştur. Aynı zamanda Yusuf ile birlikte Hz. İsa' yı mezara koyan kişi olmasıyla da bilinir. Apokrif İncillerde de adı geçer.⁸⁹

C- İkonolojik Anlam

Barok Dönem resim sanatında sanatçılar daha çok duygusal yoğunluğu bulunan sahneleri tercih etmişlerdir. Titian' ın erken dönem resimlerinde daha canlı, parlak ve çok çeşitli renkleri tercih ettiği görülürken, geç dönem çalışmalarında sahnelerin daha kasvetli olmasıyla beraber daha donuk, mat ve birbirine yakın tonda renkleri tercih ettiği anlaşılmaktadır. 1523 tarihli bu eserde sanatçı hem ışık ve gölgeyi hem de canlı bir rengi aynı anda kullanabildiğini en iyi şekilde göstermiştir. Hz. İsa' nın mezara konuş anı gibi dramatik bir anı anlatan sanatçı ışığı eserin bize göre sağ tarafından içeri sokarak Hz. İsa' nın bacaklarını, turuncu elbiseli adamın elbisesini ve Hz. Meryem' in kıyafetinin bir kısmını aydınlık resmederek, geri kalan kısımlar tamamen gölge de bırakılmıştır. Böylece mezara konma anı dışında izleyicinin başka tarafa odaklanmasının önüne geçilmiştir. Eserde tasvir edilen kadınların üzülmeleri, Hz. İsa' nın mezara konuş anı, ışık ve gölgenin kullanımından dolayı eser ana hatlarıyla Barok Dönem özelliklerini bünyesinde barındırmaktadır.

⁸⁹ Guiley E. R., (2001), Encyclopedia of Saint, New York, 259

4.2.50. Mezara Konuş



Resim No 54: Mezara Konuş

<https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/the-burial-of-christ/818366f2-095f-4ae9-bdf8-6e9b7e853c98>

Katalog No:	54
Eserin Adı:	Mezara Konuş
Eserin Yılı:	1559
Eserin Bulunduğu Yer:	Prado Müzesi, Madrid, İspanya
Eserde Kullanılan Teknik:	Yağlı Boya
Eserin Boyutları:	136x174.5

A- Olgusal Anlam

Eserde anlatılan konu açık bir alanda geçmektedir. Eserde altı kişi tasvir edilmiştir. Bunlardan birincisi iki kişi tarafından kaldırılıp mezara konulan uzun sakallı ve çıplak olan erkek figürüdür. İkinci kişi, mezara konulan adamın kollarından tutmuş, üzerinde beyaz elbise ve kahverengi bir şal bulunan beyaz uzun sakallı ve yaşlı olan adamdır. Yaşlı olan adamın bize göre sağında sadece başı ve elleri gözüken bir erkek

bulunmaktadır. Bu kişi de hemen önünde başında lacivert bir örtü bulunan, mezara doğru uzanmış olan kadına doğru bakmaktadır. Bu kadın aynı zamanda mezara konulmak üzere olan adamın kolundan tutmaktadır. Kadının hemen arkasında telaşlı bir şekilde ellerini kaldırmış, uzun beyaz elbiseli genç bir kız bulunmaktadır. Eserde tasvir edilen son kişi ise mezara konulan adamın ayaklarından tutan sırtı seyirciye dönük olarak duran, üzerinde kırmızı uzun bir elbise bize göre sol bacağına da kemerine tutturulmuş turuncu bir örtü bulunan erkek figürüdür. Eserin sol arka tarafı karanlık bırakılırken, sağ arka tarafında gökyüzü ve bulutlar karmaşık bir halde resmedilmiştir.

B- İkonografik Anlam ve İfadeşel Özellik

Burada ‘İsa’ nın Gömülmesi’ ikonografisi tasvir edilmiştir. Bu ikonografi Matta (27: 57-66), Markos (15: 42-47), Luka (23: 50-56) ve Yuhanna (19: 38-42) İncillerinde anlatılmaktadır. Matta İncili’ ne göre “*Yusuf cesedi aldı, temiz keten beze sardı, kayaya oydurmuş olduğu kendi yeni mezarına yatırdı*” (Matta 27: 59-60), Markos İncili’ nde ise “*Yusuf da keten bez satın aldı, cesedi çarmıhtan indirip beze sardı ve kayadan oyulmuş bir mezara yatırarak mezarın girişine bir taş yuvarladı*” (Markos 15: 46), Luka İncili’nde ise “*Yusuf İsa’ nın cesedini çarmıhtan indirip keten beze sardı ve daha hiç kimsenin konulmadığı, kayaya oyulmuş bir mezara yatırdı*” (Luka 23: 53), Yuhanna İncili’ ne göre

...Yusuf gelip İsa’ nın cesedini kaldırdı. Daha önce geceleyin İsa’ nın yanına gelmiş olan Nikodim de otuz litre kadar karışık mür ve sarısabır özü alarak geldi. İkisi, İsa’ nın cesedini alıp Yahudilerin gömme geleneğine uygun olarak onu baharatla keten bezlere sardılar (Yuhanna 19: 38-40)

ifadelerine göre sanatçı Matta, Markos ve Luka İncillerine bağlı kalmamış ve Hz. İsa’ yı mezara koyanları iki kişi tasvir ederek bireyselliğine yer vermiştir. Öte yandan Titian burada Yuhanna İnciline birebir bağlı kalarak Hz. İsa’ yı mezara koyan Yusuf ve Nikodim’ i resmederek bireyselliğine yer vermemiştir

Matta İncili’ne göre “*Mecdelli Meryem ve öteki Meryem ise orada, mezarın karşısında oturuyorlardı*” (Matta 27: 61), Markos İncili’ ne göre “*Mecdelli Meryem ve ile Yose’ nin annesi Meryem, İsa’ nın nereye gömüldüğünü gördüler*” (Markos 15: 47) cümlelerine göre resimde tasvir edilen iki kadının Hz. Meryem ve Mecdelli Meryem olduğu anlaşılmaktadır. Sanatçı Matta İncili’ ne göre onları tasvir ederek ikonografiye bağlı kalmış lakin oturur şekilde resmetmeyerek bireyselliğine yer

vermiştir. Markos İncili'ne göre ise ikonografiye birebir bağlı kalmış ve bireyselliğini kullanmamıştır.

Hız. İsa' nın baş kısmından tutan kişi Nikodim, ayaklarından tutan kişi ise Yusuf dur. ⁹⁰ Nikodim ise; tam adı Nikomedus; adı Yuhanna İncili' nde geçmektedir. Ferisilerden olup aynı zamanda Sanhedrin olarak adlandırılan Yahudi konseyi üyesidir. Bu konseyde herkes Hız. İsa' yı ölüme mahkûm etmek isterken, Nikomedus adil bir yargılama yapılması gerektiğini savunan kişi olmuştur. Aynı zamanda Yusuf ile birlikte Hız. İsa' yı mezara koyan kişi olmasıyla da bilinir. Apokrif İncillerde de adı geçer.⁹¹

C- İkonolojik Anlam

Barok Dönem sanatçısı, Rönesans resim sanatçıların aksine heyecan ve duygu ifadelerini, ışık-gölge etkisini eserlerine yansıtmıştır. Rönesans resmi daha sakin, ışığın akılcı kullanıldığı bir alanda çalışırken, Barok Dönem sanatçısı daha kasvetli konuları, renklerde de daha koyu tonları tercih etmişlerdir. Bu eserde de sanatçı Hız. İsa' nın mezara konulduğu anı, ışığın tamamını Hız. İsa' nın vücuduna yansıtarak odak noktası haline getirmiştir. Öte yandan ışığın bize göre sağ taraftan içeri girmesiyle beraber Hız. Meryem' in başörtüsü ve Yusuf' un üzerindeki elbisenin daha parlak gösterilmesi, sanatçının ışık ve renk kullanımını doğru şekilde eserine yansıttığı anlaşılmaktadır. Hız. Meryem' in yüz ifadesi, Hız. İsa' nın başı ve kolunun düşmüş şekilde resmedilmesi, arka tarafta Mecdelli Meryem' in elini kaldırması, bir hareket anını yansıtmayı, ışık ve gölgenin kullanılmasından dolayı eser ana hatlarıyla Barok Dönem özelliklerini bünyesinde barındırmaktadır.

Öte yandan Hız. İsa' nın çok büyük resmedilmesi, özellikle bize göre sağ kolunun ve omzunun aşırı derecede kaslı ve damarlı gösterilmesi, mezardan aşağı sarkan kolunun dirsek kısmının anatomik olarak doğal durmamasından dolayı eser bünyesinde Manierist özelliklerde bulundurmaktadır.

⁹⁰ <https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/the-burial-of-christ/818366f2-095f-4ae9-bdf8-6e9b7e853c98>

⁹¹ Guiley E. R., (2001), Encyclopedia of Saint, New York, 259

4.2.51. Ölü İsa' ya Ağıt (Pieta)



Resim No 55: Ölü İsa' ya Ağıt (Pieta)

<https://www.wikiart.org/en/titian/pieta-1576>

Katalog No:	55
Eserin Adı:	Ölü İsa' ya Ağıt (Pieta)
Eserin Yılı:	1576
Eserin Bulunduğu Yer:	Galleria dell'Academia, Venedik, İtalya
Eserde Kullanılan Teknik:	Yağlı Boya
Eserin Boyutları:	351x389 cm

A- Olgusal Anlam

Tasvir edilen konu tapınak benzeri bir yapının önünde geçmektedir. Eserde beş kişi tasvir edilmiştir. Resmin tam ortasında sadece bel kısmı beyaz bir örtüyle kapatılmış, yatar şekilde bir erkek resmedilmiştir. Resmin tam ortasında yatan kişinin bize göre solunda başında krem renginde uzun bir örtü ve üzerinde lacivert elbise bulunan, bize göre sol elini yatan adamın başının altına doğru uzatmış bir kadın yer almaktadır. Kadının hemen arkasında bize göre sol elini kaldırmış adım atmak üzereyken bir kadın daha tasvir edilmiştir. Bu kadının ayaklarının ucunda, bize göre sol tarafta yere eğilmiş beyaz bir şey tutan küçük bir de çocuk yer almaktadır. Eserde tasvir edilen son kişi ise ortada yatan adamın bize göre sağında bulunan dizleri üzerine çökmüş, üzerinde kırmızı bir himation bulunan, bize göre sol eliyle de yatan adamın elini tutan bir erkek figürdür. Gökyüzünde elinde bir meşale tutan çıplak ve kanatlı bir melek tasvir edilmiştir. Ayrıca tapınak olduğu izlenimi veren yapının bize göre solunda, aslanlı bir kaidenin üzerinde duran elinde sopa ve kâğıt tutan bir erkek heykel, sağında ise yine aslanlı bir kaidenin üzerinde kolları havada duran bir kadın heykel bulunmaktadır.

B- İkonografik Anlam ve İfadesel Özellik

Burada ‘Pieta’⁹² sahnesi tasvir edilmiştir. Bu sahne Kanonik İncillere konu edilmemiştir. Çarmıhtan indirildikten sonra yerde yatan sadece bel kısmı örtülü olan kişi Hz. İsa ve bize göre onun solunda oturan kadın ise Hz. Meryem’ dir. Eserin bize göre solunda duran heykel Musa’ dır ve elinde on emri tutmaktadır. Sağ tarafta bulunan heykel ise Hz. İsa’ nın dirilişini ve ölümünü bildiren Sibyl⁹³ heykeli yer almaktadır. Hz. Meryem’ in arkasında yer alan kollarını yukarı kaldırmış kişi Mary Magdalena’dır. Mary Magdalena (Mecdelli Meryem); Altın Efsane’ ye göre babası Syrus, annesi Eucharía olan soylu bir ailenin kızıdır. Kız kardeşi Marta, erkek kardeşi Lazarus’ tur. Ailesi Kudüs’e yakın Taberiya (Genezareth) gölü civarındaki Mecdelli Kasabasının ve Kudüs’ ün büyük bir bölümüne sahiptir. Babasının ölümünden sonra mal varlığı üçe bölünmüş, Lazarus’ a Kudüs, Marta’ ya Beythani şehri ve Meryem’ e Mecdell kasabası verilmiştir. Mecdell soyadı da buradan gelmektedir. Güzel ve zengin olan Meryem kendini dünyevi zevklere ve lükslere

⁹² Detaylı bilgi için bakınız: Hale S., (2012), Titian: His Life, (Basım Yeri Yok), 423

⁹³ Cole B, (1999), Titian and Venetian Painting 1450-1590, USA, 212

adamıştır. Bu nedenle de ‘Günahkâr’ olarak anılmaya başlamıştır.⁹⁴Gözyaşlarıyla İsa’nın ayaklarını yıkarken, tövbe edip Hristiyan olmuş ve İsa’ ya inananlar arasında yer almıştır. Magdalena bu şekilde; tüm günahkârlar için bir umut oluşturmuştur. Mary Magdalena ya da Mecdelli Meryem’ in hikâyesi dört İncil’ de de geçmektedir. Matta, Markos ve Luka İncillerinde birbirine oldukça benzer şekilde anlatılırken, Yuhanna İncilinde farklılıklar bulunmaktadır. Yahudiler tarafından Mary Magdalena, kız kardeşi ve erkek kardeşi yelkensiz ve küreksiz bir gemiye bindirilip denize sürülmüşler, günler geçtikten sonra gemi Marsilya kıyılarına gelmiştir. Artık hayatla baş edemeyen Magdalena çöle çekilmiş ve yıllarca Sainte Baume olarak bilinen mağarada aç, susuz ve kıyafetsiz bir şekilde yaşamıştır. Uzayan saçlarıyla kendini örten Magdalena Efkariyesta’ da yaşamını sürdürmüş ve 72 yaşında ölmüştür. ⁹⁵Hiz. İsa’ nın ayaklarının dibinde olan kişi ise Aziz Jerome’ dir. Aziz Jerome erken dönem kilisenin en büyük ve tartışmalı düşünürlerinden biridir. İtalya doğumlu Hristiyan bir ailenin çocuğudur. Hristiyan olarak büyütülmesine rağmen, pagan dönem üzerine yoğun çalışmalarda bulunmuştur. Jerome, İncil ve Apokrif metinleri Yunanca ve İbraniceden Latinceye çevirmiştir. ⁹⁶

C- İkonolojik Anlam

Titian’ ın geç dönem tabloları durağan, karanlık ve bununla beraber ışığı kullanan, özellikle ışığın titremesini resmine yansıtmak kadar doğallığı kullandığı gözlemlenmektedir. Hiz. İsa’ nın başındaki halenin ışığının titremesi, yukarıda duran ve meşale tutan meleğin, alevinin hareketli tasvir edilmesi eseri resmederken gözlem gücünün ne kadar kuvvetli olduğunun da göstergesidir. Resimde oğlunun cansız bedeniyle yan yana duran bir annenin acısı hissettirilirken aynı zamanda heykellerin hareketlerinin resme hareket kazandırdığı da görülmektedir. Işığın kullanılması, vurgulanmak istenen kişinin üzerinin aydınlık gösterilmesi, durağan bir resimde hareket izlenimi verilmesinden dolayı eser Barok Dönem özelliklerini bünyesinde barındırmaktadır.

Öte yandan Hiz. İsa’ nın bize göre sol kolunun aşırı uzun ve ince verilmesi, gövdesiyle beraber sağ kolunun da doğallıktan çok uzak şekilde tasvir edildiği

⁹⁴ Gedikli Ş., (2019), Hristiyan Sanatında Tövbekarlığın Simgesi: Mecdelli Meryem, Asos Journal, 98, 199

⁹⁵ Guiley E. R., (2001), Encyclopedia of Saint, New York, 241-243

⁹⁶ A.g.e, 165

görülmektedir. Ayrıca Hz. İsa' nın bize göre sağında duran adamında kol, sırt ve bacaklarının kaslı verilmek istenirken şekil bozukluğuna yol açtığı görülmektedir. Dolayısıyla eser Manierist Dönem özelliklerini de bünyesinde barındırmaktadır.

4.2.52. İsa' nın Dirilişi



Resim No 56: İsa' nın Dirilişi

<https://www.wga.hu/index1.html>

Katalog No:	56
Eserin Adı:	İsa' nın Dirilişi
Eserin Yılı:	1520-1522
Eserin Bulunduğu Yer:	Saints Nazarius and Celsus Kilisesi, Brescia, İtalya
Eserde Kullanılan Teknik:	Yağlı Boya
Eserin Boyutları:	292x278 cm

A- Olgusal Anlam

Tasvir edilen konu açık bir alanda geçmektedir. Eserde sekiz kişi tasvir edilmiştir. Bunlardan bize göre sol üst tarafta elinde yazılı bit kâğıt tutan, üzerinde beyaz bir elbise bulunan melek figürüdür. Onun hemen altında üç kişi yer almaktadır. Bunlardan birincisi dizlerinin üzerine çökmüş, ellerini göğsünde dua eder şekilde gösterilmiş, üzerinde kol kısımları beyaz olan kahverenginde bir kıyafet bulunan erkek figürüdür. Dizleri üzerine çökmüş şekilde gösterilen adamın bize göre solunda üzerinde uzun beyaz çorap, zırh ve kırmızı bir pelerinle bir erkek daha resmedilmiştir. Bu kişinin hemen arkasında da sadece başı ve gövdesinin bir kısmı gözüken sakallı bir erkek daha bulunmaktadır. Resmin tam ortasında gökyüzünde elinde bayrak tutan, uzun saçlı ve sadece bel kısmı beyaz bir örtüyle kapatılmış bir erkek figürü bulunmaktadır. Yerde ise kıyafetlerinden dolayı asker olduğu izlenimi uyandıran, yere oturmuş ve bize göre sol elindeki sopayı havada duran adamı doğrultmuş bir kişi yer almaktadır. Yerde oturan adamın hemen yanında, ayakta resmedilmiş hafifçe öne doğru eğilmiş bir erkek daha gösterilmiştir. Resmin bize göre sağ üst tarafında kırmızı bir elbise üzerine yeşil bir şalla resmedilmiş, bize göre sağ elini göğsüne koymuş, üzgün bir ifadeyle bir kadın resmedilmiştir. Son olarak, eserin sağ alt tarafında, sadece bel kısmı kapatılmış bize göre sağ ayağı bir taşın üzerinde, kollarından bağlanmış ve göğsünden ok ile vurulmuş uzun saçlı bir erkek tasvir edilmiştir.

B- İkonografik Anlam ve İfadesel Özellik

Burada 'İsa' nın Dirilişi' ikonografisi tasvir edilmiştir. Bu ikonografi İncil' de Matta (28: 1-10), Markos (16: 1-10), Luka (24: 1-12) ve Yuhanna (20: 1-10) İncillerinde anlatılmıştır. Matta İncili' nde *"Sept gününü izleyen haftanın ilk günü, tan yeri ağarırken, Mecdelli Meryem ile öbür Meryem mezarı görmeye gittiler"* (Matta 28: 1), Markos İncili' nde ise *"Sept günü geçince, Mecdelli Meryem, Yakup' un annesi Meryem ve Şalome gidip İsa' nın cesedine sürmek için baharat satın aldılar. Haftanın ilk günü sabah çok erkenden, güneşin doğuşuyla birlikte mezara gittiler"* (Markos 16: 1-2), Luka İncili' nde ise *"Kadınlar haftanın ilk günü, sabah çok erkenden, hazırlamış oldukları baharatları alıp mezara gittiler. Taşı mezarın girişinden yuvarlanmış buldular"* (Luka 24: 1-2), Yuhanna İncili' nde ise *"Haftanın ilk günü erkenden, ortalık karanlıkken Mecdelli Meryem mezara gitti"* (Yuhanna 20:

1) ifadelerine göre sanatçı Luka İncili' ne bağlı kalarak taşı eserinde göstermiş ve burada ikonografiye birebir bağlı kalmıştır. Sanatçı Hz. Meryem'i resmedip Mecdelli Meryem' i tasvir etmeyerek ikonografiye bağlı kalmamış ve bireyselliğine yer vermiştir. Matta İncili' nde *“Ansızın büyük bir deprem oldu. Rab' bin bir meleği gökten indi. Görünüşü şimşek gibi, giysileri ise kar gibi bembeyazdı”* (Matta 28: 2) Markos İncili'nde *“Mezara girip sağ tarafta, beyaz bir kaftan giyinmiş genç bir adamın oturduğunu giyince şaşırdılar”* (Markos 16: 5), Luka İncili' nde *“Onlar bu durum karşısında şaşıp kalmışken, şimşek gibi parıldayan giysilere bürünmüş iki kişi yanlarında beliriverdi”* (Luka 24: 3) ifadelerinden sanatçı sadece Matta İncili' ne birebir bağlı kalmış ve eserin sol üst köşesinde meleği tasvir etmiştir. Markos İncili' nde *“beyaz bir kaftan giyinmiş genç bir adamın”* ve Luka İncili' nde *“şimşek gibi parıldayan giysilere bürünmüş iki kişi”* ifadelerinin yerine sanatçı beyaz elbiseli melek resmederek ikonografiye bağlı kalmamış ve bireyselliğini kullanmıştır. Matta İncili' nde *“Nöbetçiler korkudan titremeye başladılar, sonra ölü gibi yere yıkıldılar”* (Matta 28: 4) Matta İncili' nde *“Nöbetçiler korkudan titremeye başladılar, sonra ölü gibi yere yıkıldılar”* (Matta 28: 4) ifadesine göre sanatçı eserin tam ortasında yere düşün ve korkan asker resmederek ikonografiye birebir bağlı kalmış ve bireyselliğine yer vermemiştir.

Sol üst tarafta resmedilen kişi melek Cebrail, sağ üst tarafta resmedilen kişi Hz. Meryem, sol alt tarafta resmedilen iki yerel aziz Nazaro ve Celso hemen arkalarında ise resmin yapılmasına imkân sağlayan Altabello Averoldi ve sağ alt köşede ise St. Sebastian bulunmaktadır.⁹⁷ Aziz Sebastian; ölme şekliyle ünlüdür. Şehit olmadan önceki zamanı hakkında çok fazla bilgi bulunmamaktadır. 283 yılında Roma ordusunda asker olmuştur. Maximian' ın Hristiyanlara zulmü sırasında Sebastian' ın Hristiyan olduğu ortaya çıkınca, idama mahkûm edilmiştir. Okçular tarafından vurularak ölüme terk edilmiştir. Sebastian' ı bulduklarında hayatta olduğu anlaşılmış ve tedavi edilerek sağlığına kavuşturulmuştur. İyileştikten sonra Diocletianus' un yanına gidip onu kınamış ve imparator sopayla vurularak öldürülmesini emretmiştir.⁹⁸

C- İkonolojik Anlam

⁹⁷ Nichols T., (2013), Titian end of the Venetian Renaissance, Londra, 72

⁹⁸ A.g.e, 301

Barok dönemde sanatçıların eserlerinde kullandığı en önemli özellik ışık-gölge vurgusudur. Sanatçılar Rönesans Dönemi resim geleneğinin aksine ışığı eserin her yerinde yoğun şekilde kullanmak yerine kısıtlı şekilde eserlerine yansıtmışlardır. Bunu yapmalarında ki amaç ise ele aldıkları konuyu vurgulamak, resmin geri kalanındaki detaylarla izleyicinin dikkatini dağıtmamak olmuştur. Titian bu eserinde de resmin arka planını koyu renkler kullanarak tamamen karanlık hale getirmiş ve eserin bize göre sol alt köşesinden giren ışıkla Hz. İsa tasvirini de aydınlatarak resimde Hz. İsa' yı sanki resmin dışından çıkacakmış kadar canlı bir şekilde resmetmiştir. Hz. İsa dışında eserin bize göre sağ alt tarafında yer alan St. Sebastian' da aynı şekilde ışığın etkisiyle ön planda ve tüm canlılığıyla bulunmaktadır. Barok dönemin diğer bir özelliği olan duygusal yöne hitap eden sahnelerin ele alınmasını da, sanatçı tasvir ettiği Hz. Meryem figürüyle net bir şekilde göstermiştir. Hz. Meryem' in başını hafif öne doğru eğmesi ve yüzünde ki hüznü sanatçı eserine başarılı şekilde yansıtmıştır. Bütün bu özelliklerden dolayı eser ana hatlarıyla Barok Dönem özelliklerini bünyesinde barındırmaktadır.

Öte yandan Hz. İsa ve St. Sebastian' ın kollarını, gövdesinin yan kısımları ve bacakları kaslı verilmek istenirken deformasyona uğramış ve doğal olmayacak şekilde parça parça verilmiştir. Dolayısıyla eser Maniyerist Dönem özelliklerini de bünyesinde barındırmaktadır.

4.2.53. İsa' nın Dirilişı



Resim No 57: İsa' nın Dirilişı

<https://www.wikiart.org/en/titian/the-resurrection-1544>

Katalog No:	57
Eserin Adı:	İsa' nın Dirilişı
Eserin Yılı:	1542-1544
Eserin Bulunduğu Yer:	Palozzo Ducale, Urbino, İtalya
Eserde Kullanılan Teknik:	Yağlı Boya
Eserin Boyutları:	163x104 cm

A- Olgusal Anlam

Eserde anlatılan konu açık bir alanda geçmektedir. Eserde beş kişi yer almaktadır. Bunlardan dört tanesi resmin alt kısmında bir tanesi de üst kısmında bulunmaktadır. Üst kısımda bulunan kişi sadece bel kısmı beyaz bir örtüyle kapatılmış, bize göre sağ

eliyle bayrak tutarken sol eliyle de gökyüzünü işaret eder şekilde tasvir edilmiştir. Eserin alt kısmında ise, bize göre sol tarafta yer alan sırtı izleyiciye dönük olarak resmedilmiş, sağ eliyle kalkan, sol eliyle de güneşin gelmesini perdelemesi için gözünün üstünde tutarken gösterilmiştir. Bu kişinin hemen önünde kalkanın üzerine yatmış uyur şekilde sakallı bir adam yer almaktadır. Uyuyan kişinin bize göre sağında sırtını taş a yaslamış, koluyla gözlerini kapatmış bir erkek daha yer almaktadır. Resimde tasvir edilen son kişi ise eserin bize göre sağında bulunan üzerinde kırmızı pelerin bulunan elinde ki sopayla gökyüzüne bakan kişidir.

B- İkonografik Anlam ve İfadesel Özellik

Burada ‘İsa’ nın Dirilişi’ ikonografisi tasvir edilmiştir. Bu ikonografi Matta (28: 1-10), Markos (16: 1-10), Luka (24: 1-12) ve Yuhanna (20: 1-10) İncillerinde anlatılmaktadır. Matta İncili’ nde *“Sept gününü izleyen haftanın ilk günü, tan yeri ağarırken, Mecdelli Meryem ile öbür Meryem mezarı görmeye gittiler”* (Matta 28: 1) Markos İncili’ nde ise *“Sept günü geçince, Mecdelli Meryem, Yakup’ un annesi Meryem ve Şalome gidip İsa’ nın cesedine sürmek için baharat satın aldılar. Haftanın ilk günü sabah çok erkenden, güneşin doğuşuyla birlikte mezara gittiler”* (Markos 16: 1-2) Luka İncili’ nde ise *“Kadınlar haftanın ilk günü, sabah çok erkenden, hazırlamış oldukları baharatları alıp mezara gittiler. Taşı mezarın girişinden yuvarlanmış buldular”* (Luka 24: 1-2), Yuhanna İncili’ nde ise *“Haftanın ilk günü erkenden, ortalık karanlıkken Mecdelli Meryem mezara gitti”* (Yuhanna 20: 1) ifadelerine bağlı kalarak sanatçı Hz. Meryem ve Mecdelli Meryem’ i tasvir etmeyerek ikonografiye bağlı kalmamış ve bireyselliğine yer vermiştir. Matta İncili’ nde *“Ansızın büyük bir deprem oldu. Rab’ bin bir meleği gökten indi. Görünüşü şimşek gibi, giysileri ise kar gibi bembeyazdı”* (Matta 28: 2), Markos İncili’nde *“Mezara girip sağ tarafta, beyaz bir kaftan giyinmiş genç bir adamın oturduğunu giyince şaşırdılar”* (Markos 16: 5), Luka İncili’ nde *“Onlar bu durum karşısında şaşırıp kalmışken, şimşek gibi parıldayan giysilere bürünmüş iki kişi yanlarında beliriverdi”* (Luka 24: 3) ifadelerinden sanatçı melek ya da *“şimşek gibi parıldayan giysilere bürünmüş iki kişi”* resmetmeyerek ikonografiye bağlı kalmamış ve bireyselliğine yer vermiştir. Matta İncili’ nde *“Nöbetçiler korkudan titremeye başladılar, sonra ölü gibi yere yıkıldılar”* (Matta 28: 4) ifadesine göre sanatçı yerde

ölü gibi yatan askerleri tasvir ederek ikonografiye birebir bağı kalmış ve bireyselliğini kullanmamıştır.

C- İkonolojik Anlam

Titian renklere olan hâkimiyeti sayesinde eserlerinde çok fazla renk çeşitliliğine yer vermiştir. Bu eserinde de pembeden kırmızıya, yeşilden kahve renge kadar çok fazla renk kullanmış ve bu renkleri tüm canlılığıyla eserine yansıtmıştır. Eserin tamamında akılcı bir ışığın kullanılması, her detayın ince bir şekilde işlenmesi, perspektifi sağlayacak şekilde kompozisyon oluşturması ve Hz. İsa' nın üzerinde ki beyaz örtünün hacimli verilmesinden dolayı eser Yüksek Rönesans Dönemi özelliklerini bünyesinde barındırmaktadır.

Ayrıca özellikle Hz. İsa' nın bize göre sol koltuk altının karanlık ve derin bir kuyuymuş izlenimi vermesi, bize göre sağ bacağının baldır kısmı verilmek istenirken bacağın yamuk tasvir edilmesinden dolayı eser Manierist Dönem özelliklerini de bünyesinde barındırmaktadır.

4.2.54. Dokunma Bana (Noli Me Tangere)



Resim No 58: Dokunma Bana (Noli Me Tangere)

<https://www.wikiart.org/en/titian/do-not-touch-me-1512>

Katalog No:	58
Eserin Adı:	Dokunma Bana (Noli Me Tangere)
Eserin Yılı:	1511-1512
Eserin Bulunduğu Yer:	National Gallery, Londra, İngiltere
Eserde Kullanılan Teknik:	Yağlı Boya
Eserin Boyutları:	109x91cm

A- Olgusal Anlam

Tasvir edilen konu açık bir alanda geçmektedir. Eserde iki kişi yer almaktadır. Bunlardan birincisi ayakta sadece bel kısmı beyaz bir örtüyle kapalı ve omzunda yere kadar uzanan beyaz bir pelerinle çıplak bir erkek tasvir edilmiştir. Tasvir edilen erkek bize göre sol eliyle yere değen pelerininini toplarken, sağ eliyle de uzun bir baston tutar şekilde resmedilmiştir. Erkeğin bize göre sağında uzun sarı saçlı, dizlerinin üzerine çökmüş, yanında ki adama dokunmaya çalışır şekilde, beyaz elbise üzerine kırmızı bir pelerinle bir kadın figürü bulunmaktadır. Burada erkek figürü kadının dokunmasını istemiyormuş gibi kendini geri çekmeye çalışır şekilde gösterilmiştir. Eserin bize göre sol arka planında küçük yeşil ağaçlar ve kuzular yer alırken, sağ arka planda ise kaleye benzer büyük bir mimari yapı bulunmaktadır.

B- İkonografik Anlam ve İfadesel Özellik

Burada ‘İsa, Mecdelli Meryem’ e Görünüyor’ ikonografisi tasvir edilmiştir. Bu ikonografi Yuhanna İncili’nde (20: 10-18) anlatılmaktadır. İkonografide geçen

Meryem ise mezarın başında durmuş ağlıyordu. Ağlarken eğilip mezarın içine baktı. Beyazlara bürünmüş iki melek gördü; biri İsa’nın cesedinin yattığı yerin başucunda, öteki ayakucunda oturuyordu. Meryem’ e, “Kadın, niçin ağlıyorsun?” diye sordular. Meryem, “Rabbimi almışlar” dedi. “O’nu nereye koyduklarını bilmiyorum (Yuhanna 20: 10-13)

cümlesinden yerde oturan kadının Meryem olduğu anlaşılmaktadır. Sanatçı burada ikonografiye birebir bağlı kalmamış, Meryem’i mezar başında tasvir etmeyerek bireyselliğine yer vermiştir. İkonografinin devamında “...Meryem arkasını döndükten sonra, İsa’nın orada ayakta olduğunu gördü” (Yuhanna 20: 14) cümlesinden ayakta resmedilen figürün Hz. İsa olduğu anlaşılmaktadır. Sanatçı burada ikonografiye bağlı kalmış ve bireyselliğine yer vermemiştir. “İsa ona, Meryem!’ dedi ve O’ da döndü, İsa’ya Rabbuni (İbranice de “Öğretmenim” demek) dedi, İsa, “Bana dokunma! Dedi” (Yuhanna 20: 17) ifadesinden sanatçının Meryem’in Hz. İsa’ ya dokunmak üzere olduğunu anı tasvir ederek ikonografiye birebir bağlı kalmış ve bireyselliğine yer vermemiştir. Hz. İsa’nın da kendini geriye doğru çekmesi de ifadesel olarakta ikonografiyle örtüşmektedir. Mary Magdalena (Mecdelli Meryem); Altın Efsane’ ye göre babası Syrus, annesi Eucharía olan soylu bir ailenin kızıdır. Kız kardeşi Marta, erkek kardeşi Lazarus’ tur. Ailesi Kudüs’e yakın Taberiya (Genezareth) gölü civarındaki Mecdelli Kasabasının ve Kudüs’ ün

büyük bir bölümüne sahiptir. Babasının ölümünden sonra mal varlığı üçe bölünmüş, Lazarus' a Kudüs, Marta' ya Beythani şehri ve Meryem' e Mecdel kasabası verilmiştir. Mecdel soyadı da buradan gelmektedir. Güzel ve zengin olan Meryem kendini dünyevi zevklere ve lükslere adanmıştır. Bu nedenle de 'Günahkâr' olarak anılmaya başlamıştır.⁹⁹Gözyaşlarıyla İsa'nın ayaklarını yıkarken, tövbe edip Hristiyan olmuş ve İsa' ya inananlar arasında yer almıştır. Magdalena bu şekilde; tüm günahkârlar için bir umut oluşturmuştur. Mary Magdalena ya da Mecdelli Meryem' in hikâyesi dört İncil' de de geçmektedir. Matta, Markos ve Luka İncillerinde birbirine oldukça benzer şekilde anlatılırken, Yuhanna İncilinde farklılıklar bulunmaktadır. Yahudiler tarafından Mary Magdalena, kız kardeşi ve erkek kardeşi yelkensiz ve küreksiz bir gemiye bindirilip denize sürülmüşler, günler geçtikten sonra gemi Marsilya kıyılarına gelmiştir. Artık hayatla baş edemeyen Magdalena çöle çekilmiş ve yıllarca Sainte Baume olarak bilinen mağarada aç, susuz ve kıyafetsiz bir şekilde yaşamıştır. Uzayan saçlarıyla kendini örten Magdalena Efkariyesta' da yaşamını sürdürmüş ve 72 yaşında ölmüştür.¹⁰⁰

C- İkonolojik Anlam

Titian hem erken hem de geç dönem eserlerinde renk çeşitliliğini eserlerine yansıtmıştır. Bu eserinde de arka planda kullandığı gri, mavi, sarı gökyüzü, Hz. İsa'nın belinde ve pelerinde kullandığı beyazın farklı tonları, Meryem'in elbisesinde ki kırmızı renk sanatçının tek bir eserde kullandığı renklerin sayısının ne kadar fazla olduğunu ortaya çıkarmaktadır. Öte yandan eserin arka planında kullandığı manzara ve hemen önünde yeşilliklerin içinde hayvanların yer alması, kale yapısının irili ufaklı olması aynı eserde birden fazla nokta da derinlik oluşturduğunu göstermektedir. Erken Rönesans Dönemi' nde, figürlerin Geç Dönem Rönesans figürlerine göre daha keskin bir çizgiyle belirlenmesi, figürlerin daha küçük gösterilmesi ve figürler dışında kalan öğelere daha fazla yer verilmesinden dolayı eser ana hatlarıyla erken Rönesans Dönem özelliklerini bünyesinde barındırmaktadır.

⁹⁹ Gedikli Ş., (2019), Hristiyan Sanatında Tövbekarlığın Simgesi: Mecdelli Meryem, Asos Journal, 98, 199

¹⁰⁰ Guiley E. R., (2001), Encyclopedia of Saint, New York, 241-243

4.2.55. Emmaus' da Yemek



Resim No 59: Emmaus' da Yemek

<https://www.wikiart.org/en/titian/supper-at-emmaus>

Katalog No:	59
Eserin Adı:	Emmaus' da Yemek
Eserin Yılı:	1530
Eserin Bulunduğu Yer:	Louvre Müzesi, Paris, Fransa
Eserde Kullanılan Teknik:	Yağlı Boya
Eserin Boyutları:	169x244 cm

A- Olgusal Anlam

Eserde anlatılan konu balkon benzeri bir yapıda geçmektedir. Resimde bir masa etrafına toplanmış beş kişi tasvir edilmiştir. Eserin tam ortasında resmedilmiş üzerinde açık mor renkte bir elbise ve bize göre sağ kolunu örten mor renkte bir şalla birlikte, kolları masanın üzerinde olan bir erkek tasvir edilmiştir. Bu kişinin bize göre sağında uzun kahverengi elbiseli ve boynunda da parlak kırmızı renkte bir şal ve

şapka bulunan, ellerini göğüs kısmında birleştirmiş, hafif öne eğilmiş ve tabureye oturmak üzere olan bir erkek resmedilmiştir. Resmin tam ortasında oturan mor elbiseli adamın bize göre solunda üç kişi daha gösterilmiştir. Bunlardan birincisi ayakta ellerini önünde birleştirmiş, başında kırmızı şapka üzerinde beyaz gömlek ve siyah bir yelekle tasvir edilmiş kişidir. Bu kişi başını bize göre masa da oturan, üzerinde yeşil bir kıyafet bulunan, sakalları uzun adama doğru çevirmiş şekilde resmedilmiştir. Resimde tasvir edilen son kişi ise resmin bize göre en sağında yer alan üzerinde turuncu renkte bir kaftan, başında gri renkte tüylü bir şapka elinde de içi dolu büyük bir tabak tutmaktadır. Eserde tasvir edilen kişilerin etrafında toplandığı beyaz örtülü masanın üzerinde bir şişe, iki kadeh, iki büyük ekmek ve bir de tabak bulunmaktadır. Masanın altında beyaz renkte bir de köpek yer almaktadır. Resmin sol arka planında kalın bir duvar, duvarın üzerinde bir bezeme ve bir sütun yer alırken, sağ tarafında ise balkon duvarının üzerinde bir sütun, mavi gökyüzü, beyaz bulutlar, tepe, tepenin üzerinde küçük bir ev ve ağaç resmedilmiştir.

B- İkonografik Anlam ve İfadesel Özellik

Burada ‘Emmaus’ da Yemek’ ikonografisi tasvir edilmiştir. Bu ikonografi Luka İncili’ nde (Luka 24: 13-35) anlatılmaktadır. *“Onlarda sofrada otururken İsa ekmek aldı...”* (Luka 24: 30) cümlesine göre sanatçı Hz. İsa’ yı ekmeği tutarken resmetmiş dolayısıyla ikonografiye bağlı kalmış ve bireyselliğini kullanmamıştır. İkonografinin devamında *“Şükran duasını yaptı, ekmeği bölüp onlara verdi. O zaman gözleri açıldı ve kendisini tanıdılar”* (Luka 24: 30) ifadesine göre sanatçı ekmeği böldüğü anı göstermemiştir. Dolayısıyla sanatçı burada ikonografiye bağlı kalmamış ve bireyselliğini kullanmıştır.

C- İkonolojik Anlam

1530’ lu yıllarla beraber Titian’ ın eserlerinde Yüksek Rönesans Dönemi’ nin özellikleriyle beraber Barok Dönem’ e de geçişler gözükmektedir. Sanatçı bu dönemde dramatik sahnelerle yoğunlaşmış, kullandığı zengin renklerle birlikte Barok Dönem’ in daha kasvetli ve donuk renklere de eserlerinde yer vermiştir. Sanatçı bu eserinde Hz. İsa’ nın üzerinde olan mor renklerin tonlarının kullanılması, eserin bize göre en solunda yer alan başında şapka bulunan çocuğun elbisesinde ki turuncu rengin canlılığı dikkat çekmektedir. Öte yandan antik dönem mimari yapıların bulunması, eserde çok keskin çizgiler yerine geçişlerin daha doğal verilmesi,

özellikle Hz. İsa ve tam masaya oturmaya çalışan adamın kıyafetinin hacimli verilmesi, arka planda manzara kullanılmasından dolayı eser Yüksek Rönesans Dönem özelliklerini bünyesinde barındırmaktadır.

Işık esere bize göre sol taraftan içeri girmektedir. Işığın sol taraftan girmesine bağlı olarak turuncu elbiseli çocuğun neredeyse tamamı, kırmızı şapkalı adamın alnı ve Hz. İsa'nın yüzünün sol kısmı ve masanın altında duran köpeğin yüzü tamamen aydınlık verilmiş, diğer kısımlar gölgede bırakılmıştır. Dolayısıyla eser Barok Dönem özelliklerini de bünyesinde barındırmaktadır.





5. KARŞILAŞTIRMA VE DEĞERLENDİRME

“Titian (Tiziano Vecellio) Tablolarında Dini İkonografi” başlıklı tezimiz kapsamındaki tasvirler Rönesans, Maniyerist ve Barok Dönem eserlerinden oluşmaktadır. 1477- 1576 yıllarında yaşayan Titian’ın dini, mitolojik ve profan tarzda çok sayıda eser vermiş olmasından dolayı, çalışmamız sadece dini ikonografi ile bağlantılı eserleriyle sınırlandırılmıştır. İtalya’ nın önemli şehirleri arasında yer alan Venedik doğumlu olan Titian’ da bu şehrin resim anlayışına göre kendini geliştirmiş ve Venedik Ekolü’ nün özelliklerini barındıran eserler vermiştir. Erken dönem eserlerinde Rönesans Dönemi özelliklerini tablolarına yansıtan sanatçı, geç dönem çalışmalarında ağırlıklı olarak Maniyerist ve Barok tarzda eserler vermiştir. İlk defa tarafımızdan toplu şekilde ve bilimsel metotla ele alınan bu eserlerin, Avrupa Sanat Tarihi’nde ki yerinin belirlenmesi amaçlanmıştır.

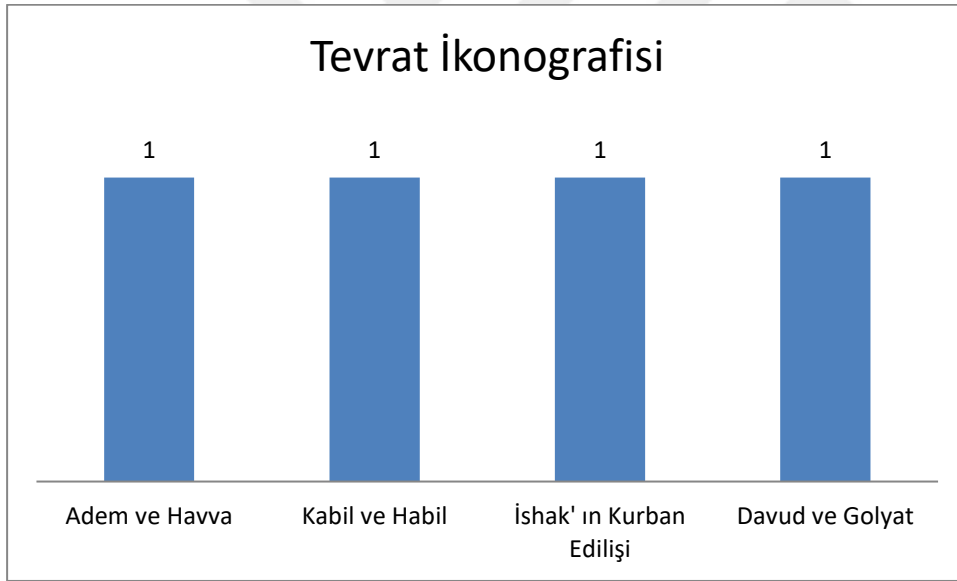
Rönesans Dönemi, kendinden önceki dönemlerden farklı olarak birçok yeniliği beraberinde getirmiştir. 13.YY’ da Giotto di Bondone’ nin resim anlayışı, perspektif denemeleri ve doğa gözlemciliğiyle birlikte Rönesans resim sanatının temellerini oluşturmuştur. Bu dönem, üçüncü boyutun devreye girmesi, ışığın resmin her yerine rasyonel şekilde yayılması, canlı renklerin kullanılması, hümanizm felsefesiyle bağlantılı biçimde insan unsurunun öne çıkmasıyla üzerinde çalışılması Rönesans’ ı diğer dönemlerden farklı kılmıştır.

16.YY’ ın ilk çeyreğinde İtalya’ da ortaya çıkan Maniyerizm; Rönesansla Barok Dönem arasında kalan dönemi tanımlamak için kullanılmıştır. Rönesans Döneminde ele alınan konular en akılcı şekilde verilmeye çalışılırken, Maniyerist dönemde sanatçılar kasıtlı olarak deformasyon yaratma eğilimi göstermişlerdir. Ele aldıkları tasvirlerde mübalağa ve aşırılık Maniyerist resmin temelini oluşturmuştur.

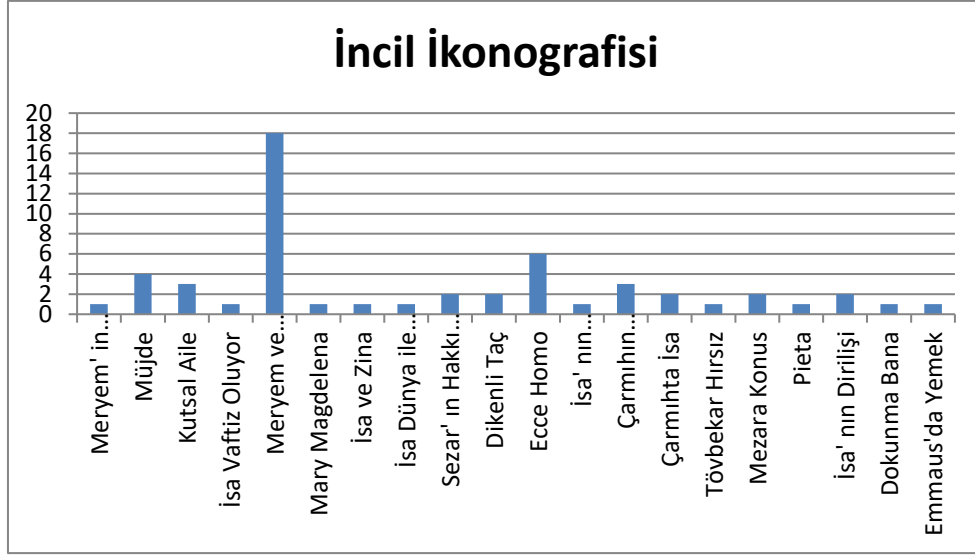
1517 yılında Martin Luther’ in öncülüğünde Protestanlığın yayılmasıyla birlikte eski gücünü yitirdiğine inanan Katolik Kilisesi “Karşı Reform” hareketini başlatarak “Barok Dönemin” ortaya çıkmasına neden olmuştur. Bu dönemde kilise içleri abartılı şekilde resimlerle doldurulmuş bu resimlerle sonsuzluk izlenimi verilmeye çalışılmıştır. Ayrıca Barok Dönem resminde duygular daha çok ön plana çıkarken, ışık-gölge etkisiyle hareketlilik sağlanmaya çalışılmıştır.

Yukarıda kısaca özetlemeye çalıştığımız gibi din, sanat akımlarının ortaya çıkmasında veya güçlerini yitirmesinde çok önemli rol oynamıştır. Tezimiz

kapsamında yer alan eserler, konusunu Kitab'ı Mukaddes' den almaktadır. Titian' ın bu çalışmada konu edindiğimiz 59 eserinin tamamı dini ikonografilidir. Bu eserlerden dördü (Kat No: 1-4) Musevi ikonografisiyle, diğerleri ise (Kat No: 5-59) Hristiyan ikonografisiyle bağlantılıdır. İncelediğimiz eserler Rönesans, Maniyerist ve Barok olmak üzere farklı dönem özelliklerine sahiptir. Bu eserlerden sekiz tanesi (Kat No: 5, 10, 14, 15, 19, 20, 23, 58) Rönesans Dönem, yedi tanesi (Kat No: 12, 19, 34, 35, 41, 47, 53) Barok Dönem, bir tanesi (Kat No: 59) hem Rönesans hem Barok Dönem, iki tanesi (Kat No: 11, 18) Rönesans, Maniyerist ve Barok, 14 tanesi (Kat No: 1-6, 13, 16, 21, 22, 24- 27, 29, 37, 40, 57) Rönesans ve Maniyerist, 27 tanesi (Kat No: 2- 4, 7- 9, 28, 30- 33, 36, 38, 39, 42-46, 48-52, 54- 56) ise hem Maniyerist hem Barok Dönem özelliklerini yansıtmaktadır. Tezimizde ele aldığımız eserlerin tamamı yağlı boya tekniğiyle yapılmış olup, 1508-1576 yıllarını kapsamaktadır. Sanatçı ağırlıklı olarak İncil ikonografisine bağlı eserler vermiştir.



Şekil 5.1. Tevrat ikonografisi



Şekil 5.2. İncil ikonografisi

Tezimizin bu bölümünde “Olgusal anlam”, “İkonografik anlam ve ifadesel özellik” ve “İkonolojik anlam” açısından detaylı bir şekilde ele aldığımız 59 eserin benzerlikleri ve farklılıkları tespit edilerek kapsamlı bir tipoloji oluşturulmuş ve Titian’ ın kendinden önceki, çağdaşları ve kendinden sonraki sanatçılar arasındaki yeri belirlenmeye çalışılmıştır.

Musevi ikonografisi

Titian’ ın Tevrat ikonografisiyle bağlantılı dört eser bulunmaktadır. Bunlar “*Âdem ve Havva’ nın Kandırılışı (İlk Günah)*, *Kabil ve Habil, İshak’ ın Kurban Edilişi*, *Davud ve Golyat*” dır.

İncil ikonografisi

Sanatçının İncil ikonografisiyle bağlantılı eserleri ise “*Meryem’ in Tapınağa Takdimi*, *Müjde*, *Kutsal Aile*, *İsa Vaftiz Oluyor*, *Meryem ve Çocuk İsa*, *Mary Magdalena*, *İsa ve Zina*, *İsa Dünya ile Birlikte*, *Sezar’ ın Hakkı Sezar’ a*, *Dikenli Taç*, *Ecce Homo*, *İsa’ nın Kırbaçlanması*, *Çarmıhın Taşınması*, *Çarmıhta İsa*, *Tövbekâr Hırsız*, *Mezara Konuş*, *Pieta*, *İsa’ nın Dirilişi*, *Dokunma Bana*, *Emmaus’ da Yemek*” dir.

5.1. Tevrat İkonografisi

5.1.1. Âdem ve Havva

‘Âdem ve Havva’ adı altında bir eser (Kat No: 1) incelenmiştir. İncelediğimiz eserin ismi ‘*Âdem ve Havva’nın Kandırılışı (İlk Günah)*’ ’ dır.

Bu eser Madrid Prado Müzesinde (Museo del Prado) yer almaktadır.

Eser yağlı boya tekniği ile yapılmıştır.

Resim 1550 yılına aittir.

A- Olgusal Anlam

“Âdem ve Havva” adlı çalışmamızda yer alan eserde konu açık bir mekânda geçmektedir. Eserde ilk bakışta bir erkek, bir kadın ve ağaçtaki çocuk dikkat çekmektedir. Tasvir edilen kadının cinsel organı ağacın yapraklarıyla örtülü şekilde gösterilirken, erkeğin cinsel organı ise farklı yaprakları olan bir bitkiyle tıpkı kadın figüründe olduğu gibi kapalı şekilde resmedilmiştir. Ağaçta ki çocuk ise gövdesi ve elleri insan şeklinde, alt kısmı ise yılan şeklinde tasvir edilmiştir. Kadının ağaçtaki çocuktan meyveyi aldığı an resmedilmiştir. Erkek ise kadına bakar şekilde ve bize göre sol eliyle kadının koluna dokunurken gösterilmiştir. Olgusal anlam açısından çalışmamızla (Kat No: 1) karşılaştırılacak olan eserler Michelangelo’nun (Resim No: 60) 1512 tarihli Sistine Şapeli’ nde, Tintoretto’ nun (Resim No: 61) 1551-1552 tarihli Galleria dell Academia’da ve Rubens’ in (Resim No: 62) 1628 tarihli Prado Müzesinde yer alan “Âdem ve Havva” adlı eserleridir. Michelangelo’ nun eserinde (Resim No: 60) bir kadın ve bir erkek çıplak şekilde resmedilmiştir. Kadın ayakta ve sol eliyle ağaçtaki kadından meyveyi alırken ki an tasvir edilmiştir. Ağaçta ki kadın gövdesi ve elleri insan, alt kısmı yılan şeklinde, erkek ise eliyle kadını işaret eder vaziyette gösterilmiştir. Tintoretto’ nun eserinde (Resim No: 61) de bir kadın ve bir erkek çıplak gösterilmiştir. Erkeğin sırtı izleyiciye dönük olarak resmedildiği için cinsel organının kapalı olup olmadığı bilinmemekle beraber, kadının cinsel organı ise yaprakla örtülü şekilde tasvir edilmiştir. Rubens’ in (Resim No: 62) eserinde ise bir erkek ve bir kadın resmedilmiş, kadının cinsel organı yapraklarla kapalı şekilde gösterilirken, erkek çıplak şekilde tasvir edilmiştir. Ağaçta üst yarısı çocuk olarak tasvir edilmiş bir yılan bulunmaktadır. Kadın ağaçtan elmayı alırken, erkek ise oturur ve bize göre sol eliyle kadının omzuna dokunurken resmedilmiştir. Tintoretto; Titian,

Michelangelo ve Rubens' in aksine ağaçtaki yılanı resmetmemiştir. Titian ve Rubens ağaçtaki yılanın üst kısmını çocuk şeklinde gösterirken, Michelangelo ise kadın biçimde tasvir etmiştir. Titian, Rubens ve Michelangelo kadının ağaçtan meyveyi aldığı anı, Tintoretto ise kadının meyveyi erkeğe uzattı anı göstermiştir.

B- İkonografik Anlam ve İfadesel Özellik

“Âdem ve Havva' nın Kandırılışı (İlk Günah)” ikonografisi Tevrat' ın Tekvin bölümünde anlatılmaktadır. İkonografide “*Allah'ın yarattığı bütün kır hayvanlarının en hilekârı yilandı*” (Tekvin 3: 1) ifadesinde geçen yılan ağaçta net olarak anlaşılmaktadır. Sanatçı burada ağaçtaki yılanın baş kısmını çocuk şeklinde resmederek ikonografiye bağlı kalmamış ve bireyselliğine yer vermiştir. “*Ve kadın gördü ki ağaç yemek için iyi ve gözlere hoş ve anlayışlı kılmak için arzu olunur bir ağaçtı ve onun meyvesinden aldı ve yedi*”(Tekvin 3: 7) ifadesinde olduğu gibi sanatçı eserinde tam da Havva yılanın elinden yasak meyveyi alırken ki anı tasvir etmiştir. Dolayısıyla burada ikonografiye birebir bağlı kalmıştır.

“*Ve kendisiyle beraber kocasına da verdi o da yedi*” (Tekvin 3: 7) cümlesinde olduğu gibi sanatçı burada Âdem'in meyveyi yediği anı resmetmemiştir. Dolayısıyla sanatçı burada ikonografiye bağlı kalmamış ve bireyselliğine yer vermiştir.

İkonografi de geçen “*Ve dedi: Ondan yeme, diye sana emrettiğim ağaçtan yedin mi? Ve Adam dedi: Yanıma verdiğin kadın o ağaçtan bana verdi ve yedim*”(Tekvin 3: 12-13) ifadesinden anlaşıldığı üzere Âdem'e yasaklı meyveyi uzatan Havva'dır. Bu eserde (Kat No: 1) ‘Âdem ve Havva’ nın cinsel organlarının örtülü olarak tasvir edilmesinden dolayı yasaklı olan meyveyi yedikleri, yani birlikteliğin meydana geldiği anlaşılmaktadır. Dolayısıyla sanatçı burada ikonografiye bağlı kalmış ve bireyselliğine yer vermemiştir. .

Karşılaştırma örneklerimizden Michelangelo (Resim No: 60) ve Rubens'in (Resim No: 62) eseri, tıpkı Titian' ın eserinde olduğu gibi Havva'nın ağaçtaki yilandan yasaklı meyveyi aldığı anı göstermektedir. Öte yandan Tintoretto' nun çalışmasında ise (Resim No: 61) Havva' nın ağaçtan meyveyi aldıktan sonra Âdem' e uzatması resmedilmiştir. Michelangelo' nun eserinde sanatçı Havva' nın ağaçtaki yilandan meyveyi aldığı anı resmederek, Titian gibi ikonografiye bağlı kalmış, ama ağaçtaki yılanı Titian' ın eserinde olduğu gibi üst kısmı kadın, alt kısmı ise yılan şeklinde tasvir ederek bireyselliğine yer vermiştir. Tintoretto ise eserinde Havva' nın ağaçtan

meyveyi alıp Âdem'e uzatmasını ve tıpkı Titian gibi Havva' nın cinsel organını yapraklarla örtülü göstererek ikonografiye bağlı kalmıştır. Rubens ise Havva' nın ağaçta bulunan üst yarısı çocuk olan yılan figüründen meyveyi almasını göstererek Titian' ın eseriyle paralellik göstermektedir. Titian, Michelangelo ve Rubens ağaçtaki yılanı farklı şekillerde resmederek, Tintoretto ise yılanı resmetmeyerek ikonografiye bağlı kalmamış ve bireyselliklerine yer vermişlerdir.

C- İkonolojik Anlam

Tezimiz kapsamında incelediğimiz resim (Kat No: 1) Yüksek Rönesans Dönemi' ne ait bir eserdir. Bu resimde sanatçı Yüksek Rönesans Dönemi' nin özellikleri arasında yer alan perspektifi, arka planda dağ ve tepeleri resmederek kullanmıştır. Dağ ve tepelerde kullandığı beyaz, eflatun, sarı gibi renklerde perspektifi derinleştirmesinde yardımcı olmuştur. Ayrıca gerçekçi anatomik oranlar, Havva' nın Âdem' e göre daha aydınlık gösterilmesi, Âdem' in göbeğindeki kıvrımların doğal olması Yüksek Rönesans Dönemi özelliklerini bünyesinde barındırdığını göstermektedir. Öte yandan Âdem' in kaburga kemiklerinin aşırı belirginleştirilmesi, kol kaslarının ise gerçeklikten uzak biçimde resmedilmesinden dolayı eser Manierist Dönem özelliklerini de bünyesinde barındırmaktadır.

Katalogumuzda ki bu eseri (Kat No: 1) üslup açısından Michelangelo 'nun (Resim No: 60), Tintoretto' nun (Resim No: 61) ve Rubens'in (Resim No: 62) eserleriyle karşılaştırabiliriz. Michelangelo di Lodovico Buonarroti Simoni Floransa ekolüne bağlı bir sanatçıdır.¹⁰¹ Floransa okulu İtalyan resim okulunun en uzun ömürlü ve birçok yönden en etkili olanıdır. 13.YY'dan erken 16.YY'a kadar etkisi görülür. Erken 14.YY'da Hümanizm' in ortaya çıkmasıyla beraber artan duygusallık ve üç boyutluluk 14.YY' ın ikinci yarısında Giotto' nun öğrencileri tarafından devam ettirilir. 15.YY'da Floransa Okulu iki ana gruba ayrılır. Bunlardan birincisi; heykeltıraşların öncülük ettiği anıtsalcılar, ikincisi ise Fra Angelico ve Botticelli'nin önderlik ettiği daha coşkulu olanlar grubudur. Bu grup daha anlatıcı ve açıklayıcı bir duruş sergilemektedir. 16. YY' da ya da Yüksek Rönesans dönemi olarak adlandırılan zamanda ise bu okul bünyesine Leonardo Vinci, Fra Bartolomeo ve Andrea del Sarto gibi isimleri bünyesine katmıştır.¹⁰² Michelangelo Buonarroti dünya çapında tanınan heykeltıraş, ressam ve mimardır. Uzun kariyeri boyunca

¹⁰¹ Gendler F.P. (edt), The Renaissance an Encyclopedia for Student, America, 88

¹⁰² Myers, S. B. (Edit.). (1979). Encyclopedia of Painting, New York, 179

zengin ve güçlü insanlarla çalışmıştır. Sistine Şapel'i ve mermerden yaptığı Pieta heykeli sanatsal zekâsını gösterdiği örneklerdir.¹⁰³ Tintoretto ise Venedik Ekolü' ne bağlı bir sanatçıdır.¹⁰⁴ Asıl adı Jacopo Tintoretto' dur. Cesur fırça darbeleri, şaşırtıcı ışık efektleri ve dramatik sahneleriyle bilinir. Çalışmalarında tarihsel, dini ve mitolojik konulara yer vermiştir. Renk kullanımında Titian'dan, çizim tekniğinde ise Michelangelo' dan etkilenmiştir. Peter Paul Rubens ise Flaman bir ressam olup, 1600'lü yıllarda Kuzey İtalya'da en başarılı ve etkili ressamlar arasında yer almıştır. İtalyan ustaların geleneğini takip ederek, portreler ve manzara resimlerinin yanı sıra, dini ve mitolojik konularda önemli tablolar üretmiştir. Aynı zamanda sanatta Barok tarzın özünü oluşturan bir sanatçıdır.¹⁰⁵ Rönesans Dönemi' ne ait olan sanatçıların bu dört eserini karşılaştırdığımızda üçünün de dönem özelliği olan perspektifi iyi kullandığı, Tintoretto' nun Titian, Michelangelo ve Rubens' in aksine eserinin daha Barok Dönem özellikleri sergilediği görülmektedir. Öte yandan Michelangelo, Rubens ve Titian daha canlı renkler tercih ederken, Tintoretto ise daha koyu tonları benimsemiş ve ışığı sadece Havva' nın üzerinde yoğunlaştırarak seyircinin odak noktasını tek bir yerde tutmaya çalışmıştır. Ayrıca Titian, Tintoretto ve Rubens' in Havva tasvirleri daha doğal anatomik özellikler sergilerken, Michelangelo ve Rubens' in tasvirlerinin anatomik özellikleri doğal bir insan vücuduna göre daha abartılı verilmiştir. Michelangelo ve Rubens' in tasvirlerinde yer alan Âdem figürlerinin kalça formlarının gerçeklikten uzak biçimde resmedilmesi, Tintoretto, Rubens ve Titian' ın eserinde olduğu gibi Âdem' in sırtının, kollarının, Havva' nın ise bacaklarının kaslı verilmek istenirken deformasyona uğraması gibi nedenlerden dolayı eserler Maniyerist özellikleri de bünyesinde barındırmaktadır.

¹⁰³ Gendler F. P(edt), The Renaissance an Ecylopedia for Student, America, 73

¹⁰⁴ Gendler F. P(edt), The Renaissance an Ecylopedia for Student, America, 124, Sallay D., Tatrai V., Vecsey A., (2009), Botticelli to Titian to Centuries of İtalian Masterpiece, Budapeşte, 61

¹⁰⁵ Gendler F. P(edt), The Renaissance an Ecylopedia for Student, America, 49



Resim No: 60 Michelangelo, Âdem ve Havva, 1512, Sistine Şapeli, Vatikan

<https://www.wikiart.org/en/michelangelo/adam-and-eve-1512>



Resim No: 61 Jacopo Tintoretto, Âdem ve Havva, 1551-1552, Prado Müzesi, Madrid, İspanya

<https://www.wikiart.org/en/tintoretto/the-temptation-of-adam-1552>



Resim No: 62 Peter Paul Rubens, Âdem ve Havva, 1628 Prado Müzesi, Madrid, İspanya

<https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/adam-and-eve/de0047db-6f8b-4761-a55b-ad41e959cca2>

5.2.2. Habil ve Kabil

“Habil ve Kabil” adı altında bir eser (Kat No: 2) incelenmiştir.

Bu eser Santa Maria della Sallute Bazilikası’ nda yer almaktadır.

Eser yağlı boya tekniği ile yapılmıştır.

Resim 1542-1544 yıllarına tarihlendirilmiştir.

A- Olgusal Anlam

“Habil ve Kabil” adlı eserde konu açık ve engebeli bir alanda geçmektedir. Eserde iki erkek yer almaktadır. Bunlardan birincisi kafasında kan bulunan, yere yüz üstü düşmüş şekilde, ikinci kişi ise elindeki sopayı havaya kaldırmış ve yerde yatmakta olan kişiye vurmak üzereyken tasvir edilmiştir. Aynı zamanda ayakta tasvir edilen kişi sol ayağıyla yerde yatan kişiyi iteklerken ve yerde yatan kişide iteklenmesine bağlı olarak düşmüş izlenimi uyandırmaktadır. Gökyüzü karanlık, ortam ise oldukça kasvetli resmedilmiştir. Olgusal anlam açısından çalışmamızla (Kat No: 2) karşılaştırılacak olan eserler Tintoretto’nun (Resim No: 63) 1551-1552 tarihli Academia Sanat Galerisi’ nde, Rubens’ in (Resim No: 64) 1608-1609 tarihli Cortauld Enstitüsü’ nde ve Daniele Crespi’ nin (Resim No: 65) 1618-1620 tarihli özel koleksiyonda yer alan “Kabil ve Habil” adlı eserleridir. Tintoretto’ nun eserinde (Resim No: 63) çıplak iki erkek yer almaktadır. Bunlardan birincisi bize göre sol eliyle yerde yatan adamın kafasından tutarken, sağ eliyle de bıçağı havaya kaldırmış ve indirmek üzereyken resmedilmiş olan erkek figürüdür. Eserde tasvir edilen ikinci kişi ise yere düşmüş ve elleriyle dengesini sağlamaya çalışır biçimde gösterilmiştir. Resimde tasvir edilen kişilerden yerde yatan figür daha aydınlık resmedilmiş ve eserin geri kalan kısmı karanlıkta bırakılmıştır. Eserin bize göre sağ alt tarafında da bir büyükbaş hayvan kafası yer almaktadır. Rubens’ in eserinde (Resim No: 64) ise iki erkek resmedilmiş, bunlardan birincisi ayakta tasvir edilmiş olup, bize göre sol eliyle yerde duran adamın kafasını tutmuş sağ eliyle de havaya kaldırdığı sopayı indirmek üzereyken gösterilmiştir. Yerde tasvir edilen kişi ise, sağ eliyle yerden destek alıp boynunu tutan kişiden kaçmaya çalışır şekilde resmedilmiştir. Yerde gösterilen kişinin yüz ifadesi korku ve endişe içinde verilmiştir. Eserin arka planında yanan odunlarla birlikte ağaçlar yer almaktadır. Gökyüzü ise karanlık ve bulutlu resmedilmiştir. Daniele Crespi’ nin çalışmasında (Resim No: 65) ise iki erkek çıplak

şekilde resmedilmiştir. Bu tasvirlerden ayakta gösterilen siyah saç ve sakalı olan kişi, yerde olan adamın karnına ayağını bastırırken, aynı zamanda kolundan tutmuş ve bize göre sol eliyle de sopayı kaldırmış şekilde gösterilmiştir. Yerde oturan kişi ise ağzı açık bir şekilde ve ayakta olan kişiye göre daha aydınlık tasvir edilmiştir. Arka plan tam olarak anlaşılmamakla beraber gökyüzü bulutlu ve kasvetli resmedilmiştir. Titian' ın eserinde olduğu gibi Tintoretto, Rubens ve Daniel Crespi eserlerinde sadece iki kişi resmetmiş ve hepsi ortamı kasvetli olarak göstermişlerdir. Titian, Rubens ve Tintoretto' nun resimlerinde yerde yatan kişiler daha hareketli tasvir edilirken, Daniel Crespi' nin eserinde yerde oturan figür daha sakin resmedilmiştir. Titian ve Daniele' nin eserlerinde ayakta duran kişi yerde duran kişiye ayağıyla bastırıldığı an iki eserde de görülürken Tintoretto ve Rubens' de böyle bir sahne yer almamaktadır.

B- İkonografik Anlam ve İfadeşel Özellik

Burada “Kabil ve Habil” ikonografisi resmedilmiştir. Bu ikonografi Tevrat'ın Tekvin bölümünde yer almaktadır. İkonografide geçen “*ve Âdem karısı Havva ile yattı. Havva hamile kaldı ve Kayin'i doğurdu... Daha sonra Kayin'in kardeşi Habil'i doğurdu*” (BAP1: 2) ifadesinden anlaşılabacağı üzere tasvir edilen kişilerin Kabil ve Habil olduğu anlaşılmaktadır.

Habil çoban oldu, Kayin ise çiftçi. Günler geçti. Bir gün Kayin toprağın ürünlerinden Rab' be sunu getirdi. Ve Habil, kendisi de ürünün ilk doğanlarından ve yağlarından getirdi. Rab Habil'i ve sunusunu kabul etti. Kayin' i ve sunusu reddetti. Kayin çok öfkeleni ve çehresini astı... Kayin kardeşi Habil'e, 'Haydi, tarlaya gidelim dedi (BAP2:3-8)

ifadesinden anlaşılabacağı üzere Kabil'in kardeşine tarlaya gidelim demesi ve sanatçının eserinde tarla yerine dağlık bir alan resmetmesi de sanatçının ikonografiye bağlı kalmayarak bireyselliğine yer verdiğinin göstergesidir.

“*Tarlada birlikteyken kardeşine saldırıp onu öldürdü*” (BAP4: 8) cümlesinde olduğu gibi sanatçı Kabil'in kardeşini öldürmek üzere olduğu anı resmetmiştir. İkonografide detaylı olarak anlatılmayan öldürölme anını; sanatçı Kabil'in elindeki sopayla kardeşine vurmak üzereyken tasvir etmiştir. Habil'in başının kanlı olarak tasvir edilmesi de sopayla başına vurduğunu göstermektedir. Dolasıyla sanatçı burada ikonografiye birebir bağlı kalmamış ve bireyselliğini de kullanmıştır.

Karşılaştırma örneklerimizden Tintoretto, Rubens ve Daniele’ nin eserlerinde; tıpkı Titian’ ın eserlerinde olduğu gibi sadece ‘Kabil ve Habil’ resmedilmiştir. Ele aldığımız eserlerde hiçbir sanatçı ikonografide geçen ‘tarla’ kelimesine bağlı kalmamış ve bireyselliklerine yer vermişlerdir. Öte yanda ikonografik anlam bakımından karşılaştırılan bütün eserler Titian’ ın eseriyle birebir benzerlik göstermektedir. Ayrıca Tintoretto eserinde Habil ve Kabil dışında bir de Habil’ in sunusunun kabul edilmesine gönderme yaparak, büyükbaş hayvan kafasına da eserinde yer vererek diğer sanatçılardan farklılık göstermektedir.

C- İkonolojik Anlam

Tezimiz kapsamında incelediğimiz resim (Kat No: 2) Barok Dönem’ e ait bir eserdir. Bu resimde sanatçı Barok Dönem özelliği olan; duygusal yoğunluğu fazla olan sahnelerin ele alınması, ışığın tek bir noktada yoğunlaşması ve geri kalan kısımların karanlıkta bırakılması gibi özellikleri eserinde kullanmıştır. Öte yandan Habil ve Kabil’ in aşırı kaslı verilmesi eseri gerçek anatomik özelliklerden uzaklaştırmış ve deformasyona uğramasına neden olmuştur. Bu özelliklerden dolayı eser Maniyerist Dönem özelliklerini de bünyesinde barındırmaktadır.

Katalogumuzda ki bu eseri (Kat No: 2) üslup açısından Tintoretto¹⁰⁶ (Resim No: 63) , Rubens¹⁰⁷ (Resim No: 64) ve Daniele Crespi’ nin (Resim No: 65) eserleriyle karşılaştırabiliriz. Daniele Crespi İtalyan Barok Dönem sanatçısı olarak bilinir. Milano’ da aktif olarak çalışmıştır. En iyi bilinen eseri Son Akşam Yemeği’dir. Kendinden önceki sanatçılardan özellikle Caracci’ den çok fazla etkilenmiştir. Abartılı ve Maniyerist öğelere eserlerinde fazlaca yer vermiştir.¹⁰⁸ Barok Döneme ait olan sanatçıların bu dört eserini karşılaştırdığımızda dönem özelliği olan ışık ve gölgeyi çok iyi kullandıkları, kardeşin kardeşi öldürmesi gibi dramatik sahneleri yüz ifadeleri ve vücut diliyle ifade etmeye çalıştıkları, öldüren Habil’ in dört sanatçı tarafından da aydınlık resmedilerek odak noktası haline getirdikleri anlaşılmaktadır. Öte yandan Titian’ ın eserinde olduğu gibi Tintoretto, Rubens ve Daniele’ nin Kabil ve Habil figürlerinin, anatomik olarak doğal verilmemesi, tüm vücutların kaslı tasvir

¹⁰⁶ Tintoretto’ nun Hayatı Hakkında Detaylı Bilgi için Bakınız: Karşılaştırma ve Değerlendirme: Âdem ve Havva

¹⁰⁷ Rubens’ in Hayata Hakkında Detaylı Bilgi için bakınız: Karşılaştırma ve Değerlendirme: Âdem ve Havva

¹⁰⁸ Myers, S. B. (Edit.). (1979). Encyclopedia of Painting, New York, 131

edilmeye çalıısıyla beraber vücutlarının parça parça durmasından da kaynaklı eserler Manierist Dönem özelliklerini de bünyesinde barındırmaktadır.



Resim No: 63 Jacopo Tintoretto, Kabil ve Habil, 1551-1552, Galeria dell Academia, Venedik, İtalya

<https://www.wikiart.org/en/tintoretto/the-murder-of-abel-1552>



Resim No: 64 Peter Paul Rubens, Kabil ve Habil, 1608-1609, Courtauld Sanat Enstitüsü, İngiltere

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Peter_Paul_Rubens_-_Cain_slaying_Abel,_1608-1609.jpg



Resim No: 65 Daniele Crespi, Kabil ve Habil, 1618-1620, Özel Koleksiyon

<https://www.wga.hu/art/c/crespi/daniele/cainabel.jpg>

5.2.3. İshak' ın Kurban Edilişi

“İshak' ın Kurban Edilişi” adı altında bir eser (Kat No: 3) incelenmiştir.

Bu eser Santa Maria della Salute Bazilikasında yer almaktadır.

Eser yağlı boya tekniği ile yapılmıştır.

Resim 1542-1544 yıllarına tarihlendirilmiştir.

A- Olgusal Anlam

“İshak' ın Kurban Edilişi” adlı eserde konu açık ve engebeli bir mekânda geçmektedir. Resimde üç kişi tasvir edilmiştir. Bunlardan birincisi resmin tam ortasında gökyüzüne bakan, bize göre sol eliyle bıçak tutarken sağ eliyle de yerdeki çocuğun başını tutan, üzerinde turuncu bir elbise olan erkek figürüdür. Tasvir edilen ikinci kişi ise bize göre dizlerinin üzerine kapanmış ve başını öne eğen çocuktur. Eserde yer alan son kişi ise havada duran melek figürüdür. Bunların dışında resimde bir eşek, bir de koç bulunmaktadır. Gökyüzü bulutlu ve karanlık olarak tasvir edilmiştir. Olgusal anlam açısından çalışmamızla (Kat No: 3) karşılaştırılacak olan eserler Caravaggio'nun (Resim No: 66) 1602 tarihli Barbara Piesecka- Johnson Koleksiyonunda ve Annibale Carracci' nin (Resim No: 67) 1575-1600 tarihli Louvre Müzesinde yer alan “İshak' ın Kurban Edilişi” adlı eserlerdir. Caravaggio' nun (Resim No: 66) eserinde üç kişi yer almaktadır. Bunlardan birincisi resmin tam ortasında bulunan arkasına doğru dönmüş şekilde gösterilen, bize göre sol eliyle bıçak, sağ eliyle de önünde duran çocuğun kafasını tutarken resmedilmiş, üzerinde kırmızı elbise bulunan yaşlı bir erkek figürüdür. Eserde tasvir edilen ikinci kişi ise odunların üzerinde, yaşlı adamın hemen önünde, sadece bel kısmı beyaz bir örtüyle kapatılmış, elleri bağlı, siyah uzun saçlı genç bir çocuktur. Resimde yer alan son kişi ise yaşlı adamın hemen arkasında duran, üzerinde yeşil bir elbise bulunan melek figürüdür. Melek aynı zamanda bize göre sağ eliyle koçu tutarken tasvir edilmiştir. Eserin arka planı ise tamamen karanlık olarak resmedilmiştir. Carracci' nin (Resim No: 67) eserinde ise; üç kişi yüksek bir tepenin uç kısmında resmedilmiştir. Resimde ki birinci kişi üzerinde turuncu bir elbiseyle, bize göre sol kolunu yukarı kaldırmış, sağ eliyle de önünde duran çocuğun başını tutarken gösterilmiş olan erkek figürüdür. İkinci kişi ise; bu figürün hemen önünde çıplak şekilde, dizlerinin üzerine çökmüş ve başını öne eğmiş olarak resmedilmiş olan çocuktur. Eserde yer alan son kişi üzerinde

turuncu bir elbise bulunan melek figürüdür. Eserin arka planında ise açık bir gökyüzü, irili ufaklı tepeler ve ağaçlar resmedilmiştir. Caravaggio' nun eserinde Titian' ın eserinden farklı olarak arka plan tamamen karanlıkta bırakılmış ve eşek resmedilmemiştir. Carracci' nin eserinde ise Titian ve Caravaggio' dan tamamen farklı olarak arka planda görülen manzara ve gökyüzünün tasvir edilmesidir. Üç sanatçıda da yaşlı adam, çocuk ve melek ortak olan figürlerdir.

B- İkonografik Anlam ve İfadeşel Özellik

“İshak' ın Kurban Edilişii” ikonografisi Tevrat' ın Tekvin bölümünde anlatılmaktadır. İkonografide geçen “...daha sonra Tanrı İbrahim'i denedi. 'İbrahim!' Diye seslendi. İbrahim, 'Buradayım' dedi. Tanrı, 'İshak'ı biricik oğlunu al, Moriya bölgesine git ve orada sana söyleyeceğim dağların biri üzerinde onu yakılan kurban olarak takdim et” (Tekvin22: 2-3) ifadelerinden anlaşılacağı üzere resimde yaşlı olarak tasvir edilen kişi İbrahim, dizlerinin üzerine çöken küçük çocuğun İshak olduğu anlaşılmaktadır. Dolayısıyla sanatçı figür açısından ikonografiye bağılı kalmıştır.

Ve İbrahim sabah erkenden kalktı, eşeğine palan vurdu ve yanına uşaklardan ikisini ve oğlu İshak'ı aldı ve yakılan kurban odunlarını yardı ve kalkıp Allah'ın dediğı yere vardı. 'Ve İbrahim üçüncü günde gözlerini kaldırıp uzaktan o yeri gördü. Ve İbrahim uşaklarına dedi: Siz burada eşekle beraber kalın ve ben çocukla beraber oraya gideceğim ve secde edip yanınıza döneriz (Tekvin22: 4-6)

cümlesinden anlaşılacağı üzere sanatçı burada eşeğı arka planda tasvir etmiş, fakat uşaklara eserinde yer vermemiştir. Dolayısıyla sanatçı burada ikonografiye kısmen bağılı kalmıştır.

Ve İbrahim yakılan kurban odunlarını alıp oğlu İshak'a yükletti, ateşi ve bıçağı kendi elinde taşıdı ve ikisi birlikte gittiler. Ve İshak babası İbrahim'e; Ey Baba, işte ben oğulum, işte ateş ve odun; fakat yakılan kurban için kuzu nerede? Ve İbrahim; Oğlum yakılan kurban için kuzuyu Allah kendisi tedarik eder. Ve ikisi birlikte gittiler. Ve Allah'ın kendisine demiş oldukları yere vardılar, İbrahim orada bir sunak yaptı ve odunları dizdi ve oğlu İshak'ı bağlayıp onu sunak üzerine, odunların üstüne koydu. Ve İbrahim elini uzattı ve oğlunu boğazlamak için bıçağı aldı. Ve Rabbin Meleğı göklerden İbrahim, İbrahim diye seslendi. İşte buradayım diye seslendi İbrahim. Elini çocuğa uzatma ve ona bir şey yapma, çünkü şimdi gördüm ki sen Allah'tan korkuyorsun ve kendi biricik oğlunu benden esirgemedin. Ve İbrahim gözlerini kaldırıp bakınca boynuzları sık çalılara takılmış bir koç gördü ve İbrahim gidip koçu aldı ve oğlunun yerine onu yakılan kurban olarak takdim etti (Tekvin 23: 14)

ifadesinden anlaşılacağı üzere sanatçı İbrahim'i kurban etmek üzereyken ki anı betimlemiş ve burada ikonografiye birebir bağılı kalmıştır. İkonografide geçen

“boynuzları sık çalılara takılmış bir koç gördü” ifadesinde ise koçu boynuzlu ve çalılara takılmış şekilde resmetmeyerek ikonografiye bağlı kalmamış ve çalı yerine ince yeşil yaprakları olan bir dal ve koçu onun hemen önünde resmederek bireyselliğini kullanmıştır.

Caravaggio ve Carracci’ nin eserleri tıpkı Titian’ ın eserinde olduğu gibi Hz. İbrahim’in oğlu İshak’ ı kurban ettiği sahneyi ele almaktadır. Titian’ ın aksine Caravaggio eserinde eşeği resmetmeyerek ikonografiye bağlı kalmamış ve bireyselliğine yer vermiştir. Carracci ise eserinde bize göre sağ alt tarafında eşekle birlikte uşakları resmederek ikonografiye birebir bağlı kalmıştır.

Titian eserinde İshak’ ı elbiseli şekilde resmederken, Caravaggio sadece bel kısmını örten beyaz bir örtüyle, Carracci ise çıplak şekilde tasvir ederek Titian’ ın eserinden farklılık göstermektedir. Titian eserinde gökyüzünü kasvetli çizerek ifadesel anlamda ikonografiye bağlı kalırken, Carracci aydınlık bir gökyüzü ve ağaçlar resmederek ifadesel anlamda ikonografiye bağlı kalmamıştır.

C- İkonolojik Anlam

Tezimiz kapsamında incelediğimiz resim (Kat No: 3) Barok Dönemi’ ne ait bir eserdir. Bu resimde sanatçı Barok Dönem özelliği olan ışığın esere bir noktadan içeri girmesi, duygusal yoğunluğun fazla olduğu sahnelerin ele alınması ve ışık-gölgenin kullanılması gibi özellikleri eserine yansıtmıştır. Öte yandan İbrahim’ in diz kapağının alt kısmının ve kollarının aşırı kaslı verilmesiyle birlikte sol bileğinin damarlarının abartılı şekilde dışarıda gözükmesi, kafasını kaldırmasıyla beraber boynunun doğal olmayacak şekilde tasvir edilmesinden dolayı eser Maniyerist Dönem özelliklerini de bünyesinde barındırır.

Katalogumuzda ki bu eseri (Kat No: 3) üslup açısından Caravaggio (Resim No: 66) ve Carracci’ nin (Resim No: 67) eserleriyle karşılaştırabiliriz. Michelangelo Merisi di Caravaggio; Barok resim sanatının en önemli temsilcisidir. Barok resmin gelişiminde sadece kilit bir figür değil, aynı zamanda modern realizminde başlangıcı sayılır. Erken dönem çalışmalarında ışığı kullanım şekline Maniyerizm’ in etkileri görülürken, geç dönem çalışmalarında ışık-gölge kontrastları daha yoğun olarak karşımıza çıkar.¹⁰⁹ Caravaggio Tiziano’ nun öğrencisi imzasını kullanan Peterzano’ dan dersler almış, Roma’ da çalıştığı dönemlerde de alegori ve metafor öğrenmiş,

¹⁰⁹ Myers S. B. (Edt), (1979), Encyclopedia of Painting, NewYork, 68

klasik modellerle çalışma imkanı bulmuştur. Caravaggio dini konuların dışında günlük konuları elen alan çalışmalarda yapmıştır.¹¹⁰ Annibale Carracci ise Bolonya doğumludur. Agostino' nun erkek kardeşi ve Ludivico' nun kuzeniyle birlikte Bolonya akademisini kurmuşlardır. Venedik resmine bağlı olan gerçekçiliğinin yanı sıra anti-maniyeristtir.¹¹¹ Çalışmamızda ele aldığımız eserlerden biri Barok Dönem, diğeri ise Rönesans Dönemi özelliklerini sergilemektedir. Titian ve Caravaggio' nun eserleri ışık ve gölge kullanımı, ışığın bir noktadan resmin içine girmesi, duygusal yoğunluğu fazla olan sahneye ağırlık verilmesi ve eserin arka planının tamamen karanlık veya daha gölge de bırakılması gibi nedenlerden dolayı Barok Dönem özelliklerini birebir sergilemektedir. Öte yandan Carracci' nin eseri arka planda manzara resmi, ışığın resmin tamına yayılması, İshak' ın kurban edilişi sahnesine odaklanılmaması, sanatçının her yeri tüm detaylarıyla göstermeye çalışması gibi özelliklerden dolayı eser Rönesans Dönem özelliklerini bünyesinde barındırmaktadır. Caravaggio' nun eserinde Titian ve Carracci' nin resimlerinin aksine ışık ve gölge daha keskin şekilde resmedilmiştir. Titian' ın eserinde olduğu gibi Caravaggio ve Carracci' nin eserlerinde de Maniyerist etkiler bulunmaktadır. Caravaggio' nun eserinde İshak' ın gövdesi, Carracci' nin eserinde ise İshak' ın karnı ve İbrahim'in bacağı doğallıktan uzak biçimde tasvir edilmiştir. Dolayısıyla Titian ve Caravaggio' nun eserleri ikonolojik anlam bakımından birbirlerine benzerlik gösterirken, Carracci' nin eseri farklı dönem özelliklerini bünyesinde barındırmaktadır.

¹¹⁰ Sayar T. Avrupa Tahir Sanatında Caravaggio ve İkonografisi, Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi

¹¹¹ Myers S. B. (Edt), (1979), Encyclopedia of Painting, New York, 72



Resim No:66 Caravaggio, İshak' ın Kurban Edilişı, 1602, Barbara Piesecka-Johnson Koleksiyonu, Amerika

<https://www.wikiart.org/en/caravaggio/sacrifice-of-isaac-1602>



Resim No: 67 Annibale Carracci, İshak' ın Kurban Edilişı, 1575-1600, Louvre Müzesi, Paris, Fransa

<https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010062376>

5.2.4. Davud ve Golyat

“Davud ve Golyat” adı altında bir eser (Kat No: 4) incelenmiştir.

Bu eser Santa Maria della Salute Bazilikası’ nda yer almaktadır.

Eser yağlı boya tekniği ile yapılmıştır.

Resim 1542-1544 yıllarına tarihlendirilmiştir.

A- Olgusal Anlam

“Davud ve Golyat” adlı eserde konu açık ve engebeli bir alanda geçmektedir. Eserde iki kişi bulunmaktadır. Bunlardan birincisi eserin bize göre solunda bulunan, üzerinde yeşil elbisesiyle birlikte ellerini şükreder şekilde gökyüzüne doğru birleştirmiş olan genç erkek figürüdür. Resimde tasvir edilen ikinci kişi ise başı boynundan ayrılmış biçimde yerde yatan iri yapılı erkektir. Bu adamın gövdesine dayalı şekilde bir de kılıç resmedilmiştir. Tasvir edilen bu kılıçla başının gövdesinden ayrıldığı anlaşılmaktadır. Gökyüzü ise karanlık olmakla beraber bulutların güneşi kapatmak üzere olduğu an tasvir edilmiştir. Olgusal anlam açısından çalışmamızla (Kat No: 4) karşılaştırılacak olan eserler Caravaggio’nun (Resim No: 68) 1599 tarihli Prado Müzesi’nde ve Orazio Gentileschi’ nin (Resim No: 69) 1605-1607 tarihli Borghese Galeri’ de yer alan “Davud ve Golyat” adlı eserleridir. Caravaggio’ nun eserinde (Resim No: 68) üzerinde beyaz bir kolu tamamen açık, altında ise krem rengi bir pantolon bulunan genç çocukla birlikte başı gövdesinden ayrılmış iri yarı bir adam bulunmaktadır. Genç çocuk öne doğru eğilmiş şekilde iri yarı olan adamın omzuna bacağıyla bastırırken, elindeki iple de adamın başını gövdesinden ayırmış şekilde gösterilmiştir. Öte yandan iri yarı olan adam yerde yatarken kopan başı seyirciye dönük olarak tasvir edilmiştir. Siyah saçlı ve yüzünde birçok kırışıklık olan adamın ağzı açık, bize göre sol eli ise yumruk yapar şekilde gösterilmiştir. Eserin arka planı tamamen karanlıkta bırakılmıştır. Orazio Gentileschi’ nin eserinde (Resim No: 69) ise üzerinde zırh bulunan iri yarı bir adam yere uzanmış şekilde gösterilirken, beyaz bir tunik üzerine hardal renginde bir yelekle, elinde kılıç bulunan genç bir çocuk ayakta resmedilmiştir. Arka planda gökyüzü ve ağaçlar resmedilirken, yerde ise çakıl taşları bulunmaktadır. Titian (Kat No: 4) ve Caravaggio’ nun eserinde (Resim No: 68) yerde yatan kişinin başı gövdesinden ayrı resmedilirken, Gentileschi’ nin eserinde (Resim No: 69) yerde

yatan figür canlı olarak gösterilmiştir. Gentileschi' nin resmi Titian ve Caravaggio' nun eserlerine göre daha aydınlık bir ortamda resmedilmiştir. Her üç eserde de genç çocuk figürü bulunmasına rağmen, çocuklar üç sanatçıda da farklı biçimde tasvir edilmiştir. Titian' nın eserinde ellerini gökyüzüne doğru uzatarak, Caravaggio' da yere doğru eğilmiş olarak, Orazio Gentileschi' de ise elinde ki kılıcı adama doğru indirmek üzereyken resmedilmiştir.

B- İkonografik Anlam ve İfadesel Özellik

“Davud ve Golyat” ikonografisi Tevrat’ ın Birinci Samuel bölümünde anlatılmaktadır. İkonografide geçen “*Filistler ordugâhından adı Golyat olan Gatlı pehlivan çıktı, boyu altı arşın ve bir karıştı. Mızrağın sapı dokumacı tezgâhının sıırı gibiydi...*” (Birinci Samuel 17: 4-8) ifadesinden anlaşılağı üzere sanatçı Golyat’ ı zırhlı ve miğferli göstermek yerine, neredeyse çıplak şekilde göstermiştir. Dolayısıyla sanatçı burada ikonografiye bağı kalmamış ve bireyselliğini kullanmıştır.

“*Saul, ‘Sen bu Filistli’ yle dövüşemezsin, çünkü daha gençsin, o ise gençliğinden beri savaşçıdır’ dedi*” (Birinci Samuel 17: 33) ifadesinden anlaşılağı üzere resimde ellerini yukarıya doğru kaldırmış olan genç çocuğun Davud olduğı anlaşılmaktadır. Dolayısıyla sanatçı burada ikonografiye birebir bağı kalmış ve bireyselliğine yer vermemiştir.

...Saul, öyleyse git Rab seninle birlikte olsun, dedi. Sonra kendi giysilerini ona verdi; başına tunç miğfer taktı, ona bir zırh giydirdi. Davud giysilerinin üzerine kılıcını kuşanıp yürümeye çalıştı. Çünkü bu giysilere alışık değildi. Saul’ a ‘Bunlarla yürüyemiyorum’ dedi, ‘Çünkü alışık değilim’, sonra giysilerini üzerinden çıkardı (Birinci Samuel 17: 37)

cümlesinde olduğı gibi sanatçı Davud’ u ikonografide anlatıldığının aksine yeşil bir elbiseyle göstermiştir. Dolayısıyla sanatçı ikonografiye bağı kalmamış ve bireyselliğine yer vermiştir.

“*Davud ‘Sen kılıçla, mızrakla, palayla üzerime geliyorsun’* (Birinci Samuel: 17-45) ifadesinden anlaşılağı üzere sanatçı eserinde sadece kılıcı göstermektedir. Dolayısıyla sanatçı ikonografiye kısmen bağı kalmakla birlikte, mızrak ve palayı göstermeyerek bireyselliğini de kullanmıştır.

Golyat, saldırmak amacıyla Davud’a doğru ilerledi. Davud’ da onunla dövüşmek üzere hemen Filist cephesine doğru koştu. Elini dağarcığına sokup bir taş çıkardı, sapanla fırlattı. Taş Filistli’ nin alnına çarpıp saplandı. Filistli

yüzükoyun yere düştü. Böylece Davud Filistli Golyat' ı sapanla ve taşla yendi. Elinde kılıç olmaksızın onu yere serdi. Sonra koşup üzerine çıktı. Golyat' ın kılıcını tutup kınından çektiği gibi onu öldürdü ve başını kesti (Birinci Samuel 17: 48-51)

ikonografisinden anlaşılacağı üzere sanatçı Davud' un Golyat' ı öldürüp başını kestikten sonra ki anını resmetmiştir. Dolayısıyla sanatçı burada ikonografiye birebir bağlı kalmış ve bireyselliğine yer vermemiştir.

Karşılaştırma örneklerimizden Caravaggio (Resim No: 68) ve Orazio Gentileschi' nin (Resim No: 69) örnekleri tıpkı Titian' ın eserinde olduğu gibi Davud' un Golyat' ı öldürdüğü anı göstermektedir. İkonografinin başında geçen *“Başına tunç bir miğfer takmış, pullu bir zırh kuşanmıştı... Baldırları zırhlarla korunmuştu. Omuzları arasında tunç bir pala asılıydı”* cümlesine bağlı kalarak Titian ve Caravaggio' nun aksine Golyat' ı zırhlı olarak gösteren sanatçı Orazio Gentileschi' dir. Tıpkı Titian' ın eserinde (Kat No: 4) olduğu gibi Caravaggio ve Orazio' da Davud' u genç bir çocuk olarak göstererek ikonografiye birebir bağlı kalmışlardır. İkonografide geçen *“Böylece Davud Filistli Golyat' ı sapanla ve taşla yendi”* cümlesine birebir bağlı kalan Orazio Gentileschi (Resim No: 69), Titian ve Caravaggio' nun (Resim No: 68) aksine taşları resmederek ikonografiye bağlı kalmış ve eserinde bireyselliğine yer vermemiştir. Titian ve Orazio Gentileschi eserlerinde kılıcı gösterirken, Caravaggio' nun eserinde kılıç bulunmamakla birlikte ikonografiye bağlı kalmadığı ve bireyselliğine yer verdiği anlaşılmaktadır. Bununla beraber Titian ve Caravaggio Golyat' ın başını gövdesinden ayrı tasvir ederek ikonografiye bağlı kalmışlar, ancak Orazio Gentileschi Golyat' ı canlı olarak resmederek bireyselliğine yer vermiştir.

C- İkonolojik Anlam

Tezimiz kapsamında incelediğimiz resim (Kat No: 4) Barok Döneme ait bir eserdir. Bu eserde sanatçı Barok Dönem özelliği olan dramatik bir anı ele alması, ortamın kasvetli olması, resimde anlık bir hareketin olması, ışığın tek bir noktayı aydınlatması gibi özelliklerin hepsini eserine yansıtmıştır. Ayrıca Golyat' ın vücudunun kaslı verilmek istenirken parça parça durması, ayağının üzerindeki damarların doğallıktan uzak şekilde resmedilmesi gibi özelliklerden dolayı eser Maniyerist Dönem özelliklerini de bünyesinde barındırmaktadır.

Katalogumuzda ki bu eser (Kat No: 4) üslup açısından Caravaggio' nun¹¹² (Resim No: 68) ve Orazio Gentileschi' nin (Resim No: 69) eserleriyle karşılaştırabiliriz. Orazio Gentileschi Pisa doğumludur. 17 yaşında Roma' ya gitmiş, orada Papa Sixtus beşinci Clement ve beşinci Paul için çalışmıştır. Caravaggio' nun yakın arkadaşıdır. Erken Barok Döneminde dini temalı konu paylaşımları dışında onun renk ve malzemelerinden de etkilenmiştir. Caravaggio' dan dokuz yaş büyük olmasına rağmen ondan etkilenmiş olabileceği söylenmektedir.¹¹³ Titian (Kat No: 4) ,Caravaggio (Resim No: 68) ve Orazio Gentileschi (Resim No: 69) Barok Dönem özelliklerinin hepsini eserlerine yansıtmışlardır. Titian' ın eserinde olduğu kadar yoğun olmasa da Caravaggio ve Orazio Gentileschi' nin eserlerinde de Maniyerist özellikler yer almaktadır. Titian' ın eserinde Golyat Maniyerist özellikleri barındırırken, Caravaggio ve Orazio' da ise Davud figürü bu özellikleri sergilemektedir. Caravaggio' nun eserinde Davud' un kollarının ve bacaklarının kaslı verilmek istenirken doğallıktan uzaklaşılması, Orazio' nun eserinde de Davud' un diz kapağının deformasyona uğraması gibi özelliklerden dolayı eserler Maniyerist Özellikler sergilemektedir.

¹¹² Caravaggio'nun Hayatı Hakkında Detaylı Bilgi için Bakınız: Sayfa No: 17

¹¹³ Myers S. B. (Edt), (1979), Encyclopedia of Painting, New York, 195



Resim No: 68 Caravaggio, Davud ve Golyat, 1599, Prado Müzesi, Madrid, İspanya

<https://www.wikiart.org/en/caravaggio/david-and-goliath>



Resim No: 69 Orazio Gentileschi, Davud ve Golyat, 1605-1607, Borghese Galeri, Roma, İtalya

<https://www.wikiart.org/en/orazio-gentileschi/david-and-goliath-1607>

5.2. İncil İkonografisi

5.2.1. Meryem’ in Tapınağa Takdimi

“Meryem’in Tapına Takdimi” adı altında bir eser (Kat No: 5) incelenmiştir.

Bu eser Galleria dell Accademia, Venedik, İtalya’ da yer almaktadır.

Eser yağlı boya tekniği ile yapılmıştır.

Resim 1534-1538 yıllarına tarihlendirilmiştir.

A- Olgusal Anlam

“Meryem’ in Tapınağa Takdimi” adlı eserde konu açık bir mekânda geçmektedir. Resme bakıldığında üç mimari öge dikkat çekmektedir. Bunlardan birincisi eserin bize göre sağında yer alan merdivenlerle çıkılan yapı, ikincisi, sol tarafta yer alan üç kemeri gözüken yer ve üçüncü olarakta bu yapının hemen yanında bulunan kule benzeri mimari yapılardır. Sağ tarafta bulunan, merdivenlerle çıkılan bu yapının en üstünde üç kişi tasvir edilmiştir. Tasvir edilen üç kişide merdivenlerden aşağı doğru bakmaktadır. Bu kişilerden bir tanesi en arkada sanki bir kapı aralığından bakar gibi, diğer ikisi de merdivenlerin başında gösterilmiştir. Merdivenlerin başında tasvir edilen iki kişinin kıyafetleri, resmin geri kalan kısmında tasvir edilen kişilerin kıyafetlerinden daha gösterişlidir. Merdivenlerin ön kısmı bir hayli kalabalık resmedilmiştir. Kalabalığın içinde de kucağında bebek olan bir kadından din adamlarına kadar toplumun her kesiminden kişiler gösterilmiştir. Öte yandan merdivenlerden yukarıya doğru çıkan bir kız çocuğu resmedilmiştir. Merdivenlerin başında, kalabalığın arasında tasvir edilen bir kadında eliyle küçük kızı işaret etmektedir. Olgusal anlam açısından çalışmamızla (Kat No: 5) karşılaştırılacak olan eserler Paolo Uccello’ nun (Resim No: 70) 1535-1440 tarihli Santa Maria del Fiore Katedralinde, Hans Holbein the Elder’ in (Resim No: 71) 1493 tarihli Augsburg Katedralinde ve Cimo de Conegliano’ nun (Resim No: 72) 1500 tarihli Old Master Resim Galerisinde yer alan “Meryem’in Tapınağa Takdimi” adlı eserleridir. Uccello’ nun eserinde (Resim No: 70) konu açık bir alanda geçmektedir. Resmin tam ortasında etrafı çitlerle çevrilmiş merdiven, merdivenin sonunda ise üzeri örtülü yan tarafları sütunlarla çevrili bir yapı yer almaktadır. Üzeri kapalı olan yapının altında bir grup insan bulunmakta, en önde ise beyaz uzun sakallı başında şapka ve üzerinde uzun elbiseyle bir erkek figür yer almaktadır. Merdivenin birkaç basamak

yukarısında beyaz elbiseli, siyah ayakkabılı küçük bir kız tasvir edilmiştir. Ayrıca merdivenin bize göre sol kısmında, çitlerin dış tarafında ikisi kadın üç kişi, sağ tarafında ise biri dizlerinin üzerine çökmüş, diğeri kıyafetlerinden dolayı din adamına benzeyen ve hemen onun yanında ise başında kırmızı bir şapkayla üç kişi daha resmedilmiştir. Resimde merdivenleri çıkan kızla birlikte eserin solunda yer alan ve ön tarafta duran kadın ve erkeğin başları haleyle birlikte resmedilmiştir. Eserin bize göre sol tarafında kırmızı tuğlalardan yapılmış bir bina ve arka planda ise uzun tepeler ve birkaç yeşil ağaç yer almaktadır. Holbein' in eserinde (Resim No: 71) ise konu açık bir mekânda geçmektedir. Resmin tam ortasında, merdivenlerden yukarı çıkan üzerinde yeşil uzun bir elbise, başında haleyle birlikte resmedilmiş genç bir kız yer almaktadır. Merdivenin üst kısmında dört kişi bulunmaktadır. Bu dört kişiden en önde duranı kıyafet olarak diğerlerinden farklılık göstermektedir. Merdivenin başında ise dört kadın ve bir erkek yer almakta, erkeğin kıyafetinden ve elinde ki esasından dolayı din adamı olduğu anlaşılmaktadır. Eserin arka planında ise yeşil bir tepenin ucunda büyük bir şato, şatonun önünde ise el ele tutuşmuş, başında hale bulunan iki kadın yer almaktadır. Conegliano' nun eserinde (Resim No: 72) ise konu açık bir mekânda geçmektedir. Eserin sağında ve solunda iki büyük mimari yapı, bize göre sağ arka planda ise tepenin üzerinde bir kale yer almaktadır. Resmin bize göre sağında yer alan merdivenli yapının önünde ve çevresinde kimi kavuklu, kimi çocuk kimi ise din adamı olan toplumun her kesiminden insanlar bulunmaktadır. Merdivenli yapının girişinde üç kişi resmedilmiştir. En önde gösterilen kişi kıyafetleri bakımından diğerlerinden farklılık göstermektedir. Merdivenlerde, üzerinde kırmızı uzun bir elbiseyle, elinde mum tutan genç bir kız yukarı doğru çıkar şekilde tasvir edilmiştir. Tıpkı Titian' ın eserinde olduğu gibi Uccello' da merdivenlerden çıkan kişiyi küçük bir kız, Holbein ve Conegliano ise büyük genç bir kız olarak resmetmiştir. Titian ve Conegliano' nun eserlerinde birden fazla mimari yapı bulunurken, Uccello ve Holbein merdivenli yapıya yoğunlaşmışlardır.

B- İkonografik Anlam ve İfadeşel Özellik

“Meryem'in Tapınağa Takdimi” ikonografisi (Kat No: 5) Kanonik İncillerde yer almayıp Apokrif İncillerde anlatılmıştır. Bu sahne Apokrif Yakup İncili' nde yer almaktadır. İkonografide geçen

Anna Yohakim' den hamile kaldıktan sonra, ister kız ister erkek çocuğum olsun, doğduğu zaman Tanrı' ya adayacağım ki, hayatının tüm günlerinde O' na

*hizmet etsin... Aylar geçti ve çocuk büyüdü. İki yaşına gelince Yohakim Anna' ya 'Bunu bize veren Rabbimizin mabedine götürelim Ve Meryem 3 yaşına geldiğinde Anna ve Yohakim onu tapınağa götürdü*¹¹⁴

ifadesinden anlaşılabacağı üzere tapınağın merdivenlerindeki küçük kızın Meryem olduğu anlaşılmaktadır. Dolayısıyla sanatçı burada Meryem'i 3 yaşından daha büyük resmederek yaş konusunda ikonografiye birebir bağlı kalmamış ve bireyselliğine de yer vermiştir.

Ayrıca "*Anna ve Yohakim onu tapınağa götürdü*"¹¹⁵ ifadesinin aksine sanatçı Anna ve Yohakim' i sahnede göstermemiştir. Dolayısıyla sanatçı burada ikonografiyi eserine yansıtmamıştır.

*"Ve çocuk 3 yaşına gelince Yohakim dedi: 'İsrail Oğullarının lekesiz kızını çağıralım, herkes bir meşale alsın ve yaksın, böylece çocuk geri dönmessin...' "*¹¹⁶ ifadesinde merdivenlerin başında resmedilen kalabalığın Yohakim' in çağırmasıyla oraya gelen insanlar olduğu anlaşılmaktadır. Tasvir edilen kişilerden sadece bir kişinin elinde meşale olmasından dolayı sanatçı ikonografiye kısmen bağlı kalmış ve bireyselliğine yer vermiştir.

Karşılaştırma örneklerimizin hepsi Titian' ın eserinde olduğu gibi Meryem' in Tapınağa Takdimi' ni tasvir etmişlerdir. Tıpkı Titian gibi Uccello' da tapınağa çıkan kızı küçük çizerek, Holbein ve Conegliano' da merdivenden çıkan kızı genç ve uzun boylu tasvir ederek hepsi ikonografiye bağlı kalmış ancak hiçbir sanatçı üç yaşında olacak kadar küçük resmetmeyerek bireyselliklerine yer vermişlerdir. Ayrıca ikonografide geçen "*Anna ve Yohakim onu tapınağa götürdü*" ifadesini Titian, Holbein ve Conegliano eserlerine yansıtmazlarken, Uccello eserinin sol tarafında yer alan Anna ve Yohakim' i tasvir ederek ikonografiye birebir bağlı kalmış ve bireyselliğini kullanmamıştır. Son olarak ikonografide geçen "*herkes bir meşale alsın ve yaksın*" ifadesine Titian bir kişiyi meşaleli resmederek ikonografiye kısmen bağlı kalmış, diğer yandan Uccello, Holbein ve Conegliano meşaleyi resmetmeyerek bireyselliklerine yer vermişlerdir.

¹¹⁴ Sarıkçıoğlu E., (2009), Diğer İnciller (Apokrif İnciller), Isparta, Fakülte Kitabevi Yayınları, 129

¹¹⁵ A.g.e

¹¹⁶ A.g.e

C- İkonolojik Anlam

Tezimiz kapsamında incelediğimiz resim (Kat No: 5) Yüksek Rönesans Dönemi' ne ait bir eserdir. Sanatçı Yüksek Rönesans Dönemi özelliği olan perspektifi birçok mimari yapı kullanarak elde etmiş, ayrıca kalabalığı resmederken en önde yer alan kişiler daha detaylı gösterirken, arka tarafta yer alan kişiler perspektife bağlı olarak daha küçük tasvir edilmiştir. Eserde kullanılan renklerin çeşitliliği, mimari öğelerin bulunması, hacim ve doğal anatomik oranların olması, akılcı bir ışığın resmin tamamına yayılması gibi özellikleri sanatçı eserine yansıtmıştır.

Katalogumuzda ki bu eser (Kat No: 5) üslup açısından Paolo Uccelo (Resim No: 70), Hans Holbein the Elder (Resim No: 71) ve Cimo de Conegliano' nun (Resim No: 72) eserleriyle karşılaştırılabilir. Paolo Uccelo; tam adı Paolo di Dono Uccelo' dur. Floransa doğumlu, İtalyan ressamdır. 15. YY' da Erken Rönesans stilinde eserler veren sanatçılar arasında yer almaktadır.¹¹⁷ Aynı zamanda ressam, mozaik ve kakma ustasıdır. 1407 yılında Lorenzo Ghiberti' nin atölyesine asistan olarak girmiş ve 1415 yılına kadar orada çalışmıştır.¹¹⁸ Hans Holbein the Elder; Alman Rönesans Dönem' i sanatçısıdır. Kendinden daha ünlü olan oğlu ve aynı zamanda öğretmeni de olduğu Hans Holbein The Younger'dır. Alman Rönesans'ında babası gibi ayrıcalıklı bir yere sahip değildir. Rönesans' a geçiş yapıldığı dönemlerde eserler vermiştir.¹¹⁹ Son olarak Cimo de Conegliano; Venedikli ressamdır. Sanatının temelini oluşturan Giovanni Bellini' nin öğrencilerinden biridir. Resimlerinde derinlik olmamakla beraber, çizim şekli daha sert, figürlerinde ki yüz ifadeleri ise daha yüzeyseldir. Sanatçı ışığın ve renklerin kullanımı konusunda Venedik ressamları arasında büyük bir başarı elde etmiştir.¹²⁰ Rönesans Dönemi' ne ait olan bu dört eseri incelediğimizde, Hans Holbein the Elder' ın eserinde yer alan figürlerin Gotik özellikler de sergilediği anlaşılmaktadır. Titian ve Holbein' in eserlerinde kullanılan renklerin daha canlı olması, ışığın resmin tamamını çok net bir şekilde aydınlatması ortak özellikleri arasında yer alırken, Holbein' in eseri çizgisel bir biçime sahip olmasından dolayı Uccelo' nun eseriyle de benzerlik göstermektedir. Titian gibi Venedik ekolüne bağlı olan Cimo de Conegliano' nun eserinde de Titian' ın eserinde olduğu gibi çizgisel kompozisyon yerine yumuşak geçişlerin olması, doğal anatomik

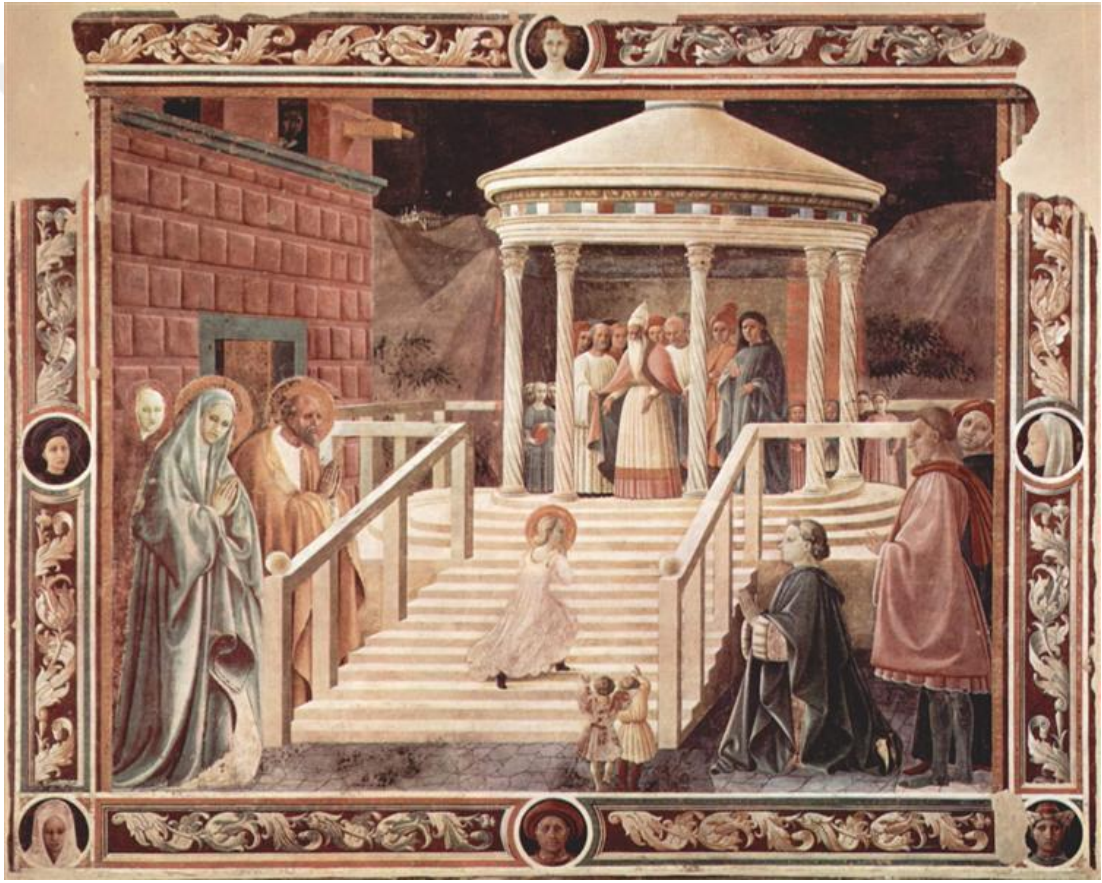
¹¹⁷ Myers S. B. (Edt), (1979), Encyclopedia of Painting, NewYork, 479

¹¹⁸ Duntton P. E. (1978), Ecylopedia of Art and Artist, New York, 667

¹¹⁹ Myers S. B. (Edt), (1979), Encyclopedia of Painting, NewYork, 234

¹²⁰ A.g.e, 115

özelliklerin sergilenmesi ve kıyafetlerdeki hacmin akılcı şekilde verilmesi iki resimde de ortak olan özelliklerdir. Ayrıca Titian' ın eserinden farklı olarak Conegliano' nun eserinde yer alan figürlerin kavuklu resmedilmesi, merdivenlerin başında bekleyen kişinin doğuya özgü kıyafetleri ve uzun sakallarıyla birlikte verilmesi Venedik Ekolü' nün doğu öğeleriyle kaynaşmış olmasının göstergesidir. Conegliano' nun eserinde yapıların çok detaylı şekilde resmedilmesi ve arka planda yer alan yolların resmedilmesiyle perspektife tam anlamıyla uyulması, doğa tasvirinin yapılması gibi özelliklerden dolayı diğer eserlerden farklılık göstermektedir.



Resim No: 70 Paolo Uccello, Meryem' in Tapınağa Takdimi, 1435-1440, Santa Marie del Fiore Katedrali, Floransa, İtalya

<https://www.wikiart.org/en/paolo-uccello/scene-temple-mary-1440>



Resim No: 71 Hans Holbein the Elder, Meryem' in Tapınağa Takdimi, 1493, Augsburger Katedrali, Augsburg, Almanya

<https://www.wikiart.org/en/hans-holbein-the-elder/the-presentation-of-the-virgin-mary-in-the-temple-of-jerusalem-1493>



Resim No: 72 Cima de Conegliano, Meryem'in Tapınağa Takdimi, 1500, Old Masters Picture Gallery, Dresden, Almanya

<https://www.wikiart.org/en/cima-da-conegliano/presentation-of-the-virgin-at-the-temple>

5.2.2. Meryem’ e Müjde

“Meryem’ e Müjde” adı altında dört eser (Kat No: 6, 7, 8 ve 9) incelenmiştir.

Eserlerden birincisi (Kat No: 6) Venedik’ de Treviso Katedrali’nde, ikincisi (Kat No: 7) Treviso’da Scuola Grande di San Rocco Müzesi’ nde, cs (Kat No: 8) Napoli’ de Museo e Real Bosco di Capodimonte Müzesi’ nde ve son olarak (Kat No: 9) Venedik San Salvator Katedrali’ nde yer almaktadırlar.

Eserler yağlı boya tekniği ile yapılmışlardır.

Resimler sırasıyla 1519 (Kat No:6), 1535 (Kat No:7), 1557 (Kat No: 8) ve 1564 (Kat No: 9) yıllarına tarihlendirilmiştir.

A- Olgusal Anlam

“Meryem’ e Müjde” adlı çalışmada eserlerden iki tanesinde (Kat No: 6, 7) konu açık bir mekânda gerçekleşirken, iki tanesinde (Kat No: 7, 8) de konunun geçtiği mekân tam olarak anlaşılmamaktadır. Resimlerden nde (Kat No: 6, 7, 8) kadın tasviri yerde oturur şekilde resmedilmiştir. Eserlerde tasvir edilen meleklerden ikisi (Kat No: 6, 7) havada ve elinde zambakla tasvir edilirken, ikisinde (Kat No: 8, 9) ise yerde ve elleri boş olarak resmedilmiştir. Resimde yer alan kadın fiğr  eserde de (Kat No: 6, 8, 9) elleri göğsünde resmedilirken, sadece bir eserde (Kat No: 7) eli omzunda resmedilmiştir. Ayrıca Titian’ ın geç döneme tarihlenen eserlerinde (Kat No:8, 9) resim alt ve üst kısımdan oluşmakta ve gökyüzünde ocuk melekler yer almaktadır. Olgusal Anlam açısından çalışmamızla (Kat No: 6-9) ile karşılaştırılacak olan eserler Jan van Eyck’ ın (Resim No: 73) 1435 tarihli National Gallery of Art’ da, Sandro Botticelli’ nin (Resim No: 74) 1489 tarihli Uffizi Gallery’ de, Giovanni Bellini’nin (Resim No: 75) 1500 tarihli Galleria dell Academia’ da, El Greco’ nun (Resim No: 76) 1576 tarihli Prado Müzesi’ nde ve Paolo Veronese’ nin (Resim No: 77) 1578 tarihli Galleria dell Academia’ da yer alan “Müjde” adlı eserlerdir. Jan van Eyck’ in eserinde (Resim No: 73) kapalı bir mekân içerisinde iki kişi yer almaktadır. Bunlardan eserin bize göre solunda rengrenk kanatları bulunan ve üzerinde yoğun işlemelerle bezeli pelerin giymiş bir melek bulunmaktadır. Melek bize göre sol elinde asa tutarken, sağ eliyle de önünde duran kişiye bir şey ifade etmeye çalışır biçimde gösterilmiştir. Meleğin tam karşısında oturur şekilde üzerinde mavi uzun bir elbise bulunan, ellerini iki yana doğru açmış, önünde rahle üzerinde bir kitap bulunan

bir kadın yer almaktadır. Kadının önünde beyaz zambaklar bulunmaktadır. Ayrıca mekânın içerisinde dışarıyı gösteren pencerelerin üstünde de beyaz bir de güvercin görülmektedir. Botticelli' nin eserinde (Resim No: 74) ise konu kapalı bir mekânda, dışarıya açılan pencerenin önünde geçmektedir. Eserde iki kişi yer almaktadır. Bunlardan birincisi; eserin bize göre solunda başında haleyle birlikte, üzerinde kırmızı bir elbise, elinde ise uzun bir zambak tutan, yere oturmuş ve öne doğru eğilmiş şekilde gösterilmiş bir melek bulunmaktadır. Meleğin tam karşısında melekten korkmuş ve elleriyle yaklaşma der biçiminde bir kadın tasvir edilmiştir. Tasvir edilen kadının başında bir hale, üzerinde kırmızı uzun bir elbiseyle beraber boyun kısmı siyah alt kısmı mavi renkte kenarları işlemeli bir pelerin bulunmaktadır. Kadının önünde ise bir kitap yer almaktadır. Giovanni Bellini' nin eserinde (Resim No:75) ise; konu kapalı bir mekânda, dışarıyı gösteren bir pencerenin önünde geçmektedir. Eserde iki kişi yer almaktadır. Bunlardan birincisi eserin bize göre solunda yer alan elinde zambak tutan, lacivert uzun bir elbiseyle gösterilmiş melektir. Meleğin tam karşısında ise rahlenin önünde yere oturmuş, bize göre sol eliyle okuduğu kitabı tutarken, sağ eliyle de göğsüne dokunur şekilde resmedilmiş bir kadın bulunmaktadır. El Greco' nun eserinde (Resim No: 76) ise konu dışarı açılan bir mekânın önünde geçmektedir. Eserde iki kişi bulunmaktadır. Bunlardan birincisi eserin bize göre sağında yer alan, havada asılı duran, kırmızı uzun bir elbisenin üzerinde hardal rengi bir kıyafetle resmedilen, bir melek yer almaktadır. Melek bize göre sol eliyle önünde duran kadını işaret eder şekilde resmedilmiştir. Ayrıca meleğin ayaklarının altında ise beyaz bulutlar bulunmaktadır. Meleğin tam karşısında rahlenin önünde kitap okuyan ve korkmuş şekilde elini göğsüne götürmüş, kırmızı elbisenin üzerinde mavi pelerini bulunan bir kadın resmedilmiştir. Mekânın üst kısmında ise ışık huzmesinin içinde beyaz bir güvercin ve çıplak çocuk melekler tasvir edilmiştir. Son olarak Veronese' nin eserinde (Resim No: 77) ise konu tapınak benzeri bir yapının önünde geçmektedir. Eserde iki kişi tasvir edilmiştir. Bunlardan eserin bize göre solunda, havada kol ve alt kısmı beyaz, turuncu bir elbiseyle, elinde zambak tutan bir melek tasvir edilmiştir. Meleğin tam karşısında ise ayakta ve korkmuş şekilde gösterilmiş, başı örtülü üzerinde mavi uzun elbise bulunan bir kadın resmedilmiştir. Kadının başında haleye benzer bir ışık huzmesi yer almaktadır. Ayrıca resmin ortasından ışıkların içinden beyaz bir güvercinde kadına doğru gelir şekilde resmedilmiştir. Tıpkı Titian' ın eserinde (Kat No: 6 ve 7) olduğu gibi El

Greco ve Paolo Veronese meleği havada tasvir etmişlerdir. Jan van Eyck, Botticelli ve Giovanni Bellini ise Titian' ın (Kat No: 8 ve 9) eserinde olduğu gibi meleği yerde resmetmişlerdir. Titian sadece bir eserinde (Kat No: 7) yerde oturan kadını rahle üzerinde kitap okurken resmetmiş diğer eserlerinde (Kat No:6, 8, 9) rahle ve kitaba yer vermemiştir. Aynı şekilde Jan van Eyck, Botticelli, Giovanni Bellini ve El Greco kadını rahle üzerinde kitap okurken göstermiş, Veronese ise tıpkı Titian' da olduğu gibi rahle ve kitabı tasvir etmemiştir. Öte yandan Titian' ın üç eserinde (Kat No: 7-9) beyaz güvercin bulunurken, bir eserinde (Kat No: 6) güvercin resmedilmemiştir. Karşılaştırma olarak ele aldığımız sanatçılar arasında da El Greco, Jan van Eyck ve Veronese güvercini resmederken, Giovanni Bellini ve Botticelli eserlerinde güvercine yer vermemişlerdir. Son olarak Titian' ın iki eserinde (Kat No: 8, 9) resmin üst tarafında küçük erkek melekler yer alırken, karşılaştırma örneklerinde buna benzer tek eser El Greco' ya aittir.

B- İkonografik Anlam ve İfadesel Özellik

“Meryem’ e Müjde” ikonografisi Kanonik İncillerden Luka İncili’nde (Luka 1: 26-38) anlatılmaktadır. İkonografide geçen *“Elizabeth’in hamileliğinin altınca ayında, Tanrı Melek Cebrail’ i Celile’ de bulunan Nasıra adlı kente, Davud’ un soyundan Yusuf adında ki adama nişanlı olan kıza gönderdi. Kızın adı Meryem’ di.”*(Luka 1: 27) ifadesinden anlaşılacağı üzere kanatlı tasvir edilen meleğin Cebrail, karşısında kadının ise Meryem olduğu anlaşılmaktadır. Dolayısıyla sanatçı dört eserinde de ikonografiye birebir bağlı kalmış ve bireyselliğine yer vermemiştir.

“Onun yanına giren melek ‘Ey Tanrı’nın lütfuna erişen kız, selam! Rab seninledir, dedi.”(Luka 1: 28) cümlesinden elini kaldırmış olarak tasvir edilen meleğin Meryem’e seslendiği anlaşılmaktadır. Dolayısıyla sanatçı üç eserinde de (Kat No: 6-8)’ de ikonografiye birebir bağlı kalırken, bir eserinde (Kat No: 9) meleği elleri göğsünde resmederek bireyselliğini kullanmıştır.

“Bak gebe kalıp bir oğul doğuracaksın, adını İsa koyacaksın” (Luka 1: 31) ifadesinden anlaşılacağı üzere sanatçı dört eserinde de Cebrail’in Meryem’ e müjdeyi verdiği anı resmetmiştir. Dolayısıyla sanatçı eserlerinde (Kat No: 6-9) ikonografiye birebir bağlı kalmıştır.

“Meryem meleğe nasıl olur? Ben erkeğe varmadım ki, dedi. Melek ona şöyle cevap verdi. Kutsal Ruh senin üzerine gelecek” (Luka 1: 34-35) ifadesinden anlaşılacağı

üzere sanatçı eserlerinde (Kat No: 7-9) Kutsal Ruh beyaz güvercin olarak resmetmiş, fakat bir eserinde (Kat No: 6) Kutsal Ruh yoğun bir ışık huzmesiyle tasvir etmiştir. Dolayısıyla sanatçı eserlerinde ikonografiye bağlı kalmakla beraber bireyselliğine de yer vermiştir.

Tıpkı Titian' ın eserinde olduğu gibi Jan van Eyck, Botticelli, Giovanni Bellini, El Greco ve Veronese Hz. Meryem ve Melek Cebrail' i tasvir ederek ikonografiye birebir bağlı kalmışlardır. Titian eserinde (Kat No: 6) Kutsal Ruh tasvir ederken güvercin yerine beyaz bulutlar ve ışık huzmesi resmetmiş öte yandan Giovanni Bellini ve Botticelli kutsal ruhu ne güvercin olarak ne de ışık huzmesi olarak eserlerine yansıtmamışlardır. Dolayısıyla bu iki sanatçı ikonografiye bağlı kalmamış ve bireyselliklerine yer vermişlerdir. Müjde sahnelerinde genellikle zambak ve beyaz güvercin bulunmaktadır. Zambak; saflığın simgesi olarak, özellikle Bakire Meryem' in atribüleri arasında kullanılır. Genellikle vazo veya bir kavanoz içerisinde tasvir edilir.¹²¹ Güvercin ise; kutsal ruha atıfta bulunur. Genellikle Meryem'e Müjde sahnelerinde kullanılır.¹²²

Titian' ın Meryem' e Müjde eserlerinin iki tanesinde (Kat No: 6, 7) zambak, iki tanesinde (Kat No: 8, 9) ise beyaz güvercin yer almaktadır. Karşılaştırma eserlerimizde ise Jan van Eyck ve Veronese' de hem zambak hem beyaz güvercin, El Greco' da sadece beyaz güvercin, Botticelli ve Bellini' de ise sadece zambak tasvir edilmiştir. Eserler ikonografik anlam bakımından birbirleriyle benzemektedirler.

C- İkonolojik Anlam

Tezimiz kapsamında incelediğimiz eserlerden bir tanesi (Kat No: 6) Yüksek Rönesans Dönemi' ne aittir. Sanatçı Yüksek Rönesans Dönemi özelliği olan çizgilerin yumuşak geçişlere sahip olması, ışığın resmin tamamına akılcı bir şekilde yayılması, perspektifin kullanması gibi özellikleri eserin tamamına yansıtmıştır. Öte yandan Cebrail' in el ve ayak bileklerindeki deformasyondan dolayı da eser Maniyerist Dönem özellikleri sergilemektedir. İncelediğimiz eserlerden geri kalan üç tanesi (Kat No: 7-9) Barok Dönem' e aittir. Barok Dönem özelliği olan ışığın tek bir noktadan resmin içine girmesi, konuyu tiyatro sahnesi şeklinde resmetmesi gibi özellikleri sanatçı üç eserine de yansıtmıştır.

¹²¹ Cirlot E. J. (2001), Dictionary of Symbols, London, Routledge& Kegan Paul, 188

¹²² Ollder S. (2012), Symbolism A Comprehensive Dictionary, London, McFarland&Company, 72

Katalogumuzda ki eserler (Kat No: 6-9) üslup açısından Jan van Eyck'ın (Resim No: 73), Botticelli' nin (Resim No: 74), Giovanni Bellini' nin (Resim No: 75), El Greco' nun (Resim No: 76) ve Veronese' nin (Resim No: 77) eserleriyle karşılaştırılabilir. Jan van Ecyk; Belçika doğumludur. Flaman ressamların en büyük ustalarından biridir. Realist bir sanatçıdır. Öyle ki doğadaki tüm ayrıntıları ve zenginlikleri eserlerine birebir yansıtmıştır. Resme konu olmayacak konuları bile eserlerine dahil etmiştir.¹²³ Sandro Botticelli; Floransa doğumlu, Rönesans Dönemi sanatçısıdır. Asıl adı Alessandro Filipepi' dir. Çalışmaları, antik Yunan ve Rönesans döneminin özelliklerini içerisinde barındıran, tipik Rönesans Dönemi eserleridir. Eserlerinde sık sık mitolojik temalar kullanmış olsa da, dini temalı eserleri de bulunmaktadır.¹²⁴ Giovanni Bellini; Venedik doğumlu, İtalyan ressamdır. Kariyerine babasının atölyesinde çalışarak başlamıştır. Babası Jacopo Bellini ve kardeşi Gentile Bellini' dir. Hem beraber hem de bireysel olarak çalışmalarda bulunmuşlardır. İtalyan Rönesansına yeni teknikler kazandırmanın yanı sıra daha sonraki dönemlerde ki sanatçıları da etkilemişlerdir. Giovanni Bellini; yaptığı manzara ve dini temalı resimlerle Venedikli ressamlar arasında en önemli kişi olmuştur. Bellini, Hollanda'da kullanılan yağlı boya tekniğini geliştirerek Venedik resminde devrim yaratmıştır.¹²⁵ El Greco; Girit doğumludur. Bizans ve Rönesans resim tekniklerini birleştirerek eser veren İtalyan ressam olarak bilinir. Eserleri karmaşa ve dini duygularla doludur. Yunan Ortodoks Kilisesi ile ilişkilendirilen ikon boyama geleneğinde eğitim almıştır.¹²⁶ Paolo Veronese; Venedik Rönesansının en büyük ressamlarından biridir. Titian ve Tintoretto kadar muhteşem özelliklere sahip olmamakla beraber sanatını devam ettirmeyi başaramıştır. Resimlerinde ki ışıltı ve parlaklık hissini başarıyla tablolarına yansıtmıştır.¹²⁷ Rönesans Dönemi' ne tarihlenen altı sanatçının eserlerini karşılaştırdığımızda Titian' ın eserlerinin (Kat No: 7-9) daha Barok Dönem özellikler sergilediği anlaşılmaktadır. Bununla birlikte Titian' ın Müjde temalı eserlerinin hepsinde Maniyerist Özellikler bulunmaktadır. Cebrail' in aşırı büyük tasvir edilmesi, özellikle geç dönem eserlerinde (Kat No: 8, 9) resmin üst kısmında yer alan çocuk meleklerin tasviri ve bulutların katman katman verilmiş olması esere Maniyerist özellikler katmaktadır. Karşılaştırma örneklerimizde ise Jan van Eyck,

¹²³ Myers S. B. (Edt), (1979), Encyclopedia of Painting, NewYork, 173

¹²⁴ Gendler F. P(edt), The Renaissance an Ecylopedia for Student, America, 102

¹²⁵ Gendler F. P(edt), The Renaissance an Ecylopedia for Student, America, 86

¹²⁶ A.g.e, 43

¹²⁷ Myers S. B. (Edt), (1979), Encyclopedia of Painting, NewYork, 492

Botticelli, Giovanni Bellini, El Greco ve Veronese' nin eserlerinin tamamında Cebraill'in aşırı büyük tasvir edilmiş olmasından dolayı eserler Maniyerist özellikler sergilemektedir. Öte yandan El Greco' nun (Resim No: 76) eserinde, sanatçıcının özelliğı olan kaos devam etmekte ve tıpkı Titian' ın iki eserinde (Kat No: 8, 9) olduğı gibi resmin üst kısmında yer alan çocuk meleklerin vücut şekillerinin doğal verilmemesinden dolayı eser Maniyerist özellikler sergilemektedir. Ayrıca El Greco (Resim No: 76) bu eseri yaparken Titian' ın eserlerinden de ilham aldığı bilinmektedir.¹²⁸ Giovanni Bellini' nin Venedik Ekolüne bağılı olması, eserlerinde canlı renkleri tercih etmesi, Titian ile birebir benzer özellikler sergilemesinin yanı sıra, eserinde çok fazla detaya yer vermesinden dolayı, Flaman ressam olan Jan van Ecyk'la da benzer özellikler sergilemektedir. Yine eserinde oldukça canlı renklere yer veren Botticelli; manzara kullanımı, ışığın akılcı bir şekilde esere yansıtılmasının yanı sıra, daha çizgisel kompozisyona bağılı kalmasından dolayı karşılaştırma örnekleri içerisinde Erken Rönesans Dönemi özellikleri sergileyen tek sanatçıdır. Veronese ise; Titian' ın eserinde (Kat No: 6) olduğı gibi, çizgisel kompozisyon yerine geçişlerin daha yumuşak olması, arka planda üst üste kullandığı mimari yapıların resme derinlik katması gibi özelliklerden dolayı Yüksek Rönesans dönem özellikleri sergileyerek Titian ile benzerlik göstermektedir.

¹²⁸ <https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/the-annunciation/0e31a4de-bf19-4e4d-8977-f61ca8211dea>



Resim No: 73 Jan van Eyck, Mijde, 1435, Ulusal Sanat Galerisi, Washington, Amerika

<https://www.wikiart.org/en/jan-van-eyck/the-annunciation>



Resim No: 74 Sandro Botticelli, Müjde, 1489, Uffizi Galeri, Floransa, İtalya

<https://www.wikiart.org/en/sandro-botticelli/the-cestello-annunciation>



Resim No: 75 Giovanni Bellini, Müjde, 1500, Galeria dell Academia, Venedik, İtalya

<https://www.wikiart.org/en/giovanni-bellini/the-annunciation-1500>



Resim No: 76 El Greco, Müjde, 1576, Prado Müzesi, Madrid, İspanya

<https://www.wikiart.org/en/el-greco/the-annunciation-1576>



Resim No: 77 Paolo Veronese, Mijde, 1578, Galleria dell Acedemia, Venedik, İtalya

<https://www.wikiart.org/en/paolo-veronese/the-annunciation-1578>

5.2.3. İsa' nın Doğumu ve Çobanların Secdesi

Bu başlık adı altında üç eser (Kat No: 10-12) incelenmiştir. İncelediğimiz eserin adı 'İsa'nın doğumu ve Çobanların Secdesi' dir.

Eserlerden birincisi (Kat No: 10) İngiltere' de National Galeri' de, ikincisi (Kat No: 11) Almanya' da Alte Pinakotek' de üçüncüsü ise (Kat No: 12) İtalya' da Pitti Sarayı' nda bulunmaktadır.

Eserler yağlı boya tekniği ile yapılmıştır.

Resimler sırasıyla 1510 (Kat No:10), 1513-1514 (Kat No: 11) ve 1533 (Kat No: 12) yıllarına tarihlendirilmiştir.

A- Olgusal Anlam

"İsa' nın Doğumu-Çobanlar ve Melekler" adlı çalışmada eserlerden birincisinde (Kat No:10) konu açık bir alanda gerçekleşirken, ikinci ve üçüncü resimde (Kat No: 11, 12) konu kapalı bir mekânda geçmektedir. Birinci ve ikinci eserde (Kat No: 10, 11) toplam dört kişi yer almakta ve her iki resimde de kadın, erkek ve küçük çocuk bulunmaktadır. İki eseri birbirinden ayıran tasvir ise; birinci eserde (Kat No: 10) yere diz çöken kişi çocuk olarak resmedilirken, ikinci eserde diz çöken kişi sakallı bir erkek olarak tasvir edilmiştir (Kat No: 11). Son resimde ise (Kat No: 12) toplam sekiz kişi, iki tane büyükbaş hayvan ve birde kuzu bulunmaktadır. Üç eserde ortak olan özellik kadın, küçük çocuk, yaşlı erkek, büyükbaş hayvanlar ve kuzular bulunmasıyken, sadece son eserde sahne daha kalabalık resmedilmiştir (Kat No:12). Olgusal anlam açısından çalışmamızla (Kat No:10-12) karşılaştırılacak olan eserler Sandro Botticelli' nin (Resim No: 78) 1476-1478 tarihli Santa Maria Novella Bazilikasında, Giorgione'nin (Resim No: 79) 1505-1510 tarihli National Gallery of Art' da ve Caravaggio' nun (Resim No: 80) 1609 tarihli The Regional History Museum' da yer alan "İsa' nın doğumu ve Çobanların Secdesi" adlı eserleridir. Sandro Botticelli' nin eserinde (Resim No: 78) konu bir ahırın önünde geçmektedir. Eserde dört kişi tasvir edilmiştir. Resmin tam ortasında bel kısmı bir örtüye sarılmış ve ellerini karşısında ki kadına doğru uzatır şekilde tasvir edilmiş bir çocuk yer almaktadır. Çocuğun karşısında ise üzerinde mavi bir pelerin olan ve ellerini dua eder şekilde göğüs kısmında birleştiren bir kadın resmedilmiştir. Kadının hemen arkasında ise kahverengi elbise üzerine kırmızı bir pelerinle tasvir edilmiş küçük bir

erkek çocuk elinde sopayla gösterilmiştir. Eserin bize göre sağında elini başına yaslamış, düşünceli bir şekilde tasvir edilen yaşlı bir adam bulunmaktadır. Resmin arka planında ise büyükbaş iki hayvan yer almaktadır. Giorgione' nin (Resim No: 79) eserinde ise; konu mağaranın önünde geçmektedir. Eserde beş kişi bulunmaktadır. Bunlardan kadın ve adam mağaranın önünde oturmuş, önlerinde ki çocuğa bakar şekilde resmedilmişlerdir. Önlerinde ki çocukta çıplak bir şekilde beyaz örtüyle yatırılmış biçimde gösterilmiştir. Çocuğun hemen arkasında iki erkek figür yer almaktadır. Bunlardan birincisi dizlerinin üzerine çökmüş şekilde, diğeri de hafif öne doğru eğilmiş şekilde tasvir edilmişlerdir. Eserin bize göre sağ arka planında mağaranın giriş kısmında iki tane büyükbaş hayvan ve melekler yer alırken, sol arka planında ise dağlarla birlikte irili ufaklı tepeler ve kıvrılarak giden yollar bulunmaktadır. Caravaggio' nun (Resim No: 80) eserinde ise konu kapalı bir mekânda geçmektedir. Eserde altı kişi bulunmaktadır. Bunlardan eserin bize göre sol tarafında yere oturmuş, kucağında ki çocuğu tutarken resmedilmiş bir kadın bulunmaktadır. Kadınlı çocuğun tam karşısında ise merakla çocuğa bakan dört erkek yer almaktadır. Resmin arka planında iki tane büyükbaş hayvan bulunurken, ön tarafta ise bir sepet gösterilmiştir.

Karşılaştırma örneklerimizden Caravaggio' nun eseri (Resim No: 80) Titian' ın eserinde (Kat No: 11, 12) olduğu gibi ahır benzeri bir mekânın içerisinde geçmektedir. Titian' ın iki eserinde (Kat No:10, 12) çocuk yemliğin üzerinde yatarken, bir eserinde ise (Kat No:11) kucakta tasvir edilmiştir. Caravaggio ve Botticelli' nin eserinde ise yemlik tasvir edilmezken, Giorgione' nin eserinde çocuk yemliğe yatırılmış şekilde resmedilmiştir. Sandro Botticelli (Resim No: 78) ve Giorgione' nin (Resim No: 79) eserlerini açık bir alanda resmetmelerinden dolayı Titian' ın eseriyle (Kat No: 10) benzerlik göstermektedir. Öte yandan Titian' ın eserinde (Kat No: 10) gökyüzünde melek tasvir edilirken, karşılaştırma örneklerinden Giorgione meleği resmetmiş, Botticelli ve Caravaggio ise eserlerinde meleğe yer vermemişlerdir. Öte yandan Titian' ın eserlerinde (Kat No: 10-12) büyükbaş hayvan tasvirleri yer alırken, Botticelli, Giorgione ve Caravaggio' da da büyükbaş hayvan tasvirleri bulunmaktadır.

B- İkonografik Anlam ve İfadesel Özellik

“İsa’ nın doğumu -Çobanlar ve Melekler” ikonografisi resmedilmiştir. İsa’nın doğumu Matta, Luka ve Apokrif Matta İncillerine konu edinilirken, Çobanlar ve Melekler ise sadece Luka İncili’ nde geçmektedir.

...Böylece Yusuf’ da, Davut’un soyundan ve torunlarından olduğu için Celile’nin Nasıra kentinden kalkıp Yahudiye bölgesine, Davut’un kenti olan Beytlehem’ e gitti. Orada, hamile olan nişanlısı Meryem’le birlikte yazılacaktı. Onlar oradayken, Meryem’in doğum yapma vakti geldi ve ilk oğlunu doğurdu (Luka 2: 6-7)

ifadesine göre sanatçı Hz. Meryem’i, çocuk İsa’ yı ve Yusuf’ u resmederek ikonografiye birebir bağlı kalmıştır.

“Onu kundağa sarıp bir yemliğe yatırdı” (Luka2: 6-7) cümlesinden anlaşılaacağı üzere Titian iki eserinde (Kat No:10-12) Hz. İsa’yı yemlik üzerinde resmederek ikonografiye birebir bağlı kalırken, bir eserinde (Kat No: 11) Hz. İsa’ yı kucakta resmederek bireyselliğine yer vermiştir.

“Aynı yörelerde, sürülerin yanında nöbet tutarak geceyi kırlarda geçiren, çobanlar vardı” (Luka2: 8) ifadesinden anlaşılaacağı üzere sanatçı eserlerinde(Kat No:10-12) çobanları resmetmiş ve ikonografiye birebir bağlı kalmıştır. Öte yandan bir eserinde ise (Kat No: 11) çoban yerine başka bir kişiyi resmederek bireyselliğine yer vermiştir.

Rab’ bin bir meleği onlara göründü ve Rab’ bin görkemi çevrelerini aydınlattı. Büyük bir korkuya kapıldılar. Melek ise onlara ‘Korkmayın’ dedi. Size tüm halk için müjde olacak büyük bir sevinç kaynağı getiriyorum; bugün size, Davut’un kentinde bir Kurtarıcı doğdu. Bu, Rab olan Mesih’tir. Ve işte size bir işaret; kundağa sarılmış ve yemlikte yatan bir bebek bulacaksınız (Luka2: 9-12)

cümlesinde olduğu gibi Titian bir eserinde (Kat No: 10) meleği resmederek ikonografiye birebir bağlı kalmıştır.

Apokrif Matta İncili’ ne göre “Ve Meryem hayvanlarla birlikte mağaranın içine girdi. Çünkü doğurması gereken zaman çok yakındı. ‘İsa’nın doğumundan üç gün sonra Meryem mağaradan çıktı ve bir ahıra girerek çocuğu oraya yerleştirdi. Ahırda yer alan eşek ve öküz çocuğa hayranlıkla baktı”¹²⁹ ifadesine göre sanatçı eserlerine öküz ve eşiği resmederek ikonografiye birebir bağlı kalmış bireyselliğine yer

¹²⁹ <http://gnosis.org/library/psudomat.htm>

vermemiştir. Ayrıca bir eserinde (Kat No:10) Hz. Meryem' i mağara önünde resmederek ikonografiye bağlı kalmakla beraber bireyselliğine yer verirken iki eserinde ise (Kat No: 11, 12) ahırın içerisinde tasvir etmiştir. Dolayısıyla sanatçı burada ikonografiye bağlı kalmakla birlikte, bireyselliğini de kullanmıştır.

Karşılaştırma örneklerimizden Botticelli ve Giorgione Hz. İsa' nın doğumunu tıpkı Titian' ın eserinde (Kat No: 10) olduğu gibi mağaranın önünde resmetmişlerdir. Titian gibi Giorgione' de Hz. İsa'yı yemliğin üstünde tasvir ederek ikonografiye bağlı kalmış fakat Botticelli ve Giorgione yemliği resmetmeyerek ikonografiye bağlı kalmamışlar ve bireyselliklerine yer vermişlerdir. Titian' ın eserinde (Kat No: 10) olduğu gibi, Giorgione' de eserinde (Resim No: 79) çobanları resmederek ikonografiye birebir bağlı kalmıştır. Çobanların Secdesi olarak geçen bu ikonografide Titian'ın (Kat No: 11) ve Botticelli' nin (Resim No: 78) tasvirlerinde kıyafetlerinden anlaşılacağı üzere çobanlar resmedilmemiştir. Dolayısıyla sanatçılar burada bireyselliklerine yer vermişlerdir. Hz. İsa'nın Doğumu sahnelerinde sanatçılar genellikle Hz. Meryem, Çocuk İsa ve Yusuf' u ya ahırın içerisinde ya da ahırın dışında tasvir etmişlerdir. Bununla birlikte Hz. İsa' nın doğum sahnesinde büyükbaş hayvanlar ve çok sık olmamakla birlikte kuzu da resmedilmektedir.

C- İkonolojik Anlam

Tezimiz kapsamında incelediğimiz eserlerden bir tanesi (Kat No: 10) Rönesans Dönem özelliği olan, ışığın resmin tamamına akılcı şekilde dağılması, figürlerin resmi dolduracak şekilde gösterilmesi, arka planda ki manzara resminin tasvir edilmesi gibi özellikleri bünyesinde barındırmaktadır. Tezimiz de yer alan diğer iki eseri (Kat No:11, 12) ışığın resmin içine bir noktadan girmesiyle birlikte izleyicinin odak noktasını tek bir yerde toplaması, tasvir edilen kişilerden bir tanesini hareketli göstererek, resme ivme kazandırılması gibi özelliklerden dolayı eserler Barok Dönem özellikleri sergilemektedir.

Katalogumuzda ki bu eserleri (Kat No: 10-12) üslup açısından Sandro Botticelli¹³⁰, nin (Resim No: 78), Giorgione' nin (Resim No: 79) ve Caravaggio¹³¹, nun (Resim No: 80) resimleri ile karşılaştırabiliriz. Giorgione; asıl adı Giorgione da

¹³⁰Sandro Botticelli' nin Hayatı Hakkında Detaylı Bilgi için Bakınız: Karşılaştırma ve Değerlendirme Bölümü: Meryem' e Müjde

¹³¹ Caravaggio' nun Hayatı Hakkında Detaylı bilgi için Bakınız: Karşılaştırma ve Değerlendirme Bölümü: Davud ve Golyat

Castelfranco'dur. Venedikli Rönesans sanatçısıdır. O dönemde yaşamış en esrarengiz ressamdır. Vasari, Giorgione' yi Venedik resmimin modern tarzının mucidi olarak tanımlar. Diğer yandan sanat tarihçileri Giorgione' nin kariyeri hakkında çok fazla bilgiye sahip olmamakla beraber, imzasını taşıyan herhangi bir parça olmadığı içinde hangi resimlerin ona ait olduğu konusunda anlaşılamazlar. Vasari' ye göre Castelfranco doğumludur. Giovanni Bellini' nin yanında çalışmıştır. Giorgione' nin eserleri klasik Rönesans resim sanatının özelliklerini taşımaktadır. Manzara ve ruh halini eserlerine yansıtmıştırdan dolayı bazı eleştirmenler eserlerini boyalı şiirler olarak tanımlamışlardır.¹³² Botticelli (Resim No: 78) ve Giorgione' nin (Resim No: 79) eserleri Titian' ın eseriyle (Kat No: 10) benzerlik göstermekte ve üçü de Rönesans Dönem özelliklerini bünyesinde barındırmaktadır. Botticelli' nin eserinin Titian ve Giorgione' ye göre daha çizgisel kompozisyonda yapılmış olması, kıyafetlerde ki hacmin daha az verilmesi ve perspektif olgusunun sadece arka planda yer alan büyükbaş hayvanlarla verilmeye çalışılmasından dolayı eser Erken Rönesans Dönem özelliklerini bünyesinde barındırmaktadır. Öte yandan Giorgione' nin eseri Titian' ın resminde (Kat No: 10) olduğu gibi, eserde perspektifin verilmiş olması, kişilerin vücut hatlarının doğal resmedilmesi, geçişlerin yumuşak verilmesi ve kullanılan renklerin çok canlı olmasından dolayı iki eser üslup açısından birbirlerine benzemektedirler. Caravaggio' nun eseri de (Resim No: 80) Titian' ın eserlerinde (Kat No: 11, 12) olduğu gibi Barok Dönem özellikler sergilemektedir. Her iki eserde de sadece Hz. Meryem ve İsa' ın aydınlık gösterilmesi, resimlerde bir anın ele alınması, kullanılan renklerin daha koyu tonlarda olması gibi özelliklerden dolayı da Titian ve Caravaggio' nun eserleri de benzer özellik göstermektedir.

¹³² Gendler F. P(edt), The Renaissance an Ecylopedia for Student, America, 126



Resim No: 78 Sandro Botticelli, İsa' nın Doğumu, 1476-1478, Santa Maria Novella Bazilikası, İtalya

<https://www.wikiart.org/en/sandro-botticelli/santa-maria-novella>



Resim No: 79 Giorgione, İsa'nın Doğumu ve Çobanların Secdesi, 1505-1510, National Gallery of Art, Washington, Amerika

<https://www.wikiart.org/en/giorgione/the-adoration-of-the-shepherds-1510>



Resim No: 80 Caravaggio, İsa' nın Doğumu ve Çobanların Secdesi, 1609, The Regional History Museum, Bulgaria

<https://www.wikiart.org/en/caravaggio/adoration-of-the-shepherds-1609>

5.2.4. İsa Vaftiz Oluyor

“İsa Vaftiz Oluyor” adı altında bir eser (Kat No: 13) bulunmaktadır.

Bu eser İtalya’ da Capitolini Müzesinde yer almaktadır.

Eser yağlı boya tekniği ile yapılmıştır.

Resim 1512 yılına aittir.

A- Olgusal Anlam

“İsa Vaftiz Oluyor” adlı çalışmada konu açık bir mekânda geçmektedir. Eserde üç kişi tasvir edilmiştir. Bunlardan birincisi resmin tam ortasında yer alan sadece bel kısmı beyaz bir örtüyle kapalı olan uzun saçlı ve sakalı bulunan erkektir. Eserde yer alan ikinci kişi ise eserin bize göre solunda bulunan bir tepenin üzerinden, belinde beyaz örtü bulunan adamın başından aşağıya bardakla su döken oldukça kaslı gösterilmiş olan erkek figürüdür. Resimde tasvir edilen son kişi ise eserin bize göre sağ alt köşesinde bulunan üzerinde siyah bir elbise bulunan beyaz sakallı, yaşlı bir erkektir. Eserin arka planında bir kale ve insanlar bulunmaktadır. Olgusal Anlam açısından çalışmamızla (Kat No: 13) karşılaştırılacak olan eserler Leonardo Da Vinci’ nin (Resim No: 81) 1475 tarihli Uffizi Galeria’ da ve Giovanni Bellini’ nin (Resim No: 82) 1500-1502 tarihli Santa Corono Kilisesinde yer alan “İsa Vaftiz Oluyor” adlı eserleridir. Leonardo Vinci’ nin eserinde (Resim No: 81) resmin tam ortasında suyun içerisinde, bel kısmı kırmızı bir örtüyle kapatılmış, ellerini göğüs kısmında birleştirmiş uzun saçlı bir adam tasvir edilmiştir. Eserin bize göre sağında yer alan siyah üzerine mavi ve açık pembe detayları bulunan bir tunikle resmedilmiş olan bir erkek yer almaktadır. Tasvir edilen bu kişi bize göre sol eliyle tuttuğu kâseyi tam ortada duran erkeğin başından aşağı döker şekilde, sağ elinde de uç kısmı haç şeklinde uzun bir sopa tutar şekilde gösterilmiştir. Eserin bize göre sol tarafında suyun dışında üzerlerinde mavi bir pelerin bulunan ve ellerinde pembe renkte bir örtü tutan iki kişi daha tasvir edilmiştir. Eserin arka planında çam ağacı ve palmiye ağacı bulunurken, gökyüzünde ise iki elin arasından beyaz bir güvercin ortada duran adamın üzerine doğru uçar şekilde gösterilmiştir. Bellini’ nin eserinde (Resim No: 82) ise; resmin tam ortasında ve diğer kişilerden daha önde tasvir edilmiş, sadece bel kısmı beyaz bir örtüyle kapatılmış ve elleriyle de göğsünü kapatmaya çalışır şekilde bir erkek resmedilmiştir. Eserin bize göre sağ tarafında küçük bir tepenin üzerinde,

yeşil renkte pelerini bulunan ve elinde ki tasla bel kısmı örtülü adamın başından aşağı bir şey döker şekilde gösterilmiş bir erkek figür daha resmedilmiştir. Eserin bize göre sol tarafında ise üç kadın yer almaktadır. Bu kadınlardan iki tanesi ayakta, bir tanesi ise oturur şekilde resmedilmiştir. Eserin arka planında irili ufaklı dağlar bulunmakla beraber, gökyüzünde ise bulutların arasından çıkmış, üzerinde kırmızı bir elbise ve mavi himation bulunan, uzun saç ve sakalı olan bir erkek, ellerini iki yana açmış ve ortasından da güvercin çıkmış şekilde resmedilmiştir. Bu kişinin etrafında ise küçük melekler yer almaktadır. Tıpkı Titian gibi Leonardo ve Bellini, eserlerinin tam ortasında bel kısmı örtülü bir erkek ve onun başından aşağı bir şey döken kişiyi resmetmişlerdir. Titian eserinde beyaz güvercin tasvirine yer vermezken; Leonardo ve Bellini' nin eserinde beyaz güvercin bulunmaktadır. Titian' ın resminde gökyüzünde küçük melekler bulunurken; Leonardo' nun eserinde gökyüzünde iki yana açılmış el, Bellini' nin eserinde ise meleklerle beraber, elleri iki yana açılmış bir erkek tasviri bulunmaktadır. Son olarak Titian' ın eserinde belinde beyaz örtü bulunan ve onun başından aşağı bir şey döken kişi dışında tek bir kişi resmedilirken, Leonardo' nun eserinde yan tarafta iki kişi, Bellini' nin eserinde ise üç kişi tasvir edilmiştir.

B- İkonografik Anlam ve İfadesel Özellik

Burada “İsa Vaftiz Oluyor” ikonografisi tasvir edilmiştir. Bu ikonografi Matta (4: 13-17), Markos (1: 9-11) ve Luka (3: 21-22) İncillerinde anlatılmıştır. Matta İncili' nde geçen “*Bu sırada İsa, Yahya tarafından vaftiz edilmek üzere Celile’ den Şeria nehrine, Yahya’ nın yanına geldi*” (Matta 4: 13). Markos İncili' nde ise “*O günlerde Celile’ nin Nasıra kentinden çıkıp gelen İsa, Yahya tarafından Şeria nehrinde vaftiz edildi*” (Markos 1: 9). Luka İncili' nde ise “*Bütün halk vaftiz olduktan sonra İsa’ da vaftiz oldu. İsa dua ederken gök açıldı ve Kutsal Ruh, bedensel bir görünüm alarak güvercin biçiminde O’ nun üzerine indi*” (Luka 3: 21-22) ifadelerine göre suyun içerisinde olan kişi Hz. İsa, bize göre Hz. İsa’ nın solunda yer alan, ona su döken kişi ise Yahya’ dır. Sanatçı burada ikonografiye birebir bağlı kalmıştır. Matta İncili' nde “*İsa vaftiz olur olmaz sudan çıktı. O anda gökler açıldı ve İsa, Tanrı’ nın ruhunun bir güvercin gibi inip üzerine konduğunu gördü*” (Matta 4: 16). Markos İncili' nde ise “*Tam sudan çıkarken, göklerin yarıldığını ve Ruh’ un güvercin gibi kendi üzerine indiğini gördü*” (Markos 1: 10). Luka İncili' nde ise “*Bütün halk vaftiz olduktan sonra İsa’ da vaftiz oldu. İsa dua ederken gök açıldı ve Kutsal Ruh, bedensel bir*

görünüm alarak güvercin biçiminde O' nun üzerine indi” (Luka 3: 21-22) ifadesinden anlaşılacağı üzere sanatçı güvercin yerine melekleri resmederek ikonografiye bağlı kalmamış ve bireyselliğini kullanmıştır.

Leonardo Vinci ve Botticelli nehrin içinde Hz. İsa'yı ve onu vaftiz eden Vaftizci Yahya' yı resmederek ikonografiye Titian gibi birebir bağlı kalmışlardır. İkonografide geçen “*Kutsal Ruh, bedensel bir görünüm alarak güvercin biçiminde O' nun üzerine indi”*(Luka 3: 21-22) ifadesine Leonardo ellerin arasından çıkan güvercini resmederek, Bellini ise hem tanrıyı hem de güvercini resmederek ikonografiye bağlı kalmakla beraber bireyselliklerini eserlerine yansıtmışlardır. Titian, Leonardo ve Bellini' nin eserlerinde Hz. İsa ve Vaftizci Yahya dışında kişilerde resmedilmiştir. Üç sanatçı da farklı kişileri resmederek ikonografiye bağlı kalmamışlar ve bireyselliklerini kullanmışlardır.

C- İkonolojik Anlam

Tezimiz kapsamında incelediğimiz eser (Kat No: 13) Rönesans Dönemi' ne ait bir eserdir. Bu resimde sanatçı Rönesans Dönem özelliği olan vücutların doğala yakın resmedilmesi, elbiselerde ki hacmin verilmesi, ışığın resmin tamamına yayılması, arka planda perspektifi verebilmek için kıvrımlı yolların verilmesi gibi özelliklerin hepsini eserine yansıtmıştır.

Katalogumuzda ki bu eseri (Kat No: 13) üslup açısından Leonardo' nun (Resim No: 81) ve Bellini'nin¹³³ (Resim No: 82) eserleriyle karşılaştırabiliriz. Leonardo da Vinci; Rönesans' ın en tanınmış figürlerinden biri olarak tanınan Leonardo, aynı zamanda ressam, heykeltıraş, mimar, bilim insanı ve mühendis olarakta bilinir. Leonardo İtalya' da Tuscan bölgesinde yer alan Anchiano doğumludur. Andrea del Verrochio' nun atölyesinde çalışırken heykel, çizim ve resim alanında çalışma şansı bulmuştur. Leonardo az sayıda sanat eseri tamamlamasına rağmen Rönesans' ın şekillenmesinde önemli rol oynamıştır. Raphael ve Michelangelo gibi büyük sanatçılar, Leonardo' nun resimdeki ustalığını tanımışlar ve Leonardo' dan figürlerin üzerinde ki ışığı nasıl düzenleyeceklerini, ışık ve gölge kullanımını ve bireylerin farklı şekilde resmedilmesini öğrenmişlerdir. Birçok ressam, özellikle onunla

¹³³ Giovanni Bellini' nin Hakkında Detaylı bilgi için Bakınız: Karşılaştırma ve değerlendirme, Meryem' e Müjde

Çalışanlar onun tasarımlarını kopyalamışlardır.¹³⁴ Rönesans Dönemi' ne ait olan sanatçıların bu üç eserini karşılaştırdığımızda Titian ve Giovanni Bellini' nin dönem özelliğı olan perspektifi, Leonardo'ya göre daha iyi kullandıkları anlaşılmaktadır. Öte yandan üç sanatçının da eserlerinde kullandıkları ışığın resmin tamamına akılcı bir şekilde yayıldığı görölmektedir. Titian ve Giovanni Bellini' nin eserlerinde daha yumuşak bir kompozisyon gözlemlenirken, Leonardo' nun eserinde çizgisel kompozisyona yer verilmiştir. Titian' ın eserinde özellikle Vaftizci Yahya' da Maniyerist özellikler bulunmaktadır. Aynı şekilde Leonardo' nun eserinde de her ne kadar erken döneme tarihlenen bir eser olsa da; Hz. İsa ve Vaftizci Yahya' nın vücutlarının aşırı kaslı verilmek istenirken deformasyona uğradığı anlaşılmaktadır. Bu sebeple Titian' ın eserinde olduğu gibi Leonardo' nun eserinde de Maniyerist özellikler görölmektedir.

¹³⁴ Gendler F. P(edt), The Renaissance an Ecylopedia for Student, America,13



Resim No: 81 Leonardo Da Vinci, İsa Vaftiz Oluyor, 1475, Uffizi Galeri, Floransa, İtalya

<https://www.wikiart.org/en/leonardo-da-vinci/the-baptism-of-christ>



Resim No: 82 Giovanni Bellini, İsa Vaftiz Oluyor, 1500-1502, Santa Corona Kilisesi, Vicenza, İtalya

<https://www.wikiart.org/en/giovanni-bellini/baptism-of-christ-st-john-altarpiece-1502-2>

5.2.5. Meryem ve Çocuk İsa

“Meryem ve Çocuk İsa” adı altında 18 eser (Kat No: 14-31) incelenmiştir.

Bu eserlerden üç tanesi (Kat No: 15, 23, 27) Louvre Müzesinde, iki tanesi (Kat No: 17, 20) Prado Müzesinde, iki tanesi National Galeri’ de (Kat No: 24, 31)), iki tanesi (Kat No: 16, 19) Kuntsthistorisches Müzesi’ nde yer almaktadır. Eserlerin geri kalanı ise The Jules Bache Koleksiyonunda (Kat No: 14), Magnani Rocca Vakfında (Kat No: 18), Gemäldegaleria Alte Meister’ de (Kat No: 21), Kimbell Art’ da (Kat No: 25), San Nicholo della Lattuga Kilisesi’ nde (Kat No:26), Tyssen- Bornemisza Müzesi’ nde (Kat No: 28), Hermitaj Müzesi’ nde (Kat No: 29) ve Alte Pinakothek’ de (Kat No: 30) bulunmaktadır.

Eserler yağlı boya tekniği ile yapılmıştır.

Resimler sırasıyla 1508 (Kat No: 14), 1510 (Kat No: 15), 1510-1511 (Kat No: 16), 1511 (Kat No: 17), 1512-1516 (Kat No: 18), 1515 (Kat No: 19), 1516-1520 (Kat No: 20), 1515-1518 (Kat No: 21), 1520 (Kat No: 22), 1530 (Kat No: 23), 1530 (Kat No: 24), 1530 (Kat No: 25), 1533-1535 (Kat No: 26), 1535 (Kat No: 27), 1545 (Kat No: 28), 1560 (Kat No: 29), 1532-1565 (Kat No: 30), 1565-1570 (Kat No: 31) yıllarına tarihlendirilmiştir.

A- Olgusal Anlam

“Meryem ve Çocuk İsa” adlı çalışmada eserlerimizden 14 tanesinde (Kat No:14-25, 27,30) konu açık bir alanda, dört tanesinde (Kat No:26, 28, 39, 31) ise kapalı mekânda geçmektedir. Eserlerden sekiz tanesinde (Kat No:14, 15, 20, 24-26, 28-30) çocuk kadının kucağında, resimlerin yedi tanesinde (Kat No:16- 18, 21, 22, 27, 29) çocuk kadının kucağında ama ayakta, bir tanesinde (Kat No: 19) kadın ve çocuk ayakta, bir eserde (Kat No: 31) ise çocuk kadını emerken gösterilmiştir. Son olarakta (Kat No: 23) çocuk başkasının kucağında gösterilmiştir. Eserlerin 13 tanesinde (Kat No: 15, 17- 27, 29) ise kadın ve çocuk yanlarında azizlerle resmedilmiştir. Olgusal anlam açısından çalışmamızla (Kat No: 14-31) karşılaştırılacak olan eserler Giotto’nun (Resim No: 83) 1320-1330 tarihli National Gallery’de, Massaccio ‘nun (Resim No: 84) 1426 tarihli National Gallery’de, Leonardo da Vinci’ nin (Resim No: 85) Alte Pinakothek’ de, Sandro Botticelli’ nin (Resim No: 86) Uffizi Gallery’de, Pietro Perugino’nun (Resim No: 87) 1493 tarihli Kunsthistorisches Museum’ da,

Raphael' in (Resim No: 88) 1502 tarihli Staatliche zu Museum' da, Albrecht Dürer'in 1506 tarihli Lindanou Museum' de (Resim No: 89), Giovanni Bellini' nin (Resim No: 90) 1510 tarihli Palezzo Brera' da, Correggio' nun (Resim No: 91) 1520-1524 tarihli Szepmuveszeti Museum'da, Guido Reni' nin (Resim No: 92) 1606 tarihli Philadelphia Museum of Art' da yer alan “Meryem ve Çocuk İsa” adlı eserleridir. Titian' ın eserinde olduğu gibi Giotto, Masaccio, Botticelli, Perugino, Raphael, Durer ve Guido Reni' nin eserlerinde de çocuk kadının kucağında otururken resmedilmiştir. Öte yandan yine Titian' ın eserinde olduğu gibi Giovanni Bellini' nin eserinde de çocuk kadının kucağında fakat ayakta resmedilmiştir. Titian' ın eserinde (Kat No: 31) kadın çocuğu emzirir şekilde gösterilirken, Correggio' nun eserinde de aynı konu ele alınmıştır. Titian' ın eserlerinde olmayan ancak Leonardo Da Vinci' nin eserinde (Resim No: 85) yer alan kadın ayakta resmedilirken, çocuk bir yerin üzerinde yatar şekilde tasvir edilmiştir. Massaccio (Resim No: 84), Botticelli (Resim No: 86), Perugino (Resim No: 87) ve Raphael' in (Resim No: 88) eserlerinde de kadın ve çocuğun yanında, Titian' ın eserlerinde olduğu gibi azizler resmedilmiştir.

B- İkonografik Anlam ve İfadesel Özellik

Eserlerde “Meryem ve Çocuk İsa” sahneleri tasvir edilmiştir. Belirli bir ikonografisi olmayan bu sahneler özellikle Rönesans Dönem' i sanatçıları tarafından çok sevilmiş ve sıklıkla eserlerine konu edinmişlerdir. Bu tasvirlerde Hz. Meryem' in genellikle başı kapalı, kırmızı uzun elbise üzerine mavi ya da siyah pelerinle resmedilirken, Hz. İsa ise sadece bel kısmını örten beyaz bir örtüyle gösterilmiştir. Karşılaştırma eserlerimizden Giotto (Resim No: 24), Massaccio (Resim No: 25), Leonardo da Vinci (Resim No: 26) ve Giovanni Bellini (Resim No: 31) tıpkı Titian' ın eserlerinde olduğu gibi (Kat No: 14, 16, 28, 30, 31) sadece Hz. Meryem ve Hz. İsa' yı tasvir etmişlerdir. Sandro Botticelli (Resim No: 86), Pietro Perugino (Resim No: 87), Raphael (Resim No: 88), Albrecht Durer (Resim No: 89), Correggio (Resim No: 91) ve Guido Reni (Resim No: 92) ise Hz. Meryem ve Hz. İsa' yı yanında azizler, azizeler ve meleklerle resmetmişlerdir. Bu bakımdan da Titian' ın (Kat No: 15, 17-27, 29) eserleriyle de benzer özellikler sergilemektedirler.

Titian' ın eserlerinde yer alan aziz ve azizeler ise resim sanatında çok sık tasvir edilmelerinin yanı sıra çoğunun da kendine ait atribüleri bulunmaktadır.

Katalogumuzda yer alan 18 eserden 13'ünde Hz. Meryem ve Hz. İsa'nın yanında aziz ve azizeler bulunmaktadır. Bunlardan birincisi (Kat No:17) Aziz Roch; resim sanatında genellikle dini kıyafetler giymiş, şapkalı, pelerinli ve elinde bir şeyler taşıyor şekilde veya yan tarafında bir köpek ile tasvir edilir.¹³⁵ Aynı resimde yer alan ikinci aziz ise Padualı Aziz Anthony' dir. 17. YY'dan itibaren Aziz Anthony çocuk İsa'yı tutar şekilde resmedilmiştir. Resim sanatında genellikle kitap (bilgelik) ve zambakla (safılık) tasvir edilmiştir. Titian; Aziz Anthony'yı atribülerine bağlı kalarak resmetmiş ama Hz. İsa'yı azizin kucagında göstermeyerek tasviri 17. YY ressamlarından ayırmıştır. Titian'ın azizlerle olan ikinci resminde ise (Kat No: 18) Azize Catherine tasviri bulunmaktadır. Azize Catherine resim sanatında genellikle dikenli taç giymiş şekilde resmedilmektedir. Öte yandan Titian bu eserinde (Kat No: 18) Azize Catherine'nin atribüsüne bağlı kalmamıştır. Titian'ın azizlere yer verdiği bir diğer eseri (Kat No: 19) da Yusuf tasvirinde bulunmaktadır. Resim sanatında genellikle marangoz olarak veya çocuk İsa'yı tutarken, bazen de elinde zambak tutarken resmedilmiştir.¹³⁶ Titian'ın bir başka eserinde (Kat No: 20) ise Aziz George ve Azize Dorotyh tasvir edilmiştir. Aziz George; resim sanatında atın üzerinde¹³⁷, Azize Dorothy ise elinde güllerden yapılmış bir çelenk tutarken¹³⁸ tasvir edilirler. Titian'ın eserlerinde (Kat No: 24, 25) yer alan vaftizci Yahya ise resim sanatında genellikle keşiş, kuzu tutan bir çocuk olarak ve ya uç kısmında haç olan bir sopa tutarken resmedilir.¹³⁹ Titian'ın eserinde (Kat No: 26) yer alan bir diğer aziz ise Sebastian' dır. Rönesans sanatçıları tarafından çok fazla tasvir edilmiştir. Aziz Sebastian resim sanatında vücudunda oklarla resmedilmiştir.¹⁴⁰ Titian' da buna bağlı kalarak tasvir ettiği Aziz Sebastian'ı vücudunda oklarla göstermiştir. Titian'ın Hz. Meryem ve Çocuk İsa tasvirlerinde (Kat No: 27) yer alan bir diğer kişi ise Azize Agnes' dir. Azize Agnes ise resim sanatında saflığın simgesi olan kuzuyla betimlenir.¹⁴¹ Karşılaştırma örneklerimizden Sandro Botticelli (Resim No:86), Rafael (Resim No: 88) ve Pietro Perugino' da (Resim No: 87) eserlerinde aziz ve azizelere yer vermiştir. Tasvir edilen aziz ve azizelere dair herhangi bir belirleyici unsur

¹³⁵ Guiley E. R., (2001), Encyclopedia of Saint, New York, Facts on File, 29

¹³⁶ A.g.e,191

¹³⁷ Guiley E. R., (2001), Encyclopedia of Saint, New York, Facts on File, 129

¹³⁸ <https://azizler.org/content/azize-dorothy/>

¹³⁹ Guiley E. R., (2001), Encyclopedia of Saint, New York, Facts on File, 174

¹⁴⁰ A.g.e, 472

¹⁴¹ A.g.e, 6

bulunamamıştır. Ayrıca Leonardo da Vinci' nin eserinde Hz. Meryem' in elinde tuttuğu karanfilde Hz. Meryem' in bakireliğine ve sadakatine yorumlanmaktadır. Koyu kırmızı renkte olan karanfil ayrıca evliliğe ve tutkulu aşk şeklinde de değerlendirilir.¹⁴²

C- İkonolojik Anlam

Tezimiz kapsamında incelediğimiz 18 eserden 13 tanesi (Kat No:14- 17, 20-27, 29) ışığın rasyonel bir şekilde tüm esere yayılması, vücut hatlarının doğal şekilde verilmesi, perspektifi detaylı şekilde verebilmek için arka planda kıvrılan yollar, sıra dağlar, irili ufaklı tepelerin resmedilmesi, figürlerin kıyafetlerinin daha hacimli gösterilmesi ve kullanılan renklerin tonlarının canlı ve çeşitli verilmesinden dolayı Rönesans Dönem' i özelliklerini bünyesinde barındırmaktadır. Geri kalan beş eserden dört tanesi (Kat No: 19, 28, 30, 31) ışığın resmin içine bir noktadan girmesi, eserde bir odak noktasının belirlenmesi ve onun dışında diğer yerlerin gölgede bırakılması, hareketsiz bir esere hareket kazandırması gibi özelliklerden dolayı Barok Dönem özellik sergilemektedir. Bir eser ise (Kat No: 18) eseri ortadan ikiye ayırmış gibi resmederek esere farklı özellikler kazandırmıştır. Eserin bize göre sol kısmında Hz. Meryem' in arkasını tamamen karanlıkta bırakarak ve tüm ışığı Hz. Meryem' in üzerinde yoğunlaştırarak esere Barok Dönem özellikleri katarken, eserin bize göre sağ kısmında ise arka planda mimari yapı, ağaçlar, irili ufaklı tepeler resmederek ve ışığı resmin tamamına yayarak esere Rönesans Dönem özellikleri de katmaktadır.

Katalogumuzdaki eserler (Kat No: 14-31) üslup açısından Giotto' nun (Resim No: 83), Masaccio' nun (Resim No: 84), Leonardo da Vinci¹⁴³, nin (Resim No: 85), Sandro Botticelli¹⁴⁴, nin (Resim No: 86), Pietro Periguno' nun (Resim No: 87), Raphael' in (Resim No: 88), Albrecht Durer' in (Resim No: 89), Giovanni Bellini¹⁴⁵, nin (Resim No: 90), Coreggio' nun (Resim No: 91), Guido Reni' nin (Resim No: 92) eserleriyle karşılaştırabiliriz. Giotto di Bondone (Resim No: 83) 14. YY' ın ilk yarısında İtalya' nın en yenilikçi ve devrimci ressamıydı. Rönesans sanatı için bir model oluşturan Giotto, aynı zamanda heykeltıraş ve mimardı. Ayrıca kalıplardan

¹⁴² Olderr S., (2012), Symbolism A Comprehensive Dictionary, London, Mc Farland&Company, 44

¹⁴³ Leonarda da Vinci' nin Hayatı Hakkında Detaylı Bilgi İçin Bakınız: Karşılaştırma-Değerlendirme: İsa Vaftiz Oluyor

¹⁴⁴ Sandro Botticelli' nin Hayatı Hakkında Detaylı bilgi için bakınız: Karşılaştırma ve Değerlendirme Bölümü: Meryem' e Müjde

¹⁴⁵ Giovanni Bellini' nin Hayatı Hakkında Detaylı Bilgi İçin Bakınız: Karşılaştırma-Değerlendirme: Meryem'e Müjde

cesurca dönen, sıra dışı bir kavrayışa sahip bir ressam olarak tanınmasından çok, ressamlara ortaçağın gereksiz fikirlerinden vazgeçmeleri ve geleceğe yönelik daha fazlası için ihtiyaçları duydukları ivmeyi kazandıran bir sanatçıydı. Giotto, ortaçağ kısıtlamalarının en fazla olduğu zamanlarda geleneksel konuları resmetmesine rağmen, kutsal figürlere dünyevi hareketler kazandırmıştır.¹⁴⁶ Massaccio (Resim No: 84); asıl adı Tommaso di Giovanni' dir. 15.YY' ın başlarında Floransa' da Rönesans sanatının gelişimi için önemli olan İtalyan ressamdır. Resim sanatını Giotto' nun bıraktığı yerden alıp biçim ve mekânın anıtsal kullanımını 15. YY terimlerinde ilerlettiği sık sık söylenir. Ömrü çok uzun olmadığı için eserlerini erken ya da geç diye ayırmak neredeyse imkânsızdır.¹⁴⁷ Pietro Perugino (Resim No: 87); sanatsal belirsizliği ortaya çıkaran İtalyan ressamdır. Rafael' in öğretmenidir. Eğitimini nerede aldığı tam bilinmemekle beraber, Floransa' da kendini geliştirdiğine dair düşünceler bulunmaktadır. Esas ününü 1481 yılında Papa VI. Sixtus tarafından Sistine Şapeli' nin freskolarında çalışması için çağrıldığında kazanmıştır.¹⁴⁸ Raphael (Resim No: 88); adı Raphael Sanzi ya da Rafeallo Sanzio olarakta geçer. Yüksek Rönesans' ın en büyük ve etkili figürlerinden biri arasında yer alan Raphael' in eserleri zarif ve estetik yönleriyle bilinir. Çalışmaları Leonardo da Vinci ve Michelangelo gibi yenilikçi olmamasına rağmen, o dönem de en çok beğenilen sanatçılar arasında yer almaktadır.¹⁴⁹ Albrecht Durer (Resim No: 89); 21 Mayıs 1471 yılında Almanya' da dünyaya gelmiştir. Babası eğitimini Hollanda' da almış olmasından dolayı, oğlunu da etkilemiş ve Albrecht Durer; Jan van Eyck ve Rogier van der Wayden' ın geleneklerine bağlı olarak kendini geliştirmeye başlamıştır.¹⁵⁰ Coreggio (Resim No: 91); asıl adı Antonio Allegri' dir. Yaptığı dini ve mitolojik temalı resimlerle duyulara hitap etmeyi başaran sanatçı, geliştirdiği bu teknikle Barok resmin gelişmesine önemli katkılar sağlamıştır. Andrea Mantegna, Leonardo da Vinci, Raphael ve Michelangelo gibi sanatçılardan etkilenmiştir.¹⁵¹ Guido Reni (Resim No: 92); Bolonya doğumlu bir sanatçıdır. Carracci' nin en önde gelen takipçilerindendir. Sanatının sıradan olduğunu düşünen modern eleştirmenler

¹⁴⁶ Earls I., (2004), Artist of the Renaissance: Artist of an Era, London, UK, 83

¹⁴⁷ Myers, S. B. (Edit.). (1979). Encyclopedia of Painting, New York, 324

¹⁴⁸ Zırpolo H. L., (2008), Historical Dictionary of Renaissance Art, Plymouth, UK, 331

¹⁴⁹ A.g.e, 358

¹⁵⁰ Erikli A.,A, (2019), Albrecht Durer Tasvirlerinde Passion İkonografisi (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, 11

¹⁵¹ Gendler F. P(edt), The Renaissance an Eyclopedia for Student, America, 191

tarafından çok sevilme de, çağdaşları tarafından büyük beğeni toplamıştır.¹⁵² Resim sanatında birçok dönemde ele alınan Hz. Meryem ve Çocuk İsa temalı eserler, sadece Rönesans Dönemi'nde değil, Gotik ve Barok Dönemlerde de ele alınmıştır. Giotto' nun eseri konu bakımından Titian' ın eserleriyle benzerlik gösterse de üslup açısından farklılar bulunmaktadır. Örneğin; Hz. İsa tasvirinin vücut hatlarında ki orantısızlık, eserde perspektifin olmayışı, çocuk olarak resmedilmeye çalışılan Hz. İsa' nın yüz ifadesinin çocuksu ifadeyle uyuşmaması dikkat çekmektedir. Massaccio' nun eseri de Erken Rönesans dönemine tarihlenen ancak konu bakımından Titian ile benzer özellikler sergileyen eserler arasındadır. Giotto' ya göre daha fazla perspektif barındıran resim Titian' ın eserleriyle kıyaslandığında daha donuk, vücut hatları daha düz olarak karşımıza çıkmaktadır. Botticelli' nin eseri de tıpkı Massaccio' nun eseri gibi erken Rönesans Dönemi' ne tarihlense de mekânda ki hacmi verme, tasvir ettiği kişileri konumlandırma şekliyle esere kattığı derinliği arttırmıştır. Botticelli' nin eserlerinde çizgisel kompozisyona yer vermesinden dolayı Titian'ın erken dönem çalışmalarıyla (Kat No: 14, 15, 16) benzerlik göstermektedir. Leonardo da Vinci' nin eserinde ise (Resim No: 85) tasvir edilen Hz. İsa'nın vücut hatlarının doğal olarak verilmemesinden dolayı Manierist özellikler barındırmaktadır. Dolayısıyla Titian' ın eserleriyle (Kat No: 18, 21, 22, 24-28, 30, 31) benzer özellikler sergilemektedir. Leonardo ve Rafael' in eserlerinde kullandıkları ışığın her yere rasyonel şekilde yayılması, Leonardo' nun eserinde camın arkasından gözüken manzara, Raphael' in eserinin arka kısmında gösterilen manzara resmiyle esere derinlik kazandırma isteği Titian' ın eserleriyle (Kat No: 14-18) benzerlik göstermektedir. Pietro Perugino' nun (Resim No: 97); Floransa' da eserler vermesine rağmen, eserlerinde Floransalı ressamın aksine doğa gözlemciliğini bu eserine yansıtmamıştır. Eserinde ışığı akılcı şekilde kullanması ve kullandığı canlı renkler bakımından Titian ile benzer özellikler gösterse de arka planında tek renk kullanması, perspektifi sadece tasvir ettiği figürlerle vermeye çalışmasıyla erken dönem sanatçılarına daha fazla benzerlik göstermektedir. Albrecht Dürer' ın (Resim No: 89) Meryem ve Çocuk İsa tasvirinden, Titian eserinde (Kat No: 10) Hz. Meryem' in Vaftizci Yahya' nın elinden üzüm alırken ki anını resmederek şematik bakımdan etkilenmiştir.¹⁵³ Giovanni Bellini' nin eseri ise (Resim No: 90) Titian' ın eseriyle (Kat No: 16) hem konu hem üslup

¹⁵² Myers S. B. (Edt), (1979), Encyclopedia of Painting, New York, 412

¹⁵³ Hale, S., (2012), Titian: His Life, (Basım yeri yok), 92

açısından birbirleriyle benzemektedir. Titian' ın bu eseri (Kat No: 16) Bellini' nin eserinden etkilenerek yaptığı da net olarak anlaşılmaktadır. Ayrıca Venedik Ekolüne sahip olan iki sanatçı da dönemin özelliklerini bünyelerinde barındırmaktadır. Correggio ise (Resim No: 91) Barok Dönem özellikleri olan ışığın resmin içine bir noktadan girmesi, eserin arka planının karanlıkta bırakılması gibi özellikleri eserine yansıtmıştır. Tıpkı Titian' ın eserinde de (Kat No: 31) Barok Dönem özellikleri sergilediğinin yanı sıra, iki sanatçı da emziren Meryem' i konu alarak hem üslup hem konu bakımından birbirlerine benzemektedir. Son olarak Guido Reni' nin eseri ise Titian' ın eseriyle (Kat No: 28) ışığın tek noktadan içeri girmesi, her iki resimde de Hz. Meryem' in öne doğru eğilmiş olması, arka planda perdenin resmedilerek esere derinlik kazandırılması gibi nedenlerden dolayı iki eser üslup açısından da birbirlerine benzemektedirler.



Resim No: 83 Giotto, Meryem ve Çocuk İsa, 1320-1330, National Gallery of Art, Washington, Amerika

<https://www.wikiart.org/en/giotto/madonna-and-child>



Resim No: 84 Massaccio, Meryem ve Çocuk İsa, 1426, National Gallery, Londra, İngiltere

<https://www.wikiart.org/en/masaccio/maria-and-child-1426>



Resim No: 85 Leonardo da Vinci, Meryem ve Çocuk İsa, 1480, Alte Pinakothek, Münih, Almanya

<https://www.wikiart.org/en/leonardo-da-vinci/the-madonna-of-the-carnation>



Resim No: 86 Sandro Botticelli, Meryem ve Çocuk İsa altı azizle birlikte, 1470, Uffizi Gallery, Floransa, İtalya

<https://www.wikiart.org/en/sandro-botticelli/madonna-and-child-with-six-saints>



Resim No: 87 Pietro Perugino, Meryem ve Çocuk İsa Azize Catherine ve Azize Rosa ile birlikte, 1493, Kunsthistorisches Museum, Viyana, Avusturya

<https://www.wikiart.org/en/pietro-perugino/madonna-and-child-with-st-catherine-and-st-rosa-1493>



Resim No: 88 Rafael, Meryem ve Çocuk İsa Azizlerle birlikte, 1502, Staatliche Museen zu, Berlin, Almanya

<https://www.wikiart.org/en/raphael/madonna-with-child-and-saints>



Resim No: 89 Albrecht Dürer, Meryem ve Çocuk İsa, 1506, Lindenau- Museum, Altenburg, Almanya

<https://www.wikiart.org/en/albrecht-durer/madonna-with-the-siskin-1506>



Resim No: 90 Giovanni Bellini, Meryem ve Çocuk İsa, 1510, Palezzo Brera, İtalya

<https://www.wikiart.org/en/giovanni-bellini/madonna-and-child-1510>



Resim No: 91 Correggio, Meryem ve Çocuk İsa Meleklerle birlikte, 1520-1524, Szepmuveszeti Muzeum, Budapeşte, Macaristan

<https://www.wikiart.org/en/correggio/virgin-and-child-with-an-angel-1524-1>



Resim No: 92 Guido Reni, Meryem ve Çocuk İsa Vaftizci Yahya ile birlikte, 1606
Philadelphia Museum of Art, Philadelphia, Amerika

<https://www.wikiart.org/en/guido-reni/madonna-with-child-and-st-john-the-baptist>

5.2.6. Magdalenalı Meryem

“Magdalenalı Meryem” adı altında iki eser (Kat No: 32, 33) incelenmiştir.

Bu eserlerden bir tanesi (Kat No: 32) İtalya’ da Uffizi Galeri’ de, ikincisi ise (Kat No: 33) Rusya’ da Hermitage Müzesi’ nde yer almaktadır.

Eserler yağlı boya tekniği ile yapılmıştır.

Resimler sırasıyla 1531 (Kat No: 32) ve 1560-1565 (Kat No: 33) yıllarına tarihlendirilmiştir.

A- Olgusal Anlam

“Magdalenalı Meryem” adlı çalışmada, eserlerin ikisinde de (Kat No: 32, 33) oturarak tasvir edilmiş, saçları sarı ve uzun bir kadın yer almaktadır. İlk resimde (Kat No: 32) kadının üst kısmında bir şey bulunmamakla beraber çıplaklığını saçlarıyla kapatmaya çalışır şekilde resmedilmiştir. İkinci resimde (Kat No: 33) ise kadın üzerinde şal ile resmedilmesine rağmen, omuzları ve göğüs kısmı açık şekilde gösterilmiştir. Birinci eserde (Kat No:32) arka plan tamamen karanlık resmedilirken, kadının bize göre sağında küçük bir şişe bulunmakta, ikinci eserde (Kat No: 33) ise arka planda gökyüzü ve ağaçlar resmedilirken, kadının önünde açık bir kitap, yanında da küçük bir şişe ve kuru kafa bulunmaktadır. Olgusal Anlam açısından çalışmamızla (Kat No: 32, 33) karşılaştırılacak olan eserler Giovanni da Milano’nun (Resim No: 93) 1365 tarihli Runicci Şapeli’ nde ve Domenico Tintoretto’ nun (Resim No: 94) 1598-1602 tarihli Capitoline Müzesi’nde yer alan “Magdalenalı Meryem” adlı eserlerdir. Giovanni da Milano’ nun eserinde (Resim No: 93) toplam altı kişi bulunmaktadır. Bunlardan dört tanesi masada oturmuş yemek yerken, bir tanesi hizmet ederken, bir kişi de masanın altında birinin ayağına bir şey sürerken resmedilmiştir. Masanın altında olan kişi uzun sarı saçlı ve önünde ağzı açık bir şişeyle birlikte tasvir edilmiştir. Domenico Tintoretto’ nun eserinde (Resim No: 94) uzun saçlı bir kadın oturur şekilde resmedilmiştir. Sadece gövdesi gözükken kadının üst kısmı çıplak resmedilmesine rağmen, hasır benzeri bir şeyle kapatılmaya çalışılmıştır. Kadın ellerini göğüs kısmında kavuşturmuş ve yukarı bakar şekilde tasvir edilmiştir. Kadının bize göre solunda çarmıha gerilmiş olan İsa heykelciği, kuru kafa, bir kâse ve hemen önünde ise açık bir kitap bulunmaktadır. Domenico Tintoretto’ nun eseri Titian’ ın eserleriyle (Kat No: 32, 33) benzerlik gösterirken

Giovanni da Milano' nun eserinde farklılıklar bulunmaktadır. Titian ve Domenico Tintoretto' nun eserleri olgusal anlam bakımından birbirleriyle uyuşurken, Giovanni da Milano' nun eseri uyuşmamaktadır.

B- İkonografik Anlam ve İfadesel Özellik

Burada “Magdalenalı Meryem” ikonografisi tasvir edilmiştir. Bu ikonografi İncillerden Matta (26: 6-13), Markos (14: 12-26), Luka (7: 36-50) ve Yuhanna (12: 1-11)’ da konu edinilmiştir. Yuhanna İncili’nde Meryem adı geçerken, Luka, Matta ve Markos İncilleri’nde ‘Kadın’ olarak yer almıştır.

Matta İncili’nde *“İsa Beytanya’da cüzzamlı Simun’ un evindeyken, yanına bir kadın geldi. Kadın, kaymaktaşından bir kap içinde çok değerli, hoş kokulu bir yağ getirmişti. İsa sofrada otururken, kadın yağı O’nun başından aşağı döktü”* (Matta 26: 6-7), Markos İncili’nde

İsa Beytanya’da cüzzamlı Simun’un evinde sofrada otururken yanına bir kadın geldi. Kadın, kaymaktaşından bir yağ içinde çok değerli, saf hintsümbülü yağı getirmişti. Kabı kırarak yağı O’nun başından aşağı döktü” (Markos 14: 3-5), Luka İncili’nde ise *“İsa’nın Ferisi’ nin evinde yemek yediğini öğrenince kaymaktaşından bir kap içinde hoş kokulu yağ getirdi* (Luka 7: 36-38)

ifadelerinden Hz. İsa’ya yağ getiren kadının Meryem olduğu anlaşılmaktadır. Sanatçı her iki eserinde de (Kat No: 32-33) şişeyi resmederek ikonografiye bağlı kalmış, fakat Meryem’i her iki eserde de tek başına tasvir ederek bireyselliğine yer vermiştir. Yuhanna İncili’nde geçen *“Meryem, çok değerli saf hintsümbülü yağından yarım litre kadar getirerek...(Yuhanna 12: 3)”* cümlesinde Luka İncili’nin aksine ‘Meryem’ olarak adlandırılmıştır. Sanatçı iki eserinde de (Kat No: 32, 33) Meryem’i tasvir ederken göğüslerini açık bırakarak bireyselliğini kullanmıştır. Günahkâr bir kadın olarak bilinen Magdanelalı Meryem, resim sanatında genellikle uzun sarı ya da kızıl saçlı, kırmızı pelerinli ve yağ kabı ile tasvir edilir.¹⁵⁴

Karşılaştırma örneklerimizden Domenico Tintoretto' nun eseri tıpkı Titian' ın eserinde olduğu gibi sadece Magdanelalı Meryem’i resmederek ikonografiye bağlı kalmak yerine bireyselliğini kullanmıştır. Öte yandan Giovanni da Milano ise Titian ve Domenico Tintoretto' nun aksine Magdanelalı Meryem dışında Hz. İsa ve sofrada oturan diğer insanları da resmederek ikonografiye bağlı kalmış, ancak yağı başından

¹⁵⁴ Gedikli Ş., (2019), Hristiyan Sanatında Tövbekarlığın Simgesi: Mecdelli Meryem, Asos Journal, 98, 198-216

aşağı dökerken değil, ayaklarına sürerken resmederek bireyselliğine yer vermiştir. Titian ve Domenico Tintoretto' nun eserleri ikonografik anlam ve ifadesel özellik bakımından birbirine benzerlik gösterirken, Giovanni da Milano' nun eseri Titian' ın eseri ile farklılık barındırmaktadır.

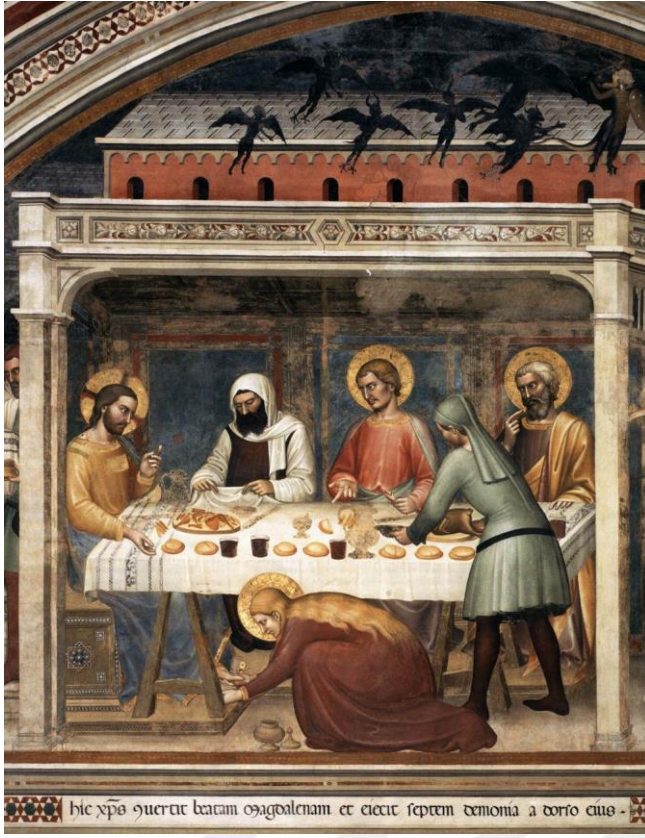
C- İkonolojik Anlam

Tezimiz kapsamında incelediğimiz iki eser (Kat No: 32, 33) Barok Dönem' e ait bir eserdir. Bu iki eserde de sanatçı; ışığı tek bir yerden resmin içine sokmuş ve geri kalan kısımları karanlıkta bırakarak odak noktasını sadece Magdalenalı Meryem üzerinde yoğunlaştırmıştır. Titian, Magdalenalı Meryem'in el ve yüz ifadelerinden de resme hareket kazandırarak Barok Dönem özelliklerini eserlerine yansıtmıştır.

Katalogumuzda yer alan bu iki eseri (Kat No: 32, 33) üslup açısından Giovanni da Milano' nun (Resim No: 93) ve Domenico Tintoretto' nun eserleriyle (Resim No: 94) karşılaştırabiliriz. Giovanni Milano; Floransa bölgesinde aktif olan İtalyan ressamdır. Tarzı daha çok Orcagna ve Andrea da Firenze ile ilişkilendirilir. Sanatı doğallıktan uzaktır.¹⁵⁵ Domenico Tintoretto; Jacobo Tintoretto' nun oğludur. 17 yaşında Venedik ressamlar loncasına kabul edilmiştir. Kariyerine, Venedik' de ki Doge Sarayı'ndaki Sala del Collegio ve Sala del Senato'da ki resimleri yapmakta olan babasına yardım ederek başlamıştır.¹⁵⁶ Giovanni da Milano' nun eseri Titian'ın eserine göre çizgisel kompozisyonun bulunması, arka planda tek rengin hâkim olması ve yüz ifadelerinin doğallıktan uzak resmedilmesinden dolayı Gotik özellikler sergilemektedir. Domenice Tintoretto eseri ise, ışığın içeri bir noktadan girmesi, arka planın karanlık bırakılması, daha yumuşak kompozisyona sahip olması gibi nedenlerden dolayı Titian' ın eserleriyle de üslup açısından benzerlik sergilemektedir. Tintoretto' nun eserinde ise Magdalenalı Meryem' in yüz ifadesinin daha doğal ve gerçekli verilmesi de eseri Titian' ın eserinden ayıran özellikler arasındadır.

¹⁵⁵ Myers, S. B. (Edit.). (1979). Encyclopedia of Painting, New York, 203

¹⁵⁶ <https://www.wga.hu/frames-e.html?bio/r/robusti/domenico/biograph.html>



Resim No: 93 Giovanni da Milano, Ferisilerin Evinde Yemek, 1365, Rinucci Şapeli, Floransa, İtalya

<https://www.wga.hu/art/g/giovanni/milano/rinuccion/2south1.jpg>



Resim No: 94 Domenico Tintoretto, Magdanelalı Meryem, 1598-1602, Capitoline Müzesi, Roma, İtalya

<https://www.wikiart.org/en/domenico-tintoretto/tintoretto-magdalena-penitente-musei-capitolini-roma-1598-1602-copia-1602>

5.2.7. İsa ve Zina

“İsa ve Zina” adı altında bir eser (Kat No: 34) incelenmiştir.

Bu eser İngiltere’ de Kelvingrove Sanat Galerisi ve Müzesi’nde yer almaktadır.

Eser yağlı boya tekniği ile yapılmıştır.

Resim 1508-1510 yıllarına tarihlendirilmiştir.

A- Olgusal Anlam

“İsa ve Zina” adlı eserde konu açık bir mekânda geçmektedir. Eserde sekiz kişi resmedilmiştir. Resmedilen kişilerden iki tanesi kadın, altı tanesi ise erkektir. Resmin bize göre en solunda kırmızı elbise üzerine sarı renkte büyük bir kolye takmış kadın, kadının hemen önünde ise sırtı izleyiciye dönük olarak tasvir edilmiş bir erkek figürü bulunmaktadır. Kadının bize göre sağında, eserin tam ortasında turuncu elbise üzerine mavi pelerin giymiş ve ayağında sandalet bulunan bir erkek yer almaktadır. Sırtı izleyiciye dönük olarak resmedilen kişi, resmin ortasında yer alan, ayağında sandalet bulunan kişiyi tutar şekilde tasvir edilmiştir. Üzerinde mavi pelerin bulunan erkek figür bize göre sol eliyle yerden destek alarak kalkmaya çalışırken, sol eliyle de üzerinde kısa pantolon ve parlak gömlek bulunan erkeğin kolundan tutarken resmedilmiştir. Üzerinde kısa pantolon bulunan adamın bize göre solunda sadece başı görünen yaşlı bir kişi, sağında ise kolundan tuttuğu bir kadın yer almaktadır. Kadının üzerinde beyaz uzun bir elbise, üstünde ise yeşil renkte bir şal bulunmaktadır. Kadının yüz ifadesi bıkkın ve üzgün şekilde resmedilmiştir. Kadının arkasında ise iki erkek birbirleriyle konuşurken resmedilmişlerdir. Olgusal anlam bakımından çalışmamızla (Kat No: 34) karşılaştırılacak olan eserler Lorenzo Lotto’nun (Resim No: 95) 1528 tarihli Louvre Müzesin’ nde ve Tintoretto’ nun (Resim No: 96) 1550 tarihli National Gallery of Ancient Art’da yer alan “İsa ve Zina” adlı eserleridir. Lorenzo Lotto’ nun eseri (Resim No: 95) kalabalık ve kapalı bir mekânda geçmektedir. Eserin arka planında, kalabalığın içinde, çocuktan yaşlılara, askerden din adamlarına kadar toplumun her kesiminden insanlar yer almaktadır. Eserin ön planında ise; resmin tam ortasında kırmızı uzun elbise üzerine lacivert renkte şalı bulunan, uzun saçlı bir erkek yer almakta ve bize göre sol elini kalabalığı durdurmak için kaldırmış şekilde tasvir edilmiştir. Bu kişinin bize göre solunda beyaz elbiseli ve üzerinde yeşil bir şal bulunan, arka taraftaki bir kişi

tarafından da saçları çekilen bir kadın yer almaktadır. Kadının tam karşısında ise kahverengi kıyafetleri bulunan bir adam, parmaklarıyla bir şey sayıyormuş şekilde resmedilmiştir. Tintoretto' nun eserinde (Resim No: 96) ise konu revaklı bir alanın içinde geçmektedir. Tıpkı Lorenzo Lotto' nun eserinde olduğu gibi kalabalık bir ortam bulunmaktadır. Öyle ki eserin bize göre solunda suçluyu götüreren askerler varken, sol tarafta ise kalabalık bir grup ortada duran kadına bakarken resmedilmişlerdir. Eserin tam ortasında üzerinde işlemeler bulunan lacivert uzun bir elbiseyle tasvir edilmiş bir kadın yer almaktadır. Kadının karşısında, yazılı bir taşın üzerine oturmuş, üzerinde lacivert şalla tasvir edilmiş bir erkek yer almaktadır. Titian' ın eserine göre Lorenzo Lotto ve Tintoretto eserlerinde hem daha kalabalık bir ortam resmetmişler hem de toplumun daha fazla kesimini eserlerine yansıtmışlardır. Titian ve Lorenzo Lotto' nun eserlerinde tasvir edilen kadının ifadesel özellikleri birbirleriyle benzerlik gösterirken, Tintoretto' nun eserinde kadının yüzünde herhangi bir ifade bulunmamaktadır.

B- İkonografik Anlam ve İfadesel Özellik

“İsa ve Zina” ikonografisi Yuhanna İncili’ nin 8. Bölümünde anlatılmaktadır. İkonografide geçen “İsa ise Zeytin Dağı’na gitti. Ertesi sabah erkenden yine tapınağa döndü. Bütün halk O’nun yanına geliyordu. O’ da oturup onlara ders vermeye başladı”(Yuhanna 8: 1-3) ifadesinden anlaşılabileceği üzere yere oturmuş olarak resmedilen kişinin Hz. İsa olduğu anlaşılmaktadır. Ayrıca ikonografide geçen “tapınağa döndü” ifadesinden Hz. İsa’nın tapınakta değil de açık bir alanda oturduğu anlaşılmaktadır. Dolayısıyla sanatçı burada Hz. İsa’yı yere oturmuş ve dersi dinlemeye gelen halkı da göstererek ikonografiye bağlı kalmış ancak Hz. İsa’yı tapınakta resmetmeyerek de bireyselliğini kullanmıştır. İkonografinin devamında “Din bilginleri ve Ferisiler, zina ederken yakalanmış bir kadın getirdiler. Kadını orta yere çıkararak İsa’ya, ‘Öğretmen, bu kadın tam zina ederken yakalandı’ dediler.” (Yuhanna 8: 3-5) cümlesinden kadının kolundan tutan kişi ve kadının arkasında tasvir edilen kişilerin din bilginleri ve Ferisiler olduğu, öte yandan da kolundan tutulan kadının da zina yapan kadın olduğu anlaşılmaktadır. Dolayısıyla sanatçı burada ikonografiye birebir bağlı kalmıştır. İkonografide geçen “İsa eğilmiş, parmağıyla toprağa yazı yazıyordu” (Yuhanna 8: 7) ifadesinden ikonografinin aksine sanatçı Hz. İsa’yı zina yapan kadını yakalayan kişinin kolunu tutar şekilde

resmetmiştir. Dolayısıyla sanatçı burada ikonografiye birebir bağlı kalmamış ve bireyselliğini kullanmıştır.

Karşılaştırma örneklerimizden Tintoretto (Resim No: 96); Titian ve Lorenzo Lotto' nun (Resim No: 95) aksine Hz. İsa' yı tapınakta resmederek ikonografiye bağlı kalmış ve bireyselliğini kullanmamıştır. Titian gibi Lorenzo Lotto' da kadının kolundan tutulmuş şekilde resmederek ikonografiye bağlı kalmış fakat Tintoretto kadını tam orta yerde ve tek başına resmederek bireyselliğine yer vermiştir. İkonografide geçen '*İsa eğilmiş, parmağıyla toprağa yazı yazıyordu.*' (Yuhanna 8: 7) ifadesine göre Titian gibi Lorenzo Lotto ve Tintoretto' da Hz. İsa' yı yazı yazarken resmetmeyerek bireyselliklerini kullanmışlar ve ikonografiye bağlı kalmamışlardır.

C- İkonolojik Anlam

Tezimiz kapsamında incelediğimiz resim (Kat No: 34) Barok Dönem' e ait bir eserdir. Resmin tamamına yayılan bir ışığın olmaması, sanatçının vurgulamak istediği kişileri daha aydınlık, arka planda yer alan kişileri daha gölgede bırakması gibi dönem özelliklerini sanatçı eserine yansıtmıştır.

Katalogumuzda ki bu eseri (Kat No: 34) üslup açısından Lorenzo Lotto (Resim No: 95) ve Tintoretto¹⁵⁷, nun (Resim No: 96) eserleriyle karşılaştırabiliriz. Lorenzo Lotto; Venedik doğumlu İtalyan ressamdır. Venedik Yüksek Rönesans'ının bütün geleneklerini bünyesinde barındıran bir sanatçıdır. Daha sonraki çalışmalarında daha gerçekçi, Barok Dönem için öncü olan çalışmaları da bulunmaktadır. Yüksek Rönesans'dan erken Barok' a doğru geçiş çalışmalarında Titian ve Giorgione' den etkilenmiştir. Ayrıca Titian ve Caravaggio gibi sanatçılardan da büyük saygı görmüştür.¹⁵⁸ Rönesans ve Barok Dönem içerisinde eser veren bu sanatçılara baktığımızda üçünün de üslup özelliklerini resimlerine yansıttığı anlaşılmaktadır. Titian gibi Venedik Ekolü' ne bağlı olan Lorenzo Lotto' nun da ışığı ve renkleri doğal kullanmasının yanı sıra tasvir ettiği kişilerin vücut hatlarını da oldukça doğal tasvir etmiştir. Tintoretto ise; Titian ve Lorenzo Lotto' ya göre daha geç dönemde çalışmalar yapmış olsa da Titian ve Lorenzo Lotto' ya göre perspektifi hem mekânın tasvirinde hem de arka planda kullandığı doğa tasviriyle daha başarılı şekilde vermiştir. Öte yandan Tintoretto' nun kullanmış olduğu renkler Titian ve Lorenzo

¹⁵⁷ Tintoretto'nun Hayatı Hakkında Detaylı Bilgi İçin Bakınız: Karşılaştırma ve Değerlendirme: Âdem ve Havva

¹⁵⁸ Myers S. B. (Edt), (1979), Encyclopedia of Painting, NewYork, 311

Lotto'ya göre daha koyu ve renk çeşitliliği daha sınırlıdır. Dolayısıyla Lorenzo Lotto ve Titian, içinde bulundukları dönemin özelliklerini eserlerine yansıtırken, Tintoretto ise kullandığı ışık ve renklerin daha koyu olmasından dolayı Barok Dönem özellikleri bünyesinde barındırmaktadır.



Resim No: 95 Lorenzo Lotto, İsa ve Zina, 1528, Louvre Müzesi, Paris, Fransa

<https://www.wikiart.org/en/lorenzo-lotto/christ-and-the-adulteress>



Resim No: 96 Jacopo Tintoretto, İsa ve Zina, 1550, National Gallery of Ancient Art, Roma, İtalya

<https://www.wikiart.org/en/tintoretto/christ-and-the-woman-taken-in-adultery>

5.2.8. İsa ve Dünya

“İsa ve Dünya” adı altında bir eser (Kat No: 35) incelenmiştir.

Bu eser Avusturya’ da Kunsthistorisches Müzesi’nde yer almaktadır.

Eser yağlı boya tekniği ile yapılmıştır.

Resim 1530 yılına aittir.

A- Olgusal Anlam

“İsa ve Dünya” adlı eserde bir erkek figür bulunmaktadır. Uzun saç ve sakalı bulunan bu kişinin üzerinde parlak turuncu bir elbiseyle birlikte mavi renkte bir şal bulunmaktadır. Tasvir edilen kişinin bize göre sol eli bir kürenin üzerinde resmedilmiştir. Olgusal anlam açısından çalışmamızla (Kat No: 35) karşılaştırılacak olan eserler Leonardo da Vinci’ nin (Resim No: 97) 1500 tarihli Özel Koleksiyon’ da yer alan ‘Salvator Mundi’ ve Albrecht Durer’in (Resim No: 98) 1493 tarihli Albertina Müzesi’nde yer alan “Çocuk İsa Dünya ile birlikte” adlı eserleridir. Leonardo Da Vinci’ nin eserinde de tıpkı Titian’ ın eserinde olduğu gibi bir erkek figür resmin tam ortasında yer almaktadır. Tasvir edilen kişinin saç ve sakalı uzun, üzerinde ise mavi renkte ön kısımlarında detayları olan bir elbiseyle gösterilmiştir. Resmedilen bu kişinin bize göre sol eli iki işareti yapar şekilde tasvir edilirken, sağ eli ile ise şeffaf bir küre tutmaktadır. Eserin arka planı tamamen karanlıkta bırakılmıştır. Albrecht Durer’ in resminde ise üzerinde krem renginde bir elbise bulunan, sarı saçlı ve mavi gözlü bir çocuk resmin tam ortasında resmedilmiştir. Tasvir edilen bu küçük çocuk iki eliyle küre tutar şekilde gösterilmiştir. Titian ve Leonardo Da Vinci’ nin eserinden farklı olarak Durer; eserin arka planında siyah fon yerine küçük çocuğu çerçeve içinde resmetmiş, geri kalan kısmı ise sarı renkte bırakmıştır. Titian ve Leonardo Vinci’ nin eserlerinde tasvir ettikleri kişiyi daha büyük yaşta göstererek, Durer’ in tasvirinden farklı özellikler sergilemektedirler.

B- İkonografik Anlam ve İfadesel Özellik

Burada Hz. İsa tasvir edilmiştir. Hz. İsa’ nın elini kürenin üzerine koyması ya da elinde küre tutmasının ikonografik bir anlamı bulunmamakta ancak küre tasvirinin sembolik anlamları bulunmaktadır. Bunlardan en önemlisi, Hz. İsa’ nın elinde küre tutması, dünyanın hâkimiyeti İsa’dadır anlamını içermektedir.¹⁵⁹ Albrecht Dürer’ in

¹⁵⁹ Hall J., (1974), Dictionary of Subjects and Symbols in Art, New York, USA

eseri (Resim No: 98) Titian (Kat No: 35) ve Leonardo'nun (Resim No: 97) eserinden oldukça farklı resmedilmiştir. Dürer Hz. İsa' yı çocuk olarak tasvir ederken Titian ve Leonardo Hz. İsa' yı daha büyük resmetmişlerdir. Titian eserinde (Kat No: 35) Hz. İsa' nın bize göre sol elini küreye koymuş şekilde gösterirken, Leonardo Hz.İsa' yı bize göre sağ eliyle küreyi tutarken, Dürer ise iki eliyle küreyi tutarken resmetmiştir.

C- İkonolojik Anlam

Tezimiz kapsamında incelediğimiz eser (Kat No: 35) Barok Dönem' e içerisinde yer almaktadır. Titian eserinin arka planını tamamen karanlıkta bırakarak Hz. İsa' yı ön planda tutmuş, dolayısıyla esere derinlik kazandırmıştır. Sanatçı ışığı resmin tek bir noktasından içeri sokarak, Hz. İsa' nın sadece alnı ve boynunun bir kısmını aydınlatarak Barok Dönem özelliklerini eserine yansıtmıştır.

Katalogumuzda yer alan bu eseri (Kat No: 35) üslup açısından Leonardo da Vinci' nin¹⁶⁰ (Resim No: 97) ve Albrecht Durer' in¹⁶¹ (Resim No: 98) eserleriyle karşılaştırabiliriz. Leonardo Da Vinci' nin eserinde de sanatçı eserin arka planında karanlık bir fon kullanmış, odak noktasını Hz. İsa' nın üzerinde yoğunlaştırmıştır. Eser Titian'ın resmi ile kompozisyon bakımından ortak özellikler sergilemektedir. İki sanatçı da Rönesans Dönemi'nde eserler vermiş olmalarına rağmen eserler üslup açısından değerlendirildiğinde Barok Dönem özellikler sergilediği görülmektedir. Albrecht Durer ise; ışığın resmin tamamına hâkim olması, yüz ifadesinin gerçeğe yakın şekilde verilmesi gibi Rönesans Dönem özellikleri eserine yansıtmıştır. Bu özelliklerin dışında Hz. İsa' nın başında, kulaklarında ve çene kısmında proporsiyon hatalarında da söz etmek mümkündür.

¹⁶⁰ Leonardo da Vinci' nin Hayatı Hakkında Detaylı Bilgi için Bakınız: Karşılaştırma ve Değerlendirme: İsa Vaftiz Oluyor

¹⁶¹Albrecht Durer' in Hayatı Hakkında Detaylı Bilgi için Bakınız: Karşılaştırma ve Değerlendirme: Meryem ve Çocuk İsa



Resim No: 97 Leonardo da Vinci, Salvator Mundi, 1500, Özel Koleksiyon

<https://www.wikiart.org/en/leonardo-da-vinci/salvator-mundi-1500>



Resim No: 98 Albrecht Dürer, İsa Dünya ile birlikte, 1493, Albertina Müzesi, Viyana, Avusturya

<https://www.wikiart.org/en/albrecht-durer/jesus-boy-with-globe-1493>

5.2.9. Vergi Parası / Sezar' ın Hakkı Sezar'a

“Vergi parası / Sezar'ın Hakkı Sezar'a” adı altında iki eser (Kat No: 36, 37) bulunmaktadır.

Eserlerden birincisi (Kat No:36) Almanya’ da Gemäldegalerie Alte Meister’ de, ikincisi (Kat No:37) ise İngiltere’ de National Gallery’ de yer almaktadır.

Eserler yağlı boya tekniği ile yapılmıştır.

Resimler sırasıyla 1516 (Kat No: 36) ve 1560-1568 (Kat No: 37) yıllarına tarihlendirilmiştir.

A- Olgusal Anlam

“Vergi Parası / Sezar'ın Hakkı Sezar'a” adlı her iki eserde de (Kat No: 36, 37) turuncu elbiseli üzerinde lacivert renkte şal bulunan saçlı ve sakallı uzun bir erkek ve ona para uzatan yaşlı bir erkek bulunmaktadır. Eserlerden ikincisinde (Kat No: 37) diğer resme göre (Kat No: 36) farkı arka planda yaşlı bir erkeğin daha yer almasıdır. Olgusal anlam bakımından çalışmamızla (Kat No: 36, 37) karşılaştırılacak olan eserler Anthony Van Dyck’ ın (Resim No: 99) 1619-1620 tarihli Özel Koleksiyonda ve Bernardo Strozzi’ nin (Resim No: 100) 1425 tarihli Macaristan Budapeşte Güzel Sanatlar Müzesi’nde yer alan “Vergi Parası/Sezar’ ın Hakkı Sezar'a” adlı eserleridir. Anthony Van Dyck’ ın eserinde Titian’ ın eserinde olduğu gibi (Kat No: 37) üç kişi tasvir edilmiştir. Eserin bize göre solunda yer alan, kırmızı elbise üzerine lacivert renkte bir şalla tasvir edilmiş uzun saçlı ve sakallı bir erkek resmedilmiştir. Eserin bize göre sağında üzerinde himation bulunan yaşlı adam avcunun içinden bir şey almaya çalışır şekilde gösterilmiştir. Yaşlı adamın arkasında da düşünceli şekilde duran, başında kırmızı şapka bulunan bir adam yer almaktadır. Bernardo Strozzi’ nin eserinde ise konu kapalı bir mekânda geçmektedir. Ortamı kalabalık resmeden ressam, eserin tam ortasında üzerinde kırmızı uzun elbise bulunan bir erkek resmetmiştir. Bu kişinin bize göre sağ kısmında ona para uzatan yaşlı bir erkek daha yer almaktadır. Eserin arka planında yer alan kişiler ise parayı uzatan adama doğru bakar şekilde resmedilmiştir. Anthnoy Van Dyck’ ın eserinde yer alan kişiler ve duruş şekilleri bakımından, Strozzi’ nin eserinde ise sadece parayı uzatan kişi ve o kişinin fiziksel özellikleri Titian’ ın iki resmiyle de (Kat No: 36, 37) benzer özellikler sergilemektedir. Öte yandan Anthony Van Dyck’ ın kırmızı elbiseli tasvir ettiği

kişinin fiziksel özellikleri Titian' ın tasvirindeki kişiyle çok yakın özellikler sergilerken, Bernardo Strozzi' nin eserinde bu kişi daha yaşlı ve şişman olarak resmedilmiştir.

B- İkonografik Anlam ve İfadesel Özellik

Burada “Vergi Parası / Sezar’ın Hakkı Sezar’a” ikonografisi tasvir edilmiştir. Bu ikonografi Matta(22: 15-22), Markos (12: 13-17) ve Luka (20: 20-26) İncili’nde anlatılmaktadır. Matta İncili’nde “*Bunun üzerine Ferisiler çıkıp gittiler. İsa’yı kendi söyleyeceği sözlerle tuzağa düşürmek amacıyla bir düzen kurdular. Hirodes yanlılarıyla birlikte gönderdikleri kendi öğrencileri...*”(Matta 22: 15-16), Markos İncili’nde ise “*Daha sonra İsa’yı söyleyeceği sözlerle tuzağa düşürmek amacıyla Ferisilerden ve Hirodes yanlılarından bazılarını O’na gönderdiler*” (Markos 12: 13), Luka İncili’ nde ise “*İsa’yı dikkatle gözlüyorlardı. O’na kendilerine doğru kişiler süsü veren muhbirler gönderdiler*” (Luka 20: 20) ifadelerinden Titian iki eserinde de (Kat No: 36-37) Hz. İsa’ nın yanını kalabalık resmetmeyerek bireyselliğine yer vermiş ve ikonografiye bağlı kalmamıştır. İkonografinin devamında

Peki ne dersin, söyle bize, Sezar’a vergi vermek Kutsal Yasa’ya uygun mu, değil mi? İsa onların kötü niyetlerini bildiğinden, “Ey ikiyüzlüler!” beni neden sınıyorsunuz? Vergi ödemekte kullandığınız parayı gösterin bana! O’na bir dinar getirdiler” (Matta 22: 17-20), “Onların ikiyüzlülüğünü bilen İsa şöyle dedi: Beni neden sınıyorsunuz? Bana bir dinar getirin bakayım” (Markos 12: 15), ‘Sezar’a vergi vermemiz Kutsal Yasa’ya uygun mu değil mi? diye sordular. Onların hilesini anlayan İsa onlara: Bana bir dinar gösterin dedi (Luka 20: 22-24)

cümlelerinden anlaşılacağı üzere Hz. İsa’ya dinarı veren kişinin Hz. İsa’yı tuzağa düşürmeye çalışan Hirodes yanlıları olduğu anlaşılmaktadır. Dolayısıyla sanatçı burada ikonografiye birebir bağlı kalmıştır.

Karşılaştırma örneklerimizden Anthony Van Dyck’ da (Resim No: 99) tıpkı Titian (Kat No: 36, 37) gibi eserinde üç kişiyi resmederek ikonografiye birebir bağlı kalmamış ve bireyselliğine yer vermiştir. Bernardo Strozzi ise (Resim No: 100); Titian’ ın aksine Hz. İsa’ nın yanını kalabalık resmetmiş fakat Titian gibi Hz. İsa’ ya dinarı uzatan kişiyi resmederek ikonografiye kısmen bağlı kalmıştır. Eserlerden Titian ve Anthony Van Dyck ikonografik anlam bakımından birbirlerine benzerlik gösterirlerken, Bernardo Strozzi konuyu ele alış biçimi bakımından farklılık göstermektedir.

C- İkonolojik Anlam

Tezimiz kapsamında incelediğimiz iki eserden birincisi (Kat No: 36) Barok Dönem’ e, ikincisi (Kat No: 37) Rönesans Dönemi’ ne aittir. Titian eserinde (Kat No: 36) ışığı tek bir noktada yoğunlaştırıp geri kalan kısımları gölgede bırakarak ışık ve gölgeyi ayrıca durağan olan bir sahneye parayı uzatma anını resmederek de esere hareket kazandırarak Barok Dönem’ in iki önemli özelliğini eserine yansıtmıştır. Titian’ ın ikinci eserinde ise (Kat No: 37) ışığın resmin tamamına hâkim olması, kullanılan renklerin canlı olması, arka planda bulutları resmederek esere derinlik kazandırılması gibi özelliklerden dolayı eser Rönesans Dönem özelliklerini bünyesinde barındırır.

Katalogumuzda yer alan bu iki eseri (Kat No: 36, 37) üslup açısından Anthony Van Dyck (Resim No: 99) ve Bernardo Strozzi’ nin (Resim No: 100) eserleriyle karşılaştırabiliriz. Anthony Van Dyck Belçika; doğumlu Flaman bir ressamdır. Barok Dönem’ de eserler vermiştir. Dini ve tarihsel temalı resimleri bulunmasının yanı sıra, esas ününü portre resimlerinden elde etmiştir. Rubens’ in en sevdiği öğrencisi ve asistanıdır. Rubens’ in tarzı; öğrencisi olan Dyck’ ın tarzını da şekillendirmesinde etkili olmuştur. 1620’ ye kadar olan erken stilinde Rubens tarzının daha abartılı halini eserlerine yansıtmıştır. Rubens’ e göre pigmenti daha fazla olan renkleri tercih ederken, ışık konusunda ise Caravaggio’ nun tarzına yaklaşan örnekler vermektedir. 1621 yılında ise İtalya’ ya giden sanatçı orada dini temalı resimler yapmış; özellikle Titian’ dan renk konusunda çok etkilenmiştir. Daha sonra tekrar Belçika’ ya dönen sanatçı burada dini temalı eserleri Barok tarzda yapmaya başlamıştır.¹⁶² Bernardo Strozzi; İtalyan ressam ve oyma ustasıdır. Maniyerist ressam Pietro Sorri’ nin yanında çalışmış fakat 1620 yılında erken dönem Barok çalışmalarına dönmüştür. Bazı ressamlar aracılığıyla Caravaggio ile bağlantı sağlamış olsa da son yıllarında Veronese’ nin yanında çalışmış, olgunluk zamanlarında ise renklerin açılması üzerine çalışmalar yapmıştır.¹⁶³ Flaman bir ressam olan Anthony Van Dyck’ ın eserinde Flaman detaycılığı bulunmamakla beraber, keskin ışık gölge vurguları dikkat çekmektedir. Farklı dönemlerde eserler vermiş olmalarına rağmen Titian’ ın eseriyle de (Kat No: 36) benzer üslup özellikleri dikkat çekmektedir. Öte yandan Bernardo Strozzi’ nin eseri Titian’ ın eseriyle (Kat No: 36) üslup açısından da

¹⁶² Myers S. B. (Edt), (1979), Encyclopedia of Painting, New York, 47

¹⁶³ A.g.e, 461

benzerlik göstermektedir. Strozzi' de Titian gibi eserinde ışığı tek bir noktadan resmin içine yerleştirmiştir. Titian bunu daha az ışıkla yaparken, Strozzi ışığın geldiği noktaları Titian' a göre daha fazla aydınlatmıştır. Tıpkı Anthony Van Dyck gibi Strozzi' de döneminin üslup özelliklerini eserine yansıtmıştır.



Resim No: 99 Anthony Van Dyck, Vergi Parası, 1619-1620, Özel Koleksiyon

https://www.wga.hu/art/d/dyck_van/3other/tribute.jpg



Resim No: 100 Bernardo Strozzi, Vergi Parası, 1631, Budapeste Güzel Sanatlar Müzesi, Budapeşte, Macaristan

<https://www.wikiart.org/en/bernardo-strozzi/tribute-money>

5.2.10. Dikenlerle Taçlandırma (Askerlerin İsa' yı Aşağılaması)

“Dikenlerle Taçlandırma” adı altında iki eser (Kat No: 38, 39) incelenmiştir.

Eserlerden birincisi (Kat No: 38) Fransa’ da Louvre Müzesi’ nde, ikincisi ise (Kat No: 39) Almanya’ da Alte Pinakothek’ de yer almaktadır.

Eserler yağlı boya tekniği ile yapılmıştır.

Resimler sırasıyla 1542 (Kat No:38) ve 1570-1575 (Kat No: 39) yıllarına tarihlendirilmiştir.

A- Olgusal Anlam

“Dikenlerle Taçlandırma-Askerlerin İsa' yı Aşağılaması” adlı çalışmada eserlerin ikisinde de (Kat No: 38, 39) elinde uzun sopalar olan bir grup kalabalık, resmin tam ortasında başında dikenli taç ve üzerinde şal bulunan erkeğe vurmak üzereyken tasvir edilmiştir. Titian bir eserinde (Kat No: 38) başında dikenli taç bulunan kişinin şalını kırmızı renkte, diğer eserinde (Kat No: 39) şalı beyaz renkte göstermiştir. Her iki eserde de konu tapınak benzeri bir mekânın önünde ki merdivenlerin başında resmedilmiştir. Olgusal anlam bakımından çalışmamızla karşılaştırılacak eserler (Kat No: 38, 39) Hieronymus Bosch’un (Resim No: 101) 1510 tarihli El Escorial’ de, Bernardino Luini’nin (Resim No: 102) 1522 tarihli Biblioteca Ambrosiana’ da ve Anthony van Dyck’ ın (Resim No: 103) 1618-1620 tarihli Prado Müzesi’nde yer alan “Dikenlerle Taçlandırma” adlı eserleridir. Hieronymus Bosch’ un (Resim No: 101) eserinde üzerinde beyaz bir şalla başında dikenli taç bulunan kişi resmin tam ortasında yer almaktadır. Başında dikenli taç bulunan bu kişinin etrafı elinde sopa tutan kişilerle çevrelenmiştir. Bernardino Luini’ nin eserinde (Resim No: 102) ise stoalarla çevrili bir yapının altında, resmin tam ortasında üzerinde kırmızı şal, başında ise dikenli bir taç bulunan ve elleri bağlı, kaidenin üzerine oturmuş şekilde bir erkek tasvir edilmiştir. Bu kişinin sağında ve solunda, elinde uzun sopa tutan iki kişi resmedilmiştir. Oturan kişinin etrafında ise toplumun her kesiminden insanların bulunduğu öfkeli bir grup gösterilmiştir. Anthony van Dyck’ ın eserinde (Resim No: 103) ise; konu kapalı bir mekânda, pencerenin önünde geçmektedir. Resmin tam ortasında alt kısmı lacivert bir örtüyle kapatılmış, üzerinde uzun bir ip duran ve başına dikenli taç takılmak üzereyken resmedilmiş erkek bir figür bulunmaktadır. Bu kişinin hemen önünde ona ince bir dal uzatan yaşlı bir adam ve çevresinde ise öfkeli

bir kalabalık yer almaktadır. Diğer sanatçılardan farklı olarak Anthony van Dyck' in eserinde ise bize göre sol tarafta bir köpek bulunmaktadır. Titian' in eserleriyle (Kat No: 38, 39) kıyaslandığında şalı tıpkı Titian gibi omuzda tasvir eden kişi Bernardino Luini' dir. Öte yandan Titian, Hieronymus Bosch ve Bernardino Luini dikenli tacı kişinin başında gösterirken, Anthony van Dyck tam takılmak üzere olduğu anı resmederek diğer sanatçılardan ayrılmıştır. Titian' in eserlerinde (Kat No: 38, 39) başında dikenli tacı bulunan adamın etrafındakilerin elinde uzun sopalar varken Hieronymus Bosch, Bernardino Luini ve Anthony van Dyck' in tasvirlerinde elinde sopa tutan birkaç kişi bulunmaktadır.

B- İkonografik Anlam ve İfadesel Özellik

Burada “Dikenlerle Taçlandırma-Askerlerin İsa’yı Aşağılaması” ikonografisi resmedilmiştir. Bu sahne Matta (27: 27-31), Markos (15: 16-20) ve Yuhanna (19: 2-3) İncillerinde anlatılmıştır. Matta İncili’nde geçen *‘Sonra valinin askerleri İsa’yı konağına götürüp tüm taburu başına topladılar. O’nu soyup üzerine kırmızı bir kaftan geçirdiler. Dikenlerden bir tacı örüp başına koydular, sağ eline de bir kamış tutturdular. (Matta: 27-28)*, Markos İncili’nde ise *‘Askerler İsa’yı, ifadelerinden başında dikenli tacı bulunan kişi Hz. İsa’dır. Sanatçı Matta İncili’ ne göre pelerini kırmızı renkte göstererek ikonografiye kısmen bağlı kalmış olsa da, kaftan yerine pelerininle göstererek bireyselliğine yer vermiştir. Ayrıca iki eserinde de (Kat No: 38-39) üzerinde ki şalı mor renkte tasvir etmeyerek bireyselliğine yer vermiştir. İkonografinin devamında “Önünde diz çöküp, “Selam, ey Yahudilerin Kralı!” diyerek O’ nunla alay ettiler. Üzerine tükürdüler, kamışı alıp başına vurdular.”(Matta 27: 29-30)*, Markos İncili’ nin devamında *“Selam, ey “Yahudilerin kralı” diyerek O’nu selamlamaya başladılar. Başına bir kamışla vuruyor, üzerine tükürüyor, diz çöküp önünde yere kapantıyorlardı” (Markos 15: 18-19)*, *“Önüne geliyor, ‘Selam, ey Yahudilerin Kralı!’ diyor, yüzüne tokat atıyorlardı” (Yuhanna 19: 3)* ifadesinden sanatçı Matta ve Markos İncillerine bağlı kalarak Hz. İsa’ ya kamışla vurdukları anı resmetmiştir. Dolayısıyla sanatçı burada ikonografiye birebir bağlı kalmıştır. Yuhanna İncili’ nde ise *“yüzüne tokat atıyorlardı”* kısmını resmetmeyerek ikonografiye bağlı kalmamış ve bireyselliğine yer vermiştir. .

Hieronymus Bosch, Bernardino Luini ve Anthony van Dyck Hz. İsa’ yı kırmızı kaftan yerine pelerininle resmederek ikonografiye bağlı kalmamışlar ve

bireyselliklerine yer vermişlerdir. Öte yandan Bernardino Luini' de (Resim No: 101) tıpkı Titian' ın eserinde (Kat No: 38, 39) olduğu gibi Hz. İsa' yı kırmızı kaftan yerine kırmızı pelerinle resmederek ikonografiye kısmen bağlı kalmıştır. Titian gibi Bernardino Luini' de Hz. İsa' nın başına kamyşla vurulduğu anı resmederek Matta ve Markos ikonografilerine birebir bağlı kalmıştır. Hieronymus Bosch (Resim No: 101) ve Anthony van Dyck (Resim No: 103) ise Hz. İsa'nın yanındaki kişileri sadece ellerinde sopayla resmederek bireyselliklerini kullanmış ve ikonografiye bağlı kalmamışlardır.

C- İkonolojik Anlam

Tezimiz kapsamında incelediğimiz iki eserde (Kat No: 38, 39) Barok Dönem' e tarihlenmektedir. Titian iki eserinde de Barok Dönem özelliği olan ışık ve gölgeyi son derece başarılı bir şekilde eserine yansıtmıştır. Öte yandan sanatçı eserlerinde Hz. İsa' nın ve çevresindekilerinin duruş biçimlerini hareketli resmederek durağan bir resme hareket kazandırarak esere Barok Dönem özelliklerini yansıtmıştır.

Katalogumuzda yer alan bu iki eseri (Kat No: 38, 39) üslup açısından Hieronymus Bosch (Resim No: 101), Bernardino Luini (Resim No: 102) ve Anthony Van Dyck¹⁶⁴ (Resim No: 103)' ın eserleriyle karşılaştırabiliriz. Hieronymus Bosch; asıl adı Hieronymus van Aeken' dir. Hollanda doğumlu Flaman ressamdır. Doğumundan itibaren bütün çalışmalarını Hollanda' da vermesine rağmen uluslararası bir üne kavuşmuştur. Dini resimler, şeytanlar ve alegorik tarz resimler üzerine çalışmıştır. Yaptığı resimlerde gerçekliği farklı şekilde ele alarak Sürrealist ressamlar için öncü isim olmuştur. ¹⁶⁵ Bernardino Luini; Milano' da Leonardo da Vinci' nin etrafında olan en önemli ve en etkili kişiler arasındadır. Leonardo ile yakın ilişki içerisinde olmasından dolayı, resim tarzı olarak Leonardo da Vinci' den etkilenmiştir. Özellikle jest ve mimik kullanımında kompozisyon bakımından da Leonardo da ile de benzerlik göstermektedir.¹⁶⁶ Tezimizde yer alan Titian' ın iki eseri de (Kat No: 38, 39) Barok tarzda yapılmış olmasına rağmen içerisinde Maniyerist özellikler barındırmaktadır, dolayısıyla karşılaştırma örneklerimizden üslup özelliği bakımından birebir benzerlik gösteren tek eser Anthony van Dyck' a (Resim No:

¹⁶⁴ Anthony Van Dyck' ın Hayatı Hakkında Detaylı Bilgi İçin Bakınız: Karşılaştırma ve Değerlendirme: Vergi Parası

¹⁶⁵ Myers, S. B. (Edit.). (1979). Encyclopedia of Painting, New York, 47

¹⁶⁶ A.g.e, 312

103) aittir. Titian ve Anthony van Dyck' in eserlerinde dönem özelliği olan ışığın tek bir noktada kullanılması, eserde tasvir edilen figürlere teatral bir hava kazandırılmış olması ve bünyelerinde Maniyerist özellikler barındırmaları bakımından ortak özellikler sergilemektedir. Ayrıca Dyck' in eserinde Barok özellikler dışında pencereden dışarının gözükmesi de Flaman özellikleri kullandığının göstergesidir. Öte yandan Hieronymus Bosch ve Bernardino Luini ise kendi içerisinde birçok ortak noktayı barındırmaktadırlar. Titian' in eserlerinin aksine Bosch ve Luini' nin eserleri canlı renklerin kullanılması ve ışığın resmin tamamına yayılması söz konusudur. Bernardino Luini' nin eseri Bosch' un eserine göre perspektifi hem arka planda hem de resmettiği kişiler arasında da kullanmasından dolayı Rönesans Dönemi özelliklerini daha fazla bünyesinde barındırmaktadır. Bosch' un eserinde ise Flaman ressam detaycılığı bulunmamaktadır.



Resim No: 101 Hieronymus Bosch, Dikenlerle Taçlandırma, 1510, El Escorial, Madrid, İspanya

<https://www.wikiart.org/en/hieronymus-bosch/christ-crowned-with-thorns-1510>



Resim No: 102 Bernardino Luini, Dikenlerle Taçlandırma, 1522, Biblioteca Ambrossiana, Milan, İtalya

<https://www.wikiart.org/en/bernardino-luini/christ-crowned-with-thorns-1522>



Resim No: 103 Anthony van Dyck, Dikenlerle Taçlandırma, 1618-1620, Prado Müzesi, Madrid, İspanya

<https://www.wikiart.org/en/anthony-van-dyck/crowning-with-thorns-1620>

5.2.11. İsa Ölümüne Mahkûm Ediliyor (Ecce Homo)

“İsa Ölümüne Mahkûm Ediliyor (Ecce Homo)” adı altında altı eser (Kat No: 40-45) incelenmiştir.

Bu eserlerden bir tanesi (Kat No: 40) Avusturya’ da Kunthistorisches Müzesi’nde, bir tanesi (Kat No: 41) İspanya’ da Prado Müzesi’nde, bir tanesi (Kat No: 42) Romanya’ da Brukenthal Ulusal Müzesi’ nde, iki tanesi ise (Kat No: 43-44) İngiltere’ de National Gallery’ de, son eser ise (Kat No: 45) ABD’ de Saint Louise Sanat Müzesi’nde yer almaktadır.

Eserler yağlı boya tekniği ile yapılmıştır.

Resimler sırasıyla 1548 (Kat No: 41), 1558-1560 (Kat No: 42, 43), 1565-1578 (Kat No: 44) ve 1570-1575 (Kat No: 45) yıllarına tarihlendirilmiştir.

A- Olgusal Anlam

“İsa Ölümü Mahkûm Ediliyor (Ecce Homo)” adlı çalışmada eserlerden bir tanesinde (Kat No: 40) konu açık bir mekânda ve kalabalık şekilde resmedilirken, diğerlerinde (Kat No: 41-43) sadece bir kişi üzerinde pelerinle, başında dikenli taçla oturur şekilde resmedilmiştir. Eserlerden son ikisinde ise (Kat No: 44,45) ortada üzerinde şal bulunan elleri bağlı, başında dikenli bir taç bulunan kişi, bize göre sol tarafında bir çocuk, sağ tarafında ise üzerinde işlemeleri bulunan kaftanlı ve kavuklu bir adam resmedilmiştir. Olgusal anlam açısından çalışmamızla (Kat No: 40-45) karşılaştırılacak olan eserler Andrea Solario’nun (Resim No: 104) 1503-1505 tarihli Academia Carrara’ da, Tintoretto’nun (Resim No: 105) 1546-1547 tarihli Museo de Arte de Sao Paulo’ da ve Vicente Juan Masip’ in (Resim No: 106) 1570 tarihli Prado Müzesi’nde yer alan “İsa Ölümüne Mahkûm Ediliyor (Ecce Homo)” adlı eserleridir. Andrea Solerio’ nun eserinde üzerinde kırmızı elbise ve başında dikenli bir taç bulunan bir kişi sadece omuzlarından yukarısı gösterilecek şekilde resmedilmiştir. Tintoretto’ nun eserinde ise konu tapınak benzeri bir yerin önünde geçmektedir. Merdivenlerin üstünde kollarından tutulmuş, sadece bel kısmı beyaz bir örtüyle kapatılmış ve başında dikenli taç bulunan bir erkek resmedilmiştir. Merdivenlerin ilk basamağında ve tapınağın çevresinde de yer alan insanlarda kollarından tutulmuş götürülen kişiye bakar şekilde gösterilmiştir. Vicente Juan Masip’ in eserinde ise üzerinde kırmızı elbise, başında dikenli bir taç bulunan, elleri bağlı ve elinde uzun

sopa tutan bir erkek tasvir edilmiştir. Andrea Solario ve Vicente Juan Masip' in eserleri Titian' ın eserleriyle (Kat No: 41-44) benzerlik göstermektedir. Öte yandan Tintoretto' nun eseri de (Resim No: 46) Titian' ın eseriyle (Kat No: 40) benzerlik göstermektedir.

B- İkonografik Anlam ve İfadesel Özellik

“İsa Ölüme Mahkûm Ediliyor (Ecce Homo)” ikonografisi Yuhanna İncili'nde anlatılmaktadır. Yuhanna' da geçen “*Pilatus yine dışarı çıktı. Yahudilere, ‘İşte, O’nu dışarıya, size getiriyorum. O’nda hiçbir suç bulmadığımı bilesiniz’ dedi*” (Yuhanna 19: 4) ifadesine göre sanatçı bir eserinde (Kat No: 40, 44, 45) Hz. İsa' nın dışarı çıkarıldığını anı ele alarak ikonografiye bağlı kalmış, diğer eserlerinde ise (Kat No: 41-43) Hz. İsa' yı tek başına resmederek ikonografiye bağlı kalmamış ve bireyselliğine yer vermiştir. İkonografinin devamında “*Böylece İsa, başındaki dikenli taç ve üzerindeki mor kaftanla dışarı çıktı. Pilatus onlara, ‘İşte O Adam’ dedi*” (Yuhanna 19: 5) Titian tasvirlerinin hiç birinde Hz. İsa' yı mor kaftanla tasvir etmemiş dolayısıyla ikonografiye birebir bağlı kalmamış ve bireyselliğini kullanmıştır. Titian tek bir eserinde (Kat No: 43) mor renk kullanmış fakat onu da kaftan olarak değil şal olarak resmetmiştir.

Karşılaştırma örneklerinden Andrea Solario (Resim No: 104) ve Vicente Juan Masip'in (Resim No: 47) Hz. İsa tasvirlerini Titian' ın eserlerinde (Kat No: 41-43) olduğu gibi tek başına resmederek ikonografiye bağlı kalmamışlar ve bireyselliklerini kullanmışlardır. Öte yandan Titian gibi Andrea Solario, Vicente Juan Masip ve Tintoretto' da Hz. İsa' yı başında dikenli taçla resmederek ikonografiye kısmen bağlı kalmış olsalar da mor kaftanla resmetmeyerek bireyselliklerine yer vermişlerdir. Tintoretto' nun eseri (Resim No: 105) Titian' ın eserinde (Kat No: 40) olduğu gibi kalabalığın içinde resmederek, hem kompozisyon bakımından benzerlik göstermekte hem de ikonografiye kısmen de olsa Titian gibi bağlı kalmıştır.

C- İkonolojik Anlam

Tezimiz kapsamında incelediğimiz altı eserden (Kat No: 40-45) bir tanesi (Kat No: 40) Rönesans Dönemi' ne aittir. Titian bu eserinde (Kat No: 40) ışığın resmin tamamına hâkim olması, kullanılan renklerin canlılığının ve çeşitliliğinin fazla olması, tasvir ettiği kişilerin anatomik hatlarının doğal olması ve perspektifi kullanması gibi Rönesans Dönemi' ne ait olan bütün özellikleri yansıtmıştır. Geri

kalan beş eser (Kat No: 41- 45) ise Barok Dönem’ e ait eserlerdir. Dört eserde de Titian arka planı karanlıkta bırakarak sadece Hz. İsa figürüne odaklanmış, ışığı eserin içine tek bir noktadan vermiş, Hz. İsa’ nın acısını yüz ifadesine yansıtmış, tek figürün Hz. İsa olmasına rağmen başının ve gözlerinin duruş şekliyle esere hareket kazandırarak Barok Dönem’ in özelliklerini eserine yansıtmıştır.

Katalogumuzda ki bu eserleri (Kat No: 40-45) üslup açısından Andrea Solario’ nun (Resim No: 104), Tintoretto¹⁶⁷, nun (Resim No: 105) ve Vicente Juan Masip’ in (Resim No: 106) eserleri ile karşılaştırabiliriz. Andrea Solario; Milano doğumlu olmasına rağmen Venedik’ de Venedik Ekolü tarzında resimler yaptı. Daha sonra Milano’ ya dönmüş olsa da Leonarda Vinci’ nin sayesinde Venedik tarzı resmini daha gerçekçi olarak ele almaya başlamış, sanatını ideal form ve kompozisyondaki Yüksek Rönesans yenilikleri ile uyumlu hale getirmiştir.¹⁶⁸ Vicente Juan Masip; Juan de Juanes olarakta bilinir. Valensiya okuluna bağlı İspanyol bir ressamdır. Rapheal, Leonardo Da Vinci, Michelangelo ve diğer İtalyan ressamlardan çok fazla etkilenmiştir. Yoğun derece Maniyerizm de kendini geliştiren sanatçı, sürekli olarak bu tarzda resimler yaparak da saygı uyandırmıştır.¹⁶⁹ Andrea Solario’ da (Resim No: 104) Titian gibi Venedik Ekolüne bağlı Rönesans sanatçısı olsa da onun bu eseri de tıpkı Titian’ ın eserlerinde (Kat No: 41-45) olduğu gibi Barok Dönem özellikleri bünyesinde barındırmaktadır. Öte yandan aynı ekole bağlı olan Tintoretto’ da (Resim No: 105) Titian’ ın eserinde olduğu gibi kullandığı renklerin canlılığı, çeşitliliği ve özellikle Hz. İsa tasvirinde görülen Maniyerist özellikler Tintoretto’ nun eserinde de görülmektedir. Vicente Juan Masip’ de (Resim No: 106) Rönesans Dönemi sanatçısı olmasına rağmen her ne kadar Titian ile farklı ekollere sahip olsa da Hz. İsa’ nın arka planını karanlıkta bırakarak Hz. İsa’ yı odak noktası haline getirmesi ve Titian’ da olduğu Hz. İsa tasvirinde Maniyerist özelliklerin bulunmasından dolayı Titian’ ın eseriyle oldukça benzer özellikler sergilemektedir.

¹⁶⁷ Tintoretto’ nun Hayatı Hakkında Detaylı Bilgi için Bakınız: Karşılaştırma ve Değerlendirme: Âdem ve Havva

¹⁶⁸ Myers, S. B. (Edit.). (1979). Encyclopedia of Painting, New York, 454

¹⁶⁹ Myers, S. B. (Edit.). (1979). Encyclopedia of Painting, New York, 283



Resim No: 104 Andrea Solario, Ecce Homo, 1503-1505, Accademia Carrara, Bergamo, İtalya

<https://www.wikiart.org/en/andrea-solario/ecce-homo>



Resim No: 105 Jacopo Tintoretto, Ecce Homo, 1546-1547, Museo de Arte de, Sao Paulo, Brezilya

<https://www.wikiart.org/en/tintoretto/ecce-homo-pontius-pilate-presenting-christ-to-the-crowd-1547>



Resim No: 106 Vicente Juan Masip, Ecce Homo, 1570, Prado Müzesi, Madrid, İspanya

<https://www.wikiart.org/en/vicente-juan-masip/ecce-homo-1570>

5.2.12. İsa' nın Kırbaçlanması

“İsa' nın Kırbaçlanması” adı altında bir eser (Kat No: 46) incelenmiştir.

Bu eser Borghese Galeri’ de yer almaktadır.

Eser yağlı boya tekniği ile yapılmıştır.

Resim 1560 yılına aittir.

A- Olgusal Anlam

“İsa' nın Kırbaçlanması” adlı çalışmamızda bir erkek resmedilmiştir. Belden yukarı kısmı gösterilen bu kişi, elleri arkasından bağlı bir şekilde ağaca bağlanmış şekilde tasvir edilmiştir. Sadece bel kısmı beyaz bir örtüyle kapalı olan kişinin gövdesi ve kollarında yara izleri yer almaktadır. Olgusal anlam açısından çalışmamızda (Kat No: 46) karşılaştırılabilecek olan eserler Luca Signorelli’nin (Resim No: 107) 1480 tarihli Pinacoteca di Brera’ da ve Andrea del Sarto’nun (Resim No: 108) 1486 tarihli Kunsthistorisches Müzesi’nde yer alan “İsa' nın Kırbaçlanması” adlı eserleridir. Luca Signorelli’ nin eserinde (Resim No: 107) konu kapalı bir mekânda, avluya benzer bir yapının ortasında geçmektedir. Resmin tam ortasında elleri sütuna bağlanmış, uzun saçlı, sadece belinde beyaz bir örtüyle resmedilmiş bir erkek figür bulunmaktadır. Elleri sütuna bağlı olan kişinin etrafında, sadece bel kısımları örtülü ve ellerinde kırbaç bulunan dört kişi daha yer almaktadır. Eserin bize göre sol üst tarafında üzerindeki kıyafetlerden dolayı aristokrat olduğu düşüncesi uyandıran bir kişi oturur şekilde resmedilirken, hemen altında ise bir asker bulunmaktadır. Öte yandan eserin bize göre sağında ise kıyafetlerinden dolayı asker olduğu anlaşılan kişi kılıcını kılıfından çıkarmaya çalışırken gösterilmiştir. Askerin dışında eserde iki kişi daha yer almakta, bunlardan birincisi askerin hemen arkasında, ikincisi ise eserin arka planında kapıdan içeri girerken resmedilmiş olan kişilerdir. Eserin arka planında ise duvarlarda bulunan rölyefler ve tam ortada yer alan sütunun üzerinde resmedilmiş olan heykel figürü yer almaktadır. Andrea del Sarto’ nun (Resim No: 108) eserinde ise üç kadın ve üç erkek tasvir edilmiştir. Eserin bize göre sol tarafında bel kısmı beyaz bir örtüyle kapatılmış, başında dikenli taç bulunan ve üzerinde kırmızı renkte pelerin bulunan, elleri arkasından bağlanmak üzere tasvir edilmiş bir erkek yer almaktadır. Bu kişinin hemen arkasında ellerini bağlamaya çalışan kafasında miğfer bulunan bir kişi daha bulunmaktadır. Resmin sağ tarafında ise üzerinde açık pembe

renkte bir elbise ve başında örtü bulunan baygın şekilde duran bir kadın tasvir edilmiştir. Baygın olarak resmedilmiş kadının sağ ve sol tarafında iki kadın, kadını tutarken resmedilmişlerdir. Kadınların arka tarafında ise endişeli bir şekilde başında dikenli taç bulunan adama bakarken gösterilmiş bir erkek figür daha yer almaktadır. Karşılaştırma örnekleriyle Titian' ın eseri(Kat No: 46) arasında ki tek benzer özellik kolları arkasından bağlı olarak resmedilmiş olan erkek figürüdür. Titian' ın eserinde (Kat No: 46) elleri bağlı olan figürün vücudunda yara izleri bulunurken Luca Signorelli (Resim No: 107) ve Andrea del Sarto' nun (Resim No: 108) eserinde elleri bağlı olarak gösterilen kişilerin vücutlarında yara izleri görülmemektedir. Andrea del Sarto' nun (Resim No: 108) eserinde ise başında bulunan dikenli taçtan dolayı boynunda ve gövdesinde kan izlerini görmek mümkündür.

B- İkonografik Anlam ve İfadeşel Özellik

“İsa' nın Kırbaçlanması” ikonografisi Yuhanna İncili'nde (19: 1) anlatılmaktadır. Yuhanna' da geçen “*O zaman Pilatus İsa' yı tutup kamçılattı*” (Yuhanna 19: 1-2) cümlesinden elleri sütuna bağlı olarak resmedilmiş olan kişinin Hz. İsa olduğu anlaşılmaktadır. Sanatçı burada Hz. İsa' yı tasvir ederek ikonografiye bağlı kalmış fakat kamçılandığı anı resmetmek yerine kamçılandıktan sonra ki zamanı göstererek ve sadece Hz. İsa' yı tasvir ederek ikonografiye birebir bağlı kalmamış ve bireyselliğine yer vermiştir.

Luca Signorelli (Resim No: 107) Titian' ın aksine eserinde Hz. İsa dışında onu kamçılayanları ve Pilatus' u da eserine yansıtarak ikonografiye bağlı kalmıştır. Andrea del Sarto ise (Resim No: 108) Hz. İsa' yı kırbaçlanmak üzere sütuna bağlanmak üzereyken ki anı resmetmiştir. Öte yandan Luca Signorelli' nin aksine Hz. İsa' nın o haline üzülen kadınları da resmederek ikonografiye birebir bağlı kalmamış ve bireyselliğini kullanmıştır. Titian, Luca Signorelli ve Andrea del Sarto' nun eserlerinde yer alan Hz. İsa' nın yüz ifadesi de üç sanatçı tarafından acı içinde resmedilerek ifadeşel anlam bakımından ortak özellikleri bünyelerinde barındırmaktadır.

C- İkonolojik Anlam

Tezimiz kapsamında incelediğimiz eser (Kat No: 46) Barok Dönem' e ait bir eserdir. Titian burada ışığı sadece Hz. İsa' nın vücudunu aydınlatmak için kullanmış, izleyicinin yara izlerini görmesini kolaylaştırmıştır. Hz. İsa' nın yüzünün bir

kısının görülmesiyle birlikte içinde bulunduğu çaresizliği gözlerinden anlamamızı sağlamıştır. Barok Dönem özelliğinden biri olan dramatik sahneleri Titian burada hem yara izleriyle hem de Hz. İsa' nın gözlerinde ki çaresizlikle vermeyi başarmıştır. Öte yandan Hz. İsa' nın boynunun ve karnının doğallıktan uzak resmedilmesinden dolayı eser Maniyerist Dönem özellikleri de bünyesinde barındırmaktadır.

Katalogumuzda ki bu eser (Kat No: 46) üslup açısından Luca Signorelli (Resim No: 107) ve Andrea del Sarto' nun (Resim No: 108) 'İsa' nın Kırbaçlanması' adlı eserleriyle karşılaştırabiliriz. Luca Signorelli; Floransa' da ki 15.YY üslup gelişmeleri ile ilgili olan birkaç Umbria' lı sanatçıdan biridir. Cortona doğumlu olan sanatçı 1475' de Floransa' ya gelmiş, anatomi, hareket ve modellemeye ilgi duyarak Verrocchio ve Pollaiuoli' nin etkisi altına girmiştir.¹⁷⁰ Andrea del Sarto; eserlerinde aşırı duygusal sahnelere yer vermesi, ayrıca Leonardo, Michelangelo ve Raphael' in eserlerindeki kahramanca ideallikten yoksun olmasına rağmen Yüksek Rönesans' ın gerçek temsilcilerinden biridir. Renkleri mükemmel şekilde kullanmayı başaran sanatçı, daha önce hiç görülmemiş denge ve simetri kullanımını eserlerine yansıtmıştır. Floransa' da ki entelektüel çevrenin bir parçası olan sanatçı, yeni nesil Maniyerist sanatçılar üzerinde de etkili olmuştur.¹⁷¹ Titian ile aynı dönem de eserler vermiş olan Luca Signorelli ve Andrea del Sarto üslup özellikleri bakımından birbirlerinden tamamen farklıdır. Luca Signorelli (Resim No: 107) Titian ve Andrea del Sarto' nun aksine eserini tempera tekniğinde yapmıştır. Dolayısıyla Titian ve Andrea del Sarto gibi canlı renkleri ve doğallığı eserine yansıtamamıştır. Titian' ın eserinde olduğu gibi Luca Signorelli ve Andrea del Sarto' nun eserlerinde de Maniyerist özellikler bulunmaktadır. Signorelli' nin eserinde Hz. İsa' nın gövdesinin kalınlığıyla kollarının inceliğinin birbiriyle uyuşmaması, Hz. İsa' nın karnının üzerinde ki çizgilerin abartılı şekilde resmedilmesi, Hz. İsa' nın çevresindeki kişilerin gövdeleri ve özellikle bacak kaslarının doğallıktan uzak tasvir edilmesi esere Maniyerist özellikler kazandırmaktadır. Andrea del Sarto' nun eserinde ise Hz. İsa' nın boyun ve gövdesinin anatomik özelliklerinin doğal verilmemesi de eserde ki Maniyerist özelliklerdir. Luca Signorelli Yüksek Rönesans Dönemi' nde eserler vermiş olmasının yanı sıra bu eseri dönem özelliklerini çok fazla barındırmamaktadır. Arka planda kullanılan renklerin tek renkle

¹⁷⁰ Myers, S. B. (Edit.). (1979). Encyclopedia of Painting, New York, 477

¹⁷¹ A.g.e, 436

sınırlandırılması, çizgisel kompozisyonun belirgin şekilde verilmesi gibi özelliklerden dolayı eser Erken Rönesans Dönem özelliklerini bünyesinde barındırmaktadır.



Resim No: 107 Luca Signorelli, İsa' nın Kırbaçlanması, 1480, Pinacoteca di Brera, Milan, İtalya

<https://www.wga.hu/art/s/signorel/various/1scourgi.jpg>



Resim No: 108 Andrea del Sarto, İsa' nın Kırbaçlanması, 1486, Kunsthistorisches Müzesi, Viyana, Avusturya

<https://www.wikiart.org/en/andrea-del-sarto/christ-at-the-scourge-column>

5.2.13. Çarmıhın Taşınması

“Çarmıhın Taşınması” adı altında üç eser (Kat No: 47-49) incelenmiştir.

Eserlerden birincisi (Kat No: 47) İtalya’ da Borghese Galeri’ de, ikincisi (Kat No: 48) İtalya’ da Scuola Grande di Son Rocco’ da ve üçüncüsü ise (Kat No: 49) İspanya’ da Prado Müzesi’ nde sergilenmektedir.

Eserler yağlı boya tekniği işe yapılmıştır.

Resimler sırasıyla 1506-1507 (Kat No: 47), 1565 (Kat No: 48) ve 1570-1575 (Kat No: 49) yıllarına tarihlendirilmiştir.

A- Olgusal Anlam

“Çarmıhın Taşınması” adlı çalışmada üç eserden iki tanesi (Kat No: 48, 49) birebir ortak özellikler sergilerken bir eser (Kat No: 47) bünyesinde farklılıklar barındırmaktadır. Sanatçının eserinde (Kat No: 47) çarmıhı taşıyan kişiyle birlikte eserde toplamda dört kişi yer almaktadır. Diğer iki eserinin (Kat No: 48, 49) aksine çarmıhı taşıyan kişinin başında dikenli taç bulunmazken, bir kişi de boynuna saldırmış şekilde resmedilmiştir. Sanatçının iki eserinde de (Kat No: 48, 49) çarmıhı taşıyan kişinin başında dikenli taç bulunurken, aynı zamanda çarmıhı taşımasına yardım eden bir erkek figür daha bulunmaktadır. Olgusal anlam açısından çalışmamızla (Kat No: 47-49) karşılaştırılacak olan eserler Lorenzo Lotto’ nun (Resim No: 109) 1526 tarihli Louvre Müzesi’ nde, Jan Van Hemessen’ in (Resim No: 110) 1553 tarihli Christian Müzesi’ nde ve El Greco’ nun (Resim No: 111) 1578 tarihli Prado Müzesi’ nde yer alan “Çarmıhın Taşınması” adlı eserleridir. Lorenzo Lotto’ nun eserinde (Resim No: 109) üç kişi yer almaktadır. Bunlardan birincisi eserin tam ortasında, çarmıhı taşıyan ve başında dikenli taç bulunan erkek figürüdür. Bu kişinin hemen arkasında başında miğferiyle birlikte yumruk yapılmış eli gözüken bir kişi ve çarmıhın öbür tarafında ise yüzünün sadece bir kısmı gözüken ve yumruk yapmış elini başında dikenli taç bulunan adama doğru uzatan bir başka figür daha yer almaktadır. Jan Van Hemessen’ in eserinde (Resim No: 110) ise başında dikenli taç bulunan bir kişi çarmıhı taşıırken resmedilmiştir. Bu kişinin hemen arkasında ise öfkeli bir kalabalık bulunmaktadır. El Greco’ nun eserinde (Resim No: 111) ise çarmıhı taşıyan ve başında dikenli taç bulunan bir kişi tasvir edilmiştir. Eserin arka planında ise sadece gökyüzü resmedilmiştir. Tıpkı Titian’ ın eserinde (Kat No: 48,

49) olduğu gibi Lorenzo Lotto, Jan Van Hemessen ve El Greco armıhı taşıyan kişiyi başında dikenli tala resmetmiştir. Öte yandan Titian eserinde (Kat No: 48, 49) iki kişiyi resmederken, Lorenzo Lotto (Resim No: 109) ve Jan Van Hermessen (Resim No:110) eserlerinde daha fazla kişiye yer vermişlerdir.

B- İkonografik Anlam ve İfadeşel Özellik

“İsa armıhı Taşıyor” ikonografisi Matta (27: 32-44), Markos (15: 21-32), Luka (23: 26-43) ve Yuhanna (19: 17-27) İncillerinde anlatılmaktadır. Matta İncili’ nde *“Dışarı çıktıklarında Simun adında Kireneli bir adama rastladılar. İsa’nın çarmıhı ona zorla taşıttılar.”* (Matta 27: 32), Markos İncili’ nde ise; *“Kırdan geçmekte olan Simun adında Kireneli bir adam oradan geçiyordu. İskender ve Rufus’un babası olan bu adama İsa’nın çarmıhını zorla taşıttılar”*(Markos 15: 21-22). Titian eserlerinde (Kat No: 47, 48, 49) Hz. İsa’ yı ve Simun’ u resmederek ikonografiye birebir bağlı kalmış ve bireyselliğini kullanmamıştır. Luka İncili’ nde ise konu şöyle anlatılmaktadır: *“Askerler İsa’ yı götürürken, kırdan geçmekte olan Simun adında Kireneli bir adamı yakaladılar, çarmıhı sırtına yükleyip İsa’nın arkasından yürüttüler”* (Luka 23: 26). Yuhanna İncili’nde ise *“Askerler İsa’yı alıp götürdüler, İsa armıhını kendisi taşıyıp Kafatası – İbranice de Golgota- denilen yere çıktı”* (Yuhanna: 19: 17) ifadesine göre Luka ve Yuhanna İncillerinde söz edilen askerleri sanatçı eserlerine yansıtmayarak bireyselliğine yer vermiştir. Luka İncili’ nin devamında *“Büyük bir halk topluluğu da İsa’ nın ardından gidiyordu. Aralarında İsa için dövünüp ağıt yakan kadınlar vardı. İsa bu kadınlara dönerek...”*(Luka 26: 27) ifadesinden anlaşılaçağı üzere sanatçı eserlerinde ağıt yakan kadınları resmetmeyerek ikonografiye bağlı kalmamış ve bireyselliğini kullanmıştır.

Lorenzo Lotto’ da (Resim No: 109) Hz. İsa’ yı çarmıhı taşıırken resmetmiş ancak Titian’ ın aksine Simun’ u eserine yansıtmamış, onun yerine askerleri tasvir etmiştir. Dolayısıyla sanatçı ikonografiye birebir bağlı kalmamış ve bireyselliğini kullanmıştır. Jan Van Hemessen (Resim No: 110) ise; Titian’ ın eserlerinin aksine İsa’ nın çarmıhı taşımasını kalabalık olarak resmetmiştir. Öte yandan eser de Simun’ da net olarak anlaşılmamaktadır. Dolayısıyla sanatçı Hz. İsa ve askerleri tasvir ederek ikonografiye kısmen bağlı kalmış fakat Simun’ u net olarak göstermeyerek bireyselliğine yer vermiştir. El Greco ise Titian, Lorenzo Lotto, ve Jan Hemessen’ in

aksine Hz. İsa' yı tek başına resmederek ikonografiye bağlı kalmamış ve bireyselliğini kullanmıştır.

C- İkonolojik Anlam

Tezimiz kapsamında incelediğimiz dört eserde (Kat No: 47-49) Barok Dönem' e aittir. Titian birçok kaynakta Rönesans Dönemi sanatçıları arasında anlatılsa da Manierist ve Barok Dönem' de de çok fazla sayıda eser vermiştir. Bu eserlerinde de (Kat No: 47-49) rasyonel bir ışık kullanımı yerine, sadece bir noktadan resmin içine giren ışığı kullanmıştır. Ayrıca Hz. İsa' nın ve çevresindekilerin yüz ifadelerine yoğunlaşmış ve tek bir anı ele alarak Barok dönem özelliklerini eserine yansıtmıştır. Bunların dışında iki eserinde (Kat No: 48, 49) Hz. İsa' nın ellerinin çok büyük resmedilmesinden dolayı eser Manierist Dönem özelliklerini de bünyesinde barındırır.

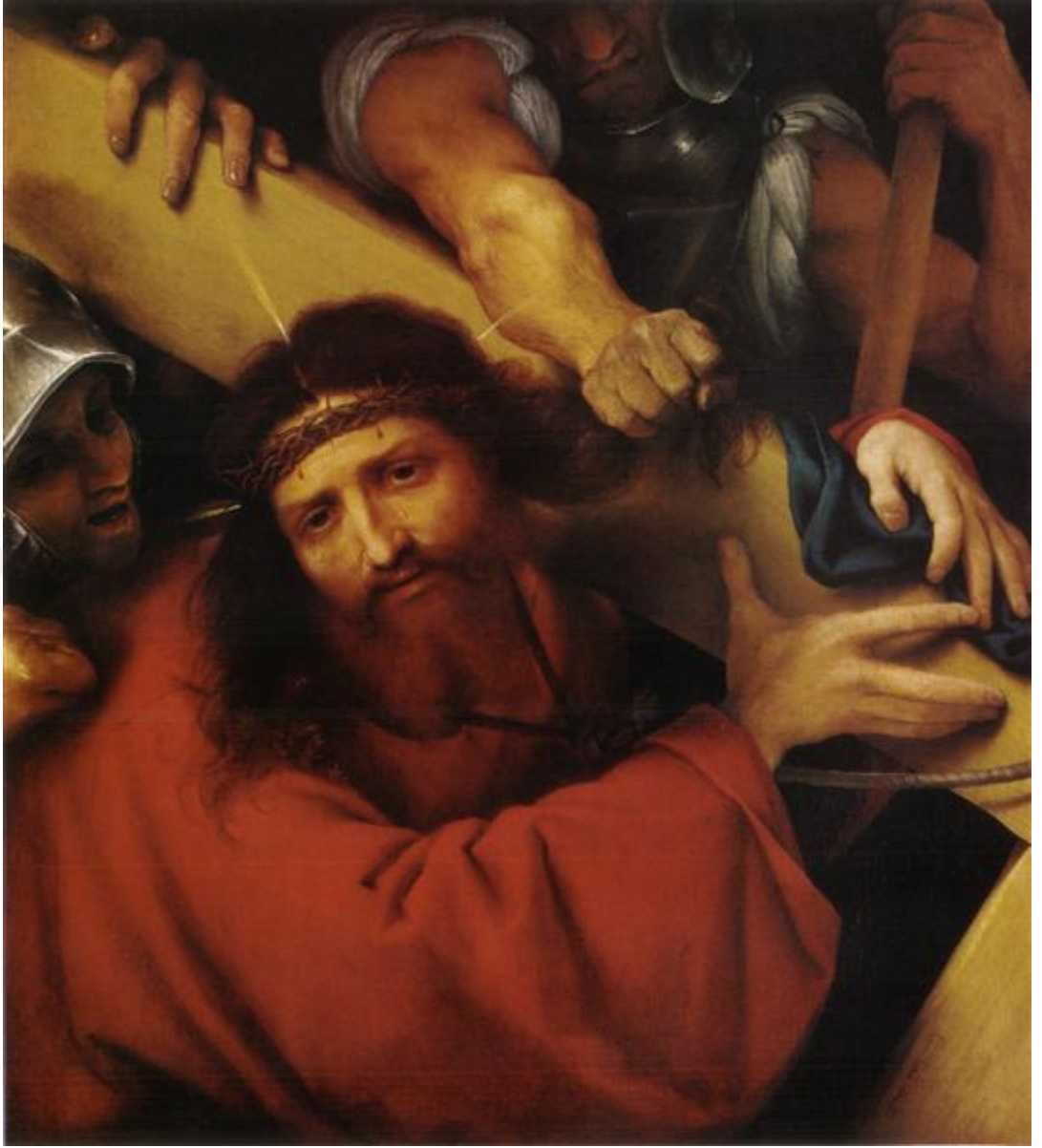
Katalogumuzda ki bu eserleri (Kat No: 47-49) üslup açısından Lorenzo Lotto¹⁷² (Resim No: 109), Jan Van Hemessen (Resim No: 110) ve El Greco¹⁷³, nun (Resim No: 111) eserleriyle karşılaştırabiliriz. Jan Van Hemessen; asıl adı Jan Sanders Van Hemessen' dir. Belçikalı Flaman bir ressamdır. Bazı çalışmalarında ele aldığı figürler incelendiğinde tarzı Pieter Brughel' in stiline benzediği sonuçlarını ortaya çıkarmıştır. Bununda ötesinde özellikle dini temalı resimlerinde büyük figürlerde Manierist özellikleri de kullandığı bilinmektedir.¹⁷⁴ Titian gibi Rönesans Dönem' i sanatçısı olan Lorenzo Lotto; içinde bulunduğu dönemin tüm özelliklerini eserlerine yansıtmakla bilirse de bu eserinde Rönesans Dönemi' nin özelliklerinden ziyade Barok Dönem özellikleri karşımıza çıkmıştır. Tıpkı Titian' ın eserlerinde olduğu gibi sanatçı sadece Hz. İsa ve yanında iki kişiyi resmederek konunun en önemli anını eserine yansıtmıştır. Bunu yaparken resmin arka planını karanlıkta bırakarak sadece Hz. İsa' nın yüzünü aydınlık bir şekilde tasvir etmiş, geri kalan iki kişiden birinin yüzü karanlıkta bırakılarak detaylardan arındırılmış, ikinci kişinin ise sadece yüzünün burundan alt kısmı resmedilerek gösterilmiştir. Titian' ın eserlerinde olduğu gibi Hz. İsa' nın yüzü her resimde aydınlık olarak verilirken, diğer kişiler daha az detaylı resmedilmiştir. Dolayısıyla Lorenzo Lotto' nun eseri de Titian' ın eserleri

¹⁷² Lorenzo Lotto' nun Hayatı Hakkında Detaylı Bilgi için Bakınız: Karşılaştırma ve Değerlendirme: İsa ve Zina

¹⁷³ El Greco' nun Hayatı Hakkında Detaylı Bilgi için Bakınız: Karşılaştırma ve Değerlendirme: Meryem' e Mükde

¹⁷⁴ Myers, S. B. (Edit.). (1979). Encyclopedia of Painting, New York, 227

gibi Barok Dönem özellikler sergilemektedir. Jan Van Hemessen ve El Greco ise Lorenzo Lotto ve Titian' ın aksine eserlerini Rönesans Dönemi' nin özelliği olan rasyonel bir ışık ortamında tasvir etmişlerdir. Bu iki resim dönem olarak Titian' ın eserlerinden farklılık gösterse de ortak olan özellikleri de bulunmaktadır. Jan Van Hemessen' in eserinde hem Hz. İsa' nın diz kapaklarının çok kaslı verilmesi, eliyle bileğinin birleştiği noktada, avuç içine yakın kısmının aşırı şiş gösterilmesi, Hz. İsa' nın bize göre sağında yer alan iki kişinin alınlarının gerçeklikten uzak tasvir edilmesi dikkat çekmektedir. Ayrıca Hz. İsa' nın boynundaki ipi tutan adamın ellerinin doğal anatomik özelliklerden çok farklı resmedilmesi esere Maniyerist Özellikler kazandırırken, Titian ile ortak özellikleri de beraberinde getirmektedir. Aynı şekilde resimde kargaşaya yer veren El Greco ise bu eserinde Hz. İsa' yı tek başına resmederek sade bir şekilde tasvir etmiş ve Hz. İsa' nın ellerini çok büyük resmetmiş, boynunu çok kalın resmederken kafasını daha küçük göstererek resimde orantısızlığa ve deformasyona sebep olmuştur. Dolayısıyla Maniyerist özellikler olarak Titian ve Jan Van Hemessen ile benzer özellikler sergilemektedir.



Resim No: 109 Lorenzo Lotto, İsa Çarmıhı Taşıyor, 1526, Louvre Müzesi, Paris, Fransa

<https://www.wikiart.org/en/lorenzo-lotto/christ-carrying-the-cross-1526>



Resim No: 110 Jan Van Hemessen, İsa Çarmıhı Taşıyor, 1553, Christian Müzesi, Esztergom, Macaristan

<https://www.wikiart.org/en/jan-van-hemessen/christ-carrying-the-cross>



Resim No: 111 El Greco, İsa Çarmıhı Taşıyor, 1578, Prado Müzesi, Madrid, İspanya

<https://www.wikiart.org/en/el-greco/christ-carrying-the-cross-1>

5.2.14. Çarmıhta İsa (Çarmıha Geriliş)

“Çarmıhta İsa” adı altında iki eser (Kat No: 50, 51) incelenmiştir.

Eserlerden birincisi (Kat No: 50) Civico Müzesi’nde, ikincisi ise (Kat No: 51) Monasterio de San Lorenzo, El Escorial’ de yer almaktadır.

Eserler yağlı boya tekniği ile yapılmıştır.

Resimler sırasıyla 1555 (Kat No: 50) ve 1558 (Kat No: 51) yıllarına tarihlendirilmiştir.

A- Olgusal Anlam

“Çarmıha Geriliş” adlı çalışmada eserlerden (Kat No: 50, 51) ikisinde de konu açık bir mekânda geçmektedir. Titian’ ın iki eserinde de (Kat No: 50, 51) resmin tam ortasında başında dikenli taç bulunan sadece bel kısmı beyaz bir örtüyle kapalı olan ellerinden ve ayaklarından çarmıha çivilenmiş bir erkek figürü bulunmaktadır. Titian’ ın erken tarihli eserinde (Kat No: 50) çarmıhın hemen yanında, eserin bize göre solunda ise kuru kafa yer alırken, geç tarihli eserinde (Kat No: 51) çarmıha sarılmış yaşlı biri, sağında ve solunda ise bir kadın ve bir erkek daha bulunmaktadır. Her iki eserde de (Kat No: 50, 51) çarmıhın üstünde I.N.R harfleri okunmaktadır. Titian’ ın birinci eserinde (Kat No: 50) resmin arka planında at üzerinde veya yürüyerek giden insanlar bulunurken, ikinci eserinde (Kat No: 51) ise sadece bulutlu bir gökyüzü tasvir edilmiştir.

Olgusal anlam bakımından çalışmamızla (Kat No: 50, 51) ile karşılaştırılacak olan eserler Giotto’nun (Resim No: 112) 1330 tarihli Staaliche Müzesi’nde, Rogier Van der Weyden’in (Resim No: 113) 1553 tarihli Kunsthistorisches Müzesi’nde ve Antonello da Messina’ nın (Resim No: 114) 1455 tarihli Romanya Ulusal Sanat Müzesi’nde yer alan “Çarmıha Geriliş (Çarmıhta İsa)” adlı eserleridir. Giotto’ nun (Resim No: 112) eserinde Titian’ ın eserlerinde olduğu gibi çarmıhta sadece bel kısmı beyaz bir örtüyle kapatılmış bir kişi resmedilmiş. Titian’ ın eserinde (Kat No: 51) çarmıhın etrafında üç kişi tasvir edilirken, Giotto bu kısmı oldukça kalabalık tasvir etmiştir. Titian’ ın eserin aksine Giotto arka planı tek renkte bırakarak küçük melekler resmetmiştir. Rogier Van der Weyden ise Giotto ve Titian’ nın eserlerinde olduğu gibi çarmıhta bir erkek resmetmiştir. Çarmıhın etrafını Giotto gibi kalabalık göstermeyen sanatçı Titian’ ın eserinden (Kat No: 51) farklı olarak iki kadın ve iki

erkek olacak şekilde dört kişi tasvir etmiştir. Titian ve Giotto' nun aksine Rogier Van der Weyden eserinde arka planında irili ufaklı tepeler, kıvrılan yollar ve mimari yapılar resmetmiştir. Antonello da Messina ise Titian, Giotto ve Rogier Van der Weyden' in aksine çarmıha gerilen üç kişi ve çarmının etrafında da beş kişi tasvir etmiş fakat Titian' ın eserlerinde olduğu gibi çarmının üzerinde yazan I.N.R harflerini detaylı şekilde göstermemiştir. Antonello da Messina resmin arka planında deniz hariç Rogier Van der Weyden gibi kıvrılıp giden yollar ve mimari yapılar tasvir etmiştir. Olgusal anlam bakımından eserler Titian' ın eserleriyle benzerlik gösterirken, Antonella da Messina çarmıhta üç kişi resmederek diğer sanatçılardan farklılık göstermektedir.

B- İkonografik Anlam ve İfadesel Özellik

Burada “İsa Çarmıha Geriliyor” ikonografisi tasvir edilmiştir. Bu ikonografi Matta (27: 32-44), Markos (15: 21-32), Luka (23: 26-43) ve Yuhanna (19: 17-27) İncillerinde anlatılmaktadır. Matta İncili'nde “*Askerler onu çarmıha gerdikten sonra kura çekerek giysilerini aralarında paylaştılar. Sonra oturup yanında nöbet tuttular*” (Matta 27: 35-36), Markos İncili'nde ise “*Sonra O' nu çarmıha gerdiler ve kim ne alacak diye kura çekerek giysilerini aralarında paylaştılar*” (Markos 15: 24), Luka İncili' nde ise “*İsa' yı, biri sağında biri solunda olmak üzere, iki suçluyla birlikte çarmıha gerdiler.*” (Luka 23: 33), Yuhanna' da ise “*O' nu orada çarmıha gerdiler.*” (Yuhanna19: 18). İkonografide geçen cümlelere göre sanatçı her iki eserinde de (Kat No: 50, 51) Hz. İsa' yı neredeyse çıplak şekilde resmederek kıyafetlerinin askerler tarafından alındığını vurgulamıştır. Titian burada Matta ve Markos İncillerine bağlı kalmış ancak nöbet tutan askerleri resmetmeyerek de bireyselliğine yer vermiştir. Öte yandan Luka İncili' ne bağlı kalmayan sanatçı Hz. İsa' yı tek başına resmederek bireyselliğine yer vermiştir. Matta İncili'nde “*Başının üzerine, 'BU YAHUDİLERİN KRALI İSA' DIR' diye yazan bir suç yaftası astılar*” (Matta 27: 37), Markos İncili'nde “*Üzerindeki suç yaftasında, 'YAHUDİLERİN KRALI' diye yazılıydı*” (Markos 15: 26)' , Yuhanna İncili'nde ise “*Pilatus bir de yafta yazıp çarmının üzerine astırdı. Yaftada şöyle yazılıydı: NASIRALI İSA- YAHUDİLERİN KRALI*” (Yuhanna 19: 19) ifadesinden çarmının üzerinde olan I.N.R harflerinin ne anlama geldiği anlaşılmaktadır. Titian her iki eserinde de (Kat No: 50, 51) I.N.R harflerini resmederek ikonografiye birebir bağlı kalmış ve bireyselliğine yer vermiştir..

Rogier Van der Weyden (Resim No: 113) ve Giotto (Resim No: 112) Hz. İsa' yı Titian gibi Matta ve Markos İncillerine bağlı kalarak resmetmiş fakat her iki sanatçı da nöbet tutan askerleri resmetmeyerek bireyselliklerini kullanmışlardır. Tıpkı Titian gibi Luka İncili' ne bağlı kalmayan sanatçılar Hz. İsa' yı tek başına resmederek bireyselliklerine yer vermişlerdir. Matta, Markos ve Yuhanna İncilleri' nde çarmıhın üzerinde bulunan yazıyı eserlerine resmetmeyen Giotto ve Rogier Van der Weyden bireyselliklerini kullanarak ikonografiye bağlı kalmamış ve bireyselliklerine yer vermişlerdir. Antonella da Messina (Resim No: 114) eserinde Hz. İsa' nın yanında biri sağında biri solunda olmak üzere iki kişi daha resmederek Luka İncili' ne bağlı kalmış, Matta ve Markos İncilleri' ni eserine yansıtmayarak bireyselliğini kullanmıştır. Öte yandan Titian' ın eserlerinde yer alan (Kat No: 50, 51) I.N.R harflerini Antonella da Messina' da kullanarak Markos ve Yuhanna İncillerine birebir bağlı kalarak bireyselliğine yer vermemiştir. Titian' ın her iki resminde (Kat No: 50, 51) ve karşılaştırma yaptığımız sanatçıların eserlerinde çarmıhın altında tasvir edilen tüm kişilerin üzüntülü oldukları da dikkat çekmektedir. Dolayısıyla eserler ikonografik anlamın yanı sıra ifadesel anlamda da birbirleriyle benzerlik göstermektedirler.

C- İkonolojik Anlam

Tezimiz kapsamında incelediğimiz resimler (Kat No: 50, 51) Barok Dönem' e tarihlenmektedir. Titian Hz. İsa' nın çarmıha gerilmesinden dolayı ne kadar acı çektiğini vücudundan akan kanları tasvir ederek göstermektedir. Öte yandan ikinci eserinde (Kat No: 51) çarmıhın altında üzülen insanları göstererek dramatik anları ele almaktadır. Sadece Hz. İsa ve çarmıhın altında yer alan kişiler olarak değil, ortam bakımından da sanatçı her iki eserini de (Kat No: 50, 51) oldukça kasvetli, bir ortam resmederek Barok Dönemi' in tüm özelliklerini eserine yansıtmıştır.

Katalogumuzda yer alan bu iki eseri (Kat No: 50, 51) üslup özellikleri bakımından Giotto¹⁷⁵ (Resim No: 112), Rogier Van der Weyden (Resim No: 113) ve Antonello da Messina' nın (Resim No: 114) eserleriyle karşılaştırabiliriz. Rogier Van der Weyden; Belçika' nın Tournai şehrinde doğmuş ve ilk yıllarında babasının yanında heykeltıraş olarak çalışmıştır. Jan Van Eyck' dan sonra Flaman ressamlarının en önemli temsilcileri arasında yer almaktadır. Sanatçının tarzı diğer Flaman sanatçılara

¹⁷⁵ Giotto' nun Hayatı Hakkında Detaylı Bilgi için Bakınız: Karşılaştırma ve Değerlendirme: Meryem ve Çocuk İsa

göre daha az dinamik, daha incelikli, daha asil ve mantıksal olarak daha tutarlıdır. 1435 yılında, o yıllar da ressamın şehri olarak anılan Brüksel' e taşınmış ve burada çalışmalarına devam etmiştir. Antonello da Messina; sanatçının stili, içinde bulunduğu dönemin modasına bağlı olarak değil, aksine Güney İtalya' da yer alan Calabria dükü ve kral olan II. Alfonso' nun sanat anlayışına bağlı olarak gelişim göstermiştir. Alfonso' nun sahip olduğu eserler arasında Jan Van Eyck ve Rogier van der Weyden gibi sanatçıları tabloları da yer almaktaydı. Böylece bu tablolar üzerinde inceleme ve çalışma fırsatı bulan Messina' nın resimleri üzerinde de Hollandalı Flaman ressamın etkileri açıkça görülmektedir. 1456 yılından sonra Flaman resmin iyice açığa çıkmasıyla beraber, Antonello Messina zengin, kadifemsi bir yüzey elde edebilmek için çeşitli glaze katmanları uygulayarak yağlı boya tekniğini öğrenmiş ve 1475 yılında Venedik' e taşınmıştır. Yağlı boya tekniğini Venedik' e götürüp, öğreten kişi olduğu da söylentiler arasında yer almaktadır.¹⁷⁶ Titian her iki eserini de (Kat No: 50, 51) Barok Dönem özelliklerine uygun olarak resmetmiştir. Hz. İsa' nın ve çevresinde yer alan kişilerin acılarını hem ifadesel anlamda, resmin geneline yayılmış kasvetli havayla da ortam bakımından dönemin üslup özelliklerini eserine başarılı bir şekilde yansıtmıştır. Karşılaştırma örneklerimizde yer alan sanatçılardan Giotto (Resim No: 112) içinde bulunduğu dönem özelliklerini tıpkı Titian gibi eserine birebir yansıtmıştır. Hz. İsa' nın kollarının vücuduna göre çok ince ve uzun resmedilmesi, Hz. İsa' yı zayıf olarak tasvir etmesine rağmen, göbekli göstermesi ve göbeğinin aşağı doğru sarkması doğal anatomik özelliklerle uyuşmamaktadır. Titian' ın aksine yağlı boya tekniğini kullanmayıp, tempera tekniğini kullanan sanatçı, özellikle Hz. İsa' nın çevresinde ki insanların kıyafetlerinde, bu tekniğin el verdiği kadar kırmızıdan pembeye çeşitli renkleri kullanmaya da özen göstermiştir. Ayrıca eserin arka planını tek renkte bırakarak da Gotik Dönem' in tüm özelliklerini eserine yansıtmış dolayısıyla Titian' da olduğu gibi eser üslup özellikleri bakımından dönemiyle uygunluk göstermektedir. Rogier van der Weyden (Resim No: 113) Flaman Dönem özelliği olan pencereden veya balkondan dışarıya açılan manzara resmi yerine eserinin arka planında kıvrılan yollar, irili ufaklı tepeler ve mimari yapılar resmederek Rönesans Dönemi eserlerinde olduğu gibi arka planda manzarayı doğrudan kullanmıştır. Kullandığı renklerin canlılığı ve çeşitliliği Rönesans Dönem özellikleri arasında yer

¹⁷⁶ Zirpola H.L, (2008), Historical Dictionary of Renaissance Art, Toronto, 285

alsa da, Hz. İsa' nın kollarında ki deformasyon dikkat çekmektedir. Özellikle Hz. İsa' nın bize göre sağ kolunun dirseğinin ters dönmüş gibi resmedilmesi, omzunun çıkıntılı verilmesi sanatçının anatomik özellikler bakımından zayıf kaldığını göstermektedir. Rogier van der Weyden Hz. İsa' nın çevresinde yer alan insanları kıyafetleriyle resmederken anatomik olarak başarıyla, Rönesans Dönemiyle beraber çıplaklığın gelmesiyle, Hz. İsa tasvirinde aynı başarıyı yakalayamamıştır. Dolayısıyla sanatçı Flaman özelliklerini eserine yansıtmak yerine ağırlıklı olarak Rönesans Dönemi özelliklerini eserine yansıtmıştır. Antonello Messina'nın eseri (Resim No: 114) Titian' ın eserlerine (Kat No: 50, 51) göre daha erken dönem özellikler sergilemektedir. Hem üslup hem de konuyu ele alış bakımından Messina' nın eseri Rogier van der Weyden' in eseriyle benzer özellikler barındırmaktadır. Messina' da tıpkı Rogier van der Weyden gibi arka planda kıvrılan yollar, küçük tepeler ve mimari yapılar tasvir etmiştir. Öte yandan Antonello Messina' nın eserinde yer alan Hz. İsa tasviri Rogier van der Weyden' e göre daha doğal anatomik özelliklere sahipken, eserin bize göre solunda yer alan Hz. İsa gibi çarmıha gerilmiş adamın karnı rasyonel şekilde resmedilmemiştir. Çarmıhın yanında resmedilen kişilerin kıyafetlerinin hacimli resmedilmesine bağlı olarak vücut hatlarının belirgin olmaması, eserin çizgisel kompozisyona sahip olması gibi özelliklerden dolayı eser Erken Rönesans dönem özelliklerine sahiptir.



Resim No: 112 Giotto, Çarmıhta İsa, 1330, Staatliche Müzesi, Berlin, Almanya

https://www.wga.hu/art/g/giotto/z_panel/2panel/61crucif.jpg



Resim No: 113 Rogier van der Weyden, Çarmıhta İsa, 1440-1445, Kunsthistorisches Müzesi, Viyana, Avusturya

<https://www.wikiart.org/en/rogier-van-der-weyden/crucifixion-1445>



Resim No: 114 Antonello da Messina, Çarmıhta İsa, 1455, Romanya Ulusal Sanat Müzesi, Bükreş, Romanya

<https://www.wikiart.org/en/antonello-da-messina/crusifixion-1455>

5.2.15. Tövbekâr Hırsız

“Tövbekâr Hırsız” adı altında bir eser (Kat No: 52) incelenmiştir.

Bu eser (Kat No: 52) Bolonya Ulusal Sanat Müzesinde yer almaktadır.

Eser yağlı boya tekniğinde yapılmıştır.

Resim 1566 yılına aittir.

A- Olgusal Anlam

“Tövbekâr Hırsız” adlı çalışmada iki erkek figür çarmıha gerilmiş şekilde tasvir edilmiştir. Resmin bize göre sağında yer alan kişinin başında dikenli bir taç bulunurken, ellerinden ve ayaklarından da çivilenmiş şekilde resmedilmiştir. Eserin solunda yer alan kişi sadece kollarından bağlanarak çarmıha asılmıştır. Her ikisinin de bel kısmı beyaz bir örtüyle kapatılmış şekilde gösterilmiştir. Olgusal anlam bakımından çalışmamızla (Kat No: 52) karşılaştırılacak olan eser Peter Paul Rubens’ in (Resim No: 115) 1619 tarihli Anvers Kraliyet Güzel Sanatlar Müzesi’nde Çarmıhta İsa ve İki Hırsız ve Rembrandt’ ın (Resim No: 116) 1653 tarihli Metropolitan Müzesi’ nde yer alan “Çarmıh” adlı eserleridir. Rubens’ in eseri Titian’ ın eserine (Kat No: 52) göre oldukça farklı tasvir edilmiştir. Rubens’ in eserinde tam ortada el ve ayaklarından üzerinde yazı bulunan çarmıha çivilenmiş, başında dikenli taç bulunan ve bel kısmı beyaz bir örtüyle kapatılmış bir erkek yer almaktadır. Bu kişinin çarmıhının altına oturmuş, ellerini kaldırmış yukarıya doğru bakan sarı saçlı bir kadın bulunmaktadır. Kadının hemen yanında bulunan merdivenin üzerinde ise bir asker yer almaktadır. Elleri ve ayaklarından çivilenmiş olan kişinin sağında ve solunda çarmıha bağlanmış olarak gösterilen, yine bel kısımlarında beyaz örtü bulunan iki ayrı kişi daha bulunmaktadır. Eserin bize göre sol tarafında iki at ve üzerinde ellerinde mızrak tutan kişiler resmedilirken, sağ tarafında ise ikisi kadın bir erkek üzüntülü bir şekilde gösterilmiştir. Eserin arka planında ise başında sarık bulunan sakallı yaşlı bir adamla beraber bir de çocuk tasvir edilmiştir. Rembrandt’ ın eserinde (Resim No: 116) çarmıha asılı üç kişi bulunmaktadır. Resmin tam ortasında çarmıhta asılı duran kişinin üzerinde sadece bel kısmını kapatan bir örtü bulunmaktadır. Aynı zamanda bu kişinin çarmıhının üzerinde tam ortada boş bir levha da resmedilmiştir. Bu kişinin sağında ve solunda biri kollarından yukarı doğru, diğeri aşağı doğru asılmış iki erkek figür yer almaktadır. Ortam oldukça kalabalık

resmedilmiştir. Eserin bize göre solunda çarmıhların altında atlı askerler ellerinde mızraklarla gösterilirken, eserin sağ tarafında ise hem ortada duran çarmıha sarılmış üzüntüsünü gösteren bir kişi ve yan tarafında ise başı örtülü kadını sakinleştirmeye çalışan bir grup insan tasvir edilmiştir. Titian' ın eserinde (Kat No: 53) çarmıhta iki kişi, Rubens (Resim No: 115) ve Rembrandt' ın (Resim No: 116) eserlerinde çarmıhta üç kişi ve resmin alt kısmında da askerler ve sivil insanlar bulunmaktadır.

B- İkonografik Anlam ve İfadesel Özellik

Burada “Tövbekâr Hırsız” ikonografisi tasvir edilmiştir. Bu ikonografi Matta (27: 32-44), Markos (15: 21-32) ve Luka İncili'nde (23: 26-43) anlatılmaktadır. Matta İncili'nde geçen *“Askerler O’nu çarmıha gerdikten sonra kura çekerek giysilerini aralarında paylaştılar”* (Matta 15: 35), Markos İncili'nde ise *“...O’nu çarmıha gerdiler ve kim ne alacak diye kura çekerek giysilerini aralarında paylaştılar”* (Markos 15: 24), Luka İncili'nde ise *“İsa’yla birlikte idam edilmek üzere ayrıca iki suçlu da götürülüyordu. Kafatası denilen yere vardıkların da İsa’yı, biri sağında öbürü solunda olmak üzere, iki suçluyla birlikte çarmıha gerdiler”* (Luka 23: 32) ifadelerine göre sanatçı Matta ve Markos İncillerine bağlı kalmamış, Luka İncili' nin bir kısmına bağlı kalıp Hz. İsa' nın yanında çarmıhta bir asker tasvir ederek bireyselliğine de yer vermiştir. Matta İncili' nde *“İsa’nın başının üzerine ‘Bu Yahudilerin Kralı İsa’dır’ yazdılar”* (Matta 27: 37), Markos İncili' nde *“İsa’yı çarmıha gerdiklerinde saat dokuzdu. Üzerinde ki suç yaftasında, ‘Yahudilerin Kralı’ diye yazılıydı”* (Markos 15: 26) ifadesinden çarmıha gerilen, başında hale bulunan kişinin Hz. İsa olduğu ve çarmıhının üzerinde tamamı okunmayan harflerde de *“Bu Yahudilerin Kralı İsa’dır”* yazdığı anlaşılmaktadır. Dolayısıyla sanatçı burada Matta ve Markos İncillerine göre ikonografiye birebir bağlı kalmıştır. Matta İncili' nde *“İsa’ya birlikte, biri sağında biri solunda olmak üzere iki haydutta çarmıha gerildi”* (Matta 27: 38). Markos İncili' nde ise *“İsa’yla birlikte, biri sağında öbürü solunda olmak üzere iki haydudu da çarmıha gerdiler”* (Markos 15: 27-28), Luka İncili'nde ise *“İsa’yla birlikte idam edilmek üzere ayrıca iki suçlu da götürülüyordu”* (Luka 23: 32-33). Bu cümlelerden anlaşılaçağı üzere sanatçı burada Hz. İsa'nın yanında bir kişi tasvir ederek ikonografiye bağlı kalmamıştır.

Peter Paul Rubens (Resim No: 115) ve Rembrandt (Resim No: 116) Titian' ın aksine askerleri resmederek Matta İncili' ne bağlı kalmış ancak Hz. İsa ile birlikte çarmıhta

üç kişiyi resmederek Luka İncili'nden de sahnelere yer vermiştir. Titian'ın eserinde (Kat No: 52) çarmıhın üzerinde yazılı olan birkaç harf bulunurken, Rubens'ın eserinde (Resim No: 115) üzeri yazılı büyük bir kâğıt parçası bulunmaktadır. Dolayısıyla sanatçı Titian gibi Matta ve Markos İncillerine birebir bağlı kalmış ve bireyselliğine yer vermemiştir. Rembrandt'ın eserinde (Resim No: 116) ise tıpkı Titian'ın eserinde olduğu gibi yazı levhası bulunmakla beraber üzerinde herhangi bir yazı resmedilmemiştir. Dolayısıyla Rembrandt burada ikonografiye bağlı kalmamış ve bireyselliğine yer vermiştir.

C- İkonolojik Anlam

Tezimiz kapsamında incelediğimiz resim (Kat No: 52) Barok Dönem'e tarihlenmektedir. Titian; Hz. İsa'nın vücudunun gerginliğini eserine yansıtarak çektiği acıyı net olarak ifade etmektedir. Öte yandan Hz. İsa'nın başının aşağı düşmesi de çektiği acı karşısında kendini bıraktığının göstergesidir. Hz. İsa'nın çektiği acı anını resmeden sanatçı Barok Dönem özelliği olan 'duygusal yoğunluğu fazla olan' sahnelerin ele alınmasını son derece başarılı bir şekilde izleyiciye geçirmiştir. Öte yandan yine dönem özelliği olan daha az ışık kullanımı da Titian'ın eserinde yer almaktadır.

Katalogumuzda yer alan bu eseri (Kat No: 52) üslup özellikleri bakımından Peter Paul Rubens¹⁷⁷, in (Resim No: 115) ve Rembrandt'ın (Resim No: 116) eserleriyle karşılaştırabiliriz. Rembrandt; 15 Temmuz 1606 yılında Almanya'da doğmuştur. Rembrandt'ın sanata olan eğilimini küçük yaşta öğretmenleri fark etmiştir. 14 yaşını doldurmadan başarılı bir ressam olduğunu iddia ederek üniversiteye kaydolmuştur. 1621 yılında Rembrandt, Jacob van Swanenburg'un öğrencisi olmuş ve eğitimini tarihi sahnelerin fresklerini resmeden Pieter Lastman'ın stüdyosunda tamamlamıştır¹⁷⁸. Erken dönem eserlerinde ışık ve gölgelendirme gelişirken renk çeşitliliği azalmıştır. Geç dönem eserlerinde ise pürüzsüz ve sert geçişlerle dramatik etkiler yaratan eserler vermiştir.¹⁷⁹ Rubens'ın eseri Titian'ın eseriyle (Kat No: 52) dönem özelliği olarak birçok ortak nokta barındırmaktadır. Her iki sanatçıda ışığı tek bir noktadan içeri alarak eserlerini aydınlatmışlardır. Titian'ın eserinde olduğu gibi,

¹⁷⁷ Rubens'ın Hayatı Hakkında Detaylı Bilgi için Bakınız: Karşılaştırma ve Değerlendirme: Âdem ve Havva

¹⁷⁸ Michel 'E., Loevinson-Lessing V., Linnik I, Koutnetsov Y., Egorova X.,(2019), Rembrandt, Parkstone, London, UK, 8

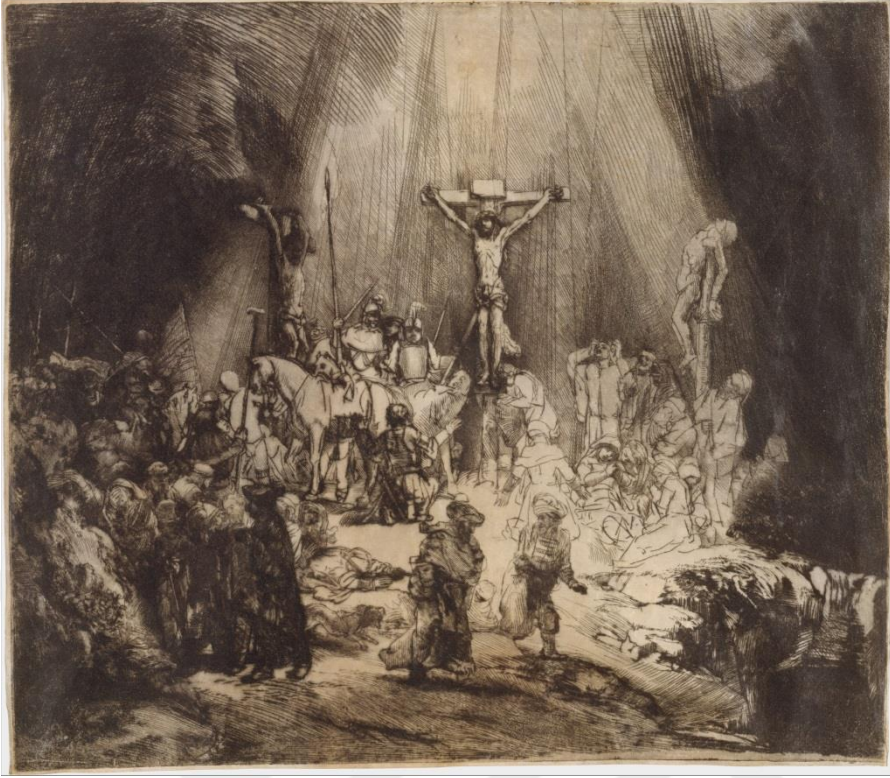
¹⁷⁹ Myers, S. B. (Edit.). (1979). Encyclopedia of Painting, New York, 412

Rubens' in eserinde de (Resim No: 56) Maniyerist özellikler bulunmaktadır. Özellikle Hz. İsa' nın ve onunla birlikte çarmıha gerilmiş olan kişilerin vücutlarının abartılı derecede kaslı tasvir edildiği, eserin bize göre sağında yer alan kişinin karnının doğallıktan uzak tasvir edilmesi ve vücutlarındaki damarların aşırı derecede belirgin verildiği görülmektedir. Son olarak Hz. İsa' nın çarmıhının altında yer alan kadının da kolunun biçimsiz şekilde resmedilmesi gibi özelliklerden dolayı resim Maniyerist özellikleri de bünyesinde barındırmaktadır. Rembrandt' in eseri (Resim No: 116) gravür tekniğinde yapıldığı için renk konusunda Titian ve Rubens' in eserleriyle karşılaştırmamak da diğer üslup özellikleriyle kıyaslamak mümkündür. Titian' in eserinde (Kat No: 52) iki kişi tasvir edildiği için sanatçı perspektifi resmine yansıtmada herhangi bir sıkıntı yaşamamıştır. Rembrandt' in eserinde (Resim No: 116) ise sanatçı çok fazla figür kullanmış olmasına rağmen perspektifi kullanmada oldukça başarılıdır. Öte yandan resmin alt kısmında kalan asker ve sivillerin vücutları doğal bir şekilde resmedilirken, Titian ve Rubens' in eserinde de olduğu gibi Rembrandt' in eserinde de çarmıhtaki kişilerin vücutlarında şekil bozukluğu bulunmaktadır. Özellikle Hz. İsa' nın kollarının ve bacaklarının abartılı derece kaslı resmedilmesi, kaburgasıyla göğüs arasında ki orantının anatomik olarak uyuşmaması gibi özellikler esere Maniyerist özellikler kazandırmaktadır. Eserler üslup özellikleri bakımından birbirlerine benzer özellikler sergilemektedir.



Resim No: 115 Peter Paul Rubens, Çarmıhta İsa ve İki Hırsız, 1619-1620, Anvers
Kraliyet Güzel Sanatlar Müzesi, Anvers, Belçika

<https://www.wga.hu/art/r/rubens/12religi/41religi.jpg>



Resim No: 116 Rembrandt van Rijn, 3 Çarmıh, 1653, Metropolitan Müzesi, NewYork, Amerika

<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/354631?searchField=All&sortBy=Relevance&high=on&ao=on&ft=rembrandt+three+cross&offset=0&rpp=20&pos=2>

5.2.16. İsa' nın Mezara Konuşu

“İsa' nın Mezara Konuşu” adı altında iki eser (Kat No: 53, 54) incelenmiştir.

Bu eserlerden birincisi (Kat No: 53) Louvre Müzesi' nde, ikincisi ise (Kat No: 54) Prado Müzesi'nde yer almaktadır.

Eserler yağlı boya tekniği ile yapılmıştır.

Resimler sırasıyla 1523-1526 (Kat No: 53) ve 1559 (Kat No: 54) yıllarına tarihlendirilmiştir.

A- Olgusal Anlam

“İsa' nın Mezara Konuşu” adlı çalışmada eserlerin ikisinde de konu açık bir mekânda geçmektedir. Her iki eserde de kol ve omuzlarından birkaç erkek tarafından kaldırılmış ve altında beyaz bir örtü bulunan bir erkek mezara konulurken tasvir edilmiştir. Eserlerin ikisinde de başı örtülü ağlayan bir kadınla, sarı saçlı ve ağlayan kadını teselli eden bir kadın figürü daha bulunmaktadır. Olgusal anlam bakımından çalışmamızla (Kat No: 53, 54) karşılaştırılacak olan eserler Dieric Bouts' un (Resim No: 117) 1540 tarihli Natioal Gallery' de, Albrecht Altdorfer' in (Resim No: 118) 1516 tarihli Kunsthistorisches Müzesi'nde ve Guercino' nun (Resim No: 119) 1656 tarihli Art Institute' de yer alan “İsa' nın Mezara Konuşu” adlı eserleridir. Dieric Bouts' un eseri (Resim No: 58) Titian' ın eserinde (Kat No: 54) olduğu gibi mezara konulan kişi iki kişi tarafından omuz ve ayaklarından tutularak kaldırılmıştır. Öte yandan Titian' ın eserlerinde (Kat No: 53, 54) başı örtülü tasvir edilen bir kadın bulunurken, Bouts' un eserinde bu tasvire benzeyen birden fazla kadın figürü yer almaktadır. Ayrıca Titian' ın eserleri (Kat No: 53, 54) daha kasvetli bir ortamda tasvir edilirken, Bouts' un eseri (Resim No: 117) daha aydınlık bir mekânda resmedilmiştir. Albrecht Altdorfer' in eserinde ise (Resim No: 118) mezara konuş anı Titian' ın eserlerinde (Kat No: 53, 54) göre daha arka planda bırakılmıştır. Titian' ın eserinde (Kat No: 53) başı örtülü olan kadın geri planda yer alırken, Altdorfer' in eserinde aynı kadın ön planda tutulmuştur. Albrecht Altdorfer' nin eseri de tıpkı Dieric Bouts' un eseri gibi oldukça aydınlık bir ortamda resmedilmiştir. Guercino' nun eserinde ise (Resim No: 119) Titian' ın eserlerinde (Kat No: 53, 54) olduğu gibi daha kasvetli bir ortamda resmedilmiştir. Ayrıca Guercino' nun eserinde

Titian, Dieric Bouts ve Albrecht Altdorfer' in eserlerinde ki kişi sayısından daha az figür tasviri yer bulunmaktadır.

B- İkonografik Anlam ve İfadesel Özellik

Markos (15: 42-47), Luka (23: 50-56) ve Yuhanna (19: 38-42) İncillerinde anlatılmaktadır. Matta İncili' ne göre *“Yusuf cesedi aldı, temiz keten beze sardı, kayaya oydurmuş olduğu kendi yeni mezarına yatırdı”* (Matta 27: 59-60), Markos İncili' nde ise *“Yusuf da keten bez satın aldı, cesedi çarmıhtan indirip beze sardı ve kayadan oyulmuş bir mezara yatırarak mezarın girişine bir taş yuvarladı”* (Markos 15: 46). Luka İncili'nde ise *“Yusuf İsa' nın cesedini çarmıhtan indirip keten beze sardı ve daha hiç kimsenin konulmadığı, kayaya oyulmuş bir mezara yatırdı”* (Luka 23: 53), Yuhanna İncili' ne göre

...Yusuf gelip İsa' nın cesedini kaldırdı. Daha önce geceleyin İsa' nın yanına gelmiş olan Nikodim de otuz litre kadar karışık mür ve sarısabır özü alarak geldi. İkisi, İsa' nın cesedini alıp Yahudilerin gömme geleneğine uygun olarak onu baharatla keten bezlere sardılar. (Yuhanna 19: 38-40).

Titian her iki eserinde de (Kat No: 53, 54) Hz. İsa' yı mezara koyan kişileri kalabalık tasvir ederek ikonografiye bağlı kalmamış ve bireyselliğine yer vermiştir. Matta İncili'ne göre *“Mecdelli Meryem ve öteki Meryem ise orada, mezarın karşısında oturuyorlardı. (Matta 27: 61), Markos İncili' ne göre “Mecdelli Meryem ve ile Yose' nin annesi Meryem, İsa' nın nereye gömüldüğünü gördüler.”* (Markos 15: 47) Titian her iki eserinde de Hz. Meryem' i ve Mecdelli Meryem' i resmederek ikonografiye bağlı kalmış fakat onları ayakta resmederek de bireyselliğine yer vermiştir.

Titian gibi Dieric Bouts (Resim No: 117), Albrecht Altdorfer (Resim No: 118) ve Guercino' nun (Resim No: 119) eserlerinde de Hz. İsa' yı mezara koyan kişiler kalabalık olarak resmedilmiş ancak Hz. İsa her resimde beyaz keten bezle tasvir edilmiştir. Dolayısıyla sanatçılar ikonografiye birebir bağlı kalmamış ve bireyselliklerine de yer vermişlerdir. Titian' ın aksine Dieric Bouts Mecdelli Meryem' i Hz. Meryem' in yanında değil de, mezarın yanında Hz. İsa' nın yüzüne bakan kişi olarak resmetmiştir.¹⁸⁰ Ayrıca resim sanatında genellikle uzun sarı saçlı olarak resmedilen Mecdelli Meryem¹⁸¹ bu sanatçının tasvirinde başı kapalı olarak resmedilmiştir. Dolayısıyla Dieric Bouts her iki Meryem' i oturarak resmederek

¹⁸⁰ <https://www.wga.hu/index1.html>

¹⁸¹ Detaylı Bilgi İçin Bakınız: Gedikli Ş., (2019), Hristiyan Sanatında Tövbekarlığın Simgesi: Mecdelli Meryem, Asos Journal, 98, 198-216

ikonografiye bağı kalmış, fakat Mecdelli Meryem' i Hz. İsa' nın yanında resmederek de bireyselliğine yer vermiştir. Albrecht Altdorfer' de Titian gibi Hz. İsa' nın mezara konuş anını kalabalık resmederek ikonografiye bağı kalmamış ve bireyselliğini kullanmıştır. Guercino' nun eserinde Yuhanna İncili' ne birebir bağı kalarak Hz. İsa' yı mezara koyan kişileri iki kişi göstererek ikonografiye bağı kalmış ve bireyselliğine yer vermemiştir. Ayrıca Dieric Bouts' un Mecdelli Meryem' i başı kapalı olarak resmetmesi, Hz. İsa' ya inanmasını ve eski hayatını geride bıraktığı şeklinde de yorumlanabilir.

C- İkonolojik Anlam

Tezimiz kapsamında incelediğimiz resimler (Kat No: 53, 54) Barok Dönem' e tarihlenmektedir. Barok Dönem sanatçıları Rönesans Dönem sanatçılarının aksine ışığı her yere aynı şekilde dağıtmak yerine, ışığı seyircinin görmesini istedikleri yerin üzerinde yoğunlaştırır ve geri kalan kısımları gölge de bırakarak izleyicinin odak noktasını dağıtmak istemezler. Ayrıca Barok Dönem resimleri heyecan ve hareketliliğin aksine, kasvetli ortamları ve duygusal yoğunluğun fazla olduğu sahneleri ele alır. Titian her iki eserinde de (Kat No: 53, 54) ışığı Hz. İsa' nın üzerinde kullanarak geri kalan kişileri gölgede bırakmıştır. Dolayısıyla sanatçının vurgu yapmak istediği nokta Hz. İsa' nın mezara konuş anı olmuştur. Ayrıca Hz. İsa' nın mezara konmasıyla beraber üzülen insanları da resmederek sahneyi daha dramatik hale getirmiştir Bu sebeplerle Titian' da bu özelliklerin tamamını kullanarak eserlerine Barok Dönem özelliklerini yansıtmıştır.

Katalogumuzda yer alan bu iki eseri (Kat No: 53, 54) üslup özellikleri bakımından Dieric Bouts' un (Resim No: 117), Albrecht Altdorfer (Resim No: 118) ve Guercino' nun (Resim No: 119) 'İsa' nın Mezara Konuşu' adlı eserleriyle karşılaştırabiliriz. Dieric Bouts; Dirk ya da Dieirk ismiyle bilinen sanatçı Hollandalı Flaman bir ressamdır. Bouts; Rogier van der Weyden, Robert Champin ve Jan van Eyck' dan etkilenmiştir. Sanatçı hem dini temalı eserler hem de günlük yaşantıdan sahneleri de eserlerine yansıtmıştır.¹⁸² Ayrıca duygusal yoğunluğa sahip olan ressam bu özelliğini figürlerine yansıtmakta yetersiz kalıyordu. En dramatik anlarda bile figürler sakin ve ifadesiz olarak resmediliyordu.¹⁸³ Albrecht Altdorfer; Regensburg doğumlu Alman ressamdır. Doğayla yakından ilgilenen sanatçı, insan figürleri içermeyen ve hikâye

¹⁸² Dutton E. P., (1978), Encyclopedia of Art and Artist, NewYork, 78

¹⁸³ Myers, S. B. (Edit.). (1979). Encyclopedia of Painting, New York, 52

anlatan manzaraları resmeden ilk sanatçılar arasında yerini almaktadır. Lucas Cranach ve Albrecht Dürer' den etkilenmiştir.¹⁸⁴ Guercino; asıl adı Giovanni Francesco Barbieri' dir. İtalyan Barok resminin önde gelen sanatçılarından. Bir gözü kör olarak dünyaya gelmiştir. Barok sanatı Caravaggio' nun stilinden ziyade, Venedik renklerine dayalıdır. Titian' ın eserinde (Kat No: 53, 54) olduğu gibi Guercino' nun eserinde de Barok Dönem özellikleri bulunmaktadır. Tıpkı Titian gibi Guercino' da Hz. İsa' yı aydınlatarak eserin odak noktasını belirlemiş ve canlı renkleri de kullanarak ışık gölge vurgusunu son derece başarılı şekilde eserine yansıtmıştır. Sadece Hz. İsa' nın mezara konulmasını değil, aynı zamanda çok üzüntülü olan Hz. Meryem' in başını eline dayaması anını da resmederek esere hareket kazandırmıştır. Titian' ın askine Dieric Bouts' un eseri daha erken dönem özellikleri bünyesinde barındırmaktadır. Tasvir edilen figürler Titian'ın eserlerinin aksine (Kat No: 53, 54) daha fazla çizgisel kompozisyona sahiptir. Kıyafetli olarak resmedilen figürlerde anatomik olarak herhangi bir problem bulunmazken, Hz. İsa' nın gövdesinin vücuduna oranla daha uzun resmedilmesi proporsiyon bozukluğuna sebep olmuştur. Bu nedenle sanatçının Rönesans Dönemiyle beraber başlayan çıplak figür tasvirlerinde insan anatomisini vermekte yetersiz kaldığını göstermektedir. Dieric Bouts' un figürü kendi dönem özelliklerini bünyesinde barındırmaktadır. Albrecht Altdorfer' in eseri ise Titian' ın, Dieric Bouts' un ve Guercino' nun resimlerine göre daha canlı renklerin kullanıldığı ve ışığın rasyonel bir şekilde esere dağıldığı görülmektedir. Flaman bir ressam olan Altdorfer, eserinde Flaman Dönem özelliği olan pencereden veya kapıdan dışarı açılan manzara resimlerini burada mağaranın oyuğundan dışarıyı göstererek kullanmıştır. Titian ve Guercino' nun eseri (Resim No: 119) üslup özellikleri bakımından birbirleriyle benzer özellikler sergilerken, Dieric Bouts (Resim No: 117) ve Albrecht Altdorfer (Resim No: 118) Flaman ressam olmasına rağmen, Dieric Bouts' un eseri Flaman özellikler yerine Erken Rönesans Dönem özelliklerini bünyesinde barındırmaktadır.

¹⁸⁴ Nauert C. G. (2004), Historical Dictionary of the Renaissance, Oxford, 12



Resim No: 117 Dieric Bouts, İsa' nın Mezara Konulması, 1540, National Gallery, Londra, İngiltere

https://www.wga.hu/art/b/bouts/dirk_e/1/3entombbm.jpg



Resim No: 118 Albrecht Altdorfer, İsa' nın Mezara Konulması, 1516,
Kunsthistorisches Müzesi, Viyana, Avusturya

<https://www.wga.hu/art/a/altdorfe/3/3predel2.jpg>



Resim No: 119 Guercino, İsa' nın Mezara Konulması, 1656, Art İnstitute, Chicago, Amerika

<https://www.wga.hu/art/g/guercino/1/entombme.jpg>

5.2.17. Pieta (Ölü İsa' ya Ağıt)

“Pieta (Ölü İsa' ya Ağıt)” adı altında bir eser (Kat No: 55) incelenmiştir.

Bu eser Galleria dell'Accademia' da yer almaktadır.

Eser yağlı boya tekniği ile yapılmıştır.

Resim 1576 yılına aittir.

A- Olgusal Anlam

“Pieta” adlı çalışmada konu bir tapınağın önünde meydana gelmiştir. Resmin tam ortasında, nişin önünde başı örtülü lacivert elbisesi bulunan kadının kucağında sadece bel kısmı örtülü bir erkek yatar şekilde resmedilmiştir. Nişin önünde yer alan kadının bize göre solunda elini havaya kaldırmış şekilde bir kadın, sağ tarafında ise dizlerinin üzerine çökmüş ve kadının kucağında yatan adamın elini tutan, pembe himation giymiş bir erkek tasvir edilmiştir. Eserin sağında ve solunda birer heykel ve iki de melek bulunmaktadır. Olgusal anlam açısından çalışmamızla (Kat No: 55) karşılaştırılacak olan eserler Petrus Christus'un (Resim No: 120) 1455-1460 tarihli Belçika Kraliyet Güzel Sanatlar Müzesi' nde, Michelangelo'nun (Resim No: 121) 1499 tarihli St. Peter Bazilikası' nda ve Annibale Carracci'nin (Resim No: 122) 1599-1600 tarihli Capodimonte Ulusal Müzesi' nde yer alan “Pieta” adlı eserleridir. Petrus Christus' un eserinde; Titian' ın eserinin (Kat No: 55) aksine konu açık bir mekânda geçmekte ve tasvir edilen figür sayıda da daha fazladır. Eserde dokuz kişi resmedilmiş, bunlardan birincisi uzun beyaz bir çarşaf üzerine yatırılmış, başında dikenli taç bulunan bir erkek figürüdür. Bu figürün omzunda ve ayaklarının ucunda iki kişi yer almaktadır. Beyaz örtü üzerinde yatan adamın hemen yanında başı örtülü, lacivert elbisesi olan bir kadın, üzüntülü şekilde resmedilirken, yere düşmemesi içinde bir kadın ve bir erkek kollarından tutarken tasvir edilmiştir. Eserin bize göre sol tarafında bir kadın yere oturmuş dua eder şekilde ve hemen yanında küçük bir şişe, çivi ve kerpeten, sağ tarafında ise üzülen iki kişi daha gösterilmiştir. Resmin sol arka planında yer de kuru kafa figürü bulunurken, küçük bir dere, irili ufaklı tepeler ve mimari yapılar yer almaktadır. Michelangelo' nun eserinde ise (Resim No: 121) oldukça uzun ve hacimli elbisesi bulunan, başı örtülü ve üzgün şekilde kafasını öne eğmiş kadının kucağında, sadece bel kısmı kapalı bir erkek yatar şekilde resmedilmiştir. Annibale Carracci' nin eserinde ise (Resim No: 122) mor uzun bir

elbisesiyle kolunu merdivene dayamış, yere oturan bir kadın üzüntülü bir yüz ifadesiyle tasvir edilmiştir. Aynı zamanda bu kadının dizlerinin üzerine yatmış, bacakları ise yere doğru uzanmış bir erkek resmedilmiştir. Beyaz örtü üzerinde tasvir edilen bu kişinin ayaklarının ucunda da iki melek yer almaktadır. Titian' ın eseriyle (Kat No: 55) Petrus Christus ve Annibale Carraci' nin eserleri yağlı boya tablosu, Michelangelo' nun eseri (Resim No: 121) ise heykel olarak yapılmıştır. Eserler farklı dönem ve malzemelerden yapılmış olmalarına rağmen olgusal anlam bakımından birbirleriyle benzer özellikler göstermektedir.

B- İkonografik Anlam ve İfadesel Özellik

“Pieta” ikonografisi Kanonik İncillere konu edinilmemiştir. Pieta; Hz. İsa' nın çarmıhtan indirildikten sonra Hz. Meryem' in onun ölü bedenine sarılarak duyduğu üzüntüyü gösteren sahnelerdir. Pieta tasvirinin 14. YY' ın başlarında ortaya çıkmasından bu yana en popüler Hristiyan imgelerinden biri olmuştur. Başlarda heykel olarak karşımıza çıkan Pieta sahneleri, daha sonra ressamlar tarafından eserlerine de yansıtılmıştır. İncil' de yer almaması ve kökeninin tam olarak bilinmemesine rağmen, Hz. Meryem' in yerel dilde şiirleri ve ağıtları gibi 12. Ve 13. YYlara ait metinler muhtemelen Pieta sahnelerine kaynak oluşturmuştur.¹⁸⁵

Titian' ın eserinde (Kat No: 55) olduğu gibi Petrus Christus (Resim No: 120), Michelangelo (Resim No: 121) ve Annibale Carraci'nin (Resim No: 122) eserinde ana konu Hz. Meryem' in ölü İsa' ya duyduğu üzüntünün resmedilmesidir. Petrus Christus' un eserinin (Resim No: 120) bize göre sol tarafında yerde oturan ve yanında küçük bir şişe bulunan kadının Magdenelalı Meryem olduğu bilinmektedir. Öte yandan şişenin yanında duran kerpetenin Hz. İsa' yı çarmıhtan ayırmak için kullanıldığı, çivilerin ise Hz. İsa' nın vücudundan çıkarıldığı anlaşılmaktadır.¹⁸⁶ Michelangelo' nun eseri (Resim No: 121) ise; tek parça mermer bloktan oyularak yapılmıştır. Sanatçının imzaladığı tek eser olmasının yanı sıra, tüm zamanların en beğenilen dini imgesi olma özelliğini taşımaktadır. Eser Hz. Meryem ve Hz. İsa olmak üzere iki figürden oluşmaktadır. Oturarak tasvir edilen, başı öne eğik şekilde gösterilen kadın Hz. Meryem ve Hz. Meryem' in kucağında yatan kişi Hz. İsa'dır.¹⁸⁷

¹⁸⁵ Fenichel A.,E. (2017), Michelangelo' s Pieta as Tomb Monument: Patronage, Liturgy, and Mourning, Cambridge University Press,70, 3

¹⁸⁶ <https://www.wga.hu/art/c/christus/1/lamenta.jpg>

¹⁸⁷ Gendler F.P. (edt), The Renaissance an Encyclopedia for Student, America,74

Oğlunu kaybetmiş bir annenin üzüntüsünü ele alan eserlerin hepsi ikonografik anlam ve ifadesel özellik olarak birbirlerine benzemektedirler.

C- İkonolojik Anlam

Tezimiz kapsamında incelediğimiz resim (Kat No: 55) Barok Dönem’ e ait bir eserdir. Titian oğlunu kaybetmiş bir annenin üzüntüsünü resmederek, oldukça trajik bir sahneyi ele almıştır. Duygusal yoğunluğa sahip olan bu sahneyle beraber sanatçı koyu renkleri tercih etmesine de bağlı olarak kasvetli bir ortam yaratmıştır. Sanatçı eserinde kullandığı ışığı resmin bize göre sağ tarafından içeri alarak sadece Hz. İsa’ yı aydınlık resmederek eserin odak noktasını vurgulamış ayrıca heykellerin duruş şekilleri, havada duran melekler ve Hz. İsa’ nın ayakucunda resmedilen kişinin vücut hareketleriyle de durağan bir resme hareket kazandırmıştır. Duygusal bir anın ele alınması, ışık ve gölge kullanımı, durağan bir resme hareket kazandırma gibi Barok Dönem özelliği olan tüm özellikleri Titian eserine yansıtmıştır.

Katalogumuzdaki bu eser (Kat No: 55) üslup açısından Petrus Christus’ un (Resim No: 120), Michelangelo¹⁸⁸, nun (Resim No: 121) ve Anniballe Carracci¹⁸⁹, nin (Resim No: 122) eserleriyle karşılaştırabiliriz. Petrus Christus; Almanya doğumlu Flaman bir ressamdır. Genellikle Jan van Eyck’ ın asistanı olarak kabul edilse de, Brugge kayıtlarında Jan van Eyck ölene kadar adı geçmemektedir. Öte yandan Jan van Eyck ve Rogier van der Weyden’ den etkilendiği açıkça anlaşılmaktadır. Jan van Eyck kadar yaratıcı ve hassas olmamasına karşın, yetenekli, ağırbaşlı ve titiz bir ressamdır. Çoğu bilim insanı tarafından kendisine atfedilen Pieta eseri, Flamanın güçlü bir etkisini gösteren, bu nedenle erken mi yoksa geç dönem mi olduğu problemini ortaya çıkaran başyapıttır.¹⁹⁰ Titian gibi Anniballe Carracci’ nin eserinde de (Resim No: 122) sadece Hz. İsa aydınlatılmış, Hz. İsa’ nın aydınlığıyla da Hz. Meryem’ in yüz ifadesi netleştirilmiş ve eserin geri kalan kısımları gölgede bırakılarak ışık-gölge etkisi net olarak esere yansıtılmıştır. Titian’ ın aksine Carracci’ nin eserinde de Hz. İsa’ nın karnıyla göğsü arasındaki anatomik bozukluğun olması, kaburgalarının elle tutulacakmış gibi dışarıda verilmesi ve bel kemiğinin o vücuda ait değilmiş gibi resmedilmesinden dolayı eser de Maniyerist özelliklerde

¹⁸⁸ Michelangelo’ nun Hayatı Hakkında Detaylı Bilgi için Bakınız: Karşılaştırma ve Değerlendirme: Âdem ve Havva

¹⁸⁹ Anniballe Carracci’ nin Hayatı Hakkında Detaylı Bilgi için Bakınız: Karşılaştırma ve Değerlendirme: İshak’ ın Kurban Edilişi

¹⁹⁰ Myers, S. B. (Edit.). (1979). Encyclopedia of Painting, New York, 114

bulunmaktadır. Petrus Christus (Resim No: 120) Titian (Kat No: 55) ve Annibale Carracci' nin (Resim No: 122) aksine, Rönesans akılcılığıyla ışığı resmin her yerine eşit olarak yaymış ve hiçbir detayı gizlememiştir. Ayrıca Magdenalalı Meryem' in saç dokusunun verilmesi, Hz. İsa' nın ayakucundan tutan kişinin kıyafetinde ki kürk ve işleme detayının bulunması, eserin bize göre sağında başında şapkası bulunan kişinin elbisenin etek kısmında yer alan detayların esere yansıtılması gibi Flaman Dönem' e ait tüm özellikleri eser bünyesinde barındırmaktadır. Dolayısıyla sanatçı üslup özellikleriyle uyushmaktadır. Michelangelo' nun eserinde ise (Resim No: 121) Hz. Meryem ve Ölü İsa tek bir parçadan oluşan mermer bir bloğa oyularak yapılmıştır. Mermer parçasının renginin Ölü İsa' nın etine dönüşmüş olmasıyla beraber parlaklık ve canlılığın verilmiş olması, ayrıca Hz. Meryem' in kıyafetlerinde ki kıvrımların hacimli ve doğal şekilde verilmesinden dolayı eser Rönesans Dönem özelliklerini bünyesinde barındırmaktadır. Michelangelo' nun eseri; Titian, Petrus Christus ve Annibale Carracci' nin tablolarının yanı sıra, heykel olarak ele alınmış olsa da döneminin özelliklerini yansıtmaktadır.



Resim No: 120 Petrus Christus, Pietà, 1455-1460, Belçika Kraliyet Güzel Sanatlar Müzesi, Brüksel, Belçika

<https://www.wikiart.org/en/petrus-christus/the-lamentation-over-the-dead-christ>



Resim No: 121 Michelangelo, Pieta, 1499, St. Peter Bazilikası, Vatikan

<https://www.wikiart.org/en/michelangelo/pieta-1499>



Resim No: 122 Annibale Carracci, Pieta, 1599-1600, Capodimonte Ulusal Müzesi, Napoli, İtalya

<https://www.wikiart.org/en/annibale-carracci/pieta-1600>

5.2.18. İsa' nın Dirilişi

“İsa' nın Dirilişi” adı altında iki eser (Kat No: 56, 57) incelenmiştir.

Eserlerden birincisi (Kat No: 56) Aziz Nazarus ve Celcus Bazilikasında, ikincisi ise (Kat No: 57) Palozzo Ducale' de yer almaktadır.

Eserler yağlı boya tekniği ile yapılmıştır.

Resimler sırasıyla 1520-1522 (Kat No:56) ve 1542-1544 (Kat No: 57) yıllarına tarihlendirilmiştir.

A- Olgusal Anlam

“İsa'nın Dirilişi” adlı çalışmamızda eserlerin (Kat No: 56, 57) ikisinde de konu açık bir mekânda geçmektedir. Her iki eserde de bel kısmı beyaz bir örtüyle kapalı gökyüzüne yükselmiş bir erkek bulunmaktadır. Birinci eserde (Kat No: 56) gökyüzüne yükselen kişiye bakan iki askerden biri elinde mızrakla, diğeri ise yere düşmüş şekilde resmedilirken, ikinci eserde ise (Kat No: 57) dört asker bulunmakta, bunlardan ikisi elinde mızrak ve kalkanla yukarı bakarken, iki tanesi de uyurken tasvir edilmişlerdir. Titian' ın eserlerinden birincisinde (Kat No: 56) göğe yükselen ve ona bakan askerler dışında, bir melek, bir kadın, vücudunda oklar bulunan bir erkek ve dua eder şekilde tasvir edilmiş üç erkek daha yer almaktadır.

Olgusal anlam bakımından çalışmamızla (Kat No: 56, 57) karşılaştırılacak olan eserler Fra Angelico' nun (Resim No: 123) 1440-1442 tarihli Convento di San Marco Müzesi'nde, Andrea Mantegna' nın (Resim No: 124) 1457-1459 tarihli Beaux-Arts Müzesi'nde ve Luca Giardano' nun (Resim No: 125) 1665 tarihli Residenzgaleria' da yer alan “İsa' nın Dirilişi” adlı eserleridir. Fra Angelico' nun eserinde (Resim No: 123) Titian' ın eserlerinin (Kat No: 56, 57) aksine uyuyan ya da elinde mızrak tutan askerler bulunmamaktadır. Fra Angelico' nun eserinde (Resim No: 123) bir melek mezarın ucuna oturmuş şekilde resmedilirken, dört kadın mezarın başucunda kimi dua eder şekilde kimi ise mezarın içine bakarken, bir kadın ise yere oturmuş dua eder şekilde başlarında haleyle gösterilmişlerdir. Andrea Mantegna' nın eserinde ise (Resim No: 124) mezarın içinden elinde bayrakla çıkarken tasvir edilmiş bir erkek figürü bulunmaktadır. Tıpkı Titian' ın eserlerinde (Kat No: 56, 57) olduğu gibi Mantegna' nın eserinde de yerde oturan ve yatan askerler ellerinde mızraklarla mezardan çıkan kişiye korkar şekilde bakarken gösterilmişlerdir. Luca Giordano'nun

eserinde (Resim No: 125) ise elinde mızrakla uyuyan ve korkan askerlerle birlikte elinde bayrakla göğe doğru yükselen bir kişi resmedilmiştir.

B- İkonografik Anlam ve İfadeşel Özellik

Burada “İsa’ nın Dirilişı” ikonografisi resmedilmiştir. . Bu ikonografi Matta (28: 1-10), Markos (16: 1-10), Luka (24: 1-12) ve Yuhanna (20: 1-10) İncillerinde anlatılmaktadır. Matta İncili’ nde “*Sept gününü izleyen haftanın ilk günü, tan yeri ağarırken, Mecdelli Meryem ile öbür Meryem mezarı görmeye gittiler.*” (Matta 28: 1), Markos İncili’ nde ise “*Sept günü geçince, Mecdelli Meryem, Yakup’ un annesi Meryem ve Şalome gidip İsa’ nın cesedine sürmek için baharat satın aldılar. Haftanın ilk günü sabah çok erkenden, güneşin doğuşuyla birlikte mezara gittiler.*” (Markos 16: 1-2), Luka İncili’ nde ise “*Kadınlar haftanın ilk günü, sabah çok erkenden, hazırlamış oldukları baharatları alıp mezara gittiler. Taşı mezarın girişinden yuvarlanmış buldular.*” (Luka 24: 1-2), Yuhanna İncili’ nde ise “*Haftanın ilk günü erkenden, ortalık karanlıkken Mecdelli Meryem mezara gitti.*” (Yuhanna 20: 1)Titian bir eserinde (Kat No: 56) Hz. Meryem’ i tasvir ederek Matta ve Markos İncillerine bağlı kalmış fakat sadece Hz. Meryem’ i göstererek de bireyselliğine yer vermiştir. Öte yandan yine aynı eserinde (Kat No: 56) yuvarlanmış taşı resmederek de Yuhanna İncili’ne birebir bağlı kalmış burada bireyselliğini kullanmamıştır. Matta İncili’ nde “*Ansızın büyük bir deprem oldu. Rab’ bin bir meleği gökten indi. Görünüşü şimşek gibi, giysileri ise kar gibi bembeyazdı.*” (Matta 28: 2) Markos İncili’nde “*Mezara girip sağ tarafta, beyaz bir kaftan giyinmiş genç bir adamın oturduğunu görünce şaşırdılar.*” (Markos 16: 5)Luka İncili’ nde “*Onlar bu durum karşısında şaşırp kalmışken, şimşek gibi parıldayan giysilere bürünmüş iki kişi yanlarında beliriverdi.*” (Luka 24: 3) Titian bir eserinde (Kat No: 56) Matta İncili’ ne bağlı kalarak beyazlar içinde bir melek tasvir etmiş ancak aynı meleği diğer eserinde göstermeyerek (Kat No: 57) bireyselliğini kullanmıştır. Ayrıca sanatçı Luka İncili’nde geçen ‘*şaşırp kalmışken*’ ifadesini her iki eserinde de (Kat No: 56, 57) göstererek ikonografiye birebir bağlı kalmıştır.

Fra Angelico eserinde (Resim No: 123) Titian’ ın eserlerinin (Kat No: 56, 57) aksine Luka İncili’ ne bağlı kalarak mezarın başında kadınları resmederek ikonografiye birebir bağlı kalmış ve bireyselliğine yer vermemiştir. Andrea Mantegna’ nın eserinde Titian’ ın eserinin aksine Hz. İsa’ nın göğe yükselişi değil, mezardan

çıkarken ki anı resmedilmiştir. Fra Angelico gibi kadınları tasvir etmeyen sanatçı Titian gibi çevresinde nöbet tutan askerleri resmederek ikonografiye bağlı kalmak yerine bireyselliğini kullanmıştır. Luca Giardono (Resim No: 125) tıpkı Titian gibi Hz. İsa' yı elinde bayrakla birlikte göğe yükseldiği anı tasvir etmiştir. Öte yandan sanatçı İncillere bağlı kalmayarak bireyselliğini kullanmış, ayrıca Titian, Andrea Mantegna gibi mezarın başında elinde mızrakla nöbet tutan, uyuyan askerleri de eserine yansıtarak bireyselliğine yer vermiştir.

C- İkonolojik Anlam

Tezimiz kapsamında incelediğimiz eserlerden birincisi (Kat No: 56) Barok Dönem' e, ikincisi (Kat No:57) Rönesans Dönemi' ne tarihlenmektedir. Titian birinci eserinde (Kat No: 56) resmin arka planında koyu renkleri kullanması, ışığı eserin bize göre sağ tarafından içeri sokarak Hz. İsa' yı, St. Sebastian' nı, Hz. Meryem' in ve meleğin bir kısmının aydınlık göstererek eserinde ışık gölge vurgusunu eserine net bir biçimde yansıtmıştır. Sanatçının diğer eserinde ise (Kat No: 57) kullandığı renklerin çeşidinin fazla olması, erken Rönesans döneminin aksine geçişlerin daha yumuşak olması, ışığın resmin her yerine rasyonel bir şekilde dağılması gibi nedenlerden dolayı eser Rönesans Dönem özelliklerini bünyesinde barındırmaktadır. Kataloğumuzda yer alan bu iki eseri (Kat No: 56, 57) üslup özellikleri bakımından Fra Angelico' nun (Resim No: 123), Andrea Mantegna' nın (Resim No: 124) ve Luca Giardano' nun (Resim No: 125) 'İsa' nın Dirilişi' adlı eserleriyle inceleyebiliriz. Fra Angelico; asıl adı Guido di Petro olan ressam Floransa doğumludur. Guido ve kardeşi Benedetto ile el yazması üzerine eğitim almışlardır. 1425 yılında kardeşiyle birlikte Dominiken tarikatına girmişler daha sonra Guido keşiş olabilmek için ismini Fra Giovanni olarak değiştirmişlerdir. Ölümünden sonra Domikenler ona 'Melek Keşiş' anlamına gelen Fra Angelico adını vermişlerdir. Sanatçı 1420'lerden kardeşinin ölüm tarihi olan 1448 yılına kadar, birçok el yazması eser ve tablo üretmiştir. Çalışmalarının çoğunu Toskana' da ki Dominikenlerin evleri için yapmıştır. Fra Angelico' nun güzel ve çekici çizimleri Floransa' da ki zenginlerin dikkatini çekmiş, böylece ünü tüm Roma' ya yayılmıştır. Fra Angelico' nun tarzı o zamana kadar ki tüm ressamlardan farklıydı. O eserlerinde ışık ve gölge alanlarının yer değiştirmesi olan chiasroscuro gibi yeni teknikleri kullanmamış, onun yerine doğallığı eserlerine adapte etmiş ve yaldız kullanımı gibi eski teknikleri eserlerinde kullanmıştır. Sanatçı 1430' lu yıllarda Floransa' da ki en büyük atölyeye

sahipti ve çoğu Toskana sanatçısı gibi freskolarıyla tanınıyordu.¹⁹¹ Adrea Mantegna; Padua doğumlu İtalyan ressamdır. Ressam Mantua olarak da bilinen Mantegna, 1560 yılında 75 yaşında şövalye olarak ölmüştür. Birçok Rönesans Dönemi sanatçısının aksine doğum yılı tam bilinmemektedir.¹⁹² 1400' lü yılların ikinci yarısından sonra Kuzey İtalya' da ki en etkili ressamlardan biridir. Birçok Rönesans sanatçısı gibi çalışmalarında Antik Yunan ve Roma' dan esinlenmiştir. Bu esinlenmenin yansıması olarak eserlerinde yer alan figürler antik dönem heykelleri gibi kaslı ve güçlü olarak karşımıza çıkmaktadır. Birçok sanatçının yanında çırak olarak çalışan sanatçı, Rönesans resminin ideallerini de bu atölyelerde öğrenmiştir. Sadece resim sanatında değil büyük yapılarda da Antik Roma Dönemi' ne ait klasik özellikleri eserlerine yansıtmıştır. Eserlerini birkaç yıl Padua' da yapmış olan sanatçının Donetollo' dan da etkilenmiş olduğu bilinmektedir.¹⁹³ Luca Giardano; Napoli doğumlu olan sanatçı, Luca La Presto ismiyle de bilinir. Üretkenliğiyle bilinen sanatçının birçok kilise ve saraylarda yağlı boya ve fresk tekniğinde yapılmış eserleri bulunmaktadır. Başlangıçta Caravaggio, Ribera ve çevrelerinin karanlık tarzlarını benimsemiştir. Daha sonra Venedik ve Roma modellerinin yanı sıra, Rubens üzerine yaptığı bir çalışmanın sonucu olarak Napoli resmine gün ışığını yansıtarak, duygulara hitap eden renkleri ve spontane fırça darbelerini getirmiştir.¹⁹⁴ Titian her iki eserinde de çok fazla renk kullanımına özen göstermiş, kişi sayısı çok olan (Kat No: 56) ve az olan eserinde de (Kat No: 57) perspektifi başarılı şekilde vermiştir. Eserde kullanılan perspektif, renklerin sıcaklığı ve benzerliği bakımından Andrea Mantegna' nın eseriyle (Resim No: 65) benzerlik gösterse de Mantegna' nın eserinde Titian' ın eserlerine (Kat No: 56, 57) göre çizgisel kompozisyon daha ağır basmaktadır. Fra Angelico' nun eseri (Resim No: 123) Titian, Andrea Mantegna ve Luca Giardano' nun eserlerine göre, kullanılan renklerin daha mat olması, göğe yükselmiş olarak tasvir edilen Hz. İsa' nın arka planında tek rengin kullanılması, tasvir edilen kişilerin donuk verilmesi gibi özelliklerden dolayı daha erken dönem özellikleri bünyesinde barındırmakta ve dolayısıyla Gotik özellikler sergilemektedir. Luca Giardano' nun eseri (Resim No: 125) ise Titian' ın eserine göre çok farklı özellikler barındırmaktadır. Titian' ın eserinde ışığın her yere dağıldığı net olarak görülürken,

¹⁹¹ Gendler F. P(edt), The Renaissance an Ecylopedia for Student, America, 22

¹⁹² Earls I., (2004), Artist of the Renaissance, London, 122

¹⁹³ Gendler F. P(edt), The Renaissance an Ecylopedia for Student, America, 46

¹⁹⁴ Neuman R.,(2013), Barque and Rococo Art and Architecure, London, 86

Giardono' nun eserinde karanlık bir hava hâkimdir. Öyle ki eserde bulunan tek ışık Hz. İsa' nın göğe yükselmesi anında oluşan ışıktır. Mezar başında tasvir edilen askerler, Hz. İsa' nın yükselmesiyle birlikte oluşan ışıkla aydınlatılmışlardır. Öte yandan Titian' ın eseriyle (Kat No: 57) Luca Giardono' nun eseri bünyelerinde ortak özellikler barındırmaktadır. Tıpkı Titian' ın eserinde (Kat No: 57) olduğu gibi Giardono' da eserinde (Resim No: 125) ışık-gölgeyi vurgulaması, Hz. İsa' yı aydınlık resmetmesi esere Barok özellikler kazandırmaktadır. Öte yandan Giardono' nun eserinde Hz. İsa' nın çevresini kaplayan bulutların katmanlı olarak resmedilmesi ve Hz. İsa' nın vücudunun aşırı kaslı verilmesi esere Maniyerist özellikler kazandırmaktadır. Bu yönden de Giardono' nun eseri (Resim No: 125) Titian' ın eseriyle (Kat No: 57) ortak özellikler sergilemektedir.



Resim No: 123 Fra Angelico, İsa' nın Dirilişi, 1440-1442, Convento di San Marco, Floransa, İtalya

https://www.wga.hu/art/a/angelico/09/cells/08_women.jpg



Resim No: 124 Andrea Mantegna, İsa' nın Dirilişı, 1457-1459, Beaux- Arts Müzesi, Tours, Fransa

<https://www.wga.hu/art/m/mantegna/04/zeno3p.jpg>



Resim No: 125 Luca Giordano, İsa' nın Dirilişı, 1665, Residenzgalerie, Salzburg, Avusturya

<https://www.wga.hu/art/g/giordano/1/resurrec.jpg>

5.2.19. Noli Me Tangere (Bana Dokunma!)

“Noli Me Tangere” adı altında bir eser (Kat No: 58) incelenmiştir.

Bu eser National Gallery’ de yer almaktadır.

Eser yağlı boya tekniği ile yapılmıştır.

Resim 1511-1512 yıllarına tarihlendirilmiştir.

A-Olgusal Anlam

“Noli Me Tangere (Bana Dokunma)” adlı çalışmada konu açık bir mekânda geçmektedir. Eserde bir kadın ve bir erkek olmak üzere iki kişi resmedilmiştir. Eserin bize göre sol kısmında omzunda beyaz bir pelerin ve bel kısmını örten beyaz bir örtüyle beraber uzun saçlı bir erkek elinde bastonuyla resmedilmiştir. Erkeğin ayaklarının dibinde yere çökmüş sarı saçlı bir kadın, ayakta duran erkeğe dokunmaya çalışırken tasvir edilmiştir. Tasvir edilen erkek figürü kadının kendine dokunmasını istemiyormuş gibi hem kendini geri çekmiş, hem de pelerinini toplamış şekilde gösterilmiştir. Eserin arka planında mimari yapılar, kuzular ve irili ufaklı tepeler yer almaktadır. Olgusal anlam açısından çalışmamızla (Kat No: 58) karşılaştırılacak olan eserler Giotto di Bondone’ nin (Resim No: 126) 1304-1306 tarihli Capella Scrovegni’ de, Jacopo di Cione’ nin (Resim No: 127) 1368-1370 tarihli National Gallery’ de ve Giovanni Battista Caracciolo’ nun (Resim No: 128) 1620 tarihli Civico Müzesi’ nde yer alan “Noli Me Tangere (Bana Dokunma)” adlı eserleridir. Giotto di Bondone’ nin eserinde (Resim No: 126) Titian’ ın eserinin (Kat No: 58) aksine sekiz kişi resmedilmiştir. Eserde mezarın iki ucunda, üzerinde beyaz kıyafetler olan iki kişi, mezarın yanında uyuyan dört kişi, dizlerinin üzerine çökmüş, kırmızı elbiseli bir kadın ve kadınının ellerini uzattığı beyaz kıyafetli eline bayrak tutan bir kişi daha yer almaktadır. Titian’ ın eserinde arka planda mimari yapı ve kuzular yer alırken, Giotto’ nun eserinde arka plan tek renk olarak bırakılmıştır. Jacopo di Cione’ nin eserinde de (Resim No: 127) tıpkı Titian’ ın eserinde olduğu gibi (Kat No: 58) bir kadın ve bir erkek resmedilmiştir. Titian’ ın eserinin aksine erkek figür burada tamamen giyinmiş vaziyette resmedilmiştir. Üzerinde uzun pembe bir elbiseyle resmedilen erkek, yine elinde bastonla tasvir edilmiştir. Erkeğin tam karşısında yine ayaklarının dibinde ellerini erkeğe doğru uzatmış, sarı saçlı bir kadın resmedilmiştir. Titian’ ın eserinin aksine hem kadın hem erkek ellerini birbirine

doğru uzatmış şekilde gösterilmiştir. Titian'ın eserinde arka planda mimari yapılar, irili ufaklı tepeler yer alırken, Cione'nin eserinde arka planda sadece üç ağaç resmedilmiş ve geri kalan kısım sarı renkte bırakılmıştır. Titian'ın eserinde kadın ve erkek toprak bir zemine basarken, Cione'nin eserinde düz gri bir zeminde resmedilmişlerdir. Ayrıca eserin sağ alt kısmında küçük bir evde bulunmaktadır. Giovanni Battista Caracciolo'nun eserinde de (Resim No: 128) bir kadın ve bir erkek resmedilmiştir. Titian'ın eserine göre erkek figür başında bir şapka ve elinde bir bastonla resmedilirken, kadın figür ise koyu saçlı ve erkeğe doğru elini uzatır şekilde resmedilmiştir. Titian'ın eserinde arka planda birçok öge bulunurken, Battista'nın eserinde arka plan tamamen karanlık bırakılmıştır.

B- İkonografik Anlam ve İfadeşel Özellik

Burada “Noli Me Tangere (Bana Dokunma)” ikonografisi tasvir edilmiştir. Bu ikonografi Yuhanna İncili'nde (20: 10-18) anlatılmaktadır. İkonografide geçen

Meryem ise mezarın başında durmuş ağlıyordu. Ağlarken eğilip mezarın içine baktı. Beyazlara bürünmüş iki melek gördü; biri İsa'nın cesedinin yattığı yerin başucunda, öteki ayakucunda oturuyordu. Meryem'e, 'Kadın, niçin ağlıyorsun?' diye sordular. Meryem, "Rabbimi almışlar" dedi. "O'nu nereye koyduklarını bilmiyorum (Yuhanna 20: 11-13)

ifadesine göre yerde tasvir edilen kadının Magdenelalı Meryem olduğu anlaşılmakta ancak sanatçı burada Meryem'i mezar başında tasvir etmeyerek ikonografiye bağlı kalmamış ve bireyselliğini kullanmıştır. . İkonografinin devamında “...Meryem arkasını döndükten sonra, İsa'nın orada ayakta olduğunu gördü”(Yuhanna 20: 14) cümlesinden ayakta gösterilen kişinin Hz. İsa olduğu anlaşılmaktadır. Sanatçı burada Hz. İsa'yı ayakta tasvir ederek ikonografiye bağlı kalmıştır. “İsa ona, Meryem!’ dedi ve O’ da döndü, ,İsa’ya Rabbuni (İbranice de “Öğretmenim” demek) dedi, İsa, ‘Bana dokunma!’ dedi”(Yuhanna 20: 16-17) cümlesinden de anlaşılacağı üzere Meryem Hz. İsa’ya dokunmak üzere olduğu anı resmederek ikonografiye birebir bağlı kalmıştır. Titian Hz. İsa’yı pelerinini toplarken ve vücudunu geri durmuş biçimde resmederek eseri ifadeşel anlamda da ikonografiyle örtüştürmüştür. Giotto (Resim No: 126) eserinde ikonografide geçen iki meleği de tasvir ederek ikonografiye kısmen bağlı kalmış olsa da Meryem'i mezarın içine bakarken tasvir etmeyerek bireyselliğine yer vermiştir. Jacopo di Cione (Resim No: 127) ve Giovanni Battista Caracciolo (Resim No: 128) tıpkı Titian gibi eserlerinde Hz. İsa ve Meryem'i resmederek ikonografiye bağlı kalmamışlar ve bireyselliklerine yer

vermişlerdir. Titian' ın, Jacopo di Cione' nin ve Giovanni Battista Caracciolo' nun eserleri ikonografik anlam açısından birbirlerine benzer özellikler sergilerken, Giotto di Bondone' nin eseri farklı özellikleri bünyesinde barındırmaktadır.

C- İkonolojik Anlam

Tezimiz kapsamında incelediğimiz eser (Kat No: 58) Rönesans Dönemi' ne tarihlenmektedir. Sanatçı eserin arka planında bize göre sağ tarafta mimari yapılara yer vermesi, sol tarafta deniz, gökyüzü ve otlayan hayvanları resmetmesi, ön planda ise Hz. İsa ve Meryem'in konumlandırılış şekli bakımından perspektifi her yerde başarılı şekilde uygulamıştır. Ayrıca Hz. İsa ve Meryem' in Erken Rönesans Dönemi resim özelliklerine göre daha resmin tamamını dolduracak şekilde değil de daha küçük tasvir edilmesi ve arka planda denizle gökyüzünün ince bir çizgiyle birbirinden net olarak ayrılmasından dolayı eser Erken Rönesans Dönem özelliklerini bünyesinde barındırmaktadır.

Katalogumuzda yer alan bu eseri (Kat No: 58) üslup özellikleri bakımından Giotto di Bondone¹⁹⁵ (Resim No: 126), Jacopo di Cione (Resim No: 127) ve Giovanni Battista Caracciolo (Resim No: 128) eserleriyle inceleyebiliriz. Jacopo di Cione; Floransalı İtalyan Rönesans Dönemi sanatçısıdır. Sanatçının tarzı Giotto' nun geleneklerine bağlı olarak devam etse de, arka planda altın yıldız kullanımı devam ettirmesi ve mekanı eserlerine net olarak yansıtmayışıyla Giotto' dan ayrılır.¹⁹⁶ Giovanni Battista Caracciolo; Battistello ismiyle bilinir. Battistello; Caravaggio' nun Napoli' de çalıştığı zamandan beri takipçisi olmuştur. Fabrizio Santafede ve Francesco Ìmparoto ile birlikte çalışmış olsa da Battistello' nun tarzı Carracci' nin bazı özelliklerini ve Caravaggio' nun geç dönem çalışmalarındaki dramatikliğinin birleşiminden meydana gelmektedir. 1612/14 yıllarında yaptığı Roma seyahatinden sonra Raphael' den de etkilendiği açıkça görülmektedir.¹⁹⁷ Giotto' nun eserinde (Resim No: 126) Titian' ın aksine arka planın tek renk bırakılması, arka planda perspektifi gri bir dağ ile gösterme çabası, mezarın iki ucunda oturan kişiler ve uyuyan askerler arasında ki derinliğin başarılı şekilde verilememesi esere Gotik özellikler kazandırmaktadır. Aynı şekilde Jacopo di Cione' nin eseri de (Resim No: 127) Giotto' nun eserinde

¹⁹⁵ Giotto' nun Hayata Hakkında Detaylı Bilgi için Bakınız: Karşılaştırma ve Değerlendirme: Meryem ve Çocuk İsa

¹⁹⁶ Myers S. B. (Edt), (1979), Encyclopedia of Painting, New York, 258

¹⁹⁷ A.g.e, 68

olduğu gibi (Resim No: 126) Gotik özellikler barındırmasının yanı sıra, Cione' nin eseri tempera tekniğinde yapılmış olmasına rağmen renk çeşitliliğinin fazla olması dikkat çekicidir. Özellikle Hz. İsa tasvirinde kullanılan pembenin açık tonu, lacivert ve kırmızının çok net verilmesi sanatçının renk kullanımı konusunda ne kadar ileri olduğunu ve bu tekniğe yansıtmada da oldukça başarılı olduğunu göstermektedir. Giotto ve Jacopo di Cione' nin eserleri Titian' ın eseriyle kıyaslandığında Titian' ın eserinin Giotto ve Cione' nin eserlerine göre çok ileri bir çizgiye sahip olduğu görülmektedir. Titian' ın hem Venedik Ekolüne bağlı olmasından hem de yağlı boya tekniğini kullanmasından dolayı eserlerinde daha geniş renklere yer vermesine olanak sağlamıştır. Öte yandan Giovanni Battista Caracciolo' nun (Resim No: 128) eseri Titian' ın eseri (Kat No: 58) ile kıyasladığında sanatçısının eserinde ışığı tek bir noktadan Hz. İsa' nın gövdesine ve Meryem'in yüzünün bir kısmına yansıtması ve arka planı tamamen karanlıkta bırakmasından dolayı eser Barok Dönem özelliklerini bünyesinde barındırmaktadır. Titian' ın eserinde ışığın her yere eşit oranda dağılması, renklerin canlılığı ve arka planda perspektifin bulunmasına rağmen, Battistello' nun eserinde bu özellikler yerini başka dönem özelliklerine bırakmıştır. Eserler üslup açısı bakımından Titian' ın eseriyle (Kat No: 58) farklı özelliklere sahiptirler.



Resim No: 126 Giotto, Noli Me Tangere, 1304-1306, Capella Scrovegni, Padova, İtalya

<https://www.wga.hu/art/g/giotto/padova/old/chris21.jpg>



Resim No: 127 Jacopo di Cione, Noli Me Tangere, 1368-1370, National Gallery, Londra, İngiltere

<https://www.wga.hu/art/j/jacopo/cione/2/nolime.jpg>



Resim No: 128 Giovanni Battista Caracciolo, Noli Me Tangere, 1620, Civico Müzesi, Prato, İtalya

https://www.wga.hu/art/c/caraccio/noli_me.jpg

5.2.20. Emmaus’ da Yemek

“Emmaus’ da Yemek” adı altında bir eser (Kat No: 59) incelenmiştir.

Bu eser Louvre Müzesi’ nde yer almaktadır.

Eser yağlı boya tekniği ile yapılmıştır.

Resim 1530 yılına aittir.

A- Olgusal Anlam

“Emmaus’ da Yemek” adlı çalışmada konu balkon benzeri bir mekânda geçmektedir. Eserde masa etrafına toplanmış beş kişi tasvir edilmiştir. Masanın tam ortasında üzerine açık mor renkte bir elbise ve bize göre sağ kolunun üzerinde de koyu mor renkte şalla bir erkek tasvir edilmiştir. Masada oturan kişinin bize göre sol tarafında oturan bir, ayakta da iki kişi, sağında ise yine oturarak resmedilen bir kişi daha yer almaktadır. Beş kişinin oturduğu masanın üzerinde sürahi, bardaklar ve ekmek bulunurken, masanın altında da beyaz bir köpek bulunmaktadır. Eserin bize göre sağ arka planında sütunların arasından doğa tasviri gözükmemektedir. Olgusal anlam bakımından çalışmamızla (Kat No: 59) karşılaştırılacak olan eserler Jacapo Bassano’ nun (Resim No: 129) 1538 tarihli Borghese Galeri’ de ve Hendrick Terbrugghen’ in (Resim No: 130) 1621 tarihli Sanssouci Sarayı’nda yer alan “Emmaus’da Yemek” adlı eserleridir. Jacopo Bassano’ nun eseri de tıpkı Titian’ ın eserinde olduğu gibi balkon benzeri bir mekânda geçmektedir. Bassano’ nun etrafında masanın tam ortasında üzerinde kahverengi bir elbise, koyu yeşil renkte şal ve kolunun kenarında da uzun bir sopayla, eli masanın üzerindeki ekmeğe dokunur şekilde bir erkek tasvir edilmiştir. Masanın iki ucunda sağ ve sol tarafta olmak üzere iki erkek daha resmedilmiştir. Bunlardan bize göre sol tarafta resmedilen kişinin üzerinde sarı renkte uzun bir elbise, omzunda ise koyu yeşil bir şal ile sağ tarafta ise koyu yeşil elbise üzerine kırmızı bir şalla resmedilen iki kişi oturur şekilde tasvir edilmiştir. Masanın sağ tarafında oturan kişinin yanında bir köpek, sol tarafında oturan kişinin arkasında da bir kedi bulunmaktadır. Eserin bize göre sol tarafında ise, kıyafetleri masada oturan kişilere göre daha sade gösterilmiş olan yaşlı bir erkek daha bulunmaktadır. Resmin sol arka planında iki kişi kapıdan balkona doğru çıkar şekilde resmedilirken, sağ tarafta ise yüksek bir dağ, kıvrılan yollar ve o yolların üzerinde giden insanlar gösterilmiştir. Hendrick Terbrugghen (Resim No: 130) eserinde ise

Titian' ın eserinden (Kat No: 59) oldukça farklıdır. Terbrugghen' in eserinde masa etrafında toplanmış üç kişi bulunmaktadır. Bu kişilerden tam ortada duran ve yüzü izleyiciye dönük olarak gösterilen kişi iki eliyle ekmeği tutarken resmedilmiştir. Eliyle ekmeği tutan kişinin üzerinde kırmızı bir elbise ve omzunda da siyah bir şal bulunmaktadır. Bu kişinin tam karşısında sağında ve solunda, yüzleri seyirciye dönük olarak resmedilmiş, üstlerinde siyah bir elbise bulunan iki kişi tasvir edilmiştir. Eserin bize göre sağ arka planında boş bir duvar ve duvara yaslandırılmış uzun bir sopa bulunmaktadır. Titian ve Jacopo Bassano' nun eserleri konuyu ele aşılabiçimleri bakımından birbirleriyle benzerlik gösterirken, Hendrick Terbrugghen' in eserinde tasvir edilen kişi sayısı az ve ortam daha karanlık tasvir edilerek Titian ve Jacopo Bassano ile farklı özellikler sergilemektedir.

B- İkonografik Anlam ve İfadesel Özellik

Burada “Emmaus’ da Yemek” ikonografisi tasvir edilmiştir. Bu ikonografi Luka İncili’ nde (Luka 24: 13-35) anlatılmaktadır. *“Onlarda sofrada otururken İsa ekme aldı...”*(Luka 24: 30) cümlesine göre Titian Hz. İsa’ yı ekmeğe uzanmış şekilde resmederek ikonografiye bağlı kalmış ve bireyselliğini kullanmamıştır. İkonografinin devamında *“Şükran duasını yaptı, ekmeği bölüp onlara verdi. O zaman gözleri açıldı ve kendisini tanıdılar”* (Luka 24: 30) ifadesine göre sanatçı Hz. İsa’ nın ekmeyi böldüğü anı göstermeyerek ikonografiye bağlı kalmamıştır.

Jacopo Bassano’ nun (Resim No: 129) eserinde; tıpkı Titian gibi Hz. İsa’ yı masaya oturmuş ve elini ekmeğe götürürken resmederek ikonografiye birebir bağlı kalırken, Hz. İsa’ nın ekmeği böldüğü anı resmetmeyerek bireyselliğini kullanmıştır. Öte yanda Hendrick Tersbrugghen’ in (Resim No: 130) eserinde ise sanatçı Hz. İsa’ yı masa etrafında ve ekmeği böldüğü anı resmederek ikonografiye bağlı kalmış ve bireyselliğine yer vermemiştir. Ayrıca Titian ve Jacopo Bassano’ nun aksine sanatçı Hz. İsa’ nın karşısında, eserin bize göre sağında yer alan adamın vücut hareketlerinden de anlaşılacağı üzere gözlerinin açıldığı ve Hz. İsa’ yı tanımış olmasıyla beraber heyecanlanarak masadan hafifçe kalkmasıyla da ifadesel anlamda ikonografiyi eseriyle örtüştürmüştür.

C- İkonolojik Anlam

Tezimiz kapsamında incelediğimiz eser (Kat No: 59) Barok Dönem’ e tarihlenmektedir. Titian’ ın eserinde kullandığı tek ışık kaynağı, eserin bize göre sol

üstünden giren ışıktır. Bu sebeple Hz. İsa' nın alını, Hz. İsa' nın bize göre solunda ayakta duran adamın kafasının üst kısmı, elinde tabak tutan çocuğun yüzü ve masanın kendisi aydınlatılmış, geri kalan kısımlar gölgede bırakılmıştır. Resimde masanın daha fazla aydınlatılması ve hem de örtünün beyaz renkte tasvir edilmiş olması, sanatçının masayı odak noktası haline getirdiğinin göstergesi olmuştur. Barok Dönem' de sanatçılar; seyirciyi görmesini istediklerini yere odaklayıp geri kalan kısımları gölgede veya tamamen karanlıkta bırakarak izleyiciyi eserin içinde dolaştırmazlar. Bütün bu özelliklerden dolayı Titian' ın eseri de (Kat No: 59) bünyesinde Barok Dönem özelliklerini bulundurmaktadır.

Katalogumuzda yer alan bu eseri (Kat No: 59) üslup özellikleri bakımından Jacopo Bassano (Resim No: 129) ve Hendrick Terbrugghen (Resim No: 130)' in eserleriyle karşılaştırabiliriz. Jacopo Bassano; 16. YY' ın önemli Venedikli sanatçıları arasında yer alan Bassano' nun asıl adı Jacobo da Ponte' dir. Eğitimine ilk olarak babası Francesco the Elder' in yanında başlamış, daha sonra 1535 yılında Bonofazio Veronese ve Palma Vecchio' nun yanında devam etmiştir. Sanatçı, çağdaşlarının anıtsallığından ve görkemlerinden kaçınarak, onun yerine dini, mitolojik ve tarihi sahnelerde çalışmalarda bulunmuştur. Sanatçı çalışmalarında kırsal alanlar, kasvetli renkler, keskin, parlak ışık ve gölgeleri kullanarak neredeyse Barok Dönem resim anlayışına yaklaşmıştır. 1542' den 1560' a kadar olan yıllarda eserlerinde Parmigianino' nun Maniyerist etkileri görülmüştür. Daha sonra bu Maniyerist etkiler, Bassano tarafından değiştirilip Venedik resminin duygularıyla harmanlanmıştır.¹⁹⁸ Hendrick Terbrugghen; Hollandalı olan sanatçı daha çok dini temalı tablolarıyla bilinir. İtalya' da on yıl geçirmeden önce Abraham Bloemaert ile çalışmıştır daha sonra İtalya' ya giden sanatçı burada Caravaggio' nun sanatını özümsemiştir. Daha sonra tekrardan Hollanda' ya dönen sanatçı, Caravaggio' nun Hollanda' da bulunan takipçileri arasında yerini almıştır.¹⁹⁹ Titian gibi Venedikli olan Jacopo Bassano' nun eseri (Resim No: 129) kullanılan renklerin sıcaklığı, çeşitliliğinin fazla olması arka plan tasviri, konuyu ele alış biçimi gibi birçok özellikten dolayı Titian' ın eseri (Kat No: 59) ile benzer özellikler barındırmaktadır. Titian' ın aksine Jacopo Bassano' nun eserinde Flaman detaycılığının bulunması da dikkat çekicidir. Örneğin; masa örtüsünün altından görünen halının kenar desenlerinin ve püsküllerinin verilmesi, yer

¹⁹⁸ Myers, S. B. (Edit.). (1979). Encyclopedia of Painting, New York, 26

¹⁹⁹ A.g.e, 468

karolarının resmedilmesi ve ışığın etkisiyle Hz. İsa' nın gölgesinin duvara yansıtılması gibi özelliklerden dolayı bünyesinde farklılıklar barındırmaktadır. Hendrick Terbrugghen' in eseri de(Resim No: 130) Titian' ın eserinden (Kat No: 59) oldukça farklıdır. Terbrugghen' in eserinde sanatçı Titian' ın aksine neredeyse iki renk, siyah ve kırmızı, kullanarak eserini tamamlamıştır. Titian' ın eserinde her yere yayılan ışık, bu eserde sadece Hz. İsa'nın yüzünü ve masanın tam ortasını aydınlatmış ve geri kalan kısımlar tamamen gölgede bırakılmıştır. Dolayısıyla bu eserde sanatçı ışığın ve gölgenin etkisiyle ikonografide geçen en vurucu an olan, Hz. İsa' nın ekmeği böldüğü ana odaklanıp, ışığında etkisiyle izleyiciyi o noktaya odaklamak istemiştir. Işığın Hz. İsa' nın da yüzüne vurmasının etkisiyle, sanatçı Hz. İsa' nın gözleriyle izleyicinin gözlerini bir araya getirerek odak noktasını kuvvetlendirmiştir. Dolayısıyla ışığın ve renklerin etkisiyle sanatçı bir ana odaklanmış ve izleyiciyi de o anın içine çekerek Barok Dönem özelliklerini eserine yansıtmıştır. Sonuç olarak Titian (Kat No: 59) ve Jacopo Bassano' nun eserleri (Resim No: 129) üslup özellikleri bakımından birbirine benzer özellikler sergilerken, Hendrick Terbrugghen' in eseri (Resim No: 130) farklı üslup özellikleri bünyesinde barındırmaktadır.



Resim No: 129 Jacopo Bassano, Emmaus' da Yemek, 1538

Borghese Galeri, Roma, İtalya

<https://www.wga.hu/art/b/bassano/jacopo/1/02emmaus.jpg>



Resim No: 130 Hendrick Terbrugghen, Emmaus' da Yemek, 1621

Sanssouci Sarayı, Postdam, Almanya

<https://www.wga.hu/art/t/terbrugg/1/emmaus.jpg>

Titian' ın dini ikonografili konulu eserleri, “Olgusal anlam”, “İkonografik Anlam ve İfadesel Özellik” ile “İkonolojik Anlam” bakımından kapsamlı biçimde tanıtılarak, önce kendi aralarında daha sonra da, kendinden önceki dönem ve çağdaşlarının resimleri ile kapsamlı biçimde karşılaştırmaları yapılarak Avrupa Tasvir Sanatında ki yeri ve önemi vurgulanmaya çalışılmıştır.



6. SONUÇ

Tezimizin konusu; Titian (Tiziano Vecellio) tablolarında dini ikonografili tasvirler ve ikonografik çözümlerlerdir.

Titian (Tiziano Vecellio) 1477 yılında İtalya’ da küçük bir kasabada doğmuştur. Varlıklı bir ailenin içinde büyüyen sanatçı, babasının sanata olan eğilimini fark etmesiyle Venedik’ e gönderilmiştir. Titian burada ilk önce Sebastiano Zuccati’ nin yanında daha sonra da Bellini Ailesi’ nin Atölyesi’ nde çalışmaya başlamıştır. Venedik Ekolü’ nün tüm özelliklerini öğrenen sanatçı renklere olan tutkusu ve farklı renkleri bir araya getirerek yakaladığı uyumla birlikte bu ekole yeni özellikler de kazandırmıştır.

Sanatçının çok fazla eseri olmasından dolayı çalışmamız sadece dini ikonografi konulu tablolarıyla sınırlandırılmıştır. Titian’ ın dini temalı eserlerinin yanı sıra, portreleri ve mitolojik temalı eserleri de bulunmaktadır. Tezimizde yer alan eserlerin tamamını sanatçı yağlı boya tekniğinde yapmıştır.

Çalışmamızda yer alan 59 eserden dört tanesi Tevrat ikonografisine, 55 eser ise İncil ikonografisine göre resmedilmiştir. Tevrat ikonografisiyle bağlantılı dört eser sırasıyla “*Adem ve Havva’ nın Kandırılışı (İlk Günah)*”, “*Kabil ve Habil*”, “*İshak’ın Kurban Edilişi*” ve “*Davud ve Golyat*” dır. İncil ikonografisiyle bağlantılı eserleri ise

“*Meryem’in Tapınağa Takdimi*”, “*Meryem’e Müjde*”, “*Kutsal Aile ve Çoban*”, “*Çobanların Secdesi*”, “*İsa Vaftiz Oluyor*”, “*Meryem ve Çocuk İsa*”, “*Magdanelalı Meryem*”, “*İsa ve Zina*”, “*Hız. İsa Dünya ile Birlikte*”, “*Sezar’ın Hakkı Sezar’ a / Vergi Parası*”, “*Dikenli Taç (Askerlerin İsa’yı Aşağılaması)*”, “*İsa Ölümüne Mahkûm ediliyor (Ecce Homo)*”, “*İsa’ nın Kırbaçlanması*”, “*Çarmıhın Taşınması (Golgota Yolu)*”, “*Çarmıhta İsa*”, “*Tövbekâr Hırsız*”, “*Mezara Konuş*”, “*Pieta*”, “*İsa’nın Dirilişi*”, “*Bana Dokunma! (Noli Me Tangere)*”, “*Emmaus’da Yemek*”

dir.

Tezimiz kapsamında ele aldığımız 59 eserde Titian genel olarak ikonografilere bağlı kalmakla beraber eserlerinde bireyselliğine de yer vermiştir. Sanatçının İncil ikonografisine göre en çok resmettiği konu “*Meryem ve Çocuk İsa*” eserleridir. Belli bir ikonografisi bulunmamasına rağmen Rönesans Dönemi’nde çok fazla sayıda üretilen “*Meryem ve Çocuk İsa*” sahnesini Titian’ da ele almıştır. Öyle ki bu konuyu 1508- 1570 yılları arasında ki farklı dönem özellikleriyle defalarca resmetmiştir.

Titian, Avrupa Tasvir Tarihi içerisinde, Rönesans' dan Barok Dönem' e geçiş olarak adlandırılan Maniyerist Dönem içerisinde bulunmasına rağmen eserlerine kendinden önceki ve sonraki dönemin üslup özelliklerini de başarılı bir şekilde yansıtmıştır. Örneğin, sanatçının erken dönem eserleri perspektifin ustaca kullanılması, rasyonel bir ışığın eserin her yerine eşit şekilde yayılması, arka planda manzara resminin fon olarak kullanılması, renklerin çok canlı ve çeşitli tonlarda ele alınmasından dolayı Rönesans dönem özelliklerini barındırır. Bununla birlikte özellikle portre tasvirlerinde ele aldığı kişilerin kıyafetlerinde ve mekân detaylarında Flaman ressam detaycılığı görülmektedir. Öte yandan Titian'ın geç dönem eserlerinde ise; erken dönem eserlerinin aksine, ışığı daha az ve tek noktada kullanması, duygu durumunun daha yoğun olduğu sahneleri ele alması ve kullandığı renklerin daha koyu tonlarda olması eserlerine Barok Dönem özellikleri kazandırmıştır. Dolayısıyla kendi dönem özelliklerinin yanı sıra, kendinden önceki tekniklere de hâkim olmasıyla beraber, kendinden sonraki Barok Dönem özelliklerini de bilerek eserlerine yansıtmış olması sanatçıyı kendi çağının çok ötesinde bir noktaya konumlandırmıştır.

Tezimizde Titian' ın dini ikonografi konulu eserleri kapsamlı biçimde tanıtıldıktan sonra Gotik' den Barok' a kadar farklı dönemlerde eserler veren ressamların tabloları ile karşılaştırma ve değerlendirmeleri yapılarak Avrupa Resim Sanatındaki yeri açıklığa kavuşturulmaya çalışılmıştır.

KAYNAKLAR

- Altuna S., (2019), *Ünlü Ressamlar Hayatları ve Eserleri*, Hayalperest Yayınevi
- Burckhardt J. (2018), *İtalya' da Rönesans Kültürü*, İstanbul
- Ceylan S. (2021), *Güney İtalya Lecce' de Barok Dönem (XVII. Yüzyıl) Kiliseleri*, (On Dokuz Mayıs Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Samsun
- Chilvers I., Osborne H., Farr D., (1994), *The Oxford Dictionary of Art*, NewYork
- Cirlot E. J., (2001), *A Dictionary of Symbols*, London
- Cohen S. (2008), *Animals as Disguised Symbols in Renaissance Art*, Boston
- Cole B., (1999), *Titian and Venetian Painting 1450-1590*, Westviewpress, ABD
- Dobos Z., (2013), *Caravaggio to Canaletto*, Budapeşte
- Dutton P. E. (1978), *Encyclopedia of Art and Artist*, New York
- Earls I., (2004), *Artist of the Renaissance: Artist of an Era*, London, UK
- Erikli A.,A, (2019), *Albrecht Durer Tasvirlerinde Passion İkonografisi* (Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Ankara, 11
- Fenichel A.,E. (2017), *Michelangelo' s Pieta as Tomb Monument: Patronage, Liturgy, and Mourning*, Cambridge University Press
- Fuller E. (1968), *Vasari' s Life of The Painters, Sculptors and Architects*, NewYork
- Gedikli Ş., (2019), *Hristiyan Sanatında Tövbekarlığın Simgesi: Mecdelli Meryem*, Asos Journal, 98, 199
- Gendler F.P. (edt), *The Renaissance an Encyclopedia for Student*, ABD
- Germaner S. (1997), *“Barok”, Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, (C1), Yapı-endüstri Merkezi Yayınları, İstanbul
- Gordon D. (1981), *100 Great Paintings: Duccio to Picasso*, London
- Guiley E. R., (2001), *Encyclopedia of Saint*, New York
- Hale, S., (2012), *Titian: His Life*, (Basım yeri yok)
- Hall J.,(1996), *Illustrated Dictionary of Symbols in Eastern and Western Art*, Colorado

- Hauser A., (1992), *The Social History of Art, Volume II Renaissance, Mannerism, Baroque*, London
- Ilchman F., (2009), *Titian-Tintoretto-Veronese Rivals in Venice*, Boston
- İnalçık H., (2011), *Rönesans Avrupası Türkiye' nin Batı Medeniyetiyle Özdeşleşme Süreci*, İstanbul
- İncil, (1996), Yeni Yaşam Yayınları
- İnternet: Apokrif Matta İncili: <http://gnosis.org/library/psudomat.htm>
- İnternet: <https://www.wga.hu/index1.html>
- İnternet: <https://www.wikiart.org/>
- Myers, S. B. (Edit.). (1979). *Encyclopedia of Painting*, New York
- Nauert C. G. (2004), *Historical Dictionary of the Renaissance*, Oxford
- Neuman R., (2013), *Baroque and Rococo Art and Architecture*, London
- Nichols T.,(2013), *Titian end of The Venetian Renaissance*, London
- Norwich J. J.,(Edt), (1990), *Oxford Illustrated Encyclopedia of The Arts*, NewYork
- Ollder S. (2012), *Symbolism A Comprehensive Dictionary*, London
- Öndin N., (2020), *Rönesans Düşüncesi ve Resim Sanatı*, İstanbul
- Post E.W. (1974), *Saints, Signs and Symbols*, Britain
- Raditsa B., Arkenberg R., Burnham R., Krohn D., Lydecker D., Russo T., (200), *The Art of Renaissance Europe: A Resources for Educators*, NewYork
- Sallay D., Tatrai V., Vecsey A., (2009), *Botticelli to Titian Two Centruies of Italian Masterpieces*, Budapest
- Sarıkcıoğlu E., (2009), *Diğer İnciller (Apokrif İnciller)*, Isparta
- Sayar T., (2019), *Avrupa Tahir Sanatında Caravaggio ve İkonografisi*, (Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Ankara
- Sicribner C., (1989), *Rubens*, Newyork
- Tevrat, (2020), Dorlion Yayınları
- Williams J., (1968), *The World of Titian (1488-1576)*, Californiya
- Yetkin K.S, (1972), *Barok Sanat*, Ankara

Zirpolo H. Lilian, (2008), *Historical Dictionary of Renaissance Art*, UK





ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler

Soyadı, adı : ARIK, Selin

Eğitim

Derece	Eğitim Birimi	Mezuniyet tarihi
Lisans	Süleyman Demirel Üniversitesi	2013

Yabancı Dil

İngilizce



