

Keyifli Okumalar Dileriz

Binlerce kategoride milyonlarca PDF e-kitap, ders kitapları, dergiler ve romanlara platformumuz üzerinden ücretsiz ulaşabilirsiniz.

RESMİ WEB SİTEMİZ

<https://rantey.org>

Yedek ve Duyuru Kanallarımız

Sitemize erişim engeli gelmesi veya adres değişikliği durumunda aşağıdaki kanallardan güncel giriş adresine erişebilirsiniz:

- Telegram: <https://t.me/birkitapbir>
- WhatsApp Kanalımız : <https://whatsapp.com/channel/0029VbDHv8uE50Us4lvMoc0Y>

SEMBOL ve ANLAM

BATI RESMİNDE
KUTSALIN
TEMSİLİ

Serap Yüzgüller



Hiperesit Kitap
Sanat Kurumları

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - <https://rantey.org>

Serap Yüzgüller

1999 yılında İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü'nden mezun oldu. 2002 yılında İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı'ndan yüksek lisans derecesi aldı. 2008 yılında aynı bölümde Prof. Dr. Uşun Tükel danışmanlığında başladığı doktora çalışmasını, "Batı Sanatında İsa'nın Mucizelerinin İkonografisi: Başlangıcından Karşı-Reformasyon'a Kadar" başlıklı tezini vererek tamamladı. Doktora çalışması sırasında TÜBİTAK bursuyla gittiği Londra Warburg Institute'da araştırmacı olarak bulundu. 2017 yılından bu yana İstanbul Üniversitesi Sanat Tarihi Bölümü'nde doçent olarak görev yapmakta olan Yüzgüller, Uşun Tükel ile birlikte *Sözden İmgeye: Batı Sanatında İkonografi* kitabının yazarıdır. *Hollanda Grup Portreciliği*, *İzlenimcilik Nasıl Okunur* kitapları, editörlüğünü yaptığı yayınlar arasındadır. Ayrıca yazar, *Resim Nasıl Okunur*, *Sanatı Büyük Yapan Nedir* kitaplarının çevirmenlerinden biridir.

SEMBOL ve ANLAM

BATI RESMİNDE KUTSALIN TEMSİLİ

Serap Yüzgüller

© 2023 Hayalperest Yayınevi
SANAT KURAMLARI

SEMBOL ve ANLAM

Batı Resminde Kutsalın Temsili

Yazar	: Serap Yüzgüller
Genel Yayın Yönetmeni	: Ramazan Kurtaran
Yayın Editörü	: Firdevs Candil Erdoğan
Kapak ve Sayfa Düzenleme	: Himmet Doğan
Birinci Baskı	: Ocak 2023, Hayalperest Yayınevi

Sertifika No: 22641
ISBN: 978-625-8253-05-4

Kitabın her türlü yayın hakkı Fikir ve Sanat Eserleri Yasası gereğince Hayalperest Yayınevi'ne aittir. Yayınevinden yazılı izin alınmadan kısmen veya tamamen alıntılanamaz, kopyalanamaz, çoğaltılamaz ve yayınlanamaz.

Baskı ve Cilt:

Çınar Matbaacılık ve Yay. San. Tic. Ltd. Şti.
Matbaa Sertifika No: 45103
Yüzöl. Mah. Matbaacılar Cad. Ata Han No: 34 K: 5
Bağcılar / İstanbul
Tel: (0212) 628 96 00 (Pbx)

Hayalperest Yayınevi

Emniyet Evleri Mah. Çelebi Mehmet Sk. No:3/A
4. Levent Kağıthane / İstanbul
Tel: (0212) 270 00 20
Faks: (0212) 270 00 90

 /hayalperestkitap
 /hayalperestyayinevi
 /hayalperestkitap



SEMBOL ve ANLAM

BATI RESMİNDE KUTSALIN TEMSİLİ

Serap Yüzgüller





İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ	7
SUNUŞ	11
KISIM I: KUTSALIN İFŞASI	21
Dağ	23
Horeb Dağı: Yanan Çalıdan Yükselen Ses	24
Sina Dağı: Yasa'nın Musa'ya Teslimi	30
Tabor Dağı: İsa'nın Bedeninde Kutsalın İfşası	34
Zeytin Dağı: İsa'nın İstirabı ve Göğe Yükselişi	42
Golgotha: Âdem'in Kafatasından İsa'nın Çarmihına	51
Ağaç	65
Yaşam Ağacı ve Bilgi Ağacı	66
Âdem'den İsa'ya: Aden Bahçesindeki Ağaç ve Golgotha'daki Çarmih	74
Meryem ve Çocuk İsa Betimlerinde Elma Ağacı	79
Yesse Ağacı	82
Çöl	87
İsa'nın Çölde Kırk Günü: İnziva ve Sınanma	89
Vaftizci Yahya: Çölde Yükselen Ses	94
Gökkuşağı	101
Bulutlara Yerleştirilen Yay: Tanrı ve İnsan Arasındaki Antlaşma	102
Tanrı'nın ve İsa'nın Tahtı: Görkemin Tezahürü Olarak Gökkuşağı	111
"Dünyanın Işığı": Meryem Sembolizminde Gökkuşağı	119
KISIM II: KUTSALIN İNŞASI	123
Bahçe	125
Aden Bahçesi: Yitirilmiş Cennet	126
Hortus Conclusus: Meryem Sembolizminde Kapalı Bahçe	132
Kule	145
Babil Kulesi: Kibir ve Dil Kargaşası	146
Meryem Sembolizminde Kule	153

Sütun	161
Bulut ve Ateş Sütunu: İsrailoğullarına Çölde Kılavuzluk Eden Tanrı	162
Samson ve İsa: Metanet Alegorisi Olarak Sütun	164
İsa'nın Kırbaçlanması: Çile Nesnesi Olarak Sütun	168
İsa'nın Doğumu Sahnelerinde Sütun	172
Merdiven	177
Göklerin Kapısında Görülen Rüya: Yakub'un Merdiveni	178
Kutsal Yükseliş Merdiveni ve Erdemin Basamakları	181
Çarmıhta İsa Sahnelerinde Merdiven	186
<i>Arma Christi</i> : Çile Nesnesi Olarak Merdiven	194
Kuyu	199
İshak'ın Soyu: Eliezer ve Rebeka Kuyu Başında	200
Yakub'un Soyu: Yakub ve Rahel Kuyu Başında	204
Musa'nın Evliliği: Kuyu Başında Yetro'nun Kızları	206
Yakub'un Kuyusundan Ölümsüzlüğün Pınarına: İsa ve Samiriyeli Kadın	208
Müjde: Bakire Meryem Kuyu Başında	215
Kayık ya da Gemi	221
Nuh'un Gemisi: Yıkım ve Kurtuluş	222
Yeni Ahit Anlatılarında Kayık: İnanç ve Sınanma	226
Ruhlar İçin Balık Avı: Katolik-Protestan Çatışmasının Alegorisi	235
SONSÖZ	241
SÖZLÜKÇE	243
KAYNAKÇA	245
DİZİN	251
KOLEKSİYON BİLGİSİ	258

ÖNSÖZ

Batı resminde kutsalın temsilinin neredeyse sayısız sembol ve motif repertuarı barındırdığını göz önünde bulundurursak, elinizdeki metnin nasıl bir zihinsel çerçevede kurgulandığını açıklayarak söze başlamak yerinde olur. Sanat tarihi disiplininde sanat yapıtını “anamlı bir bütün” perspektifinden yorumlayan ikonografik yöntem, büyük ölçüde dini içerikli yapıtlara yönelmesi nedeniyle Kutsal Kitap’ın yanı sıra teolojik yaklaşımlar, apokrif yazın geleneği gibi Hristiyan düşüncesini temellendiren yazınsal üretimle dirsek teması içindedir. Bu gerçekliğe paralel biçimde özellikle sembol ve imge ilişkisine odaklanan dinler tarihi çalışmalarının da Batı resim tarihiyle etkileşim halinde olduğu gözlemlenir. İkonografik yöntemi kuramsallaştıran Warburg Ekolü’ne bağlı sanat tarihçileri nasıl ki ele aldıkları yapıtın “yeniden yaratma sürecini” imgeler, alegoriler, sembolik değerler dünyası üzerinden gerçekleştiriyorlarsa, dinler tarihi alanının en etkin isimlerinden Mircea Eliade’nin metinleri de sembol ve imge bileşkesinden beslenir. Aby Warburg’un *The Renewal of Pagan Antiquity* kitabına not düştüğü, öngörü olarak değerlendirilebilecek sözleri, iki disiplin arasındaki etkileşimi ortaya koyması açısından kayda değerdir.

“Sanat tarihi ve din araştırmaları –şu anda aralarında laf kalabalığıyla büyümüş çorak topraktan başka bir şey yoktur– bir gün bilgili ve berrak zihinlerde buluşarak, uygarlığın ikonoloji biliminin laboratuvarında bir tezgâhı paylaşabilirler mi?”¹

Kitabın kurgulanışı bahsine sanat tarihçisi Aby Warburg ve dinler tarihçisi Mircea Eliade’ye atıfla yapılan bu girizgâhın nedeni, metnin ana başlıklarını oluşturan sembol ya da motiflerin tercih edilişinde söz konusu iki ismin esin kaynağı olmasıdır. Sembol-imge ilişkisinin sürekliliği üzerinden geçmiş ve bugün arasında bağ kuran, antropoloji ekseninde görsel kodların izini süren Warburg ve Eliade, farklı kuşakların temsilcileridir. Kuşkusuz başka bakış açılarına ve kavramsal çerçeveye sahip olmakla birlikte, disiplinlerarası bir yöntemle imgenin kılavuzluğunda inşa edilen bir “bellek tarihi” sunmaları açısından ortaklaşırlar.² Yaşamının son yıllarında hazırladığı ama tamamlaya-

madığı *Mnemosyne Atlası*'nda farklı dönem ve kültürlerle ait imgelerle anakronik bir resimli kültür atlası tasarlayan Warburg, kolektif görsel kodların örüntüsünde adeta kozmolojik bir kültür evreni yaratır. İnanç sistemlerinin ortak sembollerinden hareketle kutsalın tezahürüne odaklanan Eliade ise sembol ve imgenin kılık değiştirmiş biçimlerde olsa da asla kökteki anlamını yitirmediğini savlar. Dolayısıyla biri sanat tarihi, diğeri dinler tarihi perspektifinden yola çıkan bu yaklaşımların önermesi, sembol ve imge evreninin bellek haritasından türeyen kolektif arketiplerdir.

Okuyucu kitabın akışında, Eliade'nin hiyerofani kavramıyla tanımladığı kutsalın tezahür biçimlerinin ya da sanat tarihi terminolojisiyle ifade edersek, kutsalın temsil edildiği yapıtların izini sürecektir. Sunuş kısmı, Ortaçağ'dan 18. yüzyıla Batı sanatının geniş bir zaman diliminden seçilen örneklerin eşliğindeki bu iz sürme etkinliğini sembolik dilin kavranması açısından verimli kılmak niyetiyle yazılan bir yol haritasıdır. Tanrısal olanın doğadaki yansımasını konu edinen "Kutsalın İfşası" ve insan eliyle biçimlenen motiflere odaklanan "Kutsalın İnşası" isimlerini taşıyan ana kısımlardaki alt başlıklar, Eski-Yeni Ahit arasındaki anlam ilişkisinin örneklerini sunan, aynı zamanda inanç sistemleri tarihinde evrensel niteliğe sahip kolektif arketipleri barındıran bir seçkiden oluşmaktadır. Okuyucu, Ortaçağ'ın yeşertip olgunlaştırdığı semboller evreninin, natüralizmi keşfeden Rönesans ve Karşı Reform'un tinsel iklimini görsel kodlara dönüştüren Maniyerist, Barok dönem ressamalarının yapıtlarında, çoğu kez daha yoğun anlam katmanlarıyla varlığını sürdürdüğüne tanıklık edecektir. Öyle ki, kimi zaman Kuzeyli ressamların betimlerindeki "sıradan dünyada" adeta perdelenen örtük sembolizm ya da Michelangelo, Yaşlı Pieter Bruegel, Rembrandt, Poussin gibi ustaların tasarılarındaki özgün kompozisyon kurgusu aracılığıyla, temsil-anlam ilişkisinin farklı olasılıklarını deneyimleyebilecektir. Kimi zaman ise rotamızı Batı resmi ekseninden kaydırmayı göze alarak, ilgili temanın çok anlamlılığını yansıtabilmek amacıyla Bizans sanatından sınırlı sayıda örneğe yer verildiğini de belirtmek gerekir. Ezcümle, imgeler ile imge çözümlemelerini bir araya getiren bu kitap, semboller evreninin sessiz dilini okuyucu için işitilebilir hale getirmeye katkı sunmak niyetindedir.

Her yazınsal üretim bir paydaşlık ortamının varlığıyla beslenir. Bu süreçte metnin bazı bölümlerini okuyarak görüşlerini paylaşan meslektaş dostlarım Gül Cevahir Altun'a ve Fikriye Tülay Kazancı'ya, metnin kurgusundan

söz ettiğimde esin verici dokunuşuyla katkıda bulunan kıymetli hocam Uşun Tükel’e, titiz editörlüğünün yanı sıra dostluğuyla destek veren Firdevs Candil Erdoğan’a, sözcükler üzerine kafa yorma mesaisine eşlikçiliği için sevgili Duygu Güles Kökek’e, metnin okuyucuyla buluşmasını sağlayan Hayalperest Yayınevi’ne teşekkür ederim. Gündelik yaşamın yüklerini çoğu kez üzerimden alarak zihnimde kendime ait bir oda inşa etmemi olanaklı kılan anneme, kardeşim Umut’a, kitabın yazılma sürecinde bazen kendisinden ödünç aldığım zamana rağmen anlayışını ve sevgisini hep hissettiren oğlum Deniz’e minnet duyduğumu da eklemeliyim.

Serap Yüzgüller
İstanbul, Eylül 2022

NOTLAR

- 1 Aby Warburg, *The Renewal of Pagan Antiquity: Contributions of the Cultural History of the European Renaissance*, Los Angeles: The Getty Research Institute for the History of Art and the Humanities, 1999, 650-51.
- 2 Christopher D. Johnson, *Memory, Metaphor and Aby Warburg's Atlas of Images*, New York: Cornell University Press, 2012; Gabriel Badea, “Aby Warburg: The Collective Memory as a Medium of Art”, *Anastasis: Research in Medieval Culture and Art*, C. VIII, 2021, 244-54; Alessandro Alfieri, “L’eterno ritorno dell’origine: Aby Warburg a Mircea Eliade a confronto”, *Dialegesthai: Rivista di telematica di Filosofia*, Anno 23, 2021, <https://mondodomani.org/dialegesthai/>; ISSN 1128-5478



SUNUŞ

*Uygarlık tarihinde semboller ve imgeler
ortak bir soyu paylaşır gibidir.*

E.H. Gombrich*

Temsil ve Anlam İlişkisi

İzleyici ile resim arasında kurulan ilişkinin tanımlanmasında bakmak, görmek, okumak, anlamak gibi fiillerin oluşturduğu bir seçkinin tercih edilişi, imgenin görme yetisini zorunlu kıldığı gerçeğine yaslanmakla birlikte görmenin aynı zamanda anlamlandırma sürecini devreye sokan bir zihinsel etkinliği kapsadığına göndermede bulunur. Yaşlı Plinius'un sözleriyle ifade edersek, görmenin asıl enstrümanı zihindir. Görme ile düşünme ya da imge ile söz (dil) arasındaki bağa atıf niteliğindeki bu yargı, Horatius'a atfedilen “*Ut pictura poesis*” ve Plutarkhos'un “Şiir, konuşan bir resimdir; resimse ses-siz bir şiir” deyişlerinin de esiniyle, Batı resim geleneğinin yorumlanmasında adeta motto haline gelmiştir. Mimetik niteliğinin yanı sıra imgenin “neyi” gösterdiğine odaklanan bu yaklaşımın sanat tarihi disiplindeki yansımalarından biri, Aby Warburg'un çalışmalarıyla yeşerip Erwin Panofsky tarafından kuramsallaştırılan ikonografik yöntemdir. Sanat yapıtını maddeleşmiş biçim, idea (yapıtın konusu) ve içerik olmak üzere üç bileşen temelinde yorumlayan Panofsky'ye göre, bir hümanist olarak sanat tarihçisinin amacı, bu bileşenlerin etkisinde yaratılan yapıtı, “anamlı bir yapı”nın inşasıyla yeniden yaratmaktır.²

Batı resim tarihi yazımında başat rollerden birini imge ve söz arasında kurulan bağın üstlenmesinde, Hristiyanlığın imgeyle kurduğu ilişkinin etkisini göz ardı etmemek gerekir. Erken dönem Hristiyan sanatından itibaren yaklaşık bin beş yüzyıla yayılan süreçte Batı resim repertuarının ağırlık merkezini dini temalı sahneler oluşturur. Belli figür, motif ve sembolleri içeren görsel sistemin biçimlenmesi, başlıca referans kaynağı Kutsal Kitap'ın yanı sıra Kili-se Babalarının öncülüğündeki teolojik yaklaşımlar, dini literatür, apokrif yazın geleneği, aziz ve azizelerin imgelemlerle dolu metinleri gibi çeşitli yazınsal kaynakların etkisinde ortaya çıkar. Aynı zamanda sanatın kaynakları olarak

tanımlanabilecek bu söz dağarcığından beslenen imgenin neyi temsil ettiği sorusunun yanıtı ise özellikle Ortaçağ düşüncesinde inşa edilen semboller evreninde bulunabilir. Johan Huizinga'nın *Ortaçağın Günbatımı* kitabındaki saptamasını yinelersek, "Ortaçağ Hristiyanlığının hayatı, bütün dışavurumları itibarıyla, dini temellerinden yana aşırı doygunudur. Ne kadar sıradan olsa da, hiçbir şey ya da eylem yoktur ki, imanla ilişkisi kurulmaya çalışılsın."³ Kutsal Kitap'tan hareketle Ireneaus, Tertullianus, Origenes gibi erken dönem teologlarının ardından Kilise Babalarının metinlerinde olgunlaştırılan teolojik söylem, imgede vücut bulan semboller evreninin okunması, başka deyişle görünür olanın kavranması açısından kılavuz niteliğindedir.

Speculum Historiale:

Eski Ahit ve Yeni Ahit Tipolojisi

Hristiyan teolojisinde başlangıcından itibaren Eski Ahit ve Yeni Ahit'in birliği ilkesi benimsenmiştir. Kutsallığın sürekliliğini, metinler arasındaki organik bağlantıyı imleyen ve "tipoloji" (typology) kavramıyla açıklanan bu teolojik yoruma göre, Eski Ahit'te geçen kişiler ve olaylar Yeni Ahit'te aktarılanların, özellikle İsa'nın önbelirimleridir (prefiguration). Eski'nin "tip" (model, örnek, kopya), Yeni'nin "anti-tip" (modele kaynaklık eden, kök, asıl) olarak tanımlandığı tipolojik okumada anti-tip, salt bir yineleme değil, önbelirir kabul edileni aşan niteliğiyle hiyerarşide üstünlük atfedilendir. Bu ilişkilendirmenin Hristiyan ikonografisindeki en yaygın örneği, okuyucunun bu kitapta sıklıkla rastlayacağı üzere, günahı ve ölümü getiren Âdem ile günahın kefareti ödeyen ve ölümsüzlüğü vaat eden İsa arasında kurulan tipolojidir.

Yeni Ahit'te göğe yükselişinin hemen öncesinde İsa'nın havarilerine söylediği sözler, Eski ve Yeni Ahit arasındaki bağlantının doğrudan İsa'nın ağzından beyan edilişi olarak yorumlanabilir.

"Musa'nın Yasasında, peygamberlerin yazılarında ve Mezmurlarda benimle ilgili yazılmış olanların tümünün gerçekleşmesi gerektir" (Luka 24:44).

Petrus'un tufandan kurtuluş ile vaftiz, Paulus'un Âdem ile İsa arasında kurdukları analogi, yine iki metnin bütünlüğüne yapılan göndermelerdir.⁴ Öte yandan, Kilise Babası Augustinus'un *De Civitate Dei* (Tanrının Kenti) metnin-



Sabina von Steinbach (?), *Kilise ve Sinagog*, 13. yüzyıl

Musée de l'Œuvre Notre-Dame, Strasbourg

de yer verdiği, “Eski Ahit, bir peçeyle örtülü Yeni Ahit’ten; Yeni Ahit de peçesi kaldırılmış Eski Ahit’ten başka şey değildir,”⁵ sözleri, tipoloji kavramına açıklık getirmesi açısından en sık başvurulan referanstır. Augustinus’un Ortaçağ’a egemen olan sembolik dilin bir modelini de sunan söylemi, tipolojinin dayanak noktasını ortaya koyar: Eski Ahit’te hakikat perdelenmiştir; bu mistik perdeyi yırtan, günahın kefareti için kendisini kurban olarak sunan İsa’nın ölümüdür.⁶ 13. yüzyılda Gotik katedrallerin vitray süslemelerinde ve dış cepheye yerleştirilen heykellerde iki kadın figürüyle kişileştirilen Kilise ve



Anonim, *Kilise ve Sinagog*, 13. yüzyıl

St. Etienne Katedrali, Bourges

Sinagog betimleri, Eski-Yeni Ahit tipolojisine ilişkin bu söylemi görselleştirir. Haç ve İsa'nın kanının aktığı kâseyi taşıyan, taçlandırılmış Kilise ile kırık bir asa ve Kanun Tabletlerini taşıyan, gözleri bağlı Sinagog figürlerini bir çift halinde gösteren bu betimlerde Hristiyanlığın zaferi temsil edilirken metinler arasındaki hiyerarşi vurgulanır.

13. yüzyılın sonlarından itibaren yaygınlaşan ve *Biblia Pauperum*, *Bible Moralisée*, *Speculum Humanae Salvationis* isimleriyle bilinen resimli el yazmaları, Latince yerine genellikle yerel dilde yazılan, özetlenmiş bir içeriği barındıran, seri halde üretilmiş Kutsal Kitap metinleridir. Resimlerin daha fazla yer işgal etmesi nedeniyle manastırlarda hazırlanan el yazmalarından farklı bir amaca hizmet eden bu kısaltılmış metinler, Eski ve Yeni Ahit tipolojisini görselleştiren şematik versiyonlardır. Merkezde gösterilen Yeni Ahit'ten bir sahneyle iki yanda Eski Ahit'ten sahnelerin yer aldığı bu resimlere, ilgili anlatıların özetleri ve Eski Ahit peygamberlerinin yazı bantlarıyla aktarılan sözleri eşlik eder. Kuzey'de üretilen 15. yüzyıla ait *Biblia Pauperum*, tipolojinin görsel şemaya nasıl çevrildiğini örneklemesi açısından anılabilir. Yazmanın sayfalarından birinde, çarmıhta gösterilen İsa'nın bir yanında oğlu İshak'ı kurban etmek üzere olan İbrahim, diğer yanında ise halkını ölümden kurtarmak için tunç yılanı sırtına koyan Musa betimlenmiştir. Kutsal Kitap kronolojisinin dışına çıkılarak bu sahnelerin birlikte ele alınmasıyla amaçlanan, meleğin müdahalesi sonucunda kurban edilmekten kurtulan İshak ile “gerçek kurban” İsa'nın, yılanlı sırtla ise çarmıhın anıştırılmasıdır.⁷

Ortaçağ'ın dilini kullanırsak, Eski Ahit'in ayın ve yıldızların belirsiz parıltısında gösterdiğini, Yeni Ahit gün ışığında ifşa eder.⁸ İsa'nın Eski Ahit'in devamacısı olduğu kadar onu aştığını imleyen bu yaklaşım, İbrani ataların yaşadıkları olaylar ile Kurtarıcı İsa'nın kurbanlık misyonunun bütünlüğüne atıfla Kutsal Kitap metnini, Tanrı'nın müdahalesiyle biçimlenen bir “insanlık tarihi” anlatısına da dönüştürmektedir.⁹ Tipolojinin başka bir paradigmasını ortaya koyan *speculum historiale* (tarihin aynası) söylemi çerçevesinde katedral, Tanrı'nın yaratısı doğanın ikamesi ve bir bütün olarak sanat, *liber et pictura* (kitap ve resim) haline gelir. Umberto Eco'nun tabiriyle, “alegorik hesaplama kusursuzdur; tüm mimari, plastik ve anlamsal öğeler öğretisel iletişime katkıda bulunur.”¹⁰ Ortaçağ teolojisinde temellendirilen, tipoloji kaynaklı bu düşüncelerin sanat üzerinde yüzyıllara yayılan etkisini ve görsel sisteme nasıl yansıtıldığını, Katolik Kilisesi'nin merkezi Vatikan'da bulu-



Sembol:

Kutsalın Temsilinde Anlamı İfşa Eden Görsel Dil

Yunanca *symbolos*, Latince *symbolus* sözcüklerinden türeyen sembol, etimolojik olarak taşıyan, işaret eden anlamlarını karşılamakla birlikte, özellikle inanç sistemlerinde kullanılan anlamıyla bir bütüne ait iki şeyi birleştiren, anlam ile formu buluşturan, görünmez olanı görünür olanda temsil eden işareti tanımlar. Hristiyanlığı ve İsa'nın çarmıha gerilişini temsil eden haçta örneklendiği üzere dini sembol, kendi varlığının ötesinde bir gerçekliğe işaret ederek onu "gösteren"dir. Sıradan olanla aşkın olan, tikel gerçeklikle evrensel gerçeklik arasında bağlantı kurması nedeniyle sembol, onun yokluğunda erişilmez kalan "şeyi", deneyimlenen dünyanın unsurları aracılığıyla somutlaştırır. Mircea Eliade'ye göre, imge formundaki sembol, sözcüklerle ifade edebilecek olandan daha fazlasını kendi bünyesinde barındırma, açığa vurma kapasitesine sahiptir.¹¹ Kutsalın temsilinde sözün ikamesi olarak sembollerle oluşturulan bu "sessiz dil", birçok ilişkilendirme düzeyini içinde barındırmasından ötürü anlam bolluğuna gebe, görsel bir dildir. Kuşkusuz bir sembol repertuarından söz edebilmenin temel koşulu, sembol ve anlam arasındaki ilişkinin sabitlenmesi, ortak bir anlam yargısında uzlaşılmasıdır.¹² Hristiyan sembolizmi açısından uzlaşımsal dilin kaynağı, teolojik söylemdir; imge aracılığıyla bu dilin cisimleşmesini, belli bir kültürün kolektif belleği haline gelmesini olanaklı kılan en etkin enstrüman ise Huizinga'dan ödünç alarak söylersek, kaosa dönüşebilecek semboller evrenini görkemli bir sistemde billurlaştırabilen¹³ sanat üretimidir.

Doğanın doğaüstü evrenin alegorik temsili¹⁴ olduğu Hristiyan sembolizminde kutsalı imleyen sembol, Aziz Ireneaus'un "Tanrı'da hiçbir şey anlamsız değildir" sözünde formüle edildiği gibi, sıradan dünyanın dâhilindeki her şeyde karşılığını bulabilir. Örneğin İsa'nın sembollerinden biri cevizdir. Cevizin içi İsa'nın tanrısal doğasını, yeşil dış kabuğu İsa'nın insani doğasını, kabuğunun ağaçsı kısmı ise haç sembolize eder. Bu noktada izleyiciyi bekleyen bazı tuzaklardan söz etmek yerinde olur. Elbette cevizin böyle bir sembolik anlam taşıması için, dâhil olduğu görsel sistemin barındırdığı diğer resimsel unsurlarla birlikte bu anlamı çağrıştırması, yani betimlendiği yapıtın İsa'ya ilişkin bir içeriğe sahip olması zorunluluktur. Dolayısıyla imgenin gösterdiği herhangi bir şeyin sembol kabul edilmesi, varlığıyla kendinden başka bir

şeye ikame etmesi koşuluyla mümkündür. Batı sanatında sıklıkla betimlenen meyvelerden elma Çocuk İsa'nın elinde resmedilirse, Eski Ahit'teki Âdem ve Havva anlatısını anıştırması nedeniyle İlk Günah'a atıfta bulunur; böylece "sıradan" bir elma halini muhafaza etmekle birlikte Çocuk İsa'yla kurduğu bağ aracılığıyla sembole dönüşür. Nitekim sembol, temsil ettiği anlamı, izleyicinin bu anlam taşıyıcısı görsel dile ilişkin farkındalığı ölçüsünde ifşa edebilir. Çağrışım devreye girmedikçe sembol anlamını yitirir.

NOTLAR

- * E.H. Gombrich, *Sanat ve Yanılama: Resim Yoluyla Betimlemenin Psikolojisi*, çev. Ahmet Cemal, İstanbul: Remzi Kitabevi, 2015, XIX.
- 1 "Resim ne ise şiir de odur" ya da "Resim ile şiir birbirine benzer" anlamına gelen Latince deyiş.
- 2 Erwin Panofsky, *Meaning in the Visual Arts*, New York: Doubleday, 1955, 1-25.
- 3 Johan Huizinga, *Ortaçağın Günbatımı*, çev. Mehmet Ali Kılıçbay, Ankara: İmge Kitabevi, 1997, 220.
- 4 Petrus'un I. Mektubu 3:21; Romalılara Mektup 5:14.
- 5 *De Civitate Dei*, XVI, Bölüm 26.
- 6 Émile Mâle, *Religious Art From the Twelfth Century to the Eighteenth Century*, New York: Pantheon Books, 1949, 74. Eski ve Yeni Ahit tipolojisinde kullanılan "mistik perde" sembolü, İncil yazarlarının değindiği bir ayrıntıyla da bağlantılıdır: "İsa ruhunu teslim etti. O anda tapınaktaki perde yukarıdan aşağıya dek yırtılarak ikiye bölündü" (Matta 27:51; Markos 15:38; Luka 23:45).
- 7 Leslie Ross, *Medieval Art: A Topical Dictionary*, Londra: Greenwood Press, 1996, 131; Mircea Eliade, *İmgeler ve Simgeler*, çev. Mehmet Ali Kılıçbay, Ankara: Doğu Batı Yayınları, 2018, 176.
- 8 Émile Mâle, *Religious Art From the Twelfth Century to the Eighteenth Century*, 73.
- 9 Émile Mâle, *Religious Art in France of the Thirteenth Century*, New York: Dover Publications, 2000; Mircea Eliade, *İmgeler ve Simgeler*, 176-179.
- 10 Umberto Eco, *Ortaçağ Estetiğinde Sanat ve Güzellik*, çev. Kemal Atakay, İstanbul: Can Yayınları, 1998, 108.
- 11 Mircea Eliade, *İmgeler ve Simgeler*, 24-25.
- 12 Rudolf Wittkower, *Allegory and the Migration of Symbols*, New York: Thames and Hudson, 1987, 174.
- 13 Johan Huizinga, *Ortaçağın Günbatımı*, 300-301.
- 14 Umberto Eco, *Ortaçağ Estetiğinde Sanat ve Güzellik*, 106-107.



KISIM I

KUTSALIN İFŞASI



DAĞ

İlk inanç sistemlerinden itibaren tanrıların ikametgâhı olarak tanımlanan dağ, [herhangi bir] tanrının gökten “inişini”, dolayısıyla kutsalın ifşasını temsil eden aşkın mekânın sembolüdür. Gök ve yeri birleştiren, göksel olanla yersel olan arasında bağlantıyı sağlayan dağ, Mircea Eliade’nin ifade-siyle bir tür merkeze dönüştürülür. Başka deyişle tanrı ile insan arasındaki aracılık işlevi, yeryüzünün zirvesini işaret etmesi ve yoğun bulut kümelerinin ardına gizlenmesi ile mistik bir anlam kazanır. Farklı kozmik alanlar arasında yolculuğu olanaklı kılmasına bağlı olarak kutsallığı daha da pekişir, mitik ya da dini göğe yükseliş-alınış anlatılarında ortak bir mekânsal motif oluşturur. Dünyanın kökenine ilişkin mitlerde, Yunan mitolojisindeki Olympos örneğindeki gibi, tanrıların yaşam sürdüğü mekân genellikle dağ olarak tanımlanır. Gök ve yerin birleştirici niteliği, kozmolojik ve sembolik anlamda dağ *axis mundi* (dünyanın merkezi/ekseni) ile ilişkilendirir. Tapınakların genellikle dağlara ya da yeryüzünün yüksekte kalan alanlarına inşa edilişi, dağın merkez atfedilen konumuyla bağlantılıdır.

Eski Ahit’in özellikle Musa’ya ilişkin anlatılarında Tanrı Yehova’nın Musa ile konuştuğu ya da kendini ifşa ettiği yer, değişmez biçimde dağdır. Horeb ve Sina isimleriyle anılan bu dağlar, Tanrı’nın Dağı ya da Yehova’nın Dağı olarak da bilinir. Dinler tarihi ve teoloji külliyyatının yaygın kanısı, farklı isimlendirmelere karşın Eski Ahit’te Tanrı’nın Dağı’nı temsilen aynı mekâna gönderme yapıldığı yönündedir. Protestan Reformu’nun önemli savunucularından John Calvin’e göre, aynı dağın doğu zirvesi Sina, batı zirvesi ise Horeb ismiyle anılmıştır. Yeni Ahit’te de Tanrı’nın sesinin işitildiği ve belirleyici olayların gerçekleştiği yer olarak yine dağdan söz edilmektedir. İsa’nın görünüşünün metamorfoza uğradığı, çarmıha gerilmeden önce son duasını ettiği yer dağ olmakla birlikte, çarmıha gerildiği Golgotha Tepesi de Yahudi-Hristiyan geleneğinde sembolik bir anlam taşır; Âdem’in gömü yeri kabul edilen Golgotha aynı zamanda İsa’nın ilk Günah’ın kefaretni ödediği ve dünyanın merkezi olduğuna inanılan tepedir. Arketipik bir motif olan dağın Hristiyan sembolizmindeki yerini ruhun yükselişi bağlamında yorumlayan Studios Manastırı keşişlerinden Konstantinopolisli Theodoros, şu sözleri kaydetmiştir: “Dağ, bana, kendini tefekkür içinde yükselten ruhun imgesi gibi görünür.”

Horeb Dağı: Yanan Çalıdan Yükselen Ses

Tanrı'nın Musa'ya ilk seslenişi, Tanrı'nın Dağı olarak ifade edilen Horeb'de gerçekleşir. Ateşle yanmasına karşın tükenmeyen bir çalı ile karşılaşan Musa, Tanrı'nın sesini işitir: "Ben, babanın, İbrahim'in, İshak'ın ve Yakub'un Tanrısı'yım" (Çıkış 3:6). İsrailoğullarının atalarını anarak kendini ifşa eden Tanrı, bu sözlerinden önce Musa'ya çıkarılarını çıkarmasını söyler; çünkü bastığı yer, kutsal topraktır; Tanrı'nın indiği (Çıkış 3: 8) yerdir. Eski Ahit'teki bu anlatı aynı zamanda Musa'nın en önemli misyonlarından birinin bildirisi. Tanrı, Musa'dan, eziyet gören halkını Mısır'dan çıkarmasını ister.

Rönesans döneminin Kuzey'deki temsilcilerinden Dieric Bouts'un konuyu geniş bir manzarada ve öyküleyici anlatımla ele aldığı resminin arka planında Musa, çıkarılarını çıkarırken görülür (Resim 1). Musa'nın yanındaki değnek ve arkasında yer alan hayvanlar, Midyan'da kayınbabası Yetro'nun sürülerine çobanlık ettiği süreci yansıtır. Sahnenin ön planında Musa, yanan çalının arasından beliren Tanrı'nın karşısında ikinci kez betimlenmiştir. Musa'nın hem yüzündeki ifade hem de el jestleri, yaşadığı deneyimin şaşkınlığını sezdirir; ancak Eski Ahit'te Tanrı'ya bakmaktan korkan Musa'nın yüzünü kapadığına değinilmesine karşın Bouts, resminde bu ayrıntıya yer vermemiştir. Barok dönem ressamlarından Sébastien Bourdon, Musa'yı yüzünü elleriyle örtmüş biçimde göstermekle birlikte Barok çağın tinsel iklimini de sahneye taşımış, arka planda yoğun bulut kümelerini betimlediği yapıtında Tanrı'ya eşlik eden melekleri kompozisyona dâhil etmiştir (Resim 2).

Batı sanatındaki Yanan Çalı ikonografisi, Eski ve Yeni Ahit tipolojisinin örneklerinden biri olarak Meryem sembolizmiyle bağlantılı bir betim tipini de barındırmaktadır. Yanan Çalı anlatısı ile Meryem'in bekâreti arasında bağ kurulmasının kökleri, Ortaçağ teolojisindeki Lekesiz Gebelik kavramına dair tartışmalara dayanır. Fransisken ve Dominiken tarikatları arasında gerçekleşen, Meryem'in İlk Günah'tan muaf olup olmadığına ilişkin bu teolojik tartışmada Fransiskenler, Meryem'in ana rahmine düştüğü andan itibaren İlk Günah'tan arınmış olduğu düşüncesini benimsemiş, Dominikenler ise bu düşüncenin sapkınlık olduğunu öne sürmüşlerdir. 13. yüzyıldaki bu harareti tartışmanın iki yüzyıl boyunca sürmesinin ardından Papa IV. Sixtus, iki tarikatın birbirleriyle mücadelesine müdahalede bulunmuş ve



Resim 1: Dieric Bouts, *Musa ve Yanan Çalı*, 1465-70
Philadelphia Museum of Art, Philadelphia



Resim 2: Sébastien Bourdon, *Musave Yanan Çalı*, 1642-45
Hermitage Museum, St. Petersburg

nihayetinde 1476 yılında, Meryem'in doğumunu Katolik Kilisesi'nin yortularından biri ilan etmiştir. Öte yandan Lekesiz Gebelik kavramı, Karşı Reform sürecinin de temel tartışma konularından biri olduktan sonra, 1854 yılında Papa IX. Pius tarafından bir dogma olarak kabul edilmiştir. Meryem'in ana rahmine düştüğü andan itibaren ilk Günah'tan muaf olmasını ifade eden Lekesiz Gebelik kavramına ilişkin yoğun sembolizmin Eski ve Yeni Ahit ti-polojisi açısından başlıca unsurlarından biri, yanmakta olan ama hiç tü-



Resim 3: Nicolas Froment, *Yanan Çalı*, 1476

St. Sauveur Katedrali, Aix-en-Provence

kenmeyen çalı ile Kutsal Ruh aracılığıyla gebe kalan Meryem'in bekâreti arasında, tükenmeyişi bağlamında kurulan analogidir.

Nicolas Froment'in bu yaklaşımı imgeleştirdiği resmi, Yanan Çalı betimlerinin geleneksel ikonografisini adeta Musa'nın tanıklık ettiği bir imgeleme dönüştürür (Resim 3). Yine çıkarlarını çıkarırken görülen Musa, Horeb Dağı'nı temsil eden yükseltinin üzerindeki ağaç topluluğunun yanmakta olan –ve aynı zamanda çiçeklenen– yapraklarının oluşturduğu dairesel alanda betimlenen Meryem ve Çocuk İsa'ya bakmaktadır. Sanatçının görsel tasarısında Tanrı'nın yerini Batı resim geleneğindeki Madonna betimlerini yineleyen Meryem ve Çocuk İsa imgesi aldığı gibi, Musa'nın karşısına bir melek eklenmiştir. Meleğin konumu ve jesti, Meryem'e Müjde sahnelerindeki “müjde veren, bildiren” rolünü anımsatır ki bu da, yanan çalıda betimlenen Meryem ve Çocuk İsa'dan hareketle hem gelecek olan Mesih'in önceden bildirimine işaret eder hem de Musa'yı, Bakire'den doğacak olan Mesih'in tanığı kılar. Dolayısıyla Horeb Dağı'nın hiyerofanik niteliği, Eski ve Yeni Ahit arasındaki teolojik bağlantının temsil edildiği bir imgede yeniden üretilmiş olur.

Nicolas Froment'in bu altar resmi, tam da Papa IV. Sixtus'un Meryem'in doğumunu Katolik Kilisesi'nin yortusu olarak kabul ettiği 1476 yılında gerçekleştirilmiştir. Yukarıda anılan Lekesiz Gebelik üzerine tartışmaların devam ettiği sürece denk düşen yapıtında Froment, yanan çalı anlatısının yanı sıra Çocuk İsa'nın elinde tuttuğu ve Meryem ile Çocuk İsa'nın imgesini yansıtan aynayı kompozisyona ekleyerek (Resim 3a) Meryem sembolizminin başka bir motifine de yer verir: *speculum sine macula* (lekesiz ayna). Eski Ahit'in MÖ 1. yüzyılda Yunanca kaleme alındığı kabul edilen apokrif metinlerinden Bilgelik Kitabı'nda geçen, “O (bilgelik), ölümsüz ışığın bir yansıması, Tanrı'nın etkinliğinin lekесiz bir aynası ve iyiliğin imgesidir,” sözleriyle Lekesiz Gebelik kavramı ilişkilendirilmiş, böylece lekесiz ayna 15. yüzyılın ortalarından itibaren Meryem'in saflığının ve bekâretinin sembollerinden biri olarak ikonografik repertuvara eklenmiştir.

Froment, görsel sistemini inşa ederken aynadaki Meryem ve Çocuk İsa imgesini anlam açısından tamamlayan bir başka betimi meleğin göğsünde taşıdığı madalyona yerleştirmiştir (Resim 3b): Yasak meyveyi tadan Âdem ve Havva. İlk Günah'ı ve o günahın telafisini temsil eden figürlerin madalyon ve aynaya nakşedilmesi, yanan çalı ve Meryem'in bekâreti arasında kurulan bağ ile beyan edilen Eski ve Yeni Ahit tipolojisini pekiştiren bir özelliğe sahiptir.



Resim 3a: Nicolas Froment, *Yanan Çalı* (ayrıntı)

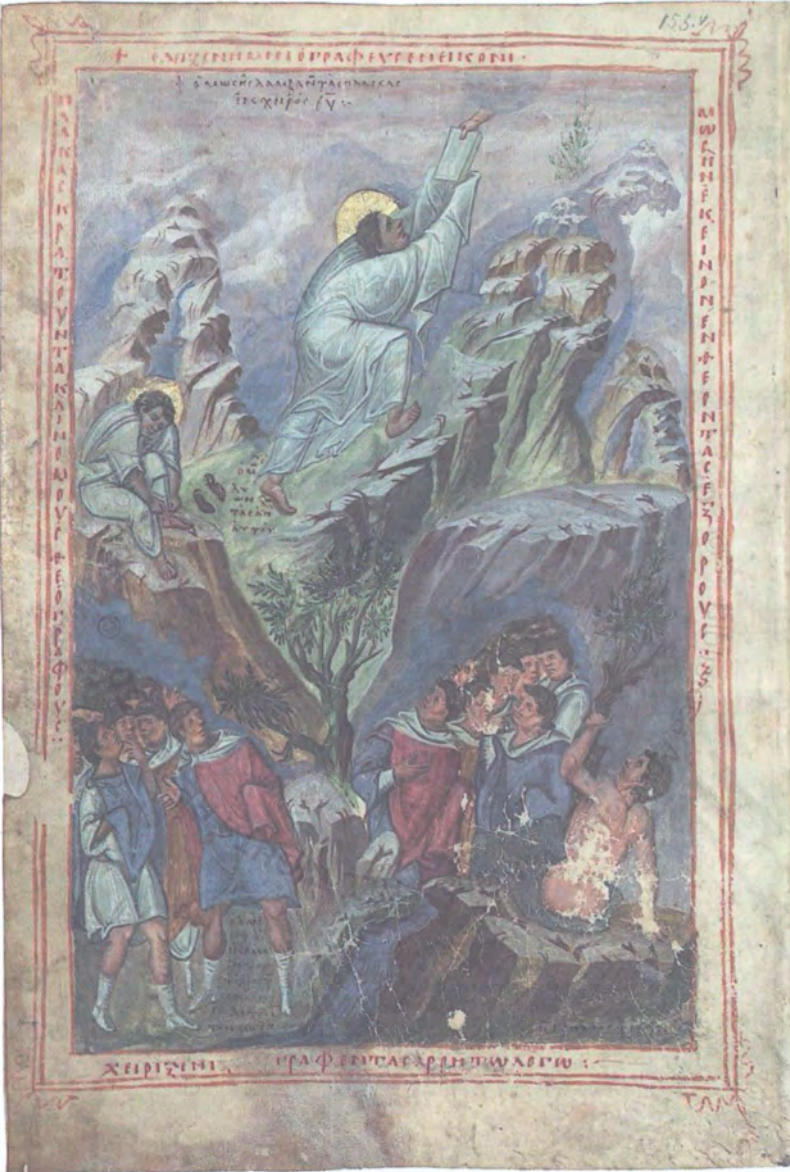


Resim 3b: Nicolas Froment, *Yanan Çalı* (ayrıntı)

Sina Dağı: Yasa'nın Musa'ya Teslimi

İsrailoğullarının Mısır'dan çıkışlarından üç ay sonra Sina Çölü'nde konakladıkları sırada, Tanrı Sina Dağı'ndan Musa'ya seslenerek onları kutsal halk kıldığını ve üç gün sonra “koyu bir bulut içinde” (Çıkış 19: 9) geleceğini bildirir. Musa'ya halka iletmesi için söylediği sözlerden biri de, “Sakin dağa çıkmayın, dağın eteğine yaklaşmayın! Kim dağa dokunursa kesin öldürülecektir,” (Çıkış 19: 12) olur. Tanrı'nın bu uyarısı, dağın kutsallığının ve bu kutsallıktan kaynaklanan dokunulmazlığının açık bildirisidir. Sina Dağı, Tanrı'nın yeryüzüne inişinde geçici ikametgâhı, kendini ifşa ettiği kutsal yer, halkına kanunlarını iletmek için seçtiği gök ve yer arasındaki aracı mekândır. Tanrı'nın Musa'yla gerçekleştirdiği uzun soluklu konuşma, kendi eliyle yazdığı on emrin yer aldığı iki taş levhayı Musa'ya teslim edişiyile son bulur (Çıkış 19-31). Tanrı'nın elinden çıkan kanun tabletlerinin Musa'ya verilmesi, bir doğa unsuru olarak dağın, Tanrı ve insanlar arasındaki mekânsal aracılık rolünü ve hiyerofani niteliğini açığa vuran en etkili Kutsal Kitap anlatılarından biridir. Musa'nın Kanun Tabletlerini Tanrı'dan Alışı, Batı ikonografisinde genellikle anlatının devamındaki Altın Buzağıya Tapınma ve halkına öfkeleyen Musa'nın Kanun Tabletlerini Kırması sahnesi ile bir arada betimlenmiş, tabletlerin verilmesi bir ayrıntı olarak kompozisyonun arka planında gösterilmiştir. Vatikan'da bulunan kütüphanenin koleksiyonunda yer alan bir Bizans minyatürü, doğrudan bu konuyu ele alması ve sahnenin ikonografik kalıbını sunması açısından anılması gereken bir örnektir (Resim 4). Ortaçağ resim geleneğinde sıklıkla rastlanan öyküleyici anlatımın benimsendiği minyatürde Musa, hem yukarıda tabletleri alırken hem de kompozisyonun sol tarafında (kutsalın tezahür edeceği zirve noktasına varmak üzere olduğundan Yanan Çalı sahnesindeki gibi) çıkarıklarını çıkarırken görülür. Farklı seviyelerde yükseltilerle tasarlanan Sina Dağı'nın eteğinde, ürkmüş ve şaşkın İsrailoğulları yer alırlar; Tanrı ise bulutların arasından Musa'ya tabletleri uzatan bir el ile temsil edilmiştir.

Ortaçağ örneklerinde genellikle Tanrı, dağ ile fiziksel bir temas içinde gösterilmez. Kutsal Kitap'taki “dağa inme” ifadesi Tanrı'nın yere ayak basması biçiminde değil, bulutların arasından uzanan eliyle imgeye dönüştürülür. Nitekim 9. yüzyıla tarihlendirilen bir Fransız minyatüründe Musa, bu kez



Resim 4: Leo Patrikios İncili, Musa'nın Sina Dağı'nda Tabletleri Alışı, y. 940

Biblioteca Apostolica, Vatikan

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - <https://rantey.org>

parşömen biçiminde gösterilmiş tabletleri yine Tanrı'nın kendisine uzanan elinden alır (Resim 5). Bu örnekte dikkat çekici olan, dağın üzerinde betimlenen ve ateşi andıran motifler ile minyatür ustasının anlatıdaki başka bir tanrısal belirtiyi referans almasıdır.

“Sina Dağı'nın her yanından duman tütüyordu. Çünkü Rab, dağın üstüne ateş içinde inmişti. Dağdan ocak dumanı gibi duman çıkıyor, bütün dağ şiddetle sarsılıyordu” (Çıkış 19: 18).

Ayrıca dağın eteğinde görülen figür, Sina Dağı'na çıkışı sırasında Musa'ya eşlik eden (Çıkış 24:13) ve Musa'nın, ölümünden önce topluluğun lideri olarak atadığı Yeşu'dur.

Papa IV. Sixtus döneminde, güney duvarında Musa'nın yaşamından ve kuzey duvarında İsa'nın yaşamından sahneler olmak üzere, Sistine Şapeli için gerçekleştirilen fresk programında (1481-82) Cosimo Rosselli, Eski Ahit'ten Musa ve Kanun Tabletleri konusunu sahneye taşımıştır (Resim 6). Konuyu geniş bir manzarada ve anlatının çeşitli aşamalarını yansıtacak biçimde ele alan sanatçı, kompozisyonun üst kısmında Musa'nın tabletleri alışı betimlemiş, meleklerin eşlik ettiği Tanrı'yı da iki tableti Musa'ya uzatırken göstermiştir. Rosselli'nin freskinde de Ortaçağ örneklerindeki gibi dağ ile teması olmayan Tanrı, koyu bir bulutun üzerinde Sina Dağı'nın zirvesine inmiştir.



Resim 5: Moutier-Grandval İncili, *Musa'nın Sina Dağı'nda Tabletleri Alışı*, 9. yüzyıl
British Museum, Londra



Resim 6: Cosimo Rosselli, *Kanun Tabletleri ve Altın Buzağıya Tapınma*, 1481-82

Tabor Dağı:

İsa'nın Bedeninde Kutsalın İfşası

Havarileri Petrus, Yakub ve Yuhanna'yı yanına alarak çıktığı yüksek dağda İsa'nın yüzü havarilerinin tanıklığında güneş gibi parlar, giysileri ışık saçar gibi bembeyaz olur. O anda İsa ile konuşan Musa ve İlya peygamberler havarilere görünürler. Ardından parlak bir buluttan gelen ses duyulur.

“Sevgili oğlum budur, O'ndan hoşnudum. O'nu dinleyin” (Matta 17: 1-13; Markos 9: 2-13; Luka 9: 28-36).

Kutsal Kitap'ta anlatılan metafiziksel olaylardan birinin, İsa'nın görünümündeki değişimin gerçekleştiği dağın ismi İncil yazarları tarafından anılmaz. Ancak Kilise Babası Origenes'in ortaya koyduğu görüşün Hristiyan teolojisinde benimsenmesiyle söz konusu dağ, Tabor olarak kabul edilmiştir.¹ Origenes'in savıyla hiyerofani mekânına dönüştürülen Tabor Dağı, Hristiyanlığın erken dönemlerinde ibadet yeri olur ve Roma imparatoru Konstantin'in annesi Azize Helena tarafından bu bölgeye 4. yüzyılda bir kilise inşa ettirilir. Hristiyan teolojisinde, Musa'nın Kanun Tabletlerini aldığı Sina Dağı ile Eski Ahit peygamberleri Musa ile İlya'nın tanıklığında İsa'nın görünümünün değiştiği Tabor Dağı arasında mistik bir ilişki kurulur. Eski Ahit'te Tanrı ile konuşmasının ardından Sina Dağı'ndan inen Musa'nın yüzünün parlaklığı nedeniyle halkın korkarak ona yaklaşmadığına değinilir (Çıkış 34:30). Musa'nın yüzündeki bu değişim ile metamorfozu sırasında İsa'nın görünümündeki parlaklık arasında bağ kurulmasından hareketle, Tanrı'nın görkeminin ya da kutsalın ifşasının ışık aracılığıyla ortaya çıktığı görüşü benimsenmiştir.² Bununla birlikte söz konusu iki anlatıda ortaklaşan başka bir unsur, Tanrı'ya doğrudan görmenin olanaksızlığı, başka deyişle Tanrı'nın bilinmezliğidir.

Doğu Kilisesi'nde 9. yüzyıldan itibaren yortu olarak kabul edildiği için Bizans sanatında sıklıkla betimlenen Transfigürasyon (Metamorphosis/İsa'nın Başkalaşımı) sahnelerinde olayın metafiziksel boyutunu yansıtmak üzere İsa, bedenini çevreleyen mandorla içinde gösterilir. Hristiyan ikonografisinde mandorla yalnızca İsa için kullanılan, kutsallığın ışık ile tezahürünü açığa vuran, badem biçimli görsel motiftir. Batı sanatında bu motifin yerini genellikle bulut alır; bununla birlikte Fra Angelico'nun freskinde görünümündeki değişimin işareti olarak beyaz bir giysiyle betimlenen İsa'nın bedeni yine

mandorla ile çevrelenmiştir (Resim 7). İki yana açılan kollarıyla çarmıhtaki imgesini çağrıştıran İsa'nın iki yanında, bedenleri gösterilmeksizin yalnızca başlarıyla temsil edilen ve böylece maddi dünyanın ötesindeki varlıkları vurgulanan Musa ve İlyâ peygamberler yer alır. Tabor Dağı'nı imleyen yükseltinin eteğindeki üç havarinin jestleri yaşadıkları şaşkınlığı dışa vurur. Floransa'daki Dominiken manastırı San Marco'nun keşiş hücrelerinden birinde



Resim 7: Fra Angelico, *Transfigürasyon*, 1440-42

San Marco Manastırı, Floransa

bulunan resminde Fra Angelico, olasılıkla keşişlerin tefekkürüne aracılık etmeleri amacıyla Meryem ve Aziz Dominicus'u dua eder pozisyonda sahneye dâhil etmiştir.

Lorenzo Lotto'nun yapıtında İsa ile birlikte Tabor Dağı'nın zirvesine ayak basmış olarak gösterilen Eski Ahit peygamberlerinin yerleştiriliş biçimi, İsa'ya öncelikli bir konum verir (Resim 8). Ressamın hiyerarşiyi çağrıştıran bu kurgusu, Transfigürasyon'da Musa ile yasanın, İlya ile kehanetin sembolize edildiğini, Eski Ahit'in tamamlayıcısı Yeni Ahit'in ve Mesih'in çağının bildiril-



Resim 8: Lorenzo Lotto, *Transfigürasyon*, 1511

Pinacoteca Civica, Recanati

diğini savlayan teolojik yorumla³ örtüşür. Sahnede Fra Angelico örneğindeki mandorla yer almasa da kompozisyonun üst kısmında puttoların bulunduğu bulut kümesi, İsa'nın bedeninden yayılan ışık huzmesiyle birleşerek ona ayrı bir alan oluşturur. Tanrı'nın görkemini görünür kılan, adeta ışığın taşıyıcısı olan bulutların arasında İsa'nın başına doğru inen yazı (Sevgili oğlum budur, O'ndan hoşnudum), Tanrı'nın Tabor Dağı'ndaki ifşasını imlemektedir. Havarilerin bulunduğu kısım ile bulutlarla belirlenen alanın arasında kalan ve İsa'nın Eski Ahit peygamberleriyle yer aldığı dağın zirvesi, yer ve gök, başka deyişle dünya ve cennet arasında bir köprü kurmakta, ruhun yükselişini sembolize eden göksel merdivenin metaforuna dönüşmektedir.⁴

Batı resmindeki Transfigürasyon sahnelerinde bulutun 16. yüzyıldan itibaren özellikle resmedilen bir görsel motif olduğu gözlemlenir. Aslında görsel motif olarak bulutun yaygınlaşması, Karşı Reform ikliminin etkilediği dini sanatta göğe yükseliştten azizelerin vecd sahnelerine değin saptanabilen bir durumdur. Hubert Damisch'in ifadesiyle, “dinler tarihinin söz dağarcığını kullanırsak, bulut hiyerofani değeri kazanır, yani kutsalı ortaya çıkaran veya onun ortaya çıkmasına yarayan nesne değerini”⁵ yüklenir. Sanatta bulut motifini bir gösterge olarak ele alan Damisch'in bu önermesini Transfigürasyon sahneleri üzerinden değerlendirdiğimizde, Venedikli ressam Paolo Veronese'nin Santa Maria Assunta Katedrali için gerçekleştirdiği altar resmini anabiliriz. Trento Konsili'nin dini sanata ilişkin aldığı kararlar sonrasında Engizisyon'da sorgulanan⁶ bir sanatçı olmakla birlikte Veronese'nin *Transfigürasyon* resmi, Karşı Reform'un salık verdiği kutsallığın mistik temsiliğini görselleştiren bir yapıttır (Resim 9).

İncil yazarlarının değindikleri “parlak bir bulutun havarileri gölgelemesi” ifadesine sadık kalan sanatçı, göksel alanı işaret eden bulutun üzerine yerleştirdiği İsa ve Eski Ahit peygamberlerini havarilerin bulunduğu dünyevi alandan açıkça ayırmıştır. Onların üstündeki meleklerin çevrelediği bulut kümesinin tepesinde, aşağıya doğru bakan Tanrı'nın imgesi seçilebilir. Arka planda görülen manzarada betimlenen bulutlar ile Transfigürasyon'u tanımlayan ön plandaki bulutlar karşılaştırıldığında, görsel motif olarak bulutun atmosferik bir doğa unsurundan mistik bir göstergeye evrilmesine tanıklık edilir. Yine Damisch'in bir saptamasını anarsak, “bulutun tek başına kendine ait bir anlamı yoktur; anlamı ancak sistemin diğer öğeleriyle kurduğu neden-sonuç, karşıtlık ve ikame ilişkilerinden gelir.”⁷ Veronese'nin resmindeki görsel sis-



Resim 9: Paolo Veronese, *Transfigürasyon*, 1555-56
Santa Maria Assunta Katedrali, Montagnana
Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - <https://rantey.org>

tem, olayın gerçekleştiği yeri hem yeryüzünün gerçekçi bir mekânı hem de göksel, mistik bir alan olarak sahneye taşır; bunun icrasındaki öncelikli resimsel motif, buluttur. Öte yandan Transfigürasyon anlatısındaki parlak bulutun, Kilise Babası Aziz Jerome, Skolastik felsefenin kurucusu Aquinolu Tommaso gibi din bilginleri tarafından Kutsal Ruh'un tezahürü kabul edildiğine⁸ değinmek gerekir. Böylece Tabor Dağı'ndaki hiyerofani, Baba, Oğul ve Kutsal Ruh'un eşzamanlı ifşasıyla Kutsal Üçlü (Trinite) doktriniyle de ilişkilendirilir.

Transfigürasyon sahnelerinin görsel tasarısındaki başka bir ikonografik ayrıntı, havarilerin tepkileri ve konumlandırılışlarıdır. Batı sanatında genel eğilim, Matta'nın anlatısında değinildiği gibi Tanrı'nın sesini işitmelerinin ardından havarilerin dehşet içinde yüzüstü yere kapanmalarının betimlenmesi yönündedir. Bununla birlikte Lotto ve Veronese'de görüldüğü gibi havarilerin farklı tepkilerle resmedildikleri örneklerle rastlanır. Lotto'nun yapıtında Yakup ve Yuhanna elleriyle yüzlerini kaparlarken, ortada yer alan Petrus doğrudan yukarıda gerçekleşen olaya bakar (Resim 8). Veronese ise bulutların gölgelediği üç havarinin bakışını yukarıya yönlendirmiştir (Resim 9). Havarilerin sahnedeki konumlarının yanı sıra Transfigürasyon ikonografisine getirdiği sıradışı yorumla hem sanat tarihçilerinin hem de Goethe'den Nietzsche'ye birçok sanatçı ve düşünürün ilgisine mazhar olan Raffaello'nun yapıtı, kompozisyonu adeta Tabor Dağı düzleminde ikiye bölerek sahnenin alt kısmında, İncil yazarlarının İsa'nın metamorfozunun hemen ardından aktardıkları “cine tutulmuş çocuk” öyküsünü düzenlemeye dâhil eder. Goethe, resimdeki karşıt unsurların amaçlı uyumuna değinir.⁹ Nietzsche ise Apollonca amacın örneği olduğunu savladığı Raffaello'nun tablosunda, yukarıda gerçekleşen metamorfozu görmekten alıkonan aşağıdaki figürlerin “sonu gelmeyen kökendeki acıyı” ve İsa'nın görünümünün ise “tanrısal çiçek kokusu gibi düşe benzeyen yeni bir görünüş evreninin yükselişini” temsili ettiğini dile getirir.¹⁰ Nietzsche'ye göre, bu imgede Transfigürasyon, sonu gelmez çatışmanın yansımasıdır.

Raffaello'nun tasarısı, Transfigürasyon betiminin geleneksel kalıbını terk edişinin yanı sıra sahnenin üst kısmındaki dinginlik ile aşağıda görülen figürlerin jestlerinin yarattığı dinamizm arasındaki karşıtlıkla dikkati çeker (Resim 10). Daha sonra VII. Clement ismiyle papa olan Kardinal Giulio de Medici tarafından Narbonne Katedrali için sipariş edilen resimde İsa, Eski Ahit peygamberleri gibi dağ ile teması olmaksızın, göğe yükseliş imgesini çağrıştıran biçimde gösterilmiştir. Keza Veronese'nin yapıtında üç figürün üzerinde



Resim 10: Raffaello, *Transfigürasyon*, 1517-20

Pinacoteca Vaticana, Vatikan

bulunduğu bulut motifi de burada söz konusu değildir, arka planda görülen bulutlar yalnızca Tanrı'nın görkemini imleyen bir işlevle sınırlandırılmıştır. Fra Angelico'nun resminde gördüğümüz Meryem ve Aziz Dominicus ile paralellik kurulabilecek biçimde Raffaello, dağın eteklerinde, sol yanda, olaya tefekkürle tanıklık eden iki figüre¹¹ yer vermiştir. Havarilerin konumlarına ve jestlerine geri dönülürse, yukarı doğru bakabilen tek figürün ortadaki Petrus olduğu göze çarpar. Bizans sanatında da saptanabilen¹² ve havariler arasında Petrus'a verilen bu ayrıcalıklı konum, İncil yazarlarının anlatısıyla örtüşmemekle birlikte Yeni Ahit'in diğer bölümlerinde doğrudan Petrus'un ağızından aktarılan tanıklığı akla getirir.

“Sizlere Rabbimiz İsa Mesih'in gücünü ve gelişini bildirirken ustalıklı düzenlenmiş masallar anlatmadık. Çünkü O'nun yüceliğini gözümüzle görmüştük. Çünkü O, Baba Tanrı'dan onur ve yücelik aldı. Görkemli yücelik katından kendisine şöyle bir ses ulaştı: Sevgili Oğlum budur, O'nunla hoşnudum. O'nunla birlikte biz kutsal dağdayken gökten gelen bu sesi bizler de duyduk” (Petrus'un İkinci Mektubu 1:16-18).

Ernst H. Gombrich, Raffaello'nun *Transfigürasyon*'u üzerine kaleme aldığı makalesinde, kompozisyonun alt kısmında betimlenen “havarilerin iyileştiremediği cine tutulmuş çocuk” anlatısını dikkate alarak Petrus'un sahnedeki konumuna odaklanır.¹³ Öncelikle Gombrich, yapıtın sipariş edildiği sürecin koşullarına dikkat çeker ve resmin gönderilmesi planlanan Fransa'da Papa'nın önderliğine muhalefet edildiğinden, yapıtın Papa'nın mutlak üstünlüğü öğretisini onaylatmak açısından bir fırsat sunduğuna değinir. Çözümlemesini bu paradigma üzerine inşa eden Gombrich'e göre, İsa'nın bedeninde başkalaşım gerçekleştiği sırada kendilerine getirilen cine tutulmuş çocuğu iyileştiremeyen havarilerin başarısızlığı salt İsa'nın değil Petrus'un yokluğuyla da ilişkili olduğundan, Raffaello'nun bu yapıtı, *Primatus Petri* (Petrus'un üstünlüğü) ve *Primatus Papae* (Papa'nın üstünlüğü) ilkelelerini temsil eden köklü gelenekte yerini alır.¹⁴ Gombrich'in özgün yorumu bir yana şunu da belirtmek gerekir ki Batı sanatında Petrus'un dâhil olduğu bazı Yeni Ahit temalarının (İsa'nın Mucizeleri, Cennetin Anahtarlarının Petrus'a Verilişi, Petrus'un Pişmanlığı gibi sahneler) ilk papa kabul edilen Petrus ile papalık arasındaki halef-selef ilişkisinin vurgulanması amacıyla belirli dönemlerde yaygınlık kazandığı açıktır.

Zeytin Dağı: İsa'nın İstirabı ve Göğe Yükselişi

Sinoptik İncillerde Son Akşam Yemeği'nin ardından aktarılan Zeytin Dağı'n-
daki dua anlatısı, İsa'nın yine havarileri Petrus, Yakup ve Yuhanna'yı yanına aldığı
zaman gerçekleşen bir olay olması açısından Transfigürasyon ile benzerlik gös-
terir. Tutuklanmasından hemen önce, çarmıha gerilmesiyle sonlanacak çilesinin
(passion) sıkıntısıyla Zeytin Dağı'nda son duasını eden İsa, “ölesiye sıkıldığını”
söyleyerek üç havarisinden uyanık kalmalarını ister; ancak her seferinde onları
uykuda bulur. İsa'nın duası sırasında dile getirdiği sözler, Tanrı'nın ona biçtiği
yazgı karşısında korkusunu ve kurtulma arzusunu açığa vuran niteliktedir.

“Baba, mümkünse bu kâse benden uzaklaştırılsın. Yine de benim değil
senin istediğin olsun” (Matta 26:39).

İsa'nın insani ve tanrısal niteliklerinin mücadelesini, son kertede Tanrı'nın
iradesine teslimiyetini konu eden bu olayın Zeytin Dağı'nda gerçekleşmesi, bir
yandan Kutsal Kitap'ta dağa atfedilen kutsallığı ifşa eder, bir yandan da Eski
ve Yeni Ahit arasındaki teolojik bağlantıyı ortaya koyar. Eski Ahit'te “Rabbin
konduğu” (Hezekiel 11: 23), “Rabbe tapınılan” (II. Samuel 15: 30-32) ve geleceği
bildirilen Mesih'in “ayakları üzerinde duracağı” (Zekeriya 14: 4) dağ olarak de-
ğinilen Zeytin Dağı, Yeni Ahit'in Mesih olduğunu bildirdiği İsa'nın Tanrı'ya son
duasını ettiği ve aynı zamanda havarilerinin huzurunda bir bulut aracılığıyla
göğe alındığı (Resullerin İşleri 1: 9-12) yerdir. Matta ve Markos'un, İsa'nın derin
bir ıstırapla duasını gerçekleştirdiği yeri tanımlarken Zeytin Dağı'nın eteklerin-
deki Gethsemane bahçesini anmaları nedeniyle bu ikonografik tema, Bahçede
İstirap ismiyle de tanımlanır. İsa'nın ikili doğasındaki gerilimin doğrudan onun
ağzından “ölesiye bir sıkıntı” ifadesiyle dile gelmesi, Eski Ahit'ten bazı anlatıla-
rın da referansıyla Zeytin Dağı'nın acı ve ıstırapla ilişkilendirilmesine kaynaklık
eder. Kudüs'ten kaçışı sırasında Davud'un ağlayarak çıktığı yer, Zeytin Dağı'dır
(II. Samuel 15: 30). Bununla birlikte Yehova'nın yolundan sapan Süleyman'ın
putlara tapındığı ve Kudüs'ün doğusunda yer alan tepe de (I. Krallar 11: 7) teo-
lojik gelenekte Zeytin Dağı olarak kabul edilir.¹⁵

Andrea Mantegna, geniş bir manzara olarak ele aldığı yapıtının ön planında
İsa'yı, yoğun çizgisellikle betimlediği kayalık alanın üzerinde diz çökmüş dua
ederken, havarileri ise derin bir uyku halinde resmetmiştir (Resim 11). Profilden,

ellerini kavuşturmuş olarak görülen İsa'nın baktığı alanda, adeta derme çatma bir sunak görüntüsü veren kayanın üzerindeki bulut kümesinde, ellerinde çile nesnelerini taşıyan beş putto yer alır. Luka İncili'nde Zeytin Dağı'ndaki dua sırasında İsa'yı güçlendirmek için geldiği belirtilen meleği (Luka 22:43) temsilen sahneye dâhil edilen ve İsa'nın kırbaçlandığı sütunu, gerildiği çarmıhı, böğrünü delen mızrağı, sirkeli süngeri ellerinde taşıyan melekler, İsa'nın duasının karşılığı anlamında Tanrı'nın yanıtını, başka deyişle Tanrı'nın Oğul'a biçtiği yazgıyı çile nesneleriyle deşifre ederler. Havarilerin uyuyakaldıkları alandan Kudüs'ü temsil eden kente doğru uzanan yolda İsa'nın tutuklanması için gelmekte olan, İsa'ya ihanet eden Yahuda'nın öncülüğündeki Romalı askerler, Zeytin Dağı'na doğru yönelmişlerdir. Meleklerin sunduğu çile nesneleri İsa'nın yaklaşan ölümünü haber verir, arka planda betimlenen ihanet eden havari ve askerler de Tanrı'nın isteğiyle gerçekleşecek İsa'nın yazgısına göndermede bulunurlar.



Resim 11: Andrea Mantegna, *İsa Zeytin Dağı'nda*, 1455-56

The National Gallery, Londra

Ücretsiz PDF Kitap Arşivi - <https://rantey.org>

Kompozisyonun ön planında, sağ yanda yer alan meyvesiz ağacın kuruşu dalına tüneyen, çile nesnelerini taşıyan meleklerle aynı düzlemde betimlenen akbaba, yaklaşan ölümü sezmiş gibidir. Sahnedeki sembolizmi destekleyen diğer hayvanlar, hem yolda hem de İsa'nın dua ettiği kayada görülen tavşanlar ve devrilmiş ağaç kütüğünün yanındaki balıkçıllardır. Tavşan, Hristiyan sembolizminde İsa'nın kefaretiyle kurtuluşu umut eden insanları, özellikle ak balıkçıl ise vaftizle gelen arınmayı temsil eder.¹⁶ Bu çerçevede sanatçının kompozisyona dâhil ettiği hayvanların konu açısından anlamı, İsa'nın yüzleştiği yazgıyla ve insanlık için kendisini kurban edışıyle vaat edilen kurtuluş doktrindir. Mantegna'nın kurgusunda İsa'nın çarmıha gerilişi ve kurtuluşa ilişkin göndermeler, ön plana yerleştirilen meyvesiz ağaç (ölüm), kesilmiş ya da devrilmiş ağaç kütüğü (çarmıh) ve kayada yeşeren fidan (kurtuluş umudu) motiflerinde de açığa vurulur.

Geniş bir doğa manzarasına yer verdiği yapıtının arka planına Mantegna, Yeni Ahit anlatısı bağlamında Kudüs'ü tanımlayan, surlarının içerisinde çeşitli yapıların yükseldiği bir kent betimi yerleştirmiştir. Barındırdığı yapılar topluluğuyla egzotik bir görünüm sunan bu kent tasarımı sanat tarihi literatüründe genellikle Antik Roma'ya özgü olarak okunmuş, örneğin dairesel formla biçimlenen yapı Colosseum, üzerinde atlı bir heykelin yer aldığı sütun Traianus Sütunu gibi Antik Roma anıtlarıyla ilişkilendirilmiştir. Öte yandan kulelerin üzerinde göze çarpan hilaller açıkça İslam mimarlığına atıftır. Mantegna'nın kent tasarımıındaki hilal gibi formları ve bazı yapıların mimari özelliklerini referans alan yorumlarda esin kaynağının, bir Hristiyan başkenti olan ancak yapıtın üretildiği süreçten kısa bir süre önce Osmanlılar tarafından alınan Konstantinopolis olduğu savlanmaktadır.¹⁷

Maniyerist resmin belki de en özgün *maniera*'sını ortaya koyan El Greco, İsa'nın Zeytin Dağı'ndaki duasını birkaç kez tuvaline taşır. Bu versiyonlar arasında 1590 tarihli yapıtı, figürler ve doğa unsurlarının betimlenişi açısından sanatçının, anlatının dünyevi temelinden sıyrılarak tinsel anlamın temsiline yöneldiği bir kompozisyon olarak seçkinleşir (Resim 12). Karşı Reform dönemi sanatının mistik ruhunu kişisel *maniera*'sıyla adeta harmanlayan El Greco, anlatının mekânı olan Zeytin Dağı'nı uzamsal tanımlamanın muğlaklaştığı bir yaklaşımla betimlemiştir. Mantegna'dan farklı olarak cepheden gösterilen İsa'nın arkasında yer alan ve dağı temsil eden kayalık alan, İsa'nın bedenindeki duruşu yinelediği gibi bir yandan da kıvrılan formuyla adeta pelerini andırır. Yeni Ahit anlatısıyla uyumlu olan bu gece sahnesinde bulutların ele alınış tar-

zı, kompozisyonu apokaliptik bir imgeleme dönüştürürken bulutların üzerinde elinde taşıdığı kâseyi İsa'ya sunan bir melek tezahür eder. İsa'nın sözlerindeki metaforu cisimleştiren bu kâse, İsa'nın çarmıha gerilişi sırasında akan kanın kabı olarak kefaretin sembolüdür.¹⁸ Yapıtta doğa yasalarının askıya alındığı en çarpıcı unsur, meleğin üzerinde bulunduğu bulutla iç içe geçen, havarilerin içine hapsedildikleri, bir girdabı andıran görsel motiftir. İsa ile aynı dünyevi alanı (Zeytin Dağı) paylaşan havarileri nesnel gerçekliğin dışında bir düzleme taşıyan El Greco, bir yandan konum olarak havarileri İsa'ya yaklaştırır, bir yandan da içine çekildikleri bu doğaüstü alanla onları İsa'dan farklı bir ortama hapseder. El Greco'nun sahnedeki mistik etkiyi pekiştiren bu yaklaşımı, havarilerini her seferinde uyuyakalmış bulan İsa'nın şu sözlerini akla getirir:

“Uyanık durup dua edin ki ayartılmayasınız. Ruh isteklidir; ama beden güçsüzdür” (Matta 26: 41).



Resim 12: El Greco, *İsa Zeytin Dağı'nda*, y. 1590

Dağda gerçekleşen göksel iletişimin ve aşkınlığın kusursuz imgesini¹⁹ sunan göğre yükseliş temasının Yeni Ahit anlatıları açısından en çarpıcı örneği, dirilişinin ardından son kez görüldüğü havarilerine son sözlerini ileten İsa'nın göğre yükselişidir. İncil yazarlarından Markos (16:19) ve Luka'nın (24:51) değindikleri bu olayın zaman ve mekân açısından daha ayrıntılı aktarıldığı Resullerin İşleri (1:1-12) metnine göre, dirilişinden kırk gün sonra İsa, Zeytin Dağı'nda bir bulut tarafından göğre alınır. Hristiyan gelenekte Meryem ve azizlerle ilgili göğre alınış anlatıları söz konusu olsa da İsa'nın yükseliş doğrudan kendi kudretine bağlanmış, İncil yazarlarının değindikleri bulut motifi, taşıyıcı bir unsur olmaktan ziyade İsa'nın doğaüstü gücüne hizmet eden bir aracı olarak yorumlanmıştır. Rönesans öncesi resim sanatında natüralist betimleme anlayışı açısından deneylere girişmesiyle "resim sanatını hayata döndüren" ressam olarak anılan Giotto, başyapıtı kabul edilen Scrovegni (Arena) Şapeli fresklerinde Zeytin Dağı'nı, başka deyişle dünyevi alanı, İsa'nın göğre yükselişine tanıklık edenlerin diz çöküğü, küçük bir yükseltiye sahip kayalığa indirgemıştır (Resim 13). Yüzeyin baskın rengi, şapelin tonozunda ve genel olarak çevrimin birçok sahnesinde ön plana çıkan mavidir. Arka planı bütünüyle örten bu çivit mavisi, tanıklık edenler arasında ayrıştırılmış konumuyla göze çarpan Meryem'in giysisinde de yinelenir. Ellerini kavuşturmuş, dingin bir ifadeyle oğlunun yükselişine bakan Meryem, Yeni Ahit anlatısında olayın tanıkları arasında anılmaz, ancak İsa'nın Göğre Yükseliş ikonografisinde Kilise'yi temsil eden²⁰ figür olarak genellikle sahneye dâhil edilir. Havariler grubunu sağ ve sol yanda betimleyen Giotto, Meryem'i beş havarinin yanında resmederek iki grubu altışar kişi olacak şekilde dengelemiş olur; zira İsa'ya ihanet eden Yahuda havariler arasında yer almaz. Mandorla içine alınarak profilden ve bir bulutun üzerinde gösterilen İsa, ellerini izleyicinin göremediği bir alana doğru uzatmıştır. Sanatçı, İsa'nın ellerini kompozisyonu çevreleyen ve bir tür çerçeve oluşturan hattın sınırında keserek dünyevi alanın tam da bu noktada sonlandığını sezdirir. Aşağıdaki tanıklarla paralellik kurulacak biçimde İsa'nın iki yanında melekler ve Eski Ahit peygamberlerini²¹ temsil eden figürler yer alır. Resullerin İşleri'nde geçen, "İsa giderken göğre baktıkları sırada, ansızın yanlarında beyaz giysilere bürünmüş iki adam belirdi," sözleri, Zeytin Dağı'ndaki grubun arasında betimlenen beyazlar içindeki iki melek figüründe cisimleşir.



Resim 13: Giotto, *İsa'nın Göğe Yükselişi*, 1304-6
Scrovegni Şapeli, Padova

Mantegna'nın *İsa'nın Göğe Yükselişi* resmi, *İsa Zeytin Dağında* resminde (Resim 11) de gözlemlendiği gibi bulutlarla kaplı gökyüzünün arka planı oluşturduğu bir kompozisyona sahiptir. Merkezi konuma yerleştirilen Meryem ile havariler, Zeytin Dağı'nın eteklerindedir (Resim 14). Hem İsa'nın ayaklarının altında hem de meleklerin oluşturduğu mandorla formuyla İsa'nın çevresinde betimlenen bulutlar, arka plandaki atmosferik bulutlardan açıkça farklılaşarak hiyerofanik bir motife dönüştürülmüştür. Bulutun betimlenmesine ilişkin iki temsil niteliğinin bir araya getirilişi, görünen dünya, başka deyişle doğa yasalarına tabi gerçeklik ile doğüstü ya da metafiziksel olan arasında



Resim 14: Andrea Mantegna, *İsa'nın Göğe Yükselişi*, 1462-70
Galleria degli Uffizi, Floransa

karşıtlık oluşturur. Mantegna'nın benimsediği betimleme anlayışı, göğe yükselen İsa ile olaya tanıklık edenlerin göksel ve yersel düzlemde bölündüğünü sezdirse de elinde dirilişinin sembolü flamasını taşıyan İsa'nın aşağıya yönelen bakışı ve ardında bıraktığı havarilerini kutsayan jesti, dünyevi ve göksel alan arasında bağ kurulmasına olanak tanır.

Aynı motif (bulut) üzerinden bu ikili temsil anlayışını natüralist resimde hayata geçiren Mantegna, resim dili açısından sanat tarihinde “gramer ustası”²² olarak anılmaktadır. Öte yandan ressamın bu yaklaşımı, dönemin dini tiyatroları ve yortu günlerinde sokak gösterileri için kullanılan sahne dekorlarıyla da ilişkilendirilir. Bu gösterilerde küçük meleklerin doluştuğu bir bulut üzerinde havaya taşınan İsa, bir sütuna tutturulmuş halde göğe doğru çekilir, havariler ise tahtadan bir dağ üzerinde dururlar. Hubert Damisch'e göre, Mantegna'nın yapıtının bu türden bir gösteriye göndermede bulunduğu açıktır ve yazar, İsa'yı taşıyan bulutu “teatral bulut” olarak tanımlar.²³

Karşı Reform süreciyle birlikte dini sahnelere egemen olan, kutsallığın mistik temsili anlayışını açığa vuran yapıtlardan biri, Tintoretto'nun *İsa'nın Göğe Yükselişi* resmidir. Mantegna'nın yapıtında İsa'yı taşıyan bulut kümesinin hiyerofanik değeri bir yana, dünyevi alanı tanımlayan resim öğeleri kompozisyona egemendir; oysa Rönesans kanonlarının kimi zaman askıya alındığı Maniyerist üslupta eserler veren Tintoretto'nun tasarısı, göksel olanı cisimleştiren bir görsel sistemdir (Resim 15). Sahnenin baskın görsel öğeleri, İsa'yı tanrısal düzleme taşıyan melekler ve bulutlardır. Sanatçının tercih ettiği sınırlı paletle pekiştirilerek fiziksel dünyadan sıyrılan bu ortamda geri plana çekilen havariler, İsa ve meleklerin oluşturduğu dinamizmle karşıtlık oluşturacak biçimde pasif görünürler. Kompozisyonun sol alt köşesinde yer alan, elinde kitap bulunan havari, hem boyutu hem de vücudunun taşıdığı güç ve hareket potansiyeliyle yeryüzündeki dinginliği kesintiye uğratan bir istisnadır. Söz konusu havari her ne kadar başını diğer havarilerin bulunduğu yöne çevirmiş olsa da İsa'nın göğe yükselişini görmekten alıkonmuştur. Yoğun bulut kümesi ve meleklerin konumu dikkate alındığında diğer havariler için de benzer bir alıkonma durumundan söz etmek mümkündür. Öyle ki havarilerin tamamı bu doğaüstü olayın tanıklığını tefekkürle deneyimlemiş gibi görünmektedirler.²⁴ Bu yorumdan hareketle, ön plandaki havarinin, elinde tuttuğu kitap nedeniyle Yeni Ahit'in apokaliptik imgelemlerle dolu

Vahiy metnini kaleme alan İncil yazarı Yuhanna olduğu düşünülebilir. Zira Tintoretto dünyevi gerçeklikte yaşanan bir olaydan ziyade havarilerin zihin dünyasında deneyimlenen²⁵ bir imgelemi tuvaline taşımış, natüralist unsurları tinselleştirerek tefekkürle tezahür eden metafiziksel ve mistik bir deneyimi görselleştirmiştir.



Resim 15: Tintoretto, *İsa'nın Göğe Yükselişi*, 1579-81
Scuola Grande di San Rocco, Venedik

Golgotha:

Âdem'in Kafatasından İsa'nın Çarmihına

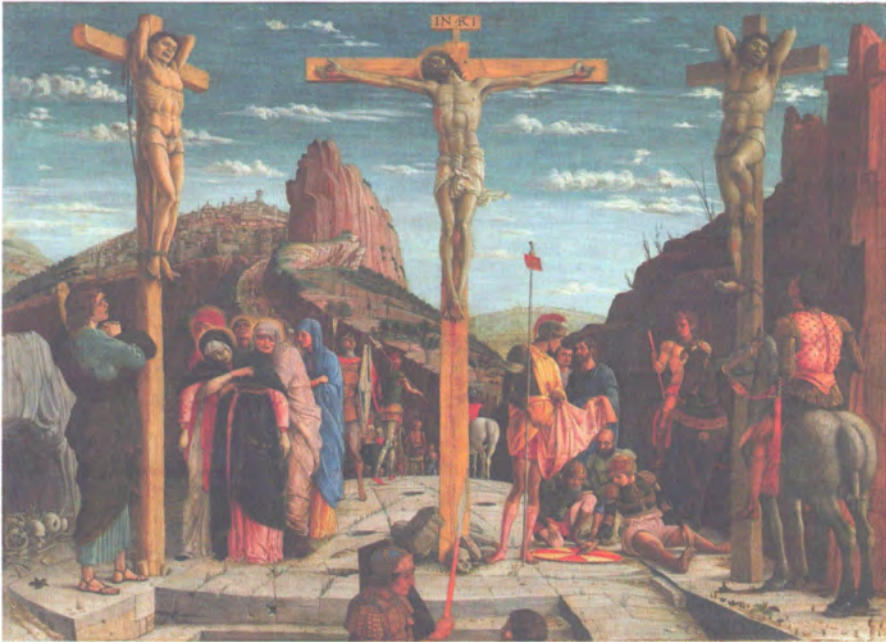
Hristiyan doktrininin ve ikonografisinin odağında yer alan İsa'nın çarmıha gerilişi olayının gerçekleştiği Golgotha, Yeni Ahit'te bir atıf bulunmamasına karşın Âdem'in gömüldüğü yer olarak kabul edilir. Hristiyan teolojisindeki İlk Günah doktrininden hareketle erken dönem Kilise Babalarından itibaren yinelenen bu yaklaşım, Âdem'in günahı ile bu asli günahı kendini kurban ederek telafi eden İsa'nın kefareti arasında kurulan teolojik bağlantıyı mekânsal devamlılık çerçevesinde pekiştirmektedir. Hristiyan gelenekte Kudüs'ün kent surları dışında kalan, İsa'nın çarmıha gerildiği dağ ya da tepe olarak tanımlanan Golgotha, *axis mundi* (dünyanın merkezi) ve *umbilicus mundi* (dünyanın göbeği) arketipinin Kutsal Kitap'taki yansıması olarak yorumlanır.²⁶ İncil yazarları kentteki konumuna değinmeden, İsa'nın, “kafatası” anlamına gelen Golgotha ismiyle anılan yere götürüldüğünü aktarmaktadırlar (Matta 27:33; Markos 15:22; Luka 23:33; Yuhanna 19:17). Âdem'in gömü yeri ile Golgotha arasında bağ kurulmasının en erken tarihli örneklerinden biri, İskenderiyeli din bilgini Origenes'in Matta İncili üzerine yorumudur. Paulus'un Korintlilere Birinci Mektubu'ndan “Herkes nasıl Âdem'de ölüyorsa, herkes Mesih'te yaşama kavuşacak” (15:22) cümlesine atıfta bulunan Origenes'e göre Golgotha ya da “kafatası”, hem Âdem'in ölü bedeninin başını hem de İsa'nın ölümü (kefareti) aracılığıyla dirilişin müjdelendiği insan ırkının başını temsil eder.²⁷ Eski ve Yeni Ahit tipolojisini dünyanın merkezi olarak tanımlanan Golgotha üzerinden inşa eden bu söylemin önermesi, Kurtarıcı'nın kanının İlk Günah'ı getiren Âdem'in kafatasına ulaşmasıyla günahın kefaretinin insanın ilk atasından başlayarak gerçekleşmesidir.²⁸

Andrea Mantegna, *San Zeno Altar Panosu*'nun predella kısmı için gerçekleştirdiği resminin arka planında surlarla çevrili Kudüs kentini betimlerken, İsa ve iki hırsızın çarmıha gerildikleri Golgotha'yı taşlarla kaplı, çorak bir kayalık alan olarak sahneye taşır (Resim 16). Hristiyan yazın geleneğiyle de beslenen Yeni Ahit anlatısını arkeolojik düzlemde yeniden inşa etme niyetini beyan eden sanatçı, figürlerin jestlerinden atlı Romalı askerlerin kostümlerine değin birçok ayrıntıda kapsamlı bir Çarmıhta İsa ikonografisi ortaya koyar. Kompozisyonun merkezinde yer alan İsa'nın sağındaki “iyi hırsız” Gesmas, solundaki ise “kötü hırsız” Dismas'tır.²⁹ İzleyicinin değil İsa'nın konu-

muna göre belirlenen bu yön saptaması, Matta İncili'nde geçen ve teolojik bağlamda Son Yargı ile ilişkilendirilen bir anlatıya dayanır.

“İnsanoğlu yüceliği içinde tüm meleklerle birlikte geldiğinde yüceliğinin tahtında oturacak. Bütün uluslar O'nun önünde toplanacak. Çobanın koyunları keçilerden ayırdığı gibi, O da onları birbirinden ayıracak. Koyunları sağına, keçileri soluna alacak” (Matta 25:31-33).

Son Yargı sahnelerinde tahtta oturan İsa'nın sağında cennetin, solunda cehennemin gösterilmesi de bu yön hiyerarşisiyle bağlantılıdır. Nitekim Mantegna'nın kurgusunda Meryem ve ona eşlik eden kadınlar ile Yuhanna iyi hırsızın bulunduğu, yani İsa'nın sağındaki alanda betimlenmiş, İsa'nın giysilerini paylaşmak için zar atanlar ve atlı Romalı askerler ise kötü hırsızın bulunduğu tarafa yerleştirilmiştir.



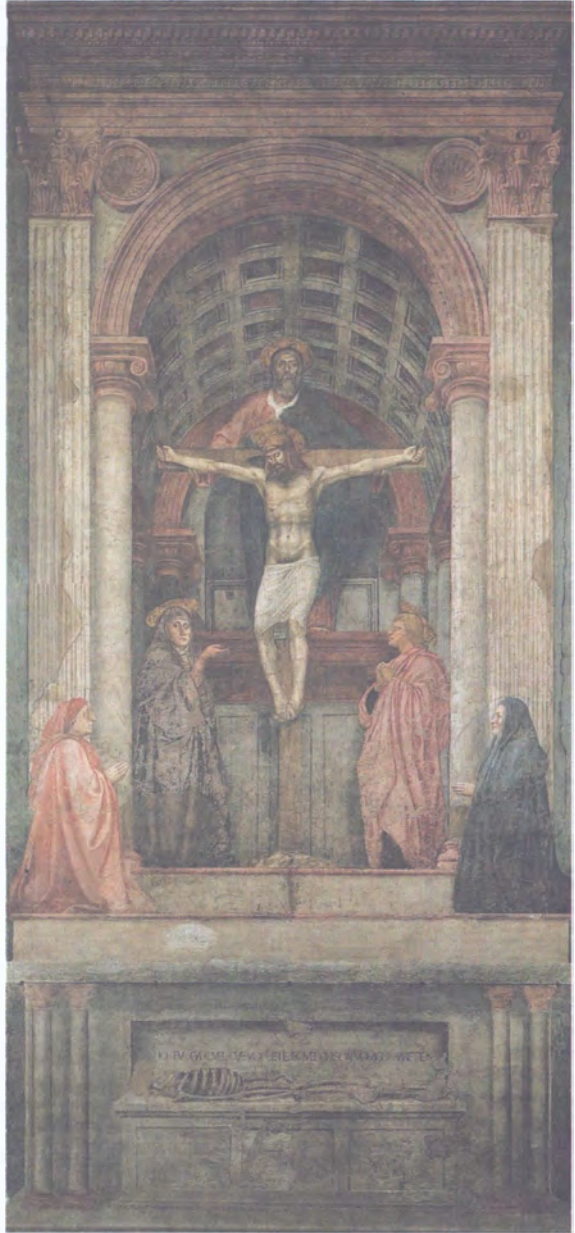
Resim 16: Andrea Mantegna, *Çarmıhta İsa*, 1456-59
Musée du Louvre, Paris

Ortadaki çarmıhın dibinde görülen ve İsa'nın çivilenmiş ayaklarından sı-zan kanın üzerine aktığı kafatası, Âdem'in kafatasını temsil eder. Bununla birlikte Mantegna, İncil yazarı Yuhanna'nın arkasında yer alan ve kafatasları ile iskelet kemiklerinin bir araya toplanmasıyla bir gömü yeri olduğu izlenimini veren görsel ayrıntıyı da kompozisyona dâhil eder. Yeni Ahit'te İsa'nın çarmıha gerildiği mekân için yalnızca “kafatası denilen Golgotha” sözlerine değinilmesi, olayın gerçekleştiği yere ilişkin kafatasının neye atıfta bulunduğu sorusunu tartışmaya açmış, erken dönem Kilise Babalarından itibaren teolojik yazında, Âdem'in kafatasıyla kurulan analoginin yanı sıra Golgotha'nın Kudüs kentindeki işlevi üzerine farklı görüşler öne sürülmüştür. 13. yüzyıla ait bir Dominiken metni olan *Legenda Aurea*'nın (Altın Efsane) yazarı Jacobus de Voragine, Fransız teolog Petrus Comestor tarafından kaleme alınan *Historia Scholastica*'nın (Kutsal Kitap Tarihi) referansıya Golgotha'yı, kafaları kesilen suçluların cesetlerinin çürümeye terk edildiği ve güçlü bir ceset kokusunun hissedildiği yer olarak anar.³⁰ İsa'nın “utanç verici bir yerde” çarmıha gerildiğini belirten Voragine şu sözleri kaydeder:

“İsa, kötü niyetli kişilerin cezalandırıldığı, utanç verici Calvary'de³¹ çarmıha gerildi. Yöntem, utanç vericiydi; çarmıh, hırsızlar için bir cezalandırma aracı olduğundan İsa en aşağılayıcı ölüme mahkûm edildi. Ama o dönem için ne kadar utanç verici olsa da, Aziz Augustinus'un belirttiği gibi çarmıh artık sınırsız bir görkemin işaretidir.”³²

Hem Âdem'in kafatasını hem de başka kafatasları ve iskelet parçalarını kompozisyonuna taşıyan Mantegna'nın referansı, Golgotha'nın Hristiyan geleneğinde sahip olduğu çift anlamlılıktır.

Brunelleschi'nin icadı kabul edilen doğrusal perspektifin resim sanatındaki en erken tarihli uygulamalarından olan, Masaccio'nun Santa Maria Novella Kilisesi'nin duvarına resmettiği *Kutsal Üçlü* olarak bilinen fresk, Çarmıhta İsa ile bir iskeletin resmedildiği mezarı bir araya getirmesiyle Golgotha imgesine farklı bir yorum getirir (Resim 17). Rönesans sanatının natüralizme bağlı ilkelere yetkin bir örneğini veren Masaccio, kilisenin duvarına resmettiği mekânı, Hans Belting'in deyişiyle, doğrudan kilisedeki bir iç mekâna, bir “sahte” şapele dönüştürmüştür.³³ Şapel mimarisi izlenimi vermek suretiyle Çarmıhta İsa ile iki yanında yer alan Meryem ve İncil yazarı Yuhanna'nın tarihsel bağlamın dışında bir mekâna taşındığı freskte, İsa'nın arkasındaki yüksek platformun



Resim 17: Masaccio, *Kutsal Üçlü*, 1426-28
Santa Maria Novella Kilisesi, Floransa

üzerinde ayakta betimlenen Tanrı yer alır. Tanrı'nın başı ile İsa'nın başı arasında konumlandırılan beyaz güvercinin de kompozisyona eklenmesiyle Baba, Oğul ve Kutsal Ruh'un oluşturduğu –ve yapıta ismini veren– Kutsal Üçlü'nün (Trinite) temsil edildiği bu “sahte” şapelin girişinde, freskin bağışçıları diz çökmüş biçimde resmedilmişlerdir. Santa Maria Novella'nın Floransalı birçok tanınmış aileye ait şapeli içinde barındırdığı dikkate alınırsa Kutsal Üçlü freskini sipariş eden Lenzi ailesinin kendileri için özel bir mekân yaptırmak yerine resim aracılığıyla oluşturulan “sahte” bir şapeli yeğledikleri düşünülebilir.

Çarmıhta İsa ile Kutsal Üçlü ikonografisini bir arada ele alan Masaccio'nun tasarısında çarmıh, Meryem ve İncil yazarı Yuhanna'nın bulunduğu basamak yerine Golgotha'yı temsil eden kaya parçasının üzerinde yükselir. Ressam bu “sahte” şapelin mimarisine ait platform yerine görsel motif olarak tarihsel mekâna göndermede bulunan kaya parçasını çarmıhla ilişkilendirerek, Âdem ve İkinci Âdem (İsa) arasında kurulan teolojik bağlantıyı bu kurgusal mekânda yineler. Nitekim izleyicinin alanına bakan Meryem'in çarmıhtaki İsa'yı işaret eden jesti, dünyevi alana ait bağışçılar için talep edilen şefaati kiliseyi ziyaret eden izleyicilerin alanını da kapsayan kolektif bir kurtuluş umudunun aracılığına dönüştürür.³⁴

Masaccio'nun görsel sisteminde, Çarmıhta İsa sahnelerinde çarmıhın dibinde gösterilen kafatasına rastlanmaz. Ancak bağışçıların bulundukları basamağın alt kısmında, üzerinde bir iskeletin uzandığı mezar betimi karşımıza çıkar (Resim 17a). İskeletin üstündeki “IO FU[I] G[I]A QUEL CHE VOI S[I]ETE E QUEL CH['] I[O] SONO VO[I] A[N]CO[R] SARETE” (Sen neysen ben o idim; ben neysem sen de o olacaksın) yazısı, kökleri 13. yüzyıla dayanan ve Kara Ölüm tabiriyle isimlendirilen veba salgını sonrasında yaygınlaşan bir Ortaçağ efsanesiyle ilişkilidir. Üç soylu gencin ya da kralın bir av sırasında üç iskeletle karşılaşmalarının konu edildiği Üç Canlı ve Üç Ölü Efsanesi'ne göre, ölümü temsil eden iskeletler freskte yer alan sözü dile getirirler.³⁵ Vebanın yıkıcı etkisinin yanı sıra ölümün yaşam üzerindeki zaferini somutlaştıran ve kişileştirilmiş Ölüm'e atfedilen bu *memento mori* (ölümü hatırla) ifadesini kompozisyonuna taşıyan Masaccio, geç Ortaçağ sürecinin hafızasını canlandırmıştır. Bununla birlikte ölümün dile geldiği bu mezar ve iskelet aracılığıyla ressam, özel olarak bağışçıların ya da anonim bir ölünün gömü yerinden ziyade yine tarihsel mekâna, yani Golgotha'ya atıfta bulunmuş olmalıdır. Bu okuma biçimi, sahnenin üst kısmını işgal eden Çarmıhta İsa imgesi ile alt kısımdaki



Resim 17a: Masaccio, *Kutsal Üçlü* (ayrıntı)

mezar betimi arasında hem teolojik hem de ikonografik düzlemde bağ kurulmasını olanaklı kılar. Bu yorum çerçevesinde, yazının varlığıyla izleyiciyi ölüm gerçekliğiyle yüzleştiren mezar, ressam tarafından çarmıhın dibinde yer verilmeyen Âdem'in kafatasına ikame eder.

Masaccio'nun yapıtında anlam katmanlarını derinleştiren başka bir unsur, Tanrı'nın konumu ve hem mekân hem de çarmıhla ilişkilene biçimidir. Bir ayacağının parmakları açıkça seçilebilen Tanrı, tahtın ya da hiyerofanik bir motif olan bulutun üzerinde değil, bu "sahte" şapelin mimarisine ait yüksek bir platformda ayakta durmakta ve çarmıhın kollarını taşımaktadır. Emsalsiz kabul edilebilecek³⁶ bu düzenleme, diğer kutsal figürler gibi Tanrı'nın da dünyevi alana dâhil edildiği düşüncesini akla getirir. Yeni Ahit'te aktarılan, "Oysa ben size diyorum ki, hiç ant içmeyin, ne gök üzerine çünkü orası Tanrı'nın tahtıdır; ne yer üzerine çünkü orası O'nun ayaklarının basamağıdır; ne de Kudüs üzerine çünkü orası Büyük Kral'ın kentidir," (Matta 5:34-35) sözlerinde yeryüzünün Tanrı'nın ayaklarının basamağı olarak nitelendirilmesi göz önünde bulundurulursa, Masaccio'nun kurgusu izleyiciyi bu "sahte" şapelde ve tarihsel açıdan Golgotha'da Tanrı'nın da bulunduğu düşüncesine sevk eder. Son kerte Tanrı imgesiyle sahneye yüklenen teofanik nitelik, göksel âlemi imleyen bir görsel motifin yokluğunda, yeryüzüne ait ama aynı zamanda kutsallık at-

fedilen bir alanda, yani Golgotha Tepesi'nde cisimleşmiş olur. Böyle gerçekçi bir mimaride, Golgotha kayasının üzerinde duran ve Tanrı tarafından taşınan İsa'nın çarmihinin nasıl yorumlanabileceği sorusuna yanıt aradığı makalesinde Ursula Schlegel, Kutsal Topraklar'daki Golgotha Şapeli'nin, Masaccio tarafından erken Rönesans üslubunda bir mimariyle yeniden inşa edildiğini dile getirir. Schlegel'e göre izleyici, kendi gerçekliği olan dünyanın bir uzantısı olarak algıladığı bu mimari temelli tasarıda bir yandan bağışçılarla özdeşleşerek kurtuluş vaadine ortaklık ederken bir yandan da İsa'nın çarmıha gerildiği Kudüs'teki kutsal mekânı deneyimler. Erişilebilir olduğu izlenimi veren Kutsal Üçlü'nün mevcudiyetinde gerçekleşen bu deneyimin odağı ise mezara nakşedilmiş sözün aracılığıyla dünyevi şeylerin beyhudeliğinin anıştırılmasıdır.³⁷

Kompozisyonlarını adeta boş bir yüzeyden sakınır gibi kurgulayan, kalabalık sahnelerin Kuzeyli ressamı Yaşlı Pieter Bruegel, olasılıkla kilisenin siparişi üzerine tek bir resim yapmamış olmakla birlikte, yaşadığı coğrafyayı ve insanlarını yansıtmaya eğilimine sadık kalarak Kutsal Kitap konularını tuvaline taşımış bir sanatçıdır. *Golgotha Yolu* yapıtı ilk bakışta, günlük yaşamdan kesit sunan bir manzarada farklı eylemler halinde onlarca insanın toplandığı bir panorama gibi görünür (Resim 18). Rönesans'ın merkez odaklı kompozisyon anlayışını Maniyerist tavrıyla devre dışı bırakan ressam, Golgotha Tepesi'ni tuvaline aktarmasına karşın izleyicinin neredeyse kompozisyonun bütün yüzeyinde İsa'yı görebilmek için çaba sarf etmesini gerekli kılan bir betimleme anlayışı sergilemektedir. Öyle ki Bruegel, çarmihini taşıırken düşen İsa'yı sahnenin merkezine yerleştirmişse de (Resim 18a) bu kalabalık insan grubunun arasında İsa'nın konumunu saptamak oldukça güçtür. Gözümüzün aradığı figürü yakalayamamasına yol açan unsurlardan biri de etrafında yer alan insanların çarmihinin ağırlığı altında kalan İsa'ya kayıtsızlığıdır.

Lionello Venturi'nin tabiriyle doğaya kutsallık atfeden, sanki “peyzajcı olarak doğmuş bir ressam”³⁸ olan Bruegel, üretiminin genel eğilimine uygun biçimde, yaşadığı Kuzey Brabant bölgesinin doğasıyla ve mimarisiyle temsil ettiği Golgotha'nın arka planında, üstünde yel değirmeni olan yüksek kayalığın yanında, surları görünen Kudüs kentini betimlemiştir. Sur kapısından çıkmakta olan topluluk belki de İsa ve iki hırsızın infazını izlemek üzere yola koyulmuşlardır. Kompozisyonda yatay bir hat oluşturan kalabalığın arasında çuvallarını taşıyan tarım işçileri, seyyar satıcılar, din adamları, dilenciler, çocuklar gibi çeşitli gruplar yer alırken kırmızı giysileriyle dikkati çeken atlılar,



Resim 18: Yaşlı Pieter Bruegel, *Golgotha Yolu*, 1564
Kunsthistorisches Museum, Viyana



Resim 18a: Yaşlı Pieter Bruegel, *Golgotha Yolu* (ayrıntı)

sağ tarafta görülen infaz yerine değin yinelenen biçimde sahnenin birçok alanında karşımıza çıkar. Yeni Ahit anlatısı açısından Romalı askerleri temsil eden bu atlı figürler, Kudüs'ün adeta Flaman versiyonunu sahneye taşıyan Bruegel'in kendi çağına ve coğrafyasına tuttuğu aynanın başka bir yansımasıdır. Zira kırmızı giysileri ve ellerinde taşıdıkları flama ile açığa vurulduğu üzere bu atlılar, Roma askerlerinin İspanyol versiyonudur.³⁹ 16. yüzyılda Habsburg hanedanının başındaki İspanya'nın egemenliğinde bulunan Flaman ve Hollanda bölgesinde, İspanya kralının hizmetindeki Walloon (Valonlar) paralı askerleri, söz konusu bölgenin Protestan sakinleri için Katolik güçlerin uyguladığı zulmün temsilcisi durumundaydı. Bruegel'in *Masumların Katli* (1565-67, Royal Collection Trust, Londra) resminde de iki yaşın altındaki çocukların öldürülmesi emrini veren Herodes'in askerlerini temsilen betimlediği Valonlar, o dönemde Katolik Kilisesi'nin dünyevi erkiyle özdeşleşen İspanya Kralı II. Philip'in komutasındaki yerel askerler olmaları sebebiyle bölgenin Protestan sakinleri için korku ve nefretin öznelerydi.

Kendi çağıının gerçekliğini tuvaline aktaran Bruegel, İsa'yla birlikte infaz edilecek iki hırsızın yer aldığı bölümde anakronik göndermelerini sürdürür. İsa'nın hemen önündeki atlı arabanın içinde Golgotha Tepesi'ne götürülen iki hırsıza, üzerlerindeki kübbelerden anlaşıldığı üzere biri Fransisken diğeri Dominiken iki rahip eşlik eder (Resim 18b). Fransisken rahibin yanında resmedilen hırsızın elinde tuttuğu haç günah çıkarma eylemine işaret ederken öteki hırsız umutsuz bir ifadeyle başını göğe doğru çevirmiştir. Golgotha yolunda İsa'nın çarmihini taşımasını konu alan ve aynı zamanda hırsızların da sahneye ilave edildiği resimlerde genellikle elleri bağlı ve Romalı askerlerin eziyetine maruz kalmış halde betimlenen hırsızlar, İsa'nın yakınında gösterilirler. İki figürü bir arabaya yerleştirmekle gelenekten ayrılan Bruegel, ölüm döşegindeki Hristiyanlar için rutin bir uygulama olan günah çıkarma ritüelini gerçekleştiren iki din adamını kompozisyonuna eklemiştir. Din adamlarının böyle bir edimle hırsızların yanında gösterilmesinin mucidi, dini konulara yaklaşımında ayrıksı tavrıyla bilinen Hieronymus Bosch'tur.⁴⁰ Sanatında Bosch'tan pek çok izi barındıran Bruegel, darağacı, işkence çarkları, infaz alanı gibi ayrıntılarda çağıının infazlarını Golgotha'da canlandırır. Ayrıca merhamet erdeminden hareketle ölüme mahkûm edilen suçluların günah çıkarmaları için 14. yüzyıldan itibaren devreye sokulan “iyi bir ölüm” söylemini –tıpkı Bosch gibi– iki hırsız anlatısına aktarır.⁴¹



Resim 18b: Yaşlı Pieter Bruegel, *Golgotha Yolu* (ayrıntı)

Sahnenin ön planında yer alan ve gerek konumları gerek giysileriyle kalabalıktan ayrılan, topluluğa ve dolayısıyla İsa'ya sırtlarını dönen figür grubu, ikonografik gelenekte çarmihini taşıyan İsa'yı takip ederlerken ya da çarmihın dibinde yas tutarlarken (Resim 16) görmeye alışkın olduğumuz kutsal figürlerdir. İsa'nın annesi Meryem, onu teselli etmeye çalışan İncil yazarı Yuhanna ile Yeni Ahit'te isimleri geçen diğer kadınları içeren bu grup, ne çarmihın ağırlığı altında ezilen İsa'nın yanına ne de infaz alanına yerleştirilmiştir (Resim 18c). Arka plandaki kayıtsızlıkla karşıtlık oluşturan kederli hallerine karşın İsa ile temaslarının kesilmesi, bu kutsal figürleri sahenin kaotik atmosferinden azade kılar. Çarmihın dibinde tutulan yas Yeni Ahit bağlamından kopararak infaz alanının –ve İsa'nın– uzağında bir alana taşıyan Bruegel'in, Golgotha'yı temsil eden kafatasını yas tutanların bulunduğu yerde (sarı-beyaz giysili kadının hemen altında) resmetmesi şaşırtıcıdır. Arka planda kalabalığın toplaşması ile ortaya çıkan daire formuy-

la belirlenen bölüm, hırsızlar için hazırlanmış iki çarmıhın da işaret ettiği gibi infazın gerçekleşeceği yerdir (Resim 18d). Ancak ressam, Meryem ve ona eşlik edenler gibi Âdem'e gönderme yapan kafatasının konumunu da gelenek dışı bir betimleme anlayışıyla değiştirmiştir. Öte yandan kafatasının hemen yanında (sahnenin sağ alt köşesinde) görülen dededikeninin Hıristiyan sembolizmindeki anlamı anımsanırsa, topluluğun arasında gözden kaybolan İsa'nın, yas tutanların bulunduğu alanda anıştırıldığı varsayılabilir. Dededikeni, Âdem ve Havva'nın cennetten kovuluşu sırasında Tanrı'nın onlara yönelttiği, "Toprak sana diken ve çalı verecek, yaban otu yiyeceksin," (Tekvin 3: 18) sözünün referansı ile günahı ve aynı zamanda dikenli yapısına bağlı olarak özellikle başına takılan dikenli taç nedeniyle İsa'nın çilesini sembolize eder.⁴² Böylece ilk bakışta günlük hayattan bir panorama sunduğu izlenimini veren Bruegel, çağının gerçekliği ve anakronik göndermelerinin yanı sıra kafatası ve dededikeninin bir arada gösterimiyle Âdem ve İsa (İkinci Âdem) tipolojisine ilişkin sembolizmi de sahne düzenlemesine dâhil etmekten geri durmamıştır.



Resim 18c ve 18d: Yaşlı Pieter Bruegel, *Golgotha Yolu* (ayrıntı)

NOTLAR

- 1 Andreas Andreopoulos, *Metamorphosis: The Transfiguration in Byzantine Theology and Iconography*, New York: St. Vladimir's Seminary Press, 2005, 60.
- 2 A.g.e., 200.
- 3 Gertrud Schiller, *Iconography of Christian Art*, Cilt I, çev. J. Seligman, Londra: Lund Humphries, 1971, 146.
- 4 Andreas Andreopoulos, *Metamorphosis: The Transfiguration in Byzantine Theology and Iconography*, 208.
- 5 Hubert Damisch, *Bulut Kuramı: Resim Tarihi İçin Bir Katkı*, çev. E. Burak Şaman, İstanbul: Metis Yay., 2012, 69.
- 6 Paolo Veronese'nin Engizisyon'daki duruşma tutanağı için bkz. Uşun Tükel, Serap Yüzgüller, *Sözden İmge'ye Batı Sanatında İkonografi*, İstanbul: Hayalperest Yayınevi, 2018, 359-363.
- 7 Hubert Damisch, *Bulut Kuramı: Resim Tarihi İçin Bir Katkı*, 71.
- 8 Gertrud Schiller, *Iconography of Christian Art*, Cilt I, 146.
- 9 Christian K. Kleinbub, *Vision and the Visionary in Raphael*, Pennsylvania: Pennsylvania State University Press, 2011, 126.
- 10 Friedrich Nietzsche, *Müziğin Ruhundan Tragedyanın Doğuşu*, çev. İsmet Zeki Eyuboğlu, İstanbul: Say Yayınları, 2003, 32.
- 11 Sahnede yer alan söz konusu iki figür, Narbonne Katedrali'nin koruyucu şehit azizleri Aziz Justus ve Aziz Pastor olarak kabul edilir: Christian K. Kleinbub, *Vision and the Visionary in Raphael*, 124.
- 12 Bizans sanatındaki Transfigürasyon sahnelerinde Petrus'un konumu için bkz. Andreas Andreopoulos, *Metamorphosis: The Transfiguration in Byzantine Theology and Iconography*, 158-160.
- 13 Makalenin Türkçesi için bkz. E.H. Gombrich, "Raphaelo'nun 'Başkalaşım' Yapıtının Kilise'ye İlişkin Anlamı", E.H. Gombrich: *Resimde Anlam Sorunu*, haz. Uşun Tükel, İstanbul, Kabalcı Yayınevi, 1995, 87-96.
- 14 Raffaello'nun yapıtındaki cine tutulmuş çocukla ilgili anlatıyı Kurtarıcı İsa'nın yokluğu bağlamında yorumlayan bir görüş için bkz. Catherine King, "The Liturgical and Commemorative Allusions in Raphael's Transfiguration and Failure to Heal", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, C. 45, 1982, 148-159.
- 15 Samuel W. Barnum (ed.), *A Comprehensive Dictionary of the Bible*, New York: D. Appleton, 1868, 763.
- 16 James Hall, *Illustrated Dictionary of Symbols in Eastern and Western Art*, Colorado: Westview Press, 1996, 18; George Ferguson, *Signs and Symbols in Christian Art*, Londra: Oxford University Press, 1979, 20.
- 17 Michael Vickers, "Mantegna and Constantinople", *Burlington Magazine*, C. 118, 1976, 680-87.
- 18 James Hall, *Illustrated Dictionary of Symbols in Eastern and Western Art*, 115.
- 19 Mircea Eliade, *Kutsal ve Kutsal Dışı*, çev. Ali Berktaş, İstanbul: Alfa Yayınları, 2019, 114.
- 20 James Hall, *Illustrated Dictionary of Symbols in Eastern and Western Art*, 33.
- 21 Stefano Zuffi, *Gospel Figures in Art*, Los Angeles: The J. Paul Getty Museum, 360.
- 22 Guillaume Cassegrain, "Mantegna the Grammarian", *Andrea Mantegna: Making Art History*, ed. Stephen J. Campbell-Jérémie Koering, Oxford: Wiley Blackwell, 2015, 76-93.
- 23 Hubert Damisch, *Bulut Kuramı: Resim Tarihi İçin Bir Katkı*, 103.
- 24 Tom Nichols, *Tintoretto: Tradition and Identity*, Londra: Reaktion Books, 1999, 215.
- 25 Loren Partridge, *Art of Renaissance: Venice 1400-1600*, California: University of California Press, 2015, 180.

- 26 Elemér Hankiss, *Fears and Symbols: An Introduction to the Study of Western Civilization*, Budapeşte: Central European University Press, 2001, 103.
- 27 Jordan R. Ryan, “Golgotha and the Burial of Adam Between Jewish and Christian Tradition”, *Nordisk Judaistik: Scandinavian Jewish Studies*, C. 32, No 1, 2021, 5.
- 28 Mircea Eliade, *Dinler Tarihine Giriş*, 362.
- 29 Çarmıhta İsa sahnelerinin genel ikonografisi ve hırsız figürleri için bkz. Uşun Tükel, Serap Yüzgüller, *Sözden İmgeye Batı Sanatında İkonografi*, 229-230.
- 30 Jacobus de Voragine, *The Golden Legend: Readings on the Saints*, çev. W. G. Ryan, Princeton: Princeton University Press, 1995, 203.
- 31 Golgotha’nın Latincedeki karşılığı.
- 32 Jacobus de Voragine, *The Golden Legend: Readings on the Saints*, 206.
- 33 Hans Belting, *Floransa ve Bağdat: Doğu’da ve Batı’da Bakışın Tarihi*, çev. Zehra Aksu Yılmaz, İstanbul: Koş Üniversitesi Yayınları, 2012, 186.
- 34 Laurie Schneider Adams, *Italian Renaissance Art*, New York: Routledge, 2018, 91.
- 35 Sean Martin, *The Black Death*, Harpenden: Pocket Essentials, 2007, 117.
- 36 Susie Paulik Babka, *Through the Dark Field: The Incarnation Through An Aesthetics of Vulnerability*, Minnesota: Liturgical Press, 2017, 218.
- 37 Ursula Schlegel, “Observations on Masaccio’s Trinity Fresco in Santa Maria Novella”, *The Art Bulletin*, C. 45, 1963, 19-33.
- 38 Lionello Venturi, “Hieronymus Bosch’tan Bruegel’e”, *Rönesans’ın Serüveni*, ed. Nurettin Pirim, İstanbul: YKY, 2005, 125.
- 39 Rose-Marie ve Rainer Hagen, *Pieter Bruegel the Elder: Peasants, Fools and Demons*, Köln: Taschen, 2000, 27.
- 40 Charles Zika, “Compassion in Punishment: The Visual Evidence in Sixteenth Century Depictions of Calvary”, *Cultural Shifts and Ritual Transformations in Reformation Europe*, ed. Victoria Christman ve M. Elizabeth Plummer, Leiden: Koninklijke Brill, 2020, 268.
- 41 A.g.e., 252.
- 42 George Ferguson, *Signs and Symbols in Christian Art*, 38.



AĞAÇ

• İnsanın doğaya ilişkin deneyiminde doğrudan gözlemlenebilen gelişip büyüme, üreme, yenilenme özellikleriyle varlık zincirinin güçlü bir imgesi olan ağaç, yaşam, ölüm ve yeniden doğuş döngüsünü temsil eden bir kutsallık sembolüdür. Makrokozmos olarak evrenin sürekliliği ilkesini, bünyesinde barındırdığı yenilenme niteliğiyle mikrokozmos düzeyinde yineleyen ağaç, kozmosun mistik merkezi kabul edilir.¹ Kendi yapısında tüm kozmosu yenilediğine ilişkin inancın yanı sıra kökü, gövdesi, dalları ve yapraklarıyla yeraltı, yeryüzü ve gökyüzü arasında kurduğu bağlantı nedeniyle *axis mundi* arketipleri arasında yer alır. Mircea Eliade'nin ifadesiyle, mikrokozmos bir bütün olan ağaç, kozmosun gücünü, yaşamını ve düzenli olarak kendini yenileme kapasitesini durağan bir biçimde cisimleştirmektedir.² Kutsal Kitap'ın özellikle yaratılış bölümünde insanlığın kolektif yazgısı açısından kritik bir yeri olan ağaç, Eski ve Yeni Ahit tipolojisinde derin anlamlarla örülü bir sembolizme sahiptir.

Yaşam Ağacı ve Bilgi Ağacı

Eski Ahit'in dünyanın ve insanın yaratılışının anlatıldığı bölümünde, Tanrı'nın dünyanın doğusuna yerleştirdiği Aden Bahçesi'nde iyi meyve veren çeşitli türlerde ağacın varlığından söz edilir. Bahçenin ortasında ise Yaşam Ağacı ile Bilgi Ağacı (İyiliği ve Kötülüğü Bilme Ağacı) bulunur (Tekvin 2: 9). Tanrı, Aden Bahçesi'nin ortasına diktiği Yaşam Ağacı'nın meyvesiyle ilgili Âdem ve Havva'ya bir yasak koymaz; ancak Bilgi Ağacı'nın meyvesini yemelerinin ardından onları Aden Bahçesi'nden çıkarmadan önce Tanrı'nın sarf ettiği sözler, Yaşam Ağacı'nın artık yasak kılındığına işaret eder.

“Âdem iyiyle kötüyü bilmekle bizlerden biri gibi oldu, artık yaşam ağacına uzanıp meyve almasına, yiyip ölümsüz olmasına izin verilmemeli” (Tekvin 3:22).

Bu anlatının açıkça ortaya koyduğu üzere, Yaşam Ağacı'nın meyvesinin ölümsüzlüğü bahşetmesi, ağaca yüklenen arketipik anlamın Kutsal Kitap'ta yinelenmesidir. Ancak Âdem ve Havva'nın yasak meyveyi yemeleri, ebedi yaşamı vaat eden Yaşam Ağacı'nın meyvesine ulaşmayı engellemiştir. Kilise Babası Augustinus'a göre Tanrı, Âdem ve Havva'yı Aden Bahçesi'ne yerleştirdiğinde onların yalnızca bedenlerinin değil ruhlarının da doyurulmasını amaçlar; bahçedeki diğer ağaçlar maddesel besini sağlarken Yaşam Ağacı'ndaki (kutsanmış ekmeği [*sacramentum*] temsil eden) meyve hakikati ve dolayısıyla bedenini eklemek olarak tanımlayan İsa'yı sembolize eder. Yaratılış anlatısı ile İsa arasında bağlantı kurmasıyla Eski ve Yeni Ahit tipolojisini devreye sokan Augustinus'un yaklaşımında Yaşam Ağacı, görünmez olan bilgeliğin cisimleşmesi, görünür hale gelmesidir (*sacramentum visibile invisibilis sapientiae*).³ Meyvesiyle yaşamı sürekli kılan, göklere ulaşan dallarıyla dirilişi vaat eden Yaşam Ağacı, tıpkı bir ağacın meyve vermesi gibi rahminde Kurtarıcı'yı taşıyarak dünyaya gelmesine aracılık eden Meryem'in de sembollerinden biridir.⁴

İlk Günah: Bilgi Ağacının Yasak Meyvesi

Tanrı'nın meyvesinden yenmesini yasakladığı, yenilmesi halinde ölüneceğini bildirdiği (Tekvin 2: 17) İyiliği ve Kötülüğü Bilme Ağacı, İlk Günah betimlerinin değişmez motifidir. Kutsal Kitap'ta ağacın meyvesinin ne olduğuna değinilmemesine karşın Havva'nın yediği, ardından Âdem'e verdiği yasak

meyvenin görsel karşılığı genellikle elmadır. Hristiyan resim geleneğinde Bilgi Ağacı'nın meyvesinin elma olarak kabul edilişi, Latince *malum* sözcüğünün hem kötülük hem de elma anlamına gelmesine bağlanır.⁵ Öte yandan meyveyi yemelerinin hemen ardından çıplaklıklarını fark eden Âdem ve Havva'nın incir yapraklarıyla örtünmesini (Tekvin 3:7) referans alan teolojik yaklaşımlara göre Bilgi Ağacı'nın meyvesi, incirdir.

Yılan tarafından baştan çıkarılan insanın ayartılışını ve ardından cennetten kovuluşunu konu alan Eski Ahit anlatısını İlk Günah ya da İnsanın Düşüşü kabul eden Hristiyan öğretisi, söz konusu olayı bütün insanlığın mutlak yazgısına dönüştürmüştür. Bu anlayışın argümanlarından biri, insanı Tanrı'nın yasağını delmeye, başka deyişle Eski Ahit yılanını insanı günaha teşvik etmeye yönelten bir ayartıcının varlığıdır: ayartıcının (yılan) ayartıcısı olarak Şeytan. Eğer asıl sorumlu yılan değil Şeytan ise, Tanrı'nın maiyetindeki meleklerden biri olduğu var sayılan Şeytan'ın bu eylemini nedenselleştirme çabası başka bir argümanı gündeme getirir. Hristiyan teolojisinin diabloji üzerine zengin literatürünün vardığı sonuç, Tanrı'ya başkaldıran isyankâr melek Şeytan'ın düşüşünün ya da gökten atılmasının, İlk Günah'a yol açan insanın düşüşünden önceki bir zamanda gerçekleştiğidir.⁶ Hristiyan teolojisinin önerdiği bu kronolojiye göre, yılanın Havva'yı baştan çıkarması için “kötülüğün ilk icracısı” Şeytan'ın var olması ön koşuldur.

Michelangelo'nun Sistine Şapeli'nin tavanına resmettiği İlk Günah ve Cennetten Kovuluş sahnesinde Bilgi Ağacı, yapraklarıyla açıkça belirtildiği üzere incir ağacıdır (Resim 19). Yasak meyvenin incirle tanımlanması bir yana sanatçının konuyu ele alışı biçimi birçok açıdan ikonografik gelenekten ayrılır. Yaratılış bölümünde Havva'nın meyveyi Âdem'e verdiğine değinilir, buna bağlı olarak görsel örneklerde Âdem'in Bilgi Ağacı ile teması yoktur ve bu gösterim kalıbı, baştan çıkarılanın Havva olduğunu pekiştirir. Oysa Michelangelo'nun profilden betimlediği Âdem iki eliyle ağacın dallarını kavramış, oturmakta olan Havva ise ağaçla teması olmaksızın yılanın elinden meyveyi alırken gösterilmiştir. Bu yorumlama ikonografik geleneğin tersine Âdem'e daha aktif bir rol verdiği gibi Kutsal Kitap'taki anlatının özgün bir bakış açısıyla temsilidir.

“Kadın ağacın güzel, meyvesinin yemek için uygun ve bilgelik kazanmak için çekici olduğunu gördü. Meyvesini koparıp yedi, yanındaki kocası da yedi” (Tekvin 3: 6).



Resim 19: Michelangelo, *İlk Günah ve Cennetten Kovuluş*, 1508-12
Sistine Şapeli, Vatikan

Kompozisyonda Âdem ve Havva ile eşit bir yer işgal eden yılan, ilk bakışta 13. yüzyıldan itibaren Batı sanatında örneklerine rastlanan insan başlı yılan imgesini yineler gibi görünür ama uzun kuyruğu bir yana yılanın gövdesi ve bacaklarının bir kısmı bütünüyle insan formundadır. Profilden görünen göğsü cinsiyetini de belgeler. İkonografik açıdan –sıklıkla yalnızca başı insan formunda olmakla birlikte– kadın figürü ile temsil edilen yılan imgesi, bir görsel kalıp olarak Michelangelo öncesinde geleneğe dâhil edilmiştir. Bu gösterim biçiminin kaynağı, Havva’dan önce yaratılan ilk kadın Lilith’den söz eden İbrani mitleridir. Eski Ahit’in yılanı ile İbrani mitlerindeki Lilith’in kötücüllük anlamında ilişkilendirilmesiyle ortaya çıkan bu betimleme anlayışında Lilith ve Havva’nın –özellikle yüzlerinin resmedilişinde– ikizleştirilmesi dikkat çekicidir. Bu çifte görünüm, baştan çıkarıcı ile baştan çıkarılanı ortaklaştırma eğilimin yansımasıdır. Oysa Michelangelo’nun yılanı (ya da Lilith) hareket ve enerji açısından Âdem’le paralellik oluşturur.⁷ İki figürün başlarının ve kollarının simetrisi de bu benzerliği destekler. Cennetten kovuluşun resmedildiği kısımda ise aktif rolü devralan figür, elindeki kılıcı Âdem’in boynuna kadar uzatmış melektir. Yaşlanmış hatta grotesk hale gelmiş yüzleri ve çaresizliklerini dışı vuran jestleriyle adeta insanlığın trajedisini temsil eden Âdem ve Havva, ne cennetten kovuluşun sembolü olan incir yapraklarıyla ne de elleriyle çıplaklıklarını örtmektedir.

Baştan Çıkarıcı Yılan Olarak Lilith

Mezopotamya ve İbrani kökenli mitlerde ilk kadın ve Âdem'in ilk eşi olarak anılan Lilith (Lilitu, Lamashtu), Talmud'da, Ölü Deniz Parşömenleri'nde ve Kabalacı yazında ismine rastlanan bir karakterdir.⁸ Bu kaynaklara göre, Tanrı'nın saf toprak yerine “çöp ve tortu” kullanarak Âdem'e eş olması için yarattığı bu ilk kadın, Âdem'le eşit oldukları savına dayanarak cinsel birleşmelerinde eşitlik talep etmiş, teslimiyeti reddederek Cennet Bahçesi'ni ve Âdem'i terk etmiştir. Geri dönmesi için Tanrı'nın meleklerini göndermesi üzerine bile kararından dönmeyen Lilith, demonik varlıklarla birleşerek demonlar dünyaya getirmiş, Tanrı'nın kararı gereğince doğurduğu demonların ölümüyle cezalandırılmıştır. Çocuklarının ölümü karşısında intikam almak isteyen Lilith, yeni doğan bebeklere ve özellikle sünnet edilmemişlere musallat olan kötücül bir güç haline gelmiştir.⁹

Eski Ahit'te Havva'dan önce yaratılmış başka bir kadından söz edilmez. Öte yandan insanın yaratılışına iki ayrı bölümde değinilmesini¹⁰ referans alan yaklaşımlarda, “Tanrı insanı kendi suretinde yarattı. İnsanları erkek ve dişi olarak yarattı. Onları kutsayarak, verimli olun, çoğalın, dedi,” (Tekvin 1:27-28) sözlerinden hareketle, erkeğin kaburgasından yaratıldığına ilişkin ayrıntının yer almadığı ilk anlatıdaki dişi ile İbrani mitlerinde geçen Lilith arasında bağ kurulmuştur. Bununla birlikte Eski Ahit'te lanetlenmiş bir yer olarak anılan Edom'dan söz edilirken Lilith isminin anıldığına değinmek gerekir.

“Orası (Edom) çakalların barınağı, baykuşların yurdu olacak. Yabani hayvanlarla sırtlanlar orada buluşacak, tekeler karşılıklı böğürecek. Lilith oraya yerleşip rahata kavuşacak. Baykuşlar orada yuva kurup yumurtlayacak, kuluçkaya yatıp yavrularını kendi gölgelerinde toplayacak” (İşaya 34: 13-15).

Floransa'daki Strozzi Şapeli fresklerinde Filippino Lippi, tonozda resmettiği Eski Ahit karakterleriyle ilgili sahnelerin Âdem'le ilgili bölümünde, yılanın dolandığı ağacın üst kısmında Lilith figürüne yer verir (Resim 20). Âdem'in bir kolunun altında korumasına aldığı erkek çocuk, Lilith'e doğru korkulu bir ifadeyle bakarken betimlenmiştir. Lippi'nin bu gösterim biçimi, çocuklara musallat olan kötücül kadın olarak Lilith anlatısını akla getirir. Sanatçının Strozzi ailesinin şapelindeki fresk çevrimine bu



Resim 20: Filippino Lippi, *Âdem ve Lilith*, 1487-1502
Strozzi Şapeli, Santa Maria Novella, Floransa

sahneyi dâhil edişi, Rönesans döneminde Kabalacı gelenekten de esinlenen Yeni Platoncu düşünürlerin şapelin ikonografisi üzerindeki etkilerine bağlanmaktadır.”

Lilith, Havva ve Meryem

Paris'teki Notre Dame Katedrali'nin giriş cephesinde yer alan *Meryem ve Çocuk İsa* heykeli, kaidesindeki kabartma ile birlikte okunduğunda Eski ve Yeni Ahit tipolojisine bağlı sembolizmin bir örneğini sunar (Resim 21). Âdem ve Havva anlatısının farklı aşamalarının betimlendiği kaide kısmındaki kabartmanın tam da Meryem'in ayaklarını bastığı –ve aynı zamanda izleyicinin heykeli cepheden gördüğü– yerinde İlk Günah sahnesi karşımıza çıkar. Lilith kimliğiindeki yılan imgesinin erken örneklerinden biri olarak ağaca dolanmış yılanın başı, bir eliyle ısırıldığı elmayı tutan diğer eliyle ise elmayı Âdem'e uzatan Havva'ya doğru çevrilmiştir (Resim 21a). Notre Dame örneğini ikonogra-

fik açıdan kayda değer kılan, İlk Günah kabartmasının üzerinde Meryem ve Çocuk İsa imgesinin yükselişidir. Tanrı'nın yasakladığı meyveyi tadarak insanı günaha yazgılı hale getiren, insanın ölümlü olmasına yol açan Âdem ve Havva ile İlk Günah'ın kefareti ödeyerek insana ölümsüzlük vaat eden Meryem ve İsa'nın bir arada ele alındığı bu tasarı, Eski Ahit'te Tanrı'nın yılanı yönelttiği sözlerin görsel beyanıdır.



Resim 21: Meryem ve Çocuk İsa (sütun) ve İlk Günah (kaide) 12.-14. yüzyıllar
Notre Dame Katedrali, Paris

“Seninle kadını, onun soyuyla senin soyunu birbirinize düşman edeceğim. Onun soyu senin başını ezecek, sen onun topuğuna saldıracaksın” (Tekvin 3: 15).

Kaide ve heykel arasındaki işlevsellik, günah ve kefaret bağlamında adeta yeniden üretilmiş, Meryem ve Çocuk İsa'nın güçlü imgesi, kefarete neden olan Âdem, Havva ve yılanın üzerine yerleştirilmiştir.

Notre Dame örneğinde görülen ikonografik kurgunun farklı bir yorumuna, Âdem'in sahneden çıkarıldığı yeni bir görsel kod ortaya koyan bazı Madonna betimlerinde rastlanır (Resim 22, 23). Taht üzerinde oturan Meryem ile kucağındaki Çocuk İsa'yı meleklerle ve kimi zaman azizlerle gösteren geleneksel Madonna imgesini kompozisyonun alt kısmına yerleştirilen ağaca sarılı yılan ve Havva ile bir araya getiren bu betimlerde İlk Günah'a



Resim 21a: İlk Günah

atıfta bulunulmasına karşın Âdem'in kompozisyonundan izole edilişi, Havva ve Meryem arasındaki karşıtlığın etkisini güçlendirmektedir. Yine Havva figürünü yankılayan yılanın başı, açıkça Lilith'i anıştıran biçimde resmedilmiştir. Şeytan tarafından ayartılarak günaha teşvik eden (Lilith), baştan çıkarak günaha meyleden (Havva) ve günahattan muaf tutulan (Meryem) kadınları bir araya getirmekle birlikte kucağında Çocuk İsa'yı taşıyan Meryem'in görkemini temsil eden bu türden betimler, izleyici (daha gerçekçi bir tanımlamayla bu altar resimleriyle karşılaşan dönemin imanlı kadınları) için bir uyarıcı niteliğindedir.



Resim 22: Paolo di Giovanni Fei, *Meryem ve Çocuk İsa ile Havva ve Yılan*, 1385-90
MET, Washington

Resim 23: Olivuccio di Ciccarello, *Meryem ve Çocuk İsa ile Havva*, y. 1400
Cleveland Museum of Art, Cleveland

Âdem'den İsa'ya: Aden Bahçesindeki Ağaç ve Golgotha'daki Çarmıh

Günah-kefaret bağlamında temellendirilen Âdem ve İsa tipolojisinin baş-ka bir katmanı, yaratılış anlatısında geçen ağaç ile İsa'nın çarmıhı arasında kurulan özdeşliktir. Bu ilişkilendirmenin kaynağı, Paulus'un Yeni Ahit'te kayda geçirilen sözleridir.

“Ölüm insan aracılığıyla geldi, ölülerin dirilmesi de insan aracılığıyla oldu. Nasıl tümü Adem'den öldüyse, tümü de Mesih'te yaşama getirilecektir” (Korintoslulara 1. Mektup 15: 21-22).

Paulus'un ölüm ve diriliş ekseninde ortaya koyduğu Âdem ve İsa karşılaştırması, apokrif Nikodemus İncili ve daha sonra *Legenda Aurea* gibi geç Ortaçağ metinlerinde kaleme alınan Kutsal Haç anlatıları çerçevesinde Aden Bahçesi'ndeki ağaç ile İsa'nın çarmıhını özdeşleştiren, Eski ve Yeni Ahit metinlerinin teolojik bütünlüğünü güçlü biçimde vurgulayan bir sembolizmi doğurmuştur. Öte yandan “Aden Bahçesi'ndeki ağaç” tanımıyla hangi ağacın kastedildiği konusu tartışmalıdır. Bahçenin iki ağacına da (Yaşam Ağacı, Bilgi Ağacı)¹² atıfta bulunulduğu gibi, özellikle *Legenda Aurea*'da yinelenen Kutsal Haç Efsanesi'nin etkisiyle İsa'nın çarmıhının Âdem'in gömüldüğü yerde büyüyen bir ağacın kütüğünden yapıldığı düşüncesi yaygınlaşmıştır. Efsaneye göre, Başmelek Mikhael tarafından Âdem'in oğlu Şit'e verilen, ölüm döşeğindeyken Âdem'in ağzına yerleştirilen tohumlardan yeşeren ağaç, yasak meyvenin bulunduğu ağacın tohumlarından türemiştir.¹³ Eliade'ye göre, Aden Bahçesi'ndeki ağaç ile çarmıh üzerinden üretilen bu sembolizm, *axis mundi* olarak kozmik ağacın Hristiyanlık öncesi değerlerini ortadan kaldırmaz. Hatta Hristiyan doktrinin en temel dayanağı olan çarmıhla kurulan analogi, ağaca yüklenen arketipik anlamların yüceltilmesidir.¹⁴

Salzburg Başpiskoposluğu için resimlenen ilahiler kitabında, ortadaki ağacın bir yanında geleneksel mavi giysisi ve başında tacıyla Meryem, diğer yanında uzun saçlarına karşın çıplaklığı sergilenen Havva betimlenmiştir (Resim 24). Arkalarında bir meleğin yer aldığı diz çökmüş figürler Meryem'in ağaçtan alıp uzattığı komünyon ekmeğini alırken, diğer yandaki diz çökmüş grup Havva'nın ağaca dolanmış yılanın ağzından aldığı yasak meyveyi kabul eder. Yasak meyveyi alan grubun arkasında ölümü temsil eden

bir figür göze çarpar. Yapraklarla ve meyvelerle bezeli ağacın Havva'nın bulunduğu kısmında kurukafa, Meryem'in tarafında ise Çarmıhta İsa resmedilmiştir. Ağacın altında uzanmış biçimde gösterilen çıplak Âdem, eylem halindeki bu iki kadın arasında edilgen bir durumdadır ve eliyle başını tutuyor olması Âdem'in pişmanlığını dışa vuran bir jesttir. Ağacın gövdesine sarılı yılanla Bilgi Ağacı, üzerindeki kurukafayla ise ölümsüzlük meyvesin-



Resim 24: Berthold Furtmeyr, Yaşam ve Ölüm Ağacı, Salzburg Missal, 1481
Bayerische Staatsbibliothek, Münih

den mahrum kalınan Yaşam Ağacı imlenmektedir. Aden Bahçesi'ndeki iki ağaca yüklenen özellikleri Çarmıhta İsa'nın varlığıyla tek bir ağaç imgesinde bütünleştiren kompozisyon, günah ve kefarete bağlantısını Havva ve Meryem (ikinci Havva) karşıtlığı üzerinden sahneye taşımıştır. Bununla birlikte, Meryem'in komünyon ekmeğini sunarken gösterilmesi, aynı zamanda Kilise'yi temsil ettiğini düşündürür.

İnsanın Düşüşü ve Dört Mizaç

Dürer'in 1504 tarihli gravüründe Aden Bahçesi'nin ortasına dikilen iki ağaç bir arada gösterilmiştir (Resim 25). Âdem Yaşam Ağacı'nın bir dalını tutmakta, Bilgi Ağacı'nın yanındaki Havva ise yasak meyveyi yılanın ağzından almaktadır. Meyveyi henüz tatmamalarına karşın Âdem ve Havva'nın incir yapraklarıyla örtülü biçimde resmedilişleri dikkati çeker. Dürer'in gravüründe, cennetten kovuluşa sonuçlanacak eylemi gerçekleştirmek üzere olan kadın ve erkeğe çeşitli hayvanların da eşlik ettiği görülür. İlk bakışta Aden Bahçesi'nin genel görünümünü sunduğu izlenimini veren bu hayvanlar, rastlantısal bir seçki olmaktan ziyade başka bir sembolizmi önermektedir. Bilgi Ağacı'nın dalında görülen papağan iyilik ve bilgeliği, yasak meyveyi uzatan yılan ise bu sahnelerdeki geleneksel rolünü, yani şeytani olanı ve kötülüğü temsil eder.¹⁵ Âdem ve Havva'nın ayakları dibinde ve arka planda yer alan dört hayvan, insanın dört mizacına ilişkin başka bir geleneği sahneye taşımaktadır. İnsan mizacının dört vücut sıvısı, dört element ve dört gök cismi ile ilişkilendirilmesi, kökleri Hippokrates, Efesli Rufus, Bergamalı Galenos gibi Antikçağ tıp bilginlerine uzanan ve Arap astrolojisinin etkilerinin de görüldüğü Ortaçağ Batı yazınında benimsenen bir geleneğe dayanır. Bu anlayışa göre dört mizaç ve etkileşim unsurları tabloda gösterildiği gibi sınıflandırılabilir.

Mizaç	Vücut sıvısı (özsu)	Element	Gök cismi
Flegmatik (Soğukkanlı)	Balgam	Su	Ay
Sanguinik (Kanlı-canlı)	Kan	Hava	Jüpiter
Kolerik (Hiddetli)	Sarı Safra	Ateş	Mars
Melankolik	Kara Safra	Toprak	Satürn

12. yüzyılda formüle edilmeye başlanarak Skolastik düşünürler tarafından temellendirilen Hristiyan paradigmada dört mizaç ile İlk Günah arasında bir bağ kurulur. İnsanın asli doğasının değişkenlik gösteren bir karakter yapısına sahip olmadığını savlayan bu görüş, başlangıçta ölümsüz ve günahsız olan insan doğasının sıklıkla insanı günaha teşvik eden vücut sıvılarının zararlı etkilerinden azade olduğunu öne sürmektedir. Tanrı'nın yaratısındaki uyumun



Resim 25: Albrecht Dürer, *Âdem ve Havva*, 1504
Metropolitan Museum of Art, New York

İlk Günah ile bozulması, hastalığa ve ölüme maruz kalan insanın kara safra nedeniyle umutsuzluğa ve açgözlülüğe, sarı safranın etkisiyle gurura ve gazaba, balgamdan ötürü oburluğa ve tembelliğe, kan yoluyla ise şehvete meyletmesine yol açar.¹⁶

Hristiyan mistisizminin temsilcilerinden, kehanet imgelemleriyle bilinen Azize Bingenli Hildegard, insanın ruh durumundaki değişkenlikleri yasak meyvenin yenmesine bağlar ve zararlı özsuların şeytani yılanın nefesi yoluyla insana aktarıldığından söz eder.¹⁷ Batı resminde özellikle 15. yüzyılın Saatler Kitabı betimlerinde ve gravürlerinde dört mizacın kişileştirildiği örneklerle rastlanır. Dürer'in *Melencolia I* gravürünün ardından başlayan resim geleneğinde ise melankolik mizaç ve bir kavram olarak melankoli, çeşitli çağların kavrama yüklediği derin anlam katmanları üzerinden zengin bir imge repertuarı sunar. Skolastik düşüncenin dört mizaç bağlamındaki önermeleri insan doğasının çözümlenmesiyle sınırlı kalmaz; benzer bir okumanın başka bir öznesi de yaratının diğer zincirini oluşturan hayvanlardır. Batı sanatında insan ve hayvan doğasının dört mizaç üzerinden temsilinde mizaç-hayvan eşleştirmesinin farklılık gösterdiğine tanıklık edilir; Dürer'in *Âdem ve Havva* gravüründeki hayvanlar söz konusu olduğunda ise kedi kolerik, tavşan sanguinik, öküz flegmatik ve geyik melankolik mizacı temsil etmektedir.¹⁸

Meryem ve Çocuk İsa Betimlerinde Elma Ağacı

Aden Bahçesi'ndeki yasak meyvenin ağacı, özellikle 16. ve 17. yüzyılların Kuzey resminde rastlanan Meryem ve Çocuk İsa betimlerinde karşımıza çıkar. Reform döneminin ressamlarından Yaşlı Lucas Cranach'ın yapıtında bol meyveli bir elma ağacının önünde oturan Meryem'in kucağında cepheden gösterilen Çocuk İsa, bir elinde ekmek diğeri ise elma tutarken betimlenmiştir (Resim 26). Son Akşam Yemeği anlatısında aktarıldığı üzere ekmek, İsa'nın bedenini ve aynı zamanda komünyon ayinini temsil eder. Âdem ve



Resim 26: Yaşlı Lucas Cranach, *Elma Ağacının Altında Meryem ve Çocuk İsa*, 1530'lu yıllar
Hermitage Museum, St. Petersburg

Havva'nın Aden Bahçesi'nden kovuluşu anlatısına atıfta bulunan elma ise ilk Günah'a göndermedir. Batı sanatında İsa'nın ölümüne, başka deyişle günahın telafisi için kurban edilişine referansta bulunan Madonna betimleri geleneğine eklemlenen Cranach'ın yapıtı, Çocuk İsa'nın elindeki yasak meyve ile yitirilmiş cenneti anıştırır, bir yandan da İkinci Âdem (İsa) ve İkinci Havva (Meryem) figürlerinde göksel cenneti imlemektedir. Öte yandan ekmek ve elmanın bir arada gösterilişinin sunduğu başka bir okuma ise kendisini Yaşam Ekmeği (Yuhanna 6: 35) olarak sunan İsa'nın vaat ettiği ölümsüz yaşam ile yasak meyvenin tadılmasının yol açtığı ölüm arasındaki karşıtlıktır.

Barok dönemin Kuzey'deki isimlerinden Van Dyck'ın *Mısır Yolunda Dinlenme* resminde Kutsal Aile'yi Cranach'ın yapıtındaki gibi bir elma ağacının önünde görürüz (Resim 27). Çocuk İsa'nın elinde taşıdığı elma ve ekmekten de anlaşıldığı üzere İsa'nın kurtarıcı niteliğine odaklanan Cranach'ın yapıtından farklı olarak Van Dyck'ın resmi, Hristiyan ikonografisinde Ortaçağ



Resim27:Anthony van Dyck ve Paul de Vos, *Mısır Yolunda Dinlenme*, 1630'lu yılların başı
Hermitage Museum, St. Petersburg

dinsel yazınıyla temelleri inşa edilen Meryem sembolizminin birçok motifini barındırmasıyla dikkati çeker. Dürer'in gravüründe de ağacın üzerine tünemiş olan papağan bu sahnede Meryem'in saflığını, uçarak uzaklaşmakta olan keklikler yedi ölümcül günahtan şehveti sembolize etmektedir. Elma ağacının iki yanında görülen beyaz çiçekler ile ayçiçekleri, Meryem'in bekâretinin ve lekesiz gebeliğinin referanslarıdır.¹⁹

Cranach ve Van Dyck'ın yapıtlarındaki elma ağacı, Hristiyan doktrininin Eski ve Yeni Ahit tipolojisi bağlamında ortaya koyduğu Meryem sembolizmine kaynaklık eden Ezgiler Ezgisi metniyle de bağlantılıdır. İki sevgilinin birbirlerine hitaben dile getirdikleri sözlerden oluşan ve Kral Süleyman'a atfedilen bu Eski Ahit metni, Latin Kilise Babalarından itibaren İsa ve Meryem alegorisine dönüştürülmüştür. Ezgiler Ezgisi'nde değinilen dikenler arasındaki zambak, kapalı bahçe, mühürlenmiş çeşme gibi tanımlamalar özellikle Meryem'in bekâretini ve saflığını temsil eden sıfatlar olarak yorumlanmış,²⁰ Batı resminde bu motiflerin görsel dile aktarıldığı bir ikonografik gelenek ortaya çıkmıştır. Bu motifler seçkisine dâhil olan anlatılardan biri de metinde genç kızın sevgilisi için dile getirdiği elma ağacı benzetmesidir.

“Orman ağaçları arasında bir elma ağacına benzer delikanlıların arasında sevgilim. Onun gölgesinde oturmaktan zevk alırım, tadı damakımda kalır meyvesinin.” (Ezgiler Ezgisi 2:3).

Van Dyck'ın yapıtında Meryem, Çocuk İsa ve onların gölgesinde kalmış bir alana yerleştirilmiş Yusuf, yeni doğan Mesih'i ortadan kaldırmak amacıyla iki yaşın altındaki erkek çocukların ölüm emrini veren Herodes'in katliamından (Matta 2:16-18) kaçmak üzere çıktıkları Mısır yolunda betimlenmişlerdir. Böylece elma ağacının altında gerçekleşen bu mola, Ezgiler Ezgisi'ndeki “onun gölgesinde oturmaktan zevk alırım” sözlerini canlandıracak biçimde sahneye taşınmış; Çocuk İsa'nın varlığıyla günahın telafisine gönderme yapan elma, yine İsa'nın temsili olarak kurtuluşun “tadı damakta kalan” meyvesine²¹ de dönüştürülmüştür.

Yesse Ağacı

İsa'nın atalarını tanımlayan bir soyağacı ve yaklaşık 11. yüzyılın sonlarında ortaya çıkan alegorik bir imge olan Yesse Ağacı, Eski Ahit'te İşaya peygambere atfedilen sözlere dayandırılır.

“Yesse'nin kütüğünden yeni bir filiz çıkacak, kökünden bir fidan meyve verecek” (İşaya 11: 1).

İşaya'nın yanı sıra Matta İncili'nin başlangıcında Davud'un babası Yese'den Meryem'in evlendirildiği Yusuf'a değin yirmi sekiz kuşaktan söz edilir (Matta 1: 1-17). Kutsal Kitap'taki bu soykütüğü, Tertullianus, Hieronymus gibi Kilise Babaları tarafından İsa'nın ve aynı zamanda Meryem'in köklerini açıklayan bir bildiri olarak yorumlanmıştır.²² Bu yaklaşıma göre, kök (*radix*) Yesse'yi, filiz (*virga*) Meryem'i, çiçek (*flos*) ise İsa'yı sembolize etmektedir.



Resim 28: Anonim, Yesse Ağacı, 1240-50
J. Paul Getty Museum, Los Angeles

Ortaçağ minyatürlerinde, vitraylarında, Gotik kiliselerin cephe kabartmalarında ve daha sonra Kuzey Rönesans'ının erken dönem yapıtlarında rastlanan Yesse Ağacı betimlerinde ilk ata olarak anılan Yesse, ağacın kökünde uzanmış biçimde gösterilir. Yesse'nin bedeninden yükselen ağacın dallarına sayıları değişebilen Eski Ahit peygamberleri, en üst kısmına ise Meryem ve Çocuk İsa yerleştirilmiştir (Resim 28, 29). Meryem ve İsa kimi zaman bağımsız figürler olarak gösterilir, kimi zamansa Meryem kucağında Çocuk İsa ile gösterilir. Figürlerin ellerinde Kutsal Kitap'a atıfta bulunan parşömenler yer alabilir. Matta İncili'nde İsa'dan önce soyun son temsilcisi kimliğiyle ismi anılmasına karşın Yusuf, bu kompozisyona dâhil edilmez. Ağacın kökünde uzanan ve uyurken gösterilen Yesse ile Havva'nın yaratılışı sahnelerinde benzer biçimde betimlenen Âdem arasında kurulan paralellik, Yesse Ağacı imgesinde İlk Günah'a atıfta bulunduğu savlayan görüşe bir temel oluşturmuştur.²³



Resim 29: Geertgen tot Sint Jans, Yesse Ağacı, 1480'li yıllar
Rijksmuseum, Amsterdam

NOTLAR

- 1 Matilde Battistini, *Symbols and Allegories in Art*, çev. S. Sartarelli, Los Angeles: J. Paul Getty Museum, 2005, 248.
- 2 Mircea Eliade, *Dinler Tarihine Giriş*, çev. L. Arslan Özcan, İstanbul: Kabcacı Yayıncılık, 2015, 272.
- 3 Ann W. Astell, *Eating Beauty: The Eucharist and the Spiritual Arts of the Middle Ages*, Ithaca ve Londra: Cornell University Press, 2006, 33.
- 4 Matilde Battistini, *a.g.e.*, 248.
- 5 George Ferguson, *Signs and Symbols in Christian Art*, Londra: Oxford University Press, 1979, 27; Leslie Ross, *Medieval Art: A Topical Dictionary*, Londra: Greenwood Press, 1996, 249.
- 6 Jeffrey Burton Russel, *İblis, Erken Dönem Hristiyan Geleneği*, çev. Ahmet Fethi, İstanbul: Kabcacı Yayınevi, 2000, 72-73; Peter André Alt, *Her Şeyin Başlangıcı: Şeytanın Düşüşü ve Kötünün Doğuşu*, çev. Sabir Yücesoy, İstanbul: Sel Yayıncılık, 2016, 34.
- 7 Yılan figürünün Havva yerine Âdem’le paralellik gösteren konumu ve jestleri, Michelangelo’nun Kutsal Kitap ve ikonografik gelenek dışında bir kaynaktan esinlendiğini düşündürür. Sanatçının “İlk Günah” sahnesindeki gelenek-dışı betimleme anlayışının Rönesans dönemindeki Yeni-Platoncu yazınla bağlantıları üzerine bkz. Jane Schuyler, “Michelangelo’s Serpent with Two Tails”, *Source: Notes in the History of Art*, C. 9, No. 2, 1990, 23-29.
- 8 Lilith miti ve kaynakları üzerine bir değerlendirme için bkz. Mineke Schipper, *Adem ile Havva Her Yüzer*, çev. Arlet İncidüzen, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2012; Vera Zingsem, *Lilith: Adem’in İlk Karısı*, çev. Devrim Doğan Yüzer, İzmir: İlyas Yayınları, 2005.
- 9 Robert Graves ve Raphael Patai, *İbrani Mitleri: Tekvin-Yaratılış Kitabı*, çev. Uğur Akpur, İstanbul: Say Yayınları, 2009, 103-108.
- 10 “Tanrı insanı kendi suretinde yarattı. Böylece insan Tanrı suretinde yaratılmış oldu. İnsanları erkek ve dişi olarak yarattı. Onları kutsayarak ‘Verimli olun, çoğalın’ dedi.” (Tekvin 1: 27-28) “Rab Tanrı Adem’i topraktan yarattı ve burnuna yaşam soluşunu üfledi. Böylece Adem yaşayan varlık oldu (...) Tanrı Adem’e derin bir uyku verdi. Adem uyurken, onun kaburga kemiklerinden birini alıp yerini etle kapladı. Adem’den aldığı kaburga kemiğinden bir kadın yaratarak onu Adem’e getirdi. Adem, ‘İşte bu benim kemiklerimden alınmış kemik, etimden alınmış ettir’ dedi. ‘Ona kadın denilecek, çünkü o adamdan alındı’ (Tekvin 2: 7; 18-23).
- 11 Filippino Lippi’nin Strozzi Şapeli’ndeki Âdem ve Lilith freskinin Yeni-Platoncu düşünceyle bağlantıları için bkz. Robin O’Byrne, “Carnal Desire and Conflicted Sexual Identity in a Dominican Chapel”, *Images of Sex and Desire in Renaissance Art and Modern Historiography*, ed. A. Pollali ve B. Hub, New York: Routledge, 2018, 41-60.
- 12 Yaşam Ağacı ile İlyiliği ve Kötülüğü Bilme Ağacı’nın aynı ağaç olduğunu öne süren yaklaşımlar için bkz. Paul G. Kuntz, Lee Braver, “Ascent/Descent”, *Encyclopedia of Comparative Iconography: Themes Depicted in Works of Art*, ed. H. E. Roberts, Chicago ve Londra: Fitzroy Dearborn Publishers, 1998, 74.
- 13 Kutsal Haç efsanesi ve ikonografisi için bkz. Uşun Tükel, Serap Yüzgüller, *Sözden İmgeye Batı Sanatında İkonografi*, İstanbul: Hayalperest Yay., 2018, 345-46.
- 14 Mircea Eliade, *İmgeler ve Simgeler*, çev. Mehmet Ali Kılıçbay, Ankara: Doğu Batı Yayınları, 2018, 183.
- 15 Erwin Panofsky, *The Life and Art of Albrecht Dürer*, Princeton ve New Jersey: Princeton University Press, 1955, 85.
- 16 A.g.e., 85.

- 17 Dörthe Binkert, *Melankoli Kadındır*, çev. İlknur İgan, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 1995, 109.
- 18 Erwin Panofsky, *The Life and Art of Albrecht Dürer*, 85.
- 19 Natalia Gritsai, *Van Dyck: 1599-1641*, New York: Parkstone Press, 2019, 82.
- 20 George Ferguson, *Signs and Symbols in Christian Art*, 28; James Hall, *Dictionary of Subjects and Symbols in Art*, Londra: John Murray, 1974, 324.
- 21 George Ferguson, *Signs and Symbols in Christian Art*, 28.
- 22 Leslie Ross, *Medieval Art: A Topical Dictionary*, 248-249.
- 23 Émile Mâle, *Religious Art in France of the Thirteenth Century*, New York: Dover Publications, 2000, 165.



ÇÖL

Kuru toprağı, geniş arazisi ve kuraklığın hüküm sürdüğü iklim koşullarıyla insanın doğaya müdahalesinden azade boş bir coğrafi konumu tanımlayan çöl, insan tarafından inşa edilmiş sınırları devre dışı bırakan, uçsuz bucaksız bir ıssızlık manzarası sunan özellikleri nedeniyle belirsizlik, tekinsizlik ve bilinmezlik gibi kavramlarla¹ ilişkilendirilir. Hem fiziksel koşulları hem de bu koşullardan ötürü yüklendiğı anlam, kozmolojik açıdan çölün doğaüstü güçlerin etkin olduğı mistik bir dünyevi alan olarak yorumlanmasına² dayanak oluşturur. Eski Ahit'te özellikle Mısır'dan çıkış sonrasında İsrailoğullarının kırk yıl boyunca yaşamlarını sürdürdükleri ve Tanrı'nın çeşitli biçimlerde ortaya çıkan bildirilerine tanıklık ettikleri çöl, Vaat Edilen Topraklara ulaşma rotasında bir sığınak olduğı kadar Tanrı tarafından İsrailoğullarının pek çok sınanmaya tabi tutuldukları yer olarak da dikkati çeker. Çölde geçen kırk yıl boyunca açlık, susuzluk, kuraklık, yılan, akrep ve benzeri hayvanların yarattığı tehlike gibi olumsuz koşullarla mücadele ederek çölde yaşamının zorluklarına direnen İsrail halkı, onları çöle yöneltten Tanrı'ya birçok kez isyan ederken kimi zaman çeşitli mucizelerle hayatta kalmayı başarmış, kimi zamansa sadakatsizlikleri nedeniyle cezalandırılarak çölde kalmaya mahkûm edilmişlerdir.

"Size gelince, cesetleriniz bu çöle serilecek. Çocuklarınız, hepiniz ölünceye dek kırk yıl çölde çobanlık edecek ve sizin sadakatsizliğiniz yüzünden sıkıntı çekecekler. Ülkeyi araştırdığınız günler kadar -kırk gün, her gün için bir yıldan kırk yıl- suçunuzun cezasını çekeceksiniz. Sizden yüz çevirdiğimi bileceksiniz!" (Sayılar 14:32-34).

Eski Ahit'te, İsrailoğullarının deneyimleri açısından bir sınanma alanına dönüşen çöl, topluluğun günahlarının yüklendiğı "günah keçisi" anlatısında kötülüklerin devredildiğı yer olarak tanımlanır. Tanrı, İsrailoğullarının günahlarına karşılık ödenecek kefareti için iki keçinin kurban edilmesi gerektiğini, ilkinin günah sunusu olarak verileceğini, günahların yükleneceğı ikincisinin ise çöle sevk edileceğini bildirir.

"Harun En Kutsal Yer'i Buluşma Çadırı'nı, sunağı arındırdıktan sonra, canlı tekeyi sunacak. İki elini tekenin başına koyacak, İsrail halkının bü-

tün suçlarını, isyanlarını, günahlarını açıklayarak bunları tekenin başına aktaracak. Sonra bu iş için atanan bir adamla tekeyi çöle gönderecek. Teke İsrail halkının suçlarını yüklenerek ıssız bir ülkeye taşıyacak. Adam tekeyi çöle salacak” (Levililer 16:20-22).

Topluluğun arınması için gerçekleştirilen bu ritüelde kötülüğün sınır dışı edilmesine ya da dışsallaştırılmasına mekân olarak aracılık eden, günah keçisinin salındığı ıssız çöldür. Öte yandan bu anlatının dikkat çekici başka bir unsuru, keçinin son kertede Azazel’e, yani Şeytan’a gönderilmesidir (Levililer 16:26); zira böylece çöl, hem kötülüklerin aktarıldığı hem de Şeytan’ın ikamet ettiği yer haline gelir.

Musa dönemindeki olaylara ve İbrani ataların yaşamına birçok kez atıfta bulunulan Yeni Ahit’te çöl, hem Tanrı’nın mucizelerinin hem de halkına verdiği cezaların hatırlatıcısı olarak anılmıştır.

“Eğer bugün O’nun sesini işitirseniz, atalarınızın başkaldırdığı ve çölde O’nu sınadığı günkü gibi, yüreklerinizi nasırlaştırmayın. Atalarınız beni orada deneyip sınadılar ve kırk yıl boyunca yaptıklarımı gördüler. Bu nedenle o kuşağa darıldım ve dedim ki, yürekleri hep kötüye sapar, benim yollarımı öğrenmediler” (İbranilere Mektup 3:8-11).

Eski Ahit’le kronolojik ve teolojik düzlemde bir süreklilik çizgisi oluşturan bu türden göndermelerin yanı sıra Yeni Ahit’te çöle ilişkin sembolik anlamın temelini inşa eden, İsa ve Vaftizci Yahya’nın çöldeki deneyimleridir.

İsa'nın Çölde Kırk Günü:

İnziva ve Sınanma

İncil yazarlarının anlatılarında çöle ilişkin en çarpıcı atıf, kuşkusuz, İsa ve Şeytan'ın karşılaştığı yerin çöl olmasıdır. Sinoptik İncillerde geçen bu anlatıya göre, Kutsal Ruh'un çöle yönelttiği İsa, hiçbir şey yemeden geçirdiği kırk günün sonunda Şeytan tarafından sınanmasının ardından onu alt ederek çölde geçirdiği bu deneyimi nihayete erdirir (Matta 4:1-11; Markos 1:12-13; Luka 4:1-13). “İsa'nın Sınanması” olarak tanımlanan bu olay, Şeytan'ın ortaya çıktığı yer olarak çöle değinilmesi açısından Eski Ahit'teki günah keçisi anlatısını çağırıştırır. Nitekim çölün kötücül güçlerin ayartmalarına maruz kalan bir iman sınanmasını sembolize etmesi, Eski ve Yeni Ahit arasındaki bu analogiyle de bağlantılıdır. Bunun yanı sıra Kanun Tabletlerini almadan önce Musa'nın Sina Dağı'nda kırk gün süreyle aç ve susuz kalışı, İsrailoğullarının kırk yıl boyunca çölde yaşam sürmeleri, İly'a'nın çölde kırk gün kırk gece yürüyerek Tanrı'nın Dağı kabul edilen Horeb'e varışı, İsa'nın çöldeki kırk günlük deneyiminin Eski Ahit'teki önbelirimleridir.³ Kırk gün kırk gece boyunca süren tufanı da dâhil edebileceğimiz bu anlatıların başka bir ortak motifi, Kutsal Kitap sembolizminde belli bir mertebeye ulaşmanın sembolü⁴ kabul edilen kırk sayısıdır.

Batı resminde İsa'nın Sınanması sahnelerine sıklıkla rastlanmakla birlikte İsa'nın Şeytan ile karşılaşmadan önce deneyimlediği çöl ortamını konu alan örnekler oldukça sınırlıdır. İtalyan ressam Moretto da Brescia'nın *İsa Çölde* isimli yapıtında (Resim 30), İncil yazarları arasında yalnızca Markos tarafından kayda geçirilen, İsa'nın yabanıl hayvanlar arasında bulunduğu ilişkin sözler referans alınmıştır (Markos 1:13). Brescia'nın çölü geniş bir kumluk manzara değil, ortasında iki ağacın yükseldiği, engebeli ve kayalık bir alandır. Başını eline dayamış biçimde oturan, bu jestiyle tefekkür halinde olduğu açığa vurulan İsa'nın etrafını Markos'un değindiği yabanıl hayvanları temsilen ve aynı zamanda Hristiyan sembolizminin etkilerini beyan eden hayvanlar çevrelemiş durumdadır. İsa'nın ayakları dibinde görülen yılan, doğrudan Eski Ahit'te Tanrı'nın Aden Bahçesi'ndeki yılanı lanetleyen sözlerini akla getirir.

“Seninle kadını, onun soyuyla senin soyunu birbirinize düşman edeceğim. Onun soyu senin başını ezecek, sen onun topuğuna saldıracaksın” (Tekvin 3:15).

İkonografik gelenekte ikinci Havva kabul edilen Meryem'in ayakları altında ezilirken betimlenen yılan, bu kez İsa'nın (İkinci Âdem) ayaklarının dibindedir. Brescia'nın özellikle sahneye yerleştirdiği kuş türleri, Şeytan kompozisyona dâhil edilmese de İsa'nın sinanmasına ve çöle ilişkin anlam katmanlarına işaret eden niteliktedir. Sol taraftaki kayalığın üzerine tünemiş kuzgun Şeytan'ın ve kötülüğün, güvercin ise Kutsal Ruh'un sembolleri olarak (Tufan anlatısında olduğu gibi) kötü ve iyi arasındaki keskin karşıtlığı görselleştirir. Bununla birlikte güvercin, Kutsal Ruh'un İsa'yı çöle yönelttiğini imleyen bir işaret olarak da okunabilir. Yapraksız ağacın dalında yer alan saka kuşu İsa'nın çilesini, pelikan İsa'nın insanlık için kendisini kurban edişini, tur-na kötücül güçlere karşı tetikte olmayı sembolize eder.⁵ İsa'nın İlk Günah'ın telafisi için kurbanlık misyonunu üstlenmesinin sonrasında dirilerek göğe



Resim 30: Moretto da Brescia, *İsa Çölde*, 1515-20
The Metropolitan Museum of Art, New York

yükseldiği göz önünde bulundurulursa, kompozisyonun merkezinde yer alan biri kurumuş dallarıyla, diğeri yapraklarıyla dikkati çeken iki ağaç, ölüm ve diriliş karşıtlığını anımsatır.

Brescia'nın tasarısındaki hayvan sembolizmini İsa'nın çöle çekilişi, başka deyişle inzivası üzerinden anlamlandıran figür ise sol tarafta görülen ge-yiktir. Eski Ahit'te geçen, “Geyik akarsuları nasıl özlerse, canım da seni öyle özler, ey Tanrı! Canım Tanrı'ya, yaşayan Tanrı'ya susadı; ne zaman görmeye gideceğim Tanrı'nın yüzünü?” (Mezmurlar 42:1-2) sözlerinden ötürü geyik, Tanrı'ya ulaşma özleminin ve inzivaya çekişilin sembolüdür.⁶ Kutsal Ruh'un çöle yönelttiği İsa'nın bir bekleyiş içinde, henüz Şeytan'la karşılaşmamış olduğu ânı betimleyen bu sahne, adeta Mezmurlar'daki sözleri yankılar gibidir. Öte yandan Ortaçağ'ın hayvan efsanelerine göre geyik, hem doğadaki kaynak sularına ulaşabilme yetisi hem de bu suyun sağladığı dayanıklılıkla yılan zehrinden etkilenmemesi nedeniyle günaha karşı direnci ve vaftizle gelen arınmayı temsil eder.⁷ Bu alegorik yorumun kaynağı, Vaf-tizci Yahya tarafından Ürdün Nehri'nde vaftiz edilişinin hemen ardından çöle çekilen İsa'nın, Hristiyanlıkta kötülük ve günahın kaynağı kabul edilen Şeytan'ı alt edişidir.

Resmin sembolizm temelinde gerçekleştirilen okumasının başka bir boyutu, İsa'nın duruş biçimi ve jestidir. Batı resim geleneğinde özellikle tefekkürle bağlantılı olarak başın ele dayanması jesti, melankoli ile ilişkilendirilen bir görsel koddur. Kederlerin Adamı, *Ecce Homo* gibi İsa'nın acılarının ve çilesinin ön plana çıkarıldığı ikonografik repertuvarda melankolik ya da tefekkür halinde İsa imgesine rastlanır ama Yeni Ahit kronolojisi bağlamında, İsa'nın henüz havarilerini seçerek öğretilerini yayma misyonuna bile başlamadığı bir süreçte ait olan Çölde İsa sahnesinde melankolik jest ile İsa'nın çilesi arasında bağ kurabilmek güçtür. Bu betimleme anlayışının ikonografik kaynağını, çöl ile melankolik ruh hali arasında bağ kuran manastırcılık geleneğinde ve Rönesans döneminde yaygınlaşan “azizlerin melankolisi”ni görselleştiren betimlerde bulmak mümkündür. Erken dönem Hristiyan düşüncesinde çöl, İsa'nın yaşamının deneyimlenmesi ve tefekkür için en ideal inziva yeridir. İnziva sürecinin son aşamasında Kızıldeniz'e yakın ölümcül bir çöle çekilen Mısırlı Aziz Antonius örneğinde olduğu gibi, manastır örgütlenmesinin temeli kabul edilen çöl keşişlerine göre bir Hristiyan'ın en sert biçimde sınandığı, Şeytan'ın ve



Resim 31: Ludovico Carracci, *Meleklerin Çölde İsa'ya Hizmet Edışı*, 1608
Gemaldegalerie, Berlin

demonlarının günaha kışkırtmaları karşısında en çetin mücadeleyi verdiği yer, çöldür.⁸ Evagrius Pontikus, Keşiş Johannes gibi erken dönem keşişleri, çöldeki deneyimleri aktardıkları metinlerinde inziva ve tefekkürün derinleşmesi sonucunda ortaya çıkan “hüzünlü tembellik” halinden, yani Ortaçağ’ın tanımlamasıyla *acedia*’dan (aylaklık, tembellik) söz ederler.⁹ Çalışma, dua etme, Tanrı’ya adanma gibi dini eylemlerin melankolik düşüncelerle askıya alınmasını ifade eden *acedia*, kötücül güçlerin ayartmaları karşısında ruhun direncini düşüren bir etkiye sahiptir. İsa’nın melankolik imgesi, kuşkusuz, bir günah kabul edilen *acedia* ile bağdaştırılamaz. Ancak Rönesans döneminde Yeni Platoncu düşünürlerin “üretken tefekkür”ün tetikleyicisi olarak melankolik ruh halini olumlayan yaklaşımlarını da göz ardı etmemek gerekir. Nitekim bu yaklaşımın ortaya çıkardığı gösterim tiplerinden biri de, Çalışma Masasında Aziz Hieronymus imgesinde örneklediği üzere, melankolik jestle resmedilen aziz betimleridir. Aynı süreçte çöl deneyimi yaşamış azizlerin gösterildiği sahnelerde yine me-

lankolik jest belirleyici bir motiftir. Rönesans’la birlikte ikonografik gele-
neğe eklenen bu gösterim kalıbı *acedia*’nın değil, Tanrı’ya ulaşma özlemi-
ni de barındıran dini tefekkürün temsilidir. Burada kısaca özetlenen çöl,
tefekkür ve melankoli ilişkisi perspektifinden bakıldığında, etrafını saran
hayvanlarla hiçbir etkileşimi olmayan, bulunduğu ortamla bağını kesmiş
görünen İsa’nın melankolik jesti, içsel inzivanın ve tefekkürün derinliğini
yansıtan bir nitelik taşımaktadır. Kökleri Antikçağ’a dayanan ve Ortaçağ
Hıristiyan düşüncesinde de benimsenen dört mizaç paradigmasında mel-
lankolik mizacın sembolü¹⁰ kabul edilen geyiğin Brescia’nın yapıtındaki
rollerinden biri, belki de İsa’nın melankolisine eşlik etmektir.

Brescia’nın resminde İsa ve hayvanların dışında, sağ ve sol tarafta
olmak üzere melekler yer alır. Yeni Ahit’te, yenilgiye uğrayan Şeytan’ın
çölden ayrılmasının ardından İsa’ya hizmet etmek için meleklerin geldiği-
ne değinilir. Sınanma öncesinde İsa’yı çölde gösteren betimlere nazaran
çok daha sık resmedilen bu konunun örneklerinden biri, Barok dönem
ressamlarından Ludovico Carracci’nin yapıtıdır (Resim 31). Kalabalık bir
melek grubunun İsa’nın açlığını ve susuzluğunu gidermek üzere yoğun
bir hazırlık içinde olduğu sahnede İsa, Şeytan’ı alt edişinin zaferini, başka
deyişle Kutsal Ruh aracılığıyla Tanrı’nın sevk ettiği sınanmadan geçiş-
ni imleyen biçimde göğe doğru bakmaktadır. Merkezdeki melek grubu-
nun bir kısmı ellerini yıkaması ve kurulaması için İsa’ya hizmet eder-
ken, onların üstünde konumlandırılan melekler müzik icra etmektedir.
Carracci’nin dünyevileştirilmiş meleklerine karşın Brescia’nın gerek renk-
leri gerekse gökte olmalarıyla doğaüstü nitelikleri vurgulanan melekleri,
henüz Şeytan’ın gelmediği ve sınanmanın gerçekleşmediği aşamada göz-
lemci ya da tanık olarak sahnede bulunduklarını düşündürür.

Vaftizci Yahya: Çölde Yükselen Ses

Kanonik İncillerde Mesih'in gelişini bildiren kişi olarak belirleyici bir misyon üstlenen Vaftizci Yahya, aynı zamanda Eski ve Yeni Ahit arasındaki bağlantının doğrudan ifade edildiği bir figürdür. İncil yazarları, Şeria Nehri'nin çevresindeki bölgeyi dolaşarak günahların bağışlanması için insanları tövbe edip vaftiz olmaya çağırmak üzere çölde yükselen sesin, İşaya peygamberin Eski Ahit'te aktarılan sözlerini (İşaya 40:3-5) doğruladığını kayda geçirmişlerdir.

“Çölde yükselen ses, Rabbin yolunu hazırlayın, geçeceği patikaları düzleyin, diyor. Her dere doldurulacak, her dağ ve her tepe alçaltılacak. Eğri yollar doğrultulacak, engebeli yollar düzleştirilecek. Ve tüm insanlar Tanrı'nın sağladığı kurtuluşu görecek” (Luka 3:4-6).

Yeni Ahit'te Tanrı'nın sesini çölde işittiği belirtilse de Yahya'nın çöldeki yaşamına ilişkin deneyimi kanonik İncillerde konu edilmez. Apokrif Yakub İncili'ne göre, Tapınağın başkâhini olan babası Zekeriya'nın katledilişinin ardından Yahya, annesi (ve aynı zamanda Meryem'in akrabası) Elizabet'le birlikte çöle çekilir. Annesinin ölümünden sonra Meryem ve Çocuk İsa onu ziyarete gelirler; Meryem Yahya'yı yanına almak istese de Çocuk İsa onun çölde kalması gerektiğini, bir meleğin ona eşlik edeceğini söyler. Vaftizci Yahya yaklaşık otuz yaşına değin çölde yalnız bir yaşam sürer." Tanrı'nın bildirisi üzerine İsa'nın gelişini müjdelemek için çölden ayrılan Yahya, kendi ağzından İşaya'nın sözlerine atıfta bulunarak halkını tövbeye çağırdığında, onun beklenen Mesih olduğunu düşünenlere, “Benden sonra gelen benden üstündür. Çünkü O benden önce vardı” (Yuhanna 1:15) ve “Ben O'nun çıkarılarını çıkarmaya bile layık değilim,” (Matta 3:11; Markos 1:7; Luka 3:16) sözleriyle yanıt verir.

Rönesans döneminde yaygınlaşan, Yahya'nın kalabalıklardan yalıtılmış, inzivaya çekilmiş yaşamını konu alan betimlerin figür ve manzara ilişkisi açısından çarpıcı örneklerinden biri, 15. yüzyıl Hollanda resminin Haarlem ekolü ressamlarından Geertgen tot Sint Jans'ın *Vaftizci Yahya Çölde* yapıtıdır (Resim 32). Brescia'nın resmiyle karşılaştırıldığında figürlerin yalnızlığına yapılan vurgu bir kenara bırakılırsa, Hollandalı sanatçının arka plana doğru bütünü-



Resim 32: Geertgen tot Sint Jans, *Vaftizci Yahya Çölde*, 1495
Gemaldegalerie, Berlin

le ağaçlarla kaplı bir doğa manzarası sunacak şekilde tasarladığı ortam, çölü imleyen bir görünüme sahip değildir. Ön planda görülen çiçekler, manzaraya yayılan bitkiler ve çeşitli kara hayvanları, gökte süzülen kuşlar, arka plandaki ağaçların yaprakları gibi ayrıntılarda dikkati çeken incelikli fırça vuruşu ve renklendirme biçimi, Haarlem ekolünün tipik özellikleridir. Engebeli arazi ve renk tonlamalarının yarattığı kademelenme izleyicinin gözünü, sık ağaçların arka planında saydamlaşan bir görüntü ile Yahya'nın çocukluğunda ayrıldığı ve henüz topluluklar arasında vaazlarını vermeye başlamadığı Kudüs kentine ulaştırır. Ressam, Brescia'nın İsa'sını çağrıştıran, melankolik jestle betimlediği Vaftizci Yahya'yı sahnenin ön planına yerleştirmiştir. Batı resim geleneğinde sıklıkla rastlanan, çöldeki yaşamı imleyen hayvan postundan bir giysi yerine manastır keşişleri gibi giyinmiş, kıvrım kıvrım dökülen pelerini ve çıplak ayaklarıyla dikkati çeken Yahya, jestinin de etkisiyle düşüncelere dalmış görünmektedir. Yanında bulunan kuzu, Erken Hristiyan sanatından itibaren *Agnus Dei* (Tanrı'nın Kuzusu) olarak İsa'nın kadim sembollerinden biri olmakla birlikte, İsa'ya yönelttiği sözler nedeniyle aynı zamanda Vaftizci Yahya'nın atribülerinden biridir.

“İşte dünyanın günahını ortadan kaldıran Tanrı'nın Kuzusu!”
(Yuhanna 1:29).

Kutsal Aile, Meryem, Çocuk İsa ve Azizler gibi kalabalık sahnelerde de sıklıkla Yahya'nın eşlikçisi olan kuzu, Yahya'nın İsa'yı müjdeleyen misyonunu imlemektedir.¹²

Yahya, çorak bir çölde ya da kayalıklarla çevrili bir boş arazide değil; ağaçlar, hayvanlar, engebeler arasında göze çarpan su birikintisiyle Rönesans döneminin Aden Bahçesi, başka deyişle yitirilmiş cennet betimlerini anımsatan bir doğa manzarasındadır ve bu manzaranın dinginliği, Yahya'nın aksettirdiği ruh haliyle uyumludur. Hollandalı ressamın üretimi üzerine yazdığı kitabında John R. Decker, yapıttaki figür-mekân ilişkisinin 15. yüzyıl Kuzey coğrafyasında tefekkürü salık veren bir dindarlık modeli olarak formüle edilen “ruhun iç mekânlarının inşa edilmesi” metaforunun etkisini taşıdığını dile getirir.¹³ Ruhu içten bir adanmışlıkla gözetilen bir bahçe ile özdeşleştiren bu metaforla amaçlanan, İlk Günah'la yitirilen Cennet Bahçesi ile Son Yargı'nın ardından ruhun kurtuluşunu vaat eden cennet arasında bağ kurulmasıdır. İyi bir dindarın izlemesi gereken yol, ruhu için



Resim 33: Albrecht Dürer, *Melencolia I*, 1514
Anhaltische Gemäldegalerie, Dessau

bu metaforik mekânı inşa ederek tefekküre dalmaktır. Sahne Decker'ın yapıt ile çağın düşüncesi arasında var olduğunu savladığı etkileşim üzerinden okunursa Yahya'nın tefekkür ortamı, İlk Günah'a atıfta bulunmakla birlikte ruhun kurtuluşa erişeceği bir cennet imgesidir.

Vaftizci Yahya'nın melankoliye gönderme yapan düşünceli haline odaklanan Panofsky, vücudun ve başın eğilmesi, başın yaslanmadığı elin cansız biçimde dizin üzerine bırakılmasıyla ortaya çıkan kederli ruh hali izlenimine ve yaklaşık yirmi yıl sonra Dürer'in gerçekleştirdiği *Melencolia I* (Resim 33) yapıtı ile Geertgen tot Sint Jans'ın *Vaftizci Yahya Çölde* resmi arasındaki benzerliğe dikkat çeker.¹⁴ Dürer'in kuşkusuz sanat tarihinin ikonik imgelerinden biri olan yapıtı, ikonografiden okültizme uzanan geniş yelpazede zengin bir yorum arşivine sahiptir.¹⁵ Öte yandan bu kitabın konusu çerçevesinde Panofsky'nin "Aziz Yahya neden kederlidir?" sorusuna verdiği yanıtı anmak gerekir. Yahya'ya eşlik eden kuzunun bu yanıtı ararken belirleyici olduğuna değinen Panofsky'ye göre, *Agnus Dei*'nin varlığı ile hem İsa'nın insanlık için kendisini kurban edişi hem de Yahya'nın günahların bağışlanması için insanları tövbe etmeye çağırması misyonu anırtılır. Dolayısıyla kuzunun eşlikçiliği ile Tanrı tarafından seçildiği ve İsa'nın çilesini önceden bildiği imlenen Vaftizci Yahya, Dürer'in *Melencolia*'sındaki figürden farklı olarak tatlı bir hüznü tefekkür halindedir.

NOTLAR

- 1 Robert Barry Leal, *Wilderness in the Bible: Toward a Theology of Wilderness*, New York: Peter Lang Publishing, 2004, 63.
- 2 Kip Redick, "Wilderness as Axis Mundi", *Symbolic Landscapes*, ed. Gary Backhaus, John Murungi, Berlin: Springer, 2009, 71.
- 3 Gertrud Schiller, *Iconography of Christian Art*, C. I, çev. J. Seligman, Londra: Lund Humphries, 1971, 143.
- 4 Ellen Frankel, Betsy Platkin Teutsch, *The Encyclopedia of Jewish Symbols*, Maryland: Rowman and Littlefield Publishers, 2004, 58.
- 5 George Ferguson, *Signs and Symbols in Christian Art*, Londra: Oxford University Press, 1979, 14; 19; 23.
- 6 A.g.e., 25.
- 7 Peter Murray, Linda Murray, *A Dictionary of Christian Art*, New York: Oxford University Press, 2004, 244.

- 8 Jeffrey Burton Russel, *İblis: Erken Dönem Hristiyan Geleneği*, çev. Ahmet Fethi, İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 192.
- 9 Serol Teber, *Melankoli: Normal Bir Anomali*, İstanbul: Say Yayınları, 2013, 147-149.
- 10 Erwin Panofsky, *The Life and Art of Albrecht Dürer*, Princeton ve New Jersey: Princeton University Press, 1955, 85.
- 11 *Diğer İnciller (Apokrif İnciller)*, çev. Ekrem Sarıkçıoğlu, Isparta: Fakülte Kitabevi, 2005, 155.
- 12 George Ferguson, *Signs and Symbols in Christian Art*, 21.
- 13 John R. Decker, *The Technology of Salvation and the Art of Geertgen tot Sint Jans*, Londra-New York: Routledge, 2016, 122.
- 14 Erwin Panofsky, *Early Netherlandish Painting: Its Origins and Character*, C. I, Cambridge: Harvard University Press, 1966, 328.
- 15 Melankoli kavramı ve Batı sanatındaki melankoli temalı betimler üzerine kapsamlı bir araştırma için bkz. Raymond Klibansky, Erwin Panofsky ve Fritz Saxl, *Saturn and Melancholy, Saturn and Melancholy: Studies in the History of Natural Philosophy, Religion and Art*, Nendeln-Liechtenstein: Kraus Reprint, 1979.



GÖKKUŞAĞI

Doğudan batıya pek çok kültürde, doğa fenomeni olmasından ziyade gökyüzünde çizdiği kavisle gök ve yer arasında bir bağlantı kurduğuna inanılan gökkuşağı, tanrı(lar) ve insanlar arasındaki ilişkinin somutlaştığı bir gökyüzü hiyerofanisi¹ olarak yorumlanmıştır. Okçu yayı, yılan, köprü gibi farklı göndermeler² olumlu ya da olumsuz³ çağrışımlarla tanımlanmakla birlikte gökkuşağına yüklenen sembolizm, tanrısal olanın tezahürü bağlamında kolektif bir nitelik taşır. Yahudi-Hristiyan kültürü ve teolojisinde gökkuşağına yüklenen olumlu anlam, Eski Ahit'te bu doğa olayının ilk kez anıldığı Tufan anlatısına dayanır. Kötülüklerinden dolayı yaratmaktan pişman olduğu insan soyunu kırk gün kırk gece boyunca suların altında bırakarak cezalandıran Tanrı, soyun devamı için bir gemi yaparak içine sığınmalarını söylediği Nuh ve ailesini bu cezadan muaf kılar. Suların çekilmesi üzerine ailesi ve hayvanlarla birlikte gemiden çıkan Nuh, bir sunak yaparak Tanrı'ya kurbanlar sunar. Yakılan kurbanların kokusundan hoşnutluk duyan Tanrı, Nuh ve oğullarına tıpkı yaratılıшта Âdem ve Havva'ya söylediği gibi verimli olup çoğalmalarını salık verdikten sonra insan soyu ile yaptığı yeni ahdi bildirir.

“Sizinle ve bütün canlılarla kuşaklar boyu sonsuza dek sürecek antlaşmanın belirtisi şu olacak: Yayımı bulutlara yerleştireceğim ve bu yeryüzüyle aramdaki antlaşmanın belirtisi olacak. Yeryüzüne ne zaman bulut göndersem, yayım bulutların arasında ne zaman görünse, sizinle ve bütün canlı varlıklarla yaptığım antlaşmayı anımsayacağım. Canlıları yok edecek bir tufan bir daha olmayacak” (Tekvin 9: 12-15).

Tufan anlatısında Tanrı'ya atfedilen bu sözlerle gökkuşağı (bulutlara yerleşen yay), gök ve yer, başka deyişle Tanrı ve insan arasındaki yeni ahdin sembolü, insan soyu için yeni bir umudun yeşermesini müjdeleyen tanrısal bir işaret kabul edilmiştir. Bu sembolizmin başka bir önermesi de kutsal ile dünyevi arasındaki bağlantının işareti olan gökkuşağının arabuluculuk sağlayan bir köprü oluşturmastır.⁴

Bulutlara Yerleştirilen Yay: Tanrı ve İnsan Arasındaki Antlaşma

Sanat tarihinde en erken tarihli Kutsal Kitap yazmalarından biri kabul edilen *Viyana Genesis*'inde, Nuh ve oğulları gökkuşağıyla çevrelenmiş olarak resmedilmiştir. Bakışlarını Tanrı'nın gökten uzanmış eline yönelten figürlerin bu göksel ahde tanıklık ettikleri sahnede gemi ya da kurban sunma gibi anlamının içerdiği herhangi bir motife yer verilmemesi, yarım dairesel form ve iki renkle biçimlendirilen gökkuşağını odak haline getirir (Resim 34). Minyatür ustasının gökkuşağının renklerinde tercih ettiği yeşil yıkıma yol açan tufan sularını, kırmızı ise Son Yargı Günü'nün ateşini sembolize eder.⁵

Gökkuşağının renkleri, Hristiyan teolojisinde üzerine tartışılan bir konudur. *Viyana Genesis*'inin üretildiği 6. yüzyılda Kilise Babası Papa Aziz Gregorius, Hezekiel kitabı üzerine vaazlarında mavi-yeşil rengin suyla, kırmızının ateşle ilişkili olduğunu kaleme alır. Yine aynı dönemde Sevilla Başpiskoposu Isidore, Aristoteles'in savını benimseyerek güneşin parlaklığının bulutlar tarafından yansıtılması **sonucunda** gökkuşağının ortaya çıktığını belirtir. Ancak Aristoteles'in üç renk (yeşil, mor, kırmızı) önermesinden farklı olarak



Resim 34: *Viyana Genesis*'inde "Nuh ve Oğulları" betimi, 6. yüzyılın ilk yarısı
Österreichische Nationalbibliothek, Viyana

dört elemente koştut biçimde gökkuşağının da dört rengi yansıttığını öne sürer: su (mor), ateş (kırmızı), hava (beyaz), toprak (siyah).⁶ Bu renk skalası kuşkusuz, söz konusu renklerin sembolik göndermeleriyle de bağlantılıdır. Özellikle kırmızı ve mor (ya da mavi) rengin sıklıkla Ortaçağ'ın gökkuşağı tasarımıyla yer bulması, günahkârların tufanın mor sularında boğulduğu ve lanetlenenlerin cehennemden kızıl ateşinde yakılacağı inancına dayanır. Sevilleli Isidore'dan bir yüzyıl sonra metinlerinde bu görüşleri yineleyen Aziz Bede, Son Yargı Günü'nden önceki kırk yıl boyunca gökkuşağının hiç görünmeyeceği kehanetinde bulunur. Mainz Başpiskoposu Rabanus Maurus, iki renkli gökkuşağı tasarımıyla mavinin sudan, kırmızının ateşten kaynaklandığına değindiği gibi mavi rengin geçmişte kalan geçici gazaba, yani tufanın sularına, kırmızının ise geri dönülmez bir nihayete, başka deyişle İsa'nın ikinci gelişiyle gerçekleşecek Son Yargı'ya atıfta bulunduğunu vurgular.⁷

15. yüzyılın ortalarına tarihlendirilen *Saatler Kitabı*'nda, kayığın içine oturtulmuş ahşap bir sandığı andıran Nuh'un gemisinin bir penceresinde aileden iki kişi, göğe açılan ikinci pencerede Tanrı'ya şükranlarını sunan Nuh görülür (Resim 35). Nuh'a zeytin dalını getirirken betimlenen güvercin suların çekildiğinin, yani tufanın etkilerinin son bulduğunun işaretidir. Bulutların arasından sevgi dolu bir ifadeyle Nuh'u kutsayan Tanrı ile gemi arasında resmedilen gökkuşağı, Newton'un bu kitap resminin yapılışından iki yüzyıl sonra ortaya koyduğu renk tayfına yaklaşan bir görünümüdür. Geç Ortaçağ kitap resimlerinde renklerin prizmatik düzende ışığın kırılmasıyla oluştuğu tezin-den esinlendiği izlenimini veren gökkuşağı imgelerine rastlanması, Ortaçağ Avrupa'sında modern bilimin doğuşuna öncülük eden yaklaşımların olası etkisini akla getirir.

Aristoteles'in düşünceleri ile Hristiyanlığın tezlerinin uzlaştırılması üzerine temellendirilen Skolastik felsefenin öncü isimlerinden Albertus Magnus, Robert Grosseteste, Roger Bacon gibi din bilginleri, özellikle gökyüzü üzerine geliştirdikleri kuramlarıyla modern bilimin doğuşuna önderlik etmişlerdir. *Tanrı'nın Yarattığı Şeylerin Ortaya Çıkışının Düzeni Üzerine* başlıklı metninde Kutsal Kitap'taki yaratılış anlatısını da referans alan Robert Grosseteste, Aristotelesçi kuramdan ayrılarak gökkuşağının ışığın yansımalarından ziyade kırılmasından kaynaklandığını savlar. Onun öğrencisi olan Fransisken rahip Roger Bacon ise bulutların üzerinde beliren yayın ancak yağmur damlalarından göze yansıyan ışıkla meydana gelebileceğini, zira ortaya çıkan renklerin

hayal ürünü ve göz aldatmacası olduğunu öne sürer.⁸ Skolastik düşünürlerin geliştirdikleri bu yaklaşımların, teolojinin ana merkezleri olan manastırlarda üretilen el yazmalarındaki gökkuşağı imgesine esin verme olasılığını dile getirmek şaşırtıcı olmaz. Dönemin Fransız şairi Jean de Meun tarafından kaleme alınan *Gülün Romansı* şiirinde görkemli bir doğa fenomeni olarak gök-



Resim 35: *Saatler Kitabı*'nda "Nuh'un Gemisi" betimi, 1430-50
Bodleian Library, Oxford

kuşağının betimlenme tarzı, 13. yüzyılın gökyüzü kuramlarının sanata yansımaları örneklemesi açısından kayda değerdir.

“Adettendir, onlar yanlarında bir yay taşıyor
Hatta iki ya da üç, keyiflerine göre
Bu gökteki yaylar gökkuşağı adındadır
Nasıl olduklarını kimse açıklayamaz
Güneşin ona verdiği muazzam renkleri
Kaç çeşit ve kaç adet renk tonu olduğunu
Bu tonların çokluğunu, çeşitliliğini
Ne de neden bu şekilde gördüklerini
Bir okulda optik öğretmeni olmadıkça.”⁹

Umberto Eco’ya göre, Skolastik düşüncenin en etkin ismi Aquinolu Tommaso’nun *Summa Theologica* metninden kısa bir süre sonra yazılan *Gülün Romansı*’nda Fransız şair, doğanın ve sanatın olanaklarını estetik düzeyde değil de bilimsel düzeyde belirlemeye çalışır.¹⁰ *Saatler Kitabı*’ndaki minyatüre geri dönülürse, tıpkı şair gibi burada kısaca özetlenen ışık ve renk kuramlarından beslendiğini duyumsatan ressamın üç renge boyadığı gökkuşağı, Eski ve Yeni Ahit analogisinin Ortaçağ sembolizmindeki yansımalarından biri olarak Kutsal Üçlü’ye de atıfta bulunur.”

Biri erken, diğeri geç Ortaçağ’dan verilen kitap resimleri örneklerinde gökkuşağı, Eski Ahit anlatısında anıldığı olayla, yani Nuh’un Tanrı’ya adak sunmasıyla bağlantılı olarak gösterilmemiştir. Barok dönemde manzaranın bağımsız bir tür haline gelmesi ve sonraki süreçte özellikle Alman Romantizmi’nin etkisiyle birlikte, tufan sonrası yeryüzünü Nuh’un Kurbanı teması eşliğinde tuvale taşıyan manzaralara rastlanır. Resmin özerk tarihine ilişkin bu gelişmelerin yanı sıra Newton ve ardından Goethe tarafından geliştirilen renk kuramları da gökkuşağının resimsel bir motif haline gelmesinde rol oynar. Sanat yaşamının erken döneminde Neoklasik, daha sonraki süreçte ise Romantik üslupta yapıtlar veren Avusturyalı sanatçı Koch’un, Barok ustalar Poussin ve Claude Lorrain etkisini açığa vuran *Nuh’un Kurbanı ile Manzara* resminde (Resim 36), manzara ve Kutsal Kitap anlatısının dengeli bir ilişki içinde olduğu görülür. Nuh ve ailesinin betimlendiği ön planın merkezinde taş blokların oluşturduğu sunak vardır. Sunaktan yükselen dumanın yanında görülen Nuh, Eski Ahit’e göre tam da Tanrı’nın kurbanların kokusunu duy-

masıyla beliren gökkuşağına bakarken oğulları kurban etmek üzere başka hayvanları getirmekte, kadınlar grubu ise Tanrı'ya minnettarlıklarını sunmaktadırlar. Sahnenin sol yanında görülen ve geride kalan tufanın şiddetini anımsatan karanlık bulutların üzerinden beliren gökkuşağının yayı, arka planda dinginleşmiş suların üzerinde sonlanır. Böylece Tanrı'nın ahdinin işareti olarak, tufanın gerçekleşip son bulduğu geçmiş ile güneş ışığının aydınlatığı bereketli toprakların vaat ettiği umut dolu gelecek arasında bağ kurar.¹²

Batı sanatının tufan ve gökkuşağı ilişkisini görselleştiren imge repertuarı düşünüldüğünde, özgün motiflerle ve figürlerle dolu yapıtlarıyla sanat tarihçilerine zengin bir yorum dünyası bahşeden Hieronymus Bosch'un *Yeryüzü Zevkleri Bahçesi* (*Dünyevi Zevkler Bahçesi* olarak da anılır) ismiyle bilinen ünlü yapıtını (Resim 37) özellikle Gombrich'in getirdiği yorum çerçevesinde anmak gerekir. Gökkuşağı motifi açısından triptiğin açık kanatlarının gözler

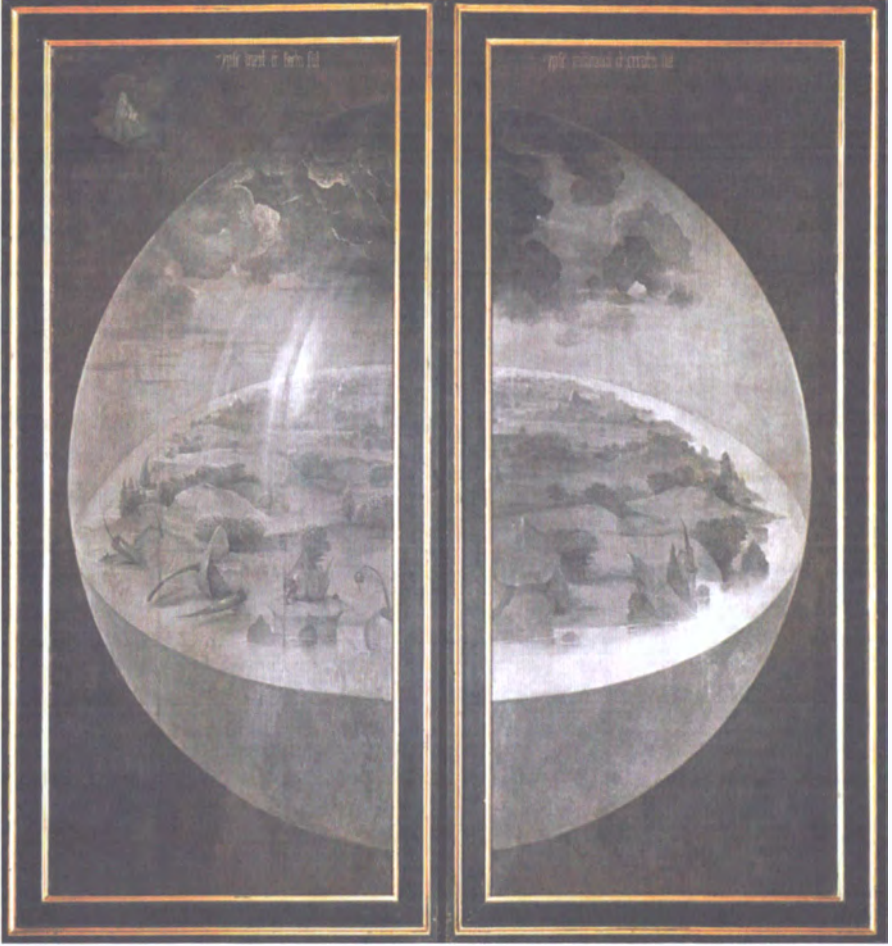


Resim 36: Joseph Anton Koch, *Nuh'un Kurbanı ile Manzara*, 1803
Stadel Museum, Frankfurt

önüne serdiği heyecan verici sahneden ziyade dış kanatların kapanmasıyla ortaya çıkan imge çarpıcıdır. Kayıtlara göre Bosch'un Nassaulu III. Henry'nin evliliği için gerçekleştirdiği triptik, orta panosunda Tufandan Önce İnsanlık, sol panoda Cennet Bahçesi ve Havva'nın Yaratılışı ve sağ panoda Cehennem temalarını içermektedir. Soldan sağa doğru belli bir kronoloji ve nedensellik çerçevesinde insanlığın Kutsal Kitap'taki tarihini sunan pano, Bosch'un ürettiği üzerine ortaya çıkan sanat tarihi literatürüne göre, insanın ve dünyanın *vanitas* niteliği taşıyan, ahlakçı ve didaktik bir imgesidir.¹³ Ressamın yitirilmiş cennet ile cehennem arasına yerleştirdiği yeryüzü zevkleri bahçesi, devasa meyveleri dişleyen, bindikleri hayvanların üzerinde gezinen ya da cinselliğe göndermede bulunan çeşitli eylemler halinde, neredeyse tamamı çıplak kadın ve erkeklerle doludur. Arka planda görülen, çok hassas bir denge içinde bulunan kule benzeri yapılar, suda yüzen cam küreler, Gombrich'e göre tüyler ürperten bir dayanıksızlık ve hassas bir denge izleğini vurgulamaktadır. Dünyevi hazların geçiciliği ile günaha kayıtsızlığın sembolik dünyasını inşa etmesi ve iki yan pano ile kronolojik bir dizge oluşturması bağlamında orta panodaki sahne, tufan öncesi yeryüzünün, başka deyişle Tanrı'nın yaratmaktan pişmanlık duyduğu dünyanın imgesi olarak yorumlanır. Bu yaklaşımın te-



Resim 37: Hieronymus Bosch, *Yeryüzü Zevkleri Bahçesi* triptiği, 1490-1500
Museo Nacional del Prado, Madrid



Resim 38: Hieronymus Bosch, *Yeryüzü Zevkleri Bahçesi* triptiği (dış kanatlar), 1490-1500

mel dayanaklarından biri, söz konusu sahneye atıfta bulunan bir envanterde, Matta İncili'nde Son Yargı ile bağlantılı olarak aktarılan *Sicut erat in diebus Noe* (Nuh'un günlerindeki gibi) ifadesinin geçmesidir.¹⁴

"Nuh'un günlerinde nasıl olduysa, İnsanoğlu'nun gelişinde de öyle olacak. Nuh'un gemiye bindiği güne dek, tufandan önceki günlerde insanlar yiyip içiyor, evlenip evlendiriliyorlardı. Tufan gelinceye, hepsi-



Resim 38a: Hieronymus Bosch, *Yeryüzü Zevkleri Bahçesi* triptiği (dış kanatlar), ayrıntı

ni süpürüp götürünceye dek başlarına gelecekte habersizdiler. İnsan-
noğlu'nun gelişi de öyle olacak" (Matta 24: 37-39).

Triptiğin kanatları kapandığında, yalnızca grinin tonlarıyla renklendirilmiş bir küre betimi ortaya çıkar (Resim 38). Resim alanının neredeyse tamamını kaplayan ve dünyayı temsil eden bu imge, saydam bir küre ile kara parçasının oluşturduğu bir dairenin kombinasyonudur. Sol kanadın sol üst köşesinde, başında papalık tacını anımsatan bir *tiara* taşıyan, parmağıyla elinde tuttuğu kitabın sayfalarını işaret eden ve bulutların üzerinde oturan Tanrı yer alır (Resim 38a). Kitabın açık sayfalarında ne yazılı olduğu bilinmese de iki kanadın üst kısmında görülen yazı, Eski Ahit'ten bir alıntıdır.

“Çünkü O söyleyince her şey var oldu; O buyurunca her şey belirdi”
(Mezmurlar 33:9).

Bosch'un dünya tasarımının ayrıntılarına bakılırsa, kürenin alt kısmının -kara parçasının bir bölümünü de kapsayacak biçimde- sularla çevrili olduğu, yer yer engebeli kara parçasının üzerinde tepeler ve ağaçların bulunduğu görülür. Ayrıca sol ön planda, Bosch'un alametifarikası diyebileceğimiz bitki ya da meyveyi çağrıştıran formlar göze çarpar. Tanrı'nın bulunduğu sol katta toprağın daha aydınlık görünmesinin nedeni, karanlık bulutların arasından yeryüzüne ulaşan ışık huzmeleridir. Geçmişin ve kendi çağının resim geleneği açısından benzersiz kabul edilen Bosch'un bu dünya imgesi, gerek barındırdığı ayrıntılardan gerekse Mezmurlar'dan yapılan alıntıdan hareketle sanat tarihinde genellikle dünyanın yaratılışı sürecindeki ilk üç günün nihai aşamasının temsili⁵ olarak yorumlanır.

“Tanrı, ışığı, karanlıktan; gök kubbeyi, sulardan; karayı, denizden ayırmış ve yeryüzüne bitkiler, meyve ağaçları vererek üçüncü günü sonlandırmıştır” (Tekvin 1: 1-13).

Bosch'un triptiği üzerine iki yıl arayla kaleme aldığı yazılarından ilkinde Gombrich, yapının *Yeryüzü Zevkleri Bahçesi* olarak bilinen ismine kuşkuyla yaklaşır ve yeryüzü zevkleri betimlenmiş olsa bile orta panodaki ana izleğin bu zevklerin geçiciliği olduğuna dikkat çeker.¹⁶ Dış kanatlarda yer alan sahnenin “Dünyanın Yaratılışı” olarak tanımlanmasını tartışmaya açtığı ikinci yazısında ise tek renk tonlarıyla resimlense de saydam küredeki ışık huzmelerinin gökkuşağını betimleme olasılığını gündeme getirir. Ana panonun tufandan önceki dünyayı temsil etmesi halinde dış kanatlarda betimlenen ve bir antlaşmadan söz ediyormuşçasına elindeki kitabın sayfalarını işaret eden Tanrı figürü, Gombrich'e göre, yaratılış anlatısından ziyade tufandan sonra Tanrı ile Nuh arasında yapılan antlaşma sahnesiyle uyumludur. Bununla birlikte yazar, dikkatli bakıldığında kalelerin ve bazı yapıların görülebildiği dünya imgesinin yaratılışı temsil etmesinin olanaksızlığını dile getirir. Orta panodaki tek giysili figürün Nuh olduğu argümanını da öne süren Gombrich, son kerte de dış kanatlarda Bosch'un yıkıcı sel sularının çekilmeye başladığı dünyayı resmettiğini savlayarak triptiğe verilen -kendi tabiriyle- yakışsız ismin yerine *Sicut erat in diebus Noe* ya da daha özlü bir ifadeyle *Tufanın Verdiği Ders* başlığını önermektedir.

Tanrı'nın ve İsa'nın Tahtı: Görkemin Tezahürü Olarak Gökkuşağı

Doğa fenomenleri arasında rengârenk görünümüyle görkemli bir imge sunan gökkuşağı, Yeni Ahit'te Tanrı'nın oturduğu gökteki tahtın ihtişamını aktaran sözlerde anılır.

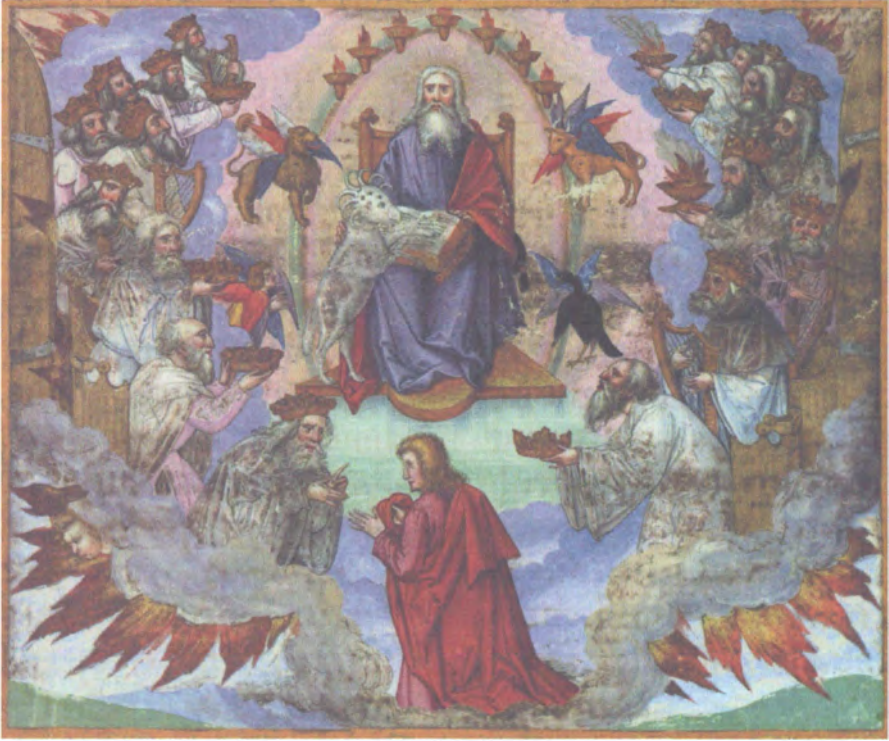
“Tahtta oturan, yeşime, kırmızımsı akik taşına benziyordu. Tahtının çevresinde zümrüt gibi bir gökkuşağı vardı” (Vahiy 4: 3).

İncil yazarı Yuhanna'nın Patmos Adası'nda bulunduğu sırada Kutsal Ruh aracılığıyla tanıklık ettiği imgelemeleri kaydettiği Vahiy, İsa'nın ikinci kez dünyaya gelişi, başka deyişle Son Yargı öncesinde gerçekleşecek olayların yüklü bir sembolizmle dile getirildiği apokaliptik bir metindir. İncil yazarının Tanrı'nın tahtına ilişkin bu tanıklığı, Eski Ahit'te Hezekiel'in Tanrı'nın ihtişamına ilişkin imgelemiyse benzerlik gösterir.

“Görünüğü yağmurlu bir gün bulutların arasında oluşan gökkuşağına benziyordu. Öyleydi çevresini saran parlaklık” (Hezekiel 1: 28).

1530'lu yıllara tarihlendirilen iki kitap resminde görüldüğü üzere, Hezekiel'e ve Yuhanna'ya atfedilen imgelemelerin ortak motifi, tahtta oturan Tanrı'yı çevreleyen ve hiyerofanik bir nitelik taşıyan gökkuşağıdır. Öte yandan söz konusu iki anlatı, Eski ve Yeni Ahit arasında kurulan tipolojinin başka bir boyutunu barındırmaktadır. *Yuhanna'nın İmgelemi* resminde (Resim 39) tahtın iki yanında, *Hezekiel'in İmgelemi*'nde (Resim 40) ise sahnenin sol alt köşesinde betimlenen kanatlı aslan, kanatlı öküz, kartal ve melek figürleri, anlatıların ikisinde de tahtın etrafında yer aldıklarına değinilen yaratıklardır. Nitekim Eski-Yeni Ahit metinleri arasında dolaysız bir bağlantıyı açığa vuran bu yaratıklar, Hristiyan ikonografisinde dört İncil yazarının atribüleri kabul edilmiştir: Matta (melek), Luka (kanatlı öküz), Markos (kanatlı aslan) ve Yuhanna (kartal).

Yeni Ahit'in Vahiy bölümünde aktarılan kıyamet günü ve öncesinde gerçekleşecek olaylara ilişkin kehanetler, Yargıç İsa'nın gökkuşağının üzerinde oturduğu Son Yargı sahnelerinin ortaya çıkışına zemin hazırlar. Savaş, salgın hastalıklar, kuraklık, kıtlık gibi felaketlerin günahkârlıkla ilişkilendirilmesi nedeniyle dünyanın sonu kehanetlerinin kol gezdiği Ortaçağ Avrupa'sında Vahiy



Resim 39: Matthias Gerung, *Yuhanna'nın İmgelemi*, 1530-32
Bayerische Staatsbibliothek, Münih

kitabı, önemli bir ilham kaynağıdır. Karolenj döneminden itibaren yaygınlaşan alegorik yorumlamalar, Vahiy kitabındaki anlatıların yayılmasına, belleğe kazınmasına ve ikonografik mirasa dâhil edilmesine katkıda bulunur.¹⁷ Romanesk ve Gotik dönemlerde kiliselerin portallerine nakşedilen kabartmalarda en sık rastlanan temanın erdemliler ve lanetlenenlerin ayrıştırıldığı Son Yargı olması, kıyamet beklentisinin bir yansımasıdır. Tufan anlatısının yanı sıra Hezekiel ile Yuhanna'nın imgelemlerinde hiyerofanik bir nitelik olarak beliren gökkuşağının Yargıç İsa'nın son hükmü vereceği Son Yargı sahnelerine aktarılması, yine Vahiy metniyle bağlantılıdır. Bununla birlikte teolojik açıdan Son Yargı'nın Yeni Ahit'teki referansı, İsa'nın "yüceliği içinde ve tüm meleklerle birlikte geldiğinde" tahtında oturacağını, koyunları sağına ve keçileri soluna alacağını bildiren sözleridir (Matta 24:31-46).



Resim 40: Yaşlı Lucas Cranach'ın atölyesi, *Hezekiel'in İmgelemi*, 1534
Herzogin Anna Amalia Bibliothek, Weimar

Padova'da bulunan Scrovegni (Arena) Şapeli'nin batı duvarına Giotto tarafından resmedilen *Son Yargı* freskinde ellerinde ve ayaklarında dirilişinin işaretleri olan çivi izleri görülen İsa, gökkuşağı renkleriyle tasarlanmış bir mandorla içinde gösterilmiştir (Resim 41). İsa'yı doğrudan gökkuşağının yayı üzerinde otururken betimlemeyen sanatçı, Hezekiel ve Yuhanna'nın imgelemlerinden esinlendiğini mandorlaya verdiği renklerde beyan eder. Renkleri keskin konturlarla ayrıştırmayan Giotto'nun kırmızıdan maviye uzanan renk çemberindeki renk geçişlerini tonlamalarla sağlaması (Resim 41a), natüralizmi ilan eden Rönesans sanatı öncesinde doğaya öykünme serüveninin bir belgesi gibidir. Ressamın gökkuşağını doğada gözlemleme fırsatı bulup bulmadığını bilemesek de şapelin fresk programında yer alan *Müneccim Kralların Secdesi* sahnesinde müneccimlerin takip ettikleri yıldız olarak betimlediği Halley kuyruklu yıldızı, ressamın doğa olaylarına ilgisini açığa vuran başka bir motiftir.



Resim 41: Giotto, *Son Yargı*, 1304-6
Scrovegni (Arena) Şapeli, Padova

Kuzey Rönesans'ının temsilcilerinden Hans Memling, iki yan kanatta cennet ve cehennemi betimlediği *Son Yargı* triptiğinin orta panosunda (Resim 42) İsa'yı gökkuşağının üzerinde otururken ve ayaklarını dünyayı temsil eden bir kürenin üzerine koymuş biçimde resmetmiştir. İsa'nın sağında masumiyetin ve merhametin sembolü zambak, solunda adaletin ve suçluluğun sembolü ateş saçan kılıç yer alır.¹⁸ Yayın bulutların üstünde görünen kısmının iki yanında ellerini kavuşturmuş biçimde insanlık için şefaathane dileyen figürler, Meryem ve Vaftizci Yahya'dır. Memling'in gökkuşağı, hem formu hem de renklerinin parlaklığıyla kompozisyonun belirleyici bir motiftir. Arka planda görülen tepelerin üzerinde son bulan yayın iki ucu, erdemliler ve lanetlenenlerin yeryüzündeki ayrışmasını imlemektedir. Öte yandan ressamın gökkuşa-



Resim 41a: Giotto, *Son Yargı*, ayrıntı

ğı tasarımı öyle katı bir görünüme sahiptir ki İsa'nın çarmıha gerilişi sırasında böğründen aldığı yarayı açıkta bırakan kırmızı pelerini, kıvrımlar halinde yayın üzerinden sarmaktadır. Kutsama işareti yaptığı sağ elini yukarı kaldırmış, sol elini ise aşağı indirmiş olan İsa'nın bu jesti, kıyamet gününün yargıcı olduğunu pekiştirir (Resim 42a). Erdemli ruhların mutlak kurtuluşunu vaat eden bu yargılama, Tanrı ile Nuh arasında gerçekleşen ahdin yerini nihai antlaşmanın aldığını, başka deyişle gökkuşağının yeni anlamını bildirmektedir.

İlki 14. yüzyılın başları, diğeri 15. yüzyılın ikinci yarısına tarihlenen Giotto ve Hans Memling'in *Son Yargı* betimlerini gökkuşağı motifinin kullanımı açısından ele alsak da, sahnenin kurgulanışı açısından iki yapıtı ortaklaştıran başka bir özellik, resmi sipariş eden kişilerin *Son Yargı*'ya dâhil edilmesidir. Giotto'nun



Resim 42: Hans Memling, *Son Yargı*, 1467-71
Muzeum Narodowe, Gdansk



Resim 42a: Hans Memling, *Son Yargı* (ayrıntı)

Resim 41’de yer verilen freskinde, hem şapeli inşa ettiren hem de freskleri yaptıran Enrico Scrovegni, bir din adamı tarafından tutulan şapelin modelini diz çökmüş biçimde Meryem’e sunarken görülür (Resim 43). Sahnedeki konu- mu, iki meleğin taşıdığı çarmıhın hemen yanı ve cenneti temsil eden alandır. Padova’nın varlıklı ailelerinden biri olan Scrovegni ailesi, zenginliğini tefeciliğe borçludur. Bu konudaki ünleri öyle yayılmıştır ki *İlahi Komedya*’nın “Cehennem” kitabında Dante, yedinci daireye yerleştirdiği tefeciler arasına Enrico’nun ba- bası Reginaldo Scrovegni’yi de dâhil eder (Cehennem, XVII:64-75).¹⁹ Enrico Scrovegni’nin, ailenin kötü şöhretini telafi edebilmek ve babasının günahla- rının kefareti öderebilmek umuduyla bu fresk çevrimini, çağının en büyük ressamı kabul edilen Giotto’ya sipariş ettiği yönünde bir varsayım söz ko- nusudur.²⁰ Kuşkusuz Scrovegni’nin böyle bir güdüye sahip olup olmadığını tespit etmek olanaklı değildir; ancak kurtuluş umudunu *Son Yargı* sahnesinde görünür kılma arzusu aşîkârdır.



Resim 43: Giotto, *Son Yargı* (ayrıntı), 1304-6

Hans Memling'in resmettiği *Son Yargı*, yapıtın siparişi ve el değiştirme hikâyesi açısından çetrefilli bir serüvene sahiptir. Memling'e resmi sipariş eden kişi, bazı yayınlarda Angelo Tani, bazılarında ise Tommaso Portinari olarak geçmektedir. Bununla birlikte anılan iki ismin ortak noktası, önce Tani ve ardından Portinari olmak üzere Brugge kentindeki Medici Bankası'nda yöneticilik yapmalarıdır. Memling'in bu iki Floransalı bankacı için portre ve altar resimleri gerçekleştirdiği bilinmektedir. *Son Yargı* triptiğinin kim tarafından sipariş edildiği konusu tartışmalı olsa da ruhların günah ve sevaplarını tartmakta olan Başmelek Mikhael'in kefesindeki seçilmiş ruhun yüzünde (Resim 44a ve 44b) Tommaso Portinari'nin resmedildiğine kuşku yoktur.²¹ Siyaset ve sanat ilişkisi perspektifinden Medici Bankası'nın tarihini ele aldığı kitabında Tim Parks, yolsuzlukları sebebiyle bankanın Brugge'deki şubesinin iflasına sebep olan Tommaso Portinari'nin, adaletin soluğunu ensesinde hissederken "sanki cennete gideceğinden eminmiş gibi", Hans Memling'in *Son Yargı*'sında kendisini seçilmiş bir ruh olarak resmettirdiğini²² dile getirir.



Resim 44a ve 44b: Hans Memling, *Son Yargı* (ayrıntı), 1467-71

“Dünyanın Işığı”:

Meryem Sembolizminde Gökkuşağı

Tufan anlatısında Tanrı'nın insanla yaptığı ahdin işareti olarak beliren gökkuşağı, hem bu anlamı hem de insan soyunun devamını sağlayarak kurtuluşu olanaklı kılan Nuh'un gemisi bağlamında Kilise'nin sembollerinden biridir.²³ Hristiyan ikonografisinde gökkuşağı ile Kilise arasında kurulan bu analojinin görsel karşılıklarından biri, doğrudan Kilise'yi temsil eden Meryem'in bu motifle ilişkilendirildiği sahnelerdir. Fransisken Aziz Padovalı Antonius, verdiği vaazlarda Meryem'i parıldayan bir gökkuşağına benzetir.

“Güneş bir bulutun içine girdiğinde nasıl gökkuşağı oluşuyorsa, Tanrı'nın oğlunun vücut bulmasında da Meryem parıldayan bir gökkuşağı gibidir. Tanrı ile günahkâr insanlık arasındaki barış antlaşması ve uzlaşmanın işaretidir. Dört rengin meydana getirdiği bu gökkuşağında, duman gri-si, Meryem'in itaatkârlığını; solgun mavi, alçakgönüllülüğünü; altın sarısı, merhametini ve ateş kırmızısı ise bekâretini sembolize eder.”²⁴

Aziz Antonius'tan bir yüzyıl sonra İsveçli Azize Bridget'in imgelemlerinde²⁵ Meryem, yine gökkuşağıyla özdeşleştirilmiştir. Gökkuşağının Meryem sembolizmine eklenmesinin kaynaklarından biri de “Dünyanın Işığı” (Yuhanna 8:12) sıfatını taşıyan İsa'yı rahminde barındırmasıdır.

Alman Rönesans'ı ressamlarından Matthias Grünewald'ın *Stuppach Madonna'sı* ismiyle bilinen yapıtında Meryem ve Çocuk İsa, anne ve oğul ilişkisinin sıcaklığını duyumsatan bir yakınlık içinde betimlenmiştir (Resim 45). Yanındaki vazoda bulunan zambak ve gül, Meryem'in saflığının ve bekâretinin sembolleridir. Figürlerin arkasında görülen çit, Meryem ve Çocuk İsa'nın bulunduğu yeri *hortus conclusus* (kapalı bahçe) olarak tanımlamaktadır. Sahnenin ön planındaki bu motiflerle açığa vurulan Meryem sembolizmi, arka planda kilise ve gökkuşağının varlığıyla pekiştirilir. Çağının Alman sanatçıları arasında rengi bir ifade aracı olarak kullanmasıyla seçkinleşen Grünewald, arka planda bir kent manzarasına yer verir, ayrıca Tanrı ve meleklerin görüldüğü gökyüzünde, renk ve ışık aracılığıyla mistik bir dünya inşa eder.²⁶ Gökkuşağının oluşturduğu yayın bir ucu sivil mimarlık yapılarının bulunduğu alandır; yayın diğer ucunun ulaşacağı yer ise Strasbourg Katedrali'nin güney cephesinin resmedildiği²⁷ kilise tarafından işgal edilmiştir. Bu betimleme

anlayışı doğrultusunda gökkuşağı, yeryüzü ile kurtuluşun aracısı Kilise arasında köprü oluşturmakta, İlk Günah'ın kefareti ödenecek oğlunu kucaklarında taşıyan Meryem'in bu kurtuluştaki belirleyici rolünü imlemektedir.



Resim 45: Matthias Grünewald, *Stuppach Madonnası*, 1517-19
Maria Krönung Kilisesi, Stuppach

NOTLAR

- 1 Mircea Eliade, *Dinler Tarihine Giriş*, çev. L. Arslan Özcan, İstanbul: Kabalcı Yayıncılık, 2015, 143.
- 2 Raymond L. Lee, Alistair B. Fraser, *The Rainbow Bridge: Rainbows in Art, Myth, and Science*, Washington: The Pennsylvania University Press, 2001, 2.
- 3 Avustralya yerlilerinden Kelt kültürüne değin farklı coğrafyalarda, yılanı andıran ürkütücü görünümüyle gökkuşağının hastalık getiren, nehirleri kurutan kötücül bir işaret olduğu inancı vardır. Bkz. Jen-Pierre Verdet, *Gökyüzü: Düzen ve Karmaşa*, çev. Orçun Türkay, İstanbul: YKY, 2015, 122-124.
- 4 Udo Becker, *The Continuum Encyclopedia of Symbols*, çev. Lance W. Garmer, New York: Continuum, 2000, 48.

- 5 John Gage, *Color and Meaning: Art, Science and Symbolism*, Berkeley: University of California Press, 1999, 70.
- 6 Raymond L. Lee, Alistair B. Fraser, *The Rainbow Bridge: Rainbows in Art, Myth, and Science*, 37.
- 7 A.g.e., 37.
- 8 John Freely, *Galileo'dan Önce: Ortaçağ Avrupa'sında Modern Bilimin Doğuşu*, çev. Muhtesim Güvenç, İstanbul: Kolektif Kitap, 2014, 121-137.
- 9 A.g.e., 176.
- 10 Umberto Eco, *Ortaçağ Estetiğinde Sanat ve Güzellik*, çev. Kemal Atakay, İstanbul: Can Yayınları, 1998, 153-54.
- 11 John Gage, *Color and Culture: Practice and Meaning from Antiquity to Abstraction*, Berkeley: University of California Press, 1993, 93.
- 12 Sigur Bergmann, *In the Beginning is the Icon: A Liberative Theology of Images, Visual Arts and Culture*, New York: Routledge, 2014, 13.
- 13 Stefan Fischer, *Hieronymus Bosch: The Complete Works*, Köln: Taschen, 2013, 143.
- 14 A.g.e., 155.
- 15 Stefan Fischer, *Hieronymus Bosch: The Complete Works*, 145.
- 16 Ernst H. Gombrich, "The Earliest Description of Bosch's Garden of Delight", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, C. 30, 1967, 403-406; "Bosch's Garden of Earthly Delights: A progress report", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, C. 32, 1969, 162-170. Metinlerin Türkçesi için bkz. Uşun Tükel (haz.), *E.H. Gombrich: Resimde Anlam Sorunu*, İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 1995, 59-86.
- 17 Alessandra Acconci, "Avrupa'da Hristiyan Kilisesi'nin Figüratif Temaları", *Ortaçağ: Katedraller, Şövalyeler, Şehirler*, ed. Umberto Eco, çev. Leyla Tonguç Basmacı, İstanbul: Alfa, 2014, 684.
- 18 James Hall, *Dictionary of Subjects and Symbols in Art*, Londra: John Murray, 1974, 187.
- 19 Dante, Reginaldo Scrovegni'nin ismini doğrudan anmaz; ancak Floransalılar arasında Padovalı olarak andığı kişinin kesinde çizili olduğunu belirttiği mavi renkli domuz, Scrovegni ailesinin armasıdır. Bkz. Dante, *İlahi Komedy: Cehennem*, çev. Rekin Teksoy, İstanbul: Oğlak Yayıncılık, 1998, 176, dipnot 65.
- 20 Jonathan K. Nelson, Richard J. Zeckhauser, *The Patron's Payoff: Conspicuous Commissions in Italian Renaissance Art*, Oxford: Princeton University Press, 2008, 89; Dorothy C. Shorr, "The Role of Virgin in Giotto's Last Judgment", *The Art Bulletin*, C. 38, 1956, 208.
- 21 Bernhard Ridderbros, "Objects and Questions", *Early Netherlandish Paintings: Rediscovery, Reception and Research*, ed. Bernhard Ridderbros, Anne van Buren ve Henk van Veen, Amsterdam: Amsterdam University Press, 2005, 121.
- 22 Tim Parks, *Medici Ailesi: Rönesans Çağında Bankacılık, Siyaset ve Sanat İlişkisi*, çev. Cem Demirkan, İstanbul: Kronik Kitap, 2021, 208.
- 23 Maurice Dilasser, *The Symbols of the Church*, Collegeville: The Liturgical Press, 1999, 30.
- 24 Rosemary Ellen Guiley, *The Quotable Saint*, New York: Facts On File, 2002, 170.
- 25 *The Revelations of Brigitta of Sweden*, C. 4, çev. Denis Searby, Oxford: Oxford University Press, 2008, 10, 78.
- 26 Thomas Schipflinger, *Sophia-Maria: A Holistic Vision of Creation*, çev. James Morgante, York Beach: Samuel Weiser, 1998, 170.
- 27 Nina Rowe, *The Jew, the Cathedral, and the Medieval City: Synagoga and Ecclesia in the Thirteenth Century*, New York: Cambridge University Press, 2011, 201.



KISIM II
KUTSALIN İNŞASI



BAHÇE

Doğanın sınırlandırılmış ve denetim altında tutulan alanlarından biri olan bahçe, insan müdahalesiyle biçimlendirildiğinden doğanın idealize edilmiş bir modeli¹ olarak tanımlanabilir. İnanç sistemlerindeki kozmogoni anlatılarında genellikle kaosun içinden türeyen kozmos, başka deyişle düzen, belli bir mekân tasarımıyla kurgulanır; evrendeki uyumu temsil eden bu mekânın karşılıklarından biri bahçedir.² Sınırlama ve denetlenebilirlik düzenin sürekliliğini sağladığı gibi korunaklı bir alanın tesisini de olanaklı kılar. Farklı inanç biçimlerinde bahçe, fiziksel bir gerçeklik olmasının ötesinde sembolik anlamlara sahiptir. Çit ya da duvarlarla çevrelenmesinin yarattığı özerk alan, bahçenin dünyevi gerçeklikten ayrıştırılmış, mistik bir mekân olduğu düşüncesini³ beraberinde getirmiştir. Kutsal Kitap sembolizmi söz konusu olduğunda, evrenin ve insanın yaratılışının ardından, altıncı günde Tanrı tarafından yeryüzünde tasarlanan Aden Bahçesi, kozmogoninin tamamlanma sürecinin işaretidir. “Yeryüzü cennet”i temsil eden ve doğrudan Tanrı’nın yaratıcı edimine bağlanan bu bahçe, insanın düşüşü öncesinde evrenin kusursuz doğasının cisimleşmesidir.⁴

Aden Bahçesi: Yitirilmiş Cennet

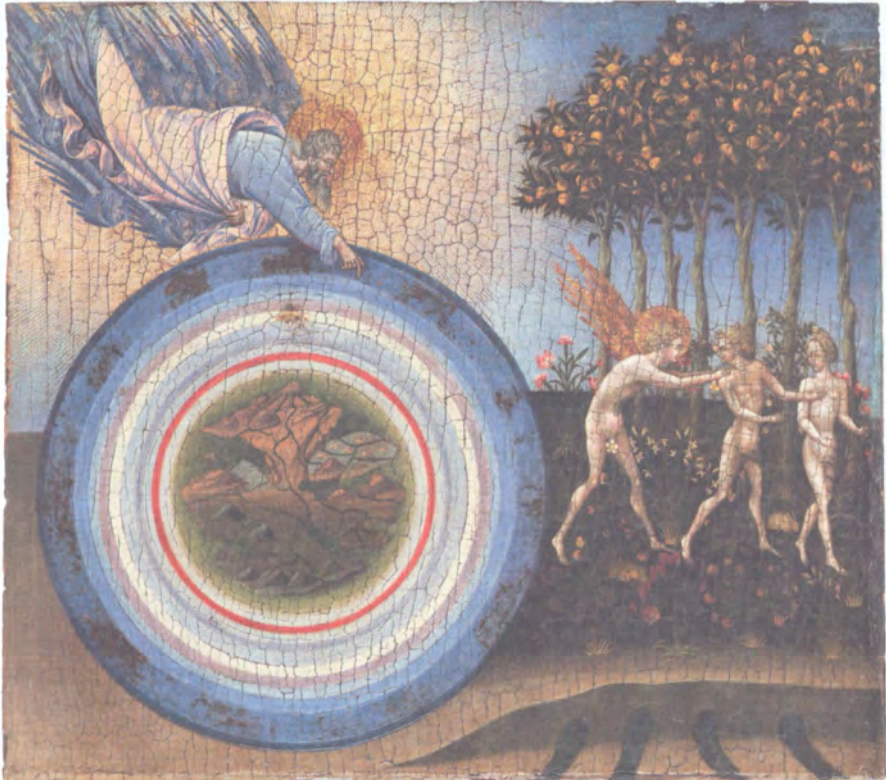
Eski Ahit'in yaratılış anlatısında hayvanların ve Âdem'in yaratılışının ardından Tanrı'nın dünyanın doğusuna yerleştirdiği bir bahçeden söz edilir.

“Tanrı doğuda, Aden’de bir bahçe dikti. Yarattığı Âdem’i oraya koydu. Bahçede iyi meyve veren türlü türlü güzel ağaç yetiştirdi. Bahçenin ortasında yaşam ağacıyla iyiyle kötüyü bilme ağacı vardı” (Tekvin 2: 8-9).

Âdem ile Havva'nın yasak meyveyi tatmalarının ardından kovuldukları Aden'deki bahçe, “yeryüzü cenneti” olarak tanımlanır. Etimolojik kökeni Sümerceye dayandırılan Aden (Eden) sözcüğü, bu dilde düz arazi, çöl anlamına gelir. Ancak Eski Ahit anlatısında verimli ağaçların, meyvelerin, nehirlerin bulunduğu bahçeye ismini vermesi nedeniyle genellikle vaha sözcüğünün karşılığı olarak kabul edilir ve İbranicedeki anlamı olan yeryüzü cennetiyle ilişkilendirilir. Yaşam Ağacı ile meyvesi yasaklanan İyiliği ve Kötülüğü Bilme Ağacı, Aden’de ismi geçen ağaçlardır. Pişon, Gihon, Fırat ve Dicle, bu yeryüzü cennetinin dört nehridir. Âdem ve Havva, “yabanıl hayvanların en kurnazı” yılanın baştan çıkarıcılığıyla yasak meyveyi tadınca Aden Bahçesi’nden kovulurlar ve Tanrı'nın bahçenin doğusuna yerleştirdiği bir melek, her yana dönen alevli bir kılıçla Aden Bahçesi’nin koruyuculuğunu üstlenir (Tekvin 3). İnsanın günden azade olduğuna işaret eden bu “yitirilmiş cennet”, Hristiyan ikonografisinde, Meryem’in kapalı bahçesinden genellikle görkemli bir bahçe olarak görselleştirilen cennet betimlerine değin birçok imgenin esin kaynağıdır.

Sienalı ressam Giovanni di Paolo’nun, ana panosunda Meryem, Çocuk İsa ve Azizler betimine yer verdiği altar panosunun predella kısmı için resmettiği *Dünyanın Yaratılışı ve Cennetten Kovuluş* sahnesi, yaratılış anlatısının iki farklı aşamasını bir araya getirir (Resim 46). Solda meleklerin çevrelediği Tanrı, iç içe geçmiş dairelerden oluşan göksel küreye parmağıyla dokunarak yaratma eylemini gerçekleştirmektedir. Evrenin şematik bir gösterimini sunan bu kürenin barındırdığı renkler ve en dış halkasında bulunan motifler, dört element ile Zodyak takımyıldızlarını temsil eder.⁵ Kürenin ortasına, dünyayı evrenin merkezi kabul eden Hristiyan kozmolojisine uy-

gun biçimde kara parçalarının görüldüğü dünya yerleştirilmiştir. Âdem ile Havva'nın bir melek tarafından kovulduğu ve meyveli ağaçların, canlı bir bitki örtüsünün yanı sıra toprağın üzerinde siyah birer şerit gibi uzanan dört nehrin resmedildiği sağ taraf, Aden Bahçesi'dir. Hristiyan teolojisinde dört nehir, Matta, Markos, Luka ve Yuhanna tarafından kaleme alınan dört kanonik İncil ile ilişkilendirilir.⁶ Roma'daki Santa Cecilia in Trastevere Kilisesi'nin yaklaşık 820 yılına tarihlendirilen apsis mozağında yer alan ve İsa'yı temsil eden *Agnus Dei*'nin (Tanrı'nın Kuzusu) üzerinde bulunduğu kayadan akan dört nehir betimi, Aden Bahçesi'nin nehirleri ile dört İncil arasında kurulan analojinin görsel karşılığıdır.



Resim 46: Giovanni di Paolo, *Dünyanın Yaratılışı ve Cennetten Kovuluş*, 1445
Metropolitan Museum of Art, New York

Hristiyanlığın evren alegorisinde, makrokozmos olarak evrenin ve insanın yaratılışı Tanrı'nın iyiliğinin fiziksel bir tezahürüdür; Aden Bahçesi ise insan soyunun atalarının Tanrı'yla uyumunu ve sonsuz mutluluğunu sembolize eder.⁷ Dolayısıyla günahla henüz temas etmemiş haliyle Aden Bahçesi, Tanrı'nın iyiliğinin, evrenin uyumunun mikrokozmosik düzlemdeki yansımasıdır. Giovanni di Paolo'nun günah nedeniyle geride bırakılan bu yitirilmiş cennetin imgesini betimlediği yapıtında oldukça canlı ve parlak renklerle tasarladığı bereketli bir doğa görünümüne yer vermesi, belki de Hristiyanlığın evren alegorisinden izler taşımaktadır.

Sanatçının altar panosunun predella kısmı için resmettiği diğer sahnenin *Cennet* olması, yaratılışın Aden Bahçesi ile İsa'nın ikinci kez gelişiyile gerçekleşecek Son Yargı sonrasında erdemlilerin ölümsüzlüğe erişeceği cennet arasında kurulan bağı ortaya koyar (Resim 47). Azizlerin ve azizelerin melekler tarafından karşılandığı, bazılarının birbirine sarıldığı, günahla yitirilmiş cennetin telafisi olan bu yeni Cennet Bahçesi'nde ressam, Aden Bahçesi'nde betimlediği meyveli ağaçları ve canlı bitki örtüsünü yinelemektedir. Doğa unsurlarına ilişkin bu yinelenen motifler, Âdem ile Havva'nın günahıyla Tanrı'nın ve evrenin uyumundan mahrum kalan insanlığın bu kez yitirmeyecek bir bahçede Tanrı ile uzlaşmasını sembolize eder.⁸ Giovanni di Paolo'nun *Cennet*'inde yer alan figürlerden birinin, başındaki papalık *tiaras*ından anlaşıldığı üzere Papa olması, insanlık ve Tanrı arasındaki uzlaşmanın aracılığını Katolik Kilisesi'nin üstleneceğine ilişkin bir işaret olarak yorumlanabilir.

Alman Rönesans'ının özellikle Reform döneminde etkin ressamlarından Yaşlı Lucas Cranach, farklı türde hayvanlara yer verdiği *Aden Bahçesi* yapıtının arka planında Havva'nın yaratılışından cennetten kovuluşa değin Eski Ahit anlatısının çeşitli aşamalarını tuvaline taşımıştır (Resim 48). Kompozisyonun merkezinde yasak meyvenin ağacını işaret eden Tanrı, Âdem ve Havva'yı uyarırken görülür. Yaratılışın bahçesini insanlarla paylaşan hayvanlar arasında göze çarpan tek boynuzlu atın sahnedeki varlığı, bu efsanevi hayvanın sembolik anlamıyla ilişkilidir. Doğada yalnız yaşayan bu hayvanın bir bakirenin kucağında uyuyakalmasının anlatıldığı Ortaçağ efsanelerinden esinlenen Hristiyan sembolizmde tek boynuzlu at, bir bakirenin yanına sığınmasıyla bağlantılı olarak Merem'in sembollerinden biridir.⁹ Cranach'ın Aden Bahçesi'ne tek boynuz-



Resim 47: Giovanni di Paolo, *Cennet*, 1445
Metropolitan Museum of Art, New York



Resim 49: Yaşlı Jan Brueghel, *Yeryüzü Cenneti ve İlk Günah*, 1612
Galleria Doria Pamphilj, Roma



Resim 48: Yaşlı Lucas Cranach, *Aden Bahçesi*, 1530
Gemaldegalerie, Berlin

lu atı dâhil edişi, Hıristiyan teolojisine göre, İlk Günah'ı telafi eden İsa'yı doğuracak olan Meryem'in daha başlangıçta Tanrı tarafından seçildiği düşüncesine dayanır.

Manzaranın bir tür olarak bağımsızlaşmasını ilan eden Barok dönemde, hayvanların geniş bir manzaraya yayıldığı dingin bir doğa ile temsil edilen Aden Bahçesi betimleri yaygınlaşır. Özellikle Kuzey resminde rastlanan bu sahneleri tuvaline sıklıkla taşıyan ressamlardan biri, Yaşlı Jan Brueghel'dir. Yunan ve Roma mitolojisindeki, insanların barış içinde, kaygısızca yaşadıkları Altın Çağ'ın görselleştirildiği örnekleri anımsatan bir ortam sunan *Yeryüzü Cenneti ve İlk Günah* resminde Brueghel, bahçedeki dingin görünümü bozacak eylemi, yani Âdem ve Havva'nın yasak meyveyi yemelerini küçük bir ayrıntı olarak arka plana adeta ilişirmiştir (Resim 49). Rubens'ten esinlenerek kompozisyona dâhil ettiği yırtıcılıktan uzak iki leoparla pekiştirilen huzurlu ortam, İlk Günah'ın etkisinin ortaya çıkması öncesinde evren ve Tanrı arasında var olan uyumun yansıtıldığı bir Aden Bahçesi imgesi sunmaktadır.

Hortus Conclusus:

Meryem Sembolizminde Kapalı Bahçe

Hristiyan ikonografisinde zengin bir imge repertuarı barındıran ve özellikle Meryem kültünün yükselişte olduğu geç Ortaçağ'dan itibaren etkili olan Meryem sembolizminin temel kaynağı, ağaçla ilgili bölümde anıldığı üzere, Eski Ahit'te yer alan Ezgiler Ezgisi metnidir. Bakire Meryem'in kapalı bahçe (*hortus conclusus*) ile ilişkilendirilmesi, "Kız kardeşim, yavuklum, kapalı bir bahçedir; kapalı bir kaynaktır, mühürlenmiş pınardır," (Ezgiler Ezgisi, 4: 12) sözlerine dayandırılır. Ayrıca, Hezekiel'in Kudüs'le ilgili imgeleminde geçen, "Rab bana, 'bu kapı kapalı kalacak, açılmayacak, buradan kimse girmeyecek!' dedi, İsrail'in Tanrısı Rab bu kapıdan girdi, bu yüzden kapalı kalacak," (Hezekiel 44: 2) cümlesi de bu sembolizmi pekiş-



Resim 50: Stefan Lochner, *Meryem ve Çocuk İsa Kapalı Bahçede*, 1445-50
Wallraf-Richartz Museum, Köln

tiren başka bir ifadedir. Ortaçağ kitap resimlerinin ardından Meryem ve Çocuk İsa'nın ya da kimi zaman yalnızca Meryem'in ağaçlarla ve çiçeklerle çevrili bir bahçede gösterildiği betimler, Rönesans döneminde Alman ressam Stefan Lochner tarafından sıklıkla tuvale taşınmıştır. Sanatçının bir altar resminin ana panosunda Meryem ve Çocuk İsa'yı duvarlarla çevrili, çimlerle kaplı bir bahçede gösterdiği sahnede Meryem'in beyaz ve kırmızı güllerle bezenmiş başı, melekler tarafından taçlandırılır (Resim 50). Meryem'in göğse alınmasının ardından hem Tanrı hem de İsa tarafından taçlandırılmasına ilişkin anlatıyı melekler aracılığıyla kompozisyonuna dâhil eden Lochner, bekâretin kalesi olan bu kapalı bahçeyi böylece, kurtuluşun vaat edildiği cennete dönüştürmüştür.

15. yüzyılın Yukarı Ren bölgesinden anonim bir ustaya atfedilen *Cennet Bahçesi* resminde Meryem ve Çocuk İsa, bir melek, üç kadın ve iki erkek figürünün eşlik ettiği kapalı bir bahçede betimlenmiştir (Resim 51). Başın-



Resim 51: Yukarı Ren Bölgesi Ustası, *Cennet Bahçesi*, y. 1410
Städelsches Kunstinstitut, Frankfurt

da görkemli bir taş taşıyan Meryem elindeki kitabı okumakta, annesinin eteklerinin dibinde oturan Çocuk İsa ise kadınlardan birinin tuttuğu müzik aletini çalmaktadır. Sol tarafta görülen iki kadından biri Ezgiler Ezgisi'nde geçen "mühürlenmiş pınar"a gönderme yapan bir su kaynağından su çekmekte, diğeryse kiraz ağacından meyve koparmaktadır. Sağdaki ağacın yanında ise iki erkek ve bir melek resmedilmiştir. Ortaçağ manastır yaşamını canlandıran bir görünüm sunan bu sahnede anne ve oğula eşlik eden figürler, aziz ve azizeler topluluğu olarak yorumlanır.¹⁰ Kutsal figürleri barındıran, Meryem'in bekâretine atıfta bulunan çiçeklerle bezeli bu kapalı bahçe, Aden Bahçesi'nin, başka deyişle insanın düşüşüyle yitirilen cennetin telafisi olarak İsa'nın vaat ettiği göksel cenneti temsil eder. Dolayısıyla Aden'deki Yaşam Ağacı ile Bilgi Ağacı'na atıfta bulunan iki ağaç, ölümsüzlüğün ve bilgeliğin meyvelerini göksel cennetin bahçesinde cömertçe sunmaktadır.¹¹ Sol taraftaki kadının uzandığı, yılan formunu çağrıştıran gövdesiyle yasak meyvenin ağacı olarak yorumlanabilecek ağacın Meryem ve Çocuk İsa'nın bulunduğu bu kapalı bahçedeki ürünü, "cennet meyvesi"¹² kabul edilen kirazdır.

Meryem'e Müjde Sahnelerinde Kapalı Bahçe

Başmelek Cebrail'in Bakire Meryem'e Kutsal Ruh'un üzerine inmesiyle gebe kalıp bir oğul doğuracağını bildirdiği Yeni Ahit anlatısında (Luka 1: 26-38) olayın gerçekleştiği mekâna ilişkin bir atıf bulunmasa da, 14. yüzyıldan itibaren Batı ikonografisinde Meryem'e Müjde sahneleri genellikle mimarinin kullanıldığı bir ortamda resmedilir. Doğa ve mimari unsurların Meryem sembolizmi çerçevesinde ele alındığı bu örneklerde, baldaken ya da bir tür mabet formundaki üstü örtülü, sütunlu bir alanda gösterilen Meryem, Kurtarıcı İsa'nın geçici ikametgâhı olarak korunaklı bir alanda betimlenir. Böylece "kapsanamayanı kapsayan" ya da "taşınamaz olanı taşıyan" Bakire Meryem'in bedeni ve aynı zamanda rahmi koruma altına alınır. Bu sahnelerde mimarinin yanı sıra kompozisyona dâhil edilen motiflerden biri de kapalı bahçedir.

Fra Angelico'nun Floransa'daki San Marco Manastırı için gerçekleştirdiği *Meryem'e Müjde* freskinde (Resim 52) Meryem ve Cebrail, sütun ve kemerlerle dışarı açılan, üstü kapalı bir mimari içinde gösterilmektedir. Roma kemeri, Korint tarzı sütun başlıklarının kullanımıyla Rönesans mimarlığına gönder-

me yapan bu yapı, ağaçların görüldüğü arka plandan ahşap çitlerle ayrılan, yeşillik bir alanda yer alır. Aynı zamanda Dominiken bir din adamı olan Fra Angelico'nun müjde için tasarladığı ortam, 1430'lu yıllarda Medicilerin hamipliğinde yeniden inşa edilen ve ressamın –bu yapıtın yanı sıra– keşiş hücrelerindeki fresklerini de gerçekleştirdiği, Floransa'daki San Marco Manastırını çağırıştırır. Sanatçının duvar örgüsü yaratacak biçimde boşluk bırakılmaksızın betimlediği çitler, Meryem'in gebeliğinin bildirildiği mekânı kapalı bir bahçenin içine konumlandırır. Meryem'in bekâretinin, saflığının sembolü bu kapalı bahçe, dünyevi ve kutsal olanı hem ayırtırmakta hem de birbiriyle ilişkilendirmektedir. Meryem'in bedeni (ya da rahmi), doğacak olan Kurtarıcı için kutsal bir korunak yaratır; Meryem için tasarlanan kutsal alan ise çitlerle arka plandaki ağaçlık alandan ayrılan kapalı bahçedir. Meryem'in doğaüstü gebeliğinin, başka bir deyişle bakireliğine karşın bir çocuk dünyaya getirecek olmasının sembolü olarak kapalı bahçe, Meryem'in Kutsalların Kutsalı'nı (*sancta sanctorum*) barındıran rahminin temsiline dönüşmektedir.¹³



Resim 52: Fra Angelico, *Meryem'e Müjde*, 1442-43
San Marco Manastırı, Floransa

Fra Angelico'nun *Prado Altar Panosu* olarak bilinen, predella kısmında Meryem'in yaşamından sahneleri, ana panoda ise Meryem'e Müjde konusunu ele aldığı altar resminde benzer bir mimariyi yinelediğini, ancak *hortus conclusus* yerine bu kez Aden Bahçesi'ni betimlediğini görürüz (Resim 53). Kutsal Ruh'u temsil eden beyaz güvercinin sol üst köşedeki ı ışık kaynağından (Tanrı) Meryem'e doğru yöneldiği sahnede, Müjde'nin yanı sıra bir melek tarafından Aden Bahçe'sinden kovulan Âdem ve Havva da betimlenmiştir. İlk Günah'ın sorumluları ile bu günahı telafi edenleri bir araya getiren Fra Angelico'nun görsel tasarısı, Eski Ahit ve Yeni Ahit'in başlangıç anlatılarını ilişkilendirmesinin yanı sıra Aden Bahçesi ile *hortus conclusus* arasında teolojik ve görsel bir bağlantı kurar. Sanatçının diğer yapıtından farklı olarak Meryem ve Cebrail'in arasında yer alan sütunun üzerindeki madalyona Tanrı figürünü betimlemesi, beyaz güvercinle



Resim 53: Fra Angelico, *Meryem'e Müjde*, 1430-32
Museo Nacional del Prado, Madrid

temsil edilen Kutsal Ruh ve Meryem'in rahminde vücut bulacak olan İsa göz önüne alındığında, Kutsal Üçlü doktrinini de sahneye taşır.

Domenico Veneziano, Floransa'daki Santa Lucia de'Magnoli Kilisesi için gerçekleştirdiği altar panosunun predella kısmında, Rönesans dönemindeki perspektif çalışmalarının mimari formlar üzerinden adeta görsel manifestosunu ortaya koyan bir *Meryem'e Müjde* sahnesine yer verir (Resim 54). Art arda sıralanmış sütunlar Rönesans sanatının model aldığı Antik dönem mimarlık unsurlarını yansıtırken bir yandan da Meryem ve Cebrail'in mekânda işgal ettikleri alanı belirlemektedir. Ellerini göğsünde kavuşturan jestiyle Tanrı'nın bildirisine boyun eğişini (*humiliatio*) açığa vuran¹⁴ Meryem, sütunlar ve arkasındaki duvarla belirlenen üstü örtülü bir alandır. Meryem'in bekâretinin sembolü zambağı elinde tutarak diz çökmüş halde betimlenen Cebrail ise sütun dizisinin ön kısmında konumlandırılmıştır. Figürlerin yerleştirilme biçimi, Meryem'e, melekle bile arasına mesafe koyan, korunaklı bir alan oluşturur. Sahnede görsel bir motif olarak –perspektifin etkisiyle figürlerden de önce– ilk göze çarpan, arka plandaki kapalı kapıdır. Çağının bilimsel görme kuramından hareket eden Veneziano'nun mimari formlar aracılığıyla perspektif bilgisini ve teknik yetkinliğini cisimleştirdiği açıktır; bununla birlikte Hristiyan sembolizmi bağlamında söz konusu kapı, Eski Ahit'teki "İsrail'in Tanrısı Rab bu ka-



Resim 54: Domenico Veneziano, *Meryem'e Müjde*, 1445
Fitzwilliam Museum, Cambridge

pıdan girdi, bu yüzden kapalı kalacak” (Hezekiel 44: 2) sözlerinin referansıyla Meryem’in sembollerinden biridir. Kilise Babası Tertullianus’un “Şeytan’ın giriş kapısı” deyişiyle tanımladığı Havva’nın karıştı Meryem, kapalı kapı (*porta clausa*) ve aynı zamanda “Cennetin Kapısı”dır. Öte yandan bu kapının iki yanında yükselen duvarlar ile figürlerin yer aldığı ön



Resim 55: Pinturicchio, *Meryem'e Müjde*, 1501
Baglioni Şapeli, Santa Maria Maggiore, Spello

plandaki mimari arasında yine zambakların görülebildiği ve Meryem’in korunaklı alanı ile bahçe duvarlarının ardındaki dünyevi yaşamı birbirinden ayıran *hortus conclusus* betimlenmiştir. Bahçenin kapalı kapısına uzanan yolun İsa’nın çarmıha gerilişini anıştıracak biçimde haç formunda tasarlanması, müjdelenen Kurtarıcı’ya atıfla, sahnedeki sembolizmi güçlendiren bir görsel etki yaratır.¹⁵

Rönesans resminin Venedikli ustalarından Pinturicchio’nun Meryem’e adanan Baglioni Şapeli fresk çevriminde yer alan *Meryem’e Müjde* resmi, görkemli bir mimarinin kullanımıyla dikkati çeker (Resim 55). Sanatçının bu tercihi, Latin Kilise Babalarının Meryem ve dolayısıyla onun Kurtarıcı’yı taşıyan rahmi ile bağlantılı olarak savladıkları kralın sarayı (*palatium regis*), kraliyet sarayı (*aula regia*) gibi metaforlardan esinlendiğini düşündürür.¹⁶ Öte yandan Venedikli ressamın Kutsal Kitap temalarını konu alan yapıtlarında sıklıkla Venedik’in görkemli mimarisine yer verdikleri gerçeğini de gözden kaçırmamak gerekir. Arka planda bir kent manzarasına açılan bu görkemli mimarinin arkasında, altın rengi çitlerle çevrilmiş, geometrik formlarla düzenli alanlara ayrılmış *hortus conclusus* yer alır. Cebrail’in arkasında görülen ve Veneziano’nun yapıtındaki gibi Meryem’e atıfta bulunan kapalı kapı ile simetri oluşturan diğer duvarda asılı olan tuval, sanatçının otoportresidir. Dini konuların ele alındığı, genellikle çok figürlü sahnelere resmi sipariş edenlerin ve kimi zaman sanatçıların kendi portrelerinin dâhil edilmesi, Rönesans döneminde sıklıkla rastlanan bir durumdur; ancak başka figürlerin katılımını pek de olanaklı kılmayan Meryem’e Müjde gibi bir sahnede Pinturicchio’nun otoportresine yer vermesi dikkat çekicidir. Bununla birlikte bu otoportrenin sahneye eşlik eden bir figürün yüzünde değil de duvara asılı bir tuvalde yer aldığını gözden kaçırmamak gerekir.

Kuzey Rönesans’ında Meryem’e Müjde ikonografisi, olayın iç mekâna taşınması ve yoğun bir sembolizmle seçkinleşir. Robert Campin’e atfedilen *Merode Altar Panosu*’nun orta kanadında, Cebrail’in gelişini henüz fark etmemiş gibi görünen ve alçakgönüllülüğünü vurgulayacak biçimde yerde oturmuş, kitabını okurken betimlenen Meryem ile dinginlikle bakışlarını Meryem’e yöneltten Cebrail, günlük yaşam sahnelerini anımsatan bir iç mekânda gösterilmiştir (Resim 56). Kompozisyondaki nesneler, Kuzey resmine özgü bir yaklaşımla sıradanlıklarının ardında örtük bir sembolizmi barındırır. Yanmakta olan mum ikonografik gelenekte “Dünyanın

Işığ" İsa'nın sembolüdür; bu sahnede görülen sönmüş mum ise meleğin gelişiyle, başka deyişle "hakiki ışığın" geleceğinin bildirilmesiyle etkisini yitiren dünyevi ışığın temsilidir.¹⁷ Arka plandaki nişin içinde görülen kazan ve havlu, Meryem'in bekâretine ve saflığına göndermedir. *Merode Altar Panosu*'nda *hortus conclusus*, İsa'nın doğumunun bildirildiği orta kanat yerine resmi sipariş eden bağışçıların sahneye katıldıkları sol kanatta karşımıza çıkar. Merode ailesinin önünde diz çöktükleri aralanmış kapı, ana panodaki iç mekân ile arka plandaki kent manzarasından yüksek duvarlarla ayrılan kapalı bahçe arasında bir geçiş ögesidir. Meryem'in arkasında görülen pencerenin üst kısmında betimlenen armalar, yapıtta Merode ailesine işaret eden diğer görsel motiflerdir. Altar panosunun müjdenin gerçekleştiği oda ile mekânsal bir bağı olmayan sağ kanadında ise çeşitli el aletleriyle donatılmış marangoz atölyesinde çalışmakta olan Yusuf betimlenmiştir. Atölyede bulunan el aletleri marangozluğa ilişkin işlevlerinin yanı sıra Hristiyan sembolizminin anlam evreninde yine birçok örtük anlamı barındırır. Baltanın saplı olduğu odun kütüğü İsa'nın gerileceği çarmıhı; çekiç, pense ve çiviler İsa'nın çarmıha gerilişi sırasında kullanılan "çile nesneleri"ni; ön planda yer alan kılıç biçimli testere İsa'nın tutuklanması sırasında bir hizmetlinin kulağını kesen havari Petrus'un kı-



Resim 56: Robert Campin, *Merode Altar Panosu*, 1427-32
Metropolitan Museum of Art, New York

lıcını anıştırır. Öte yandan balta ve testere, Eski Ahit'te geçen şu sözlerle ilişkilendirilir:

“Balta kendisini kullanana karşı övünür mü? Testere kendisini kullanana karşı büyüklenir mi?” (İşaya 10: 15).

Masanın üzerinde ve arka plandaki sokağa açılan pencerede görülen fare kapanları ise Kilise Babası Augustinus'un yorumları bağlamında, İsa'nın Şeytan'ı alt edişini ya da tuzağa düşürmesini temsilen “Şeytan'ın tutsak edildiği fare kapanı” olarak tanımlanan çarmıha atıfta bulunur.¹⁸

İtalyan resminde müjdenin gerçekleştiği mekân genellikle Rönesans mimarlığına da esin kaynağı olan Antik dönem mimarlık formlarıyla tanımlanır. Kuzey resminde ise *Merode Altar Panosu* örneğindeki gibi Meryem'in Nasıra'da yaşadığı evi temsil etmek üzere Kuzey'e özgü bir iç mekân ya da 15. yüzyılın İtalyan resminden farklı olarak Meryem'in içinde veya kapısında gösterildiği Gotik üslupta bir kilise yeğlenmiştir. Hollandalı ressam Petrus Christus'a atfedilen resimde ayakta betimlenen Meryem, bir oğul doğuracağını müjdeleyen Cebrail'i kilisenin açık kapısının önünde kabul eder (Resim 57). Kapının eşliğinde, Meryem'in ayaklarının altındaki basamakta okunabilen “REGINA C(O) ELI L(A)ET(ARE)” (Sevin Cennetin Kraliçesi) ifadesi, Yeni Ahit'te müjdeyi veren meleğin Meryem'e yönelttiği, “Selam, ey nimete eren kız,” (Luka 1:28) sözlerini anımsatır. Kilisenin mimari unsurları incelendiğinde, Meryem'in sağ yanında Gotik, sol yanında ise Romanesk mimari elemanların kullanıldığı görülür. Eklektik bir yapı sunan bu üslup karışıklığı, teoloji geleneğinde kökleri erken dönemlere dayanan Kilise ve Sinagog arasındaki karışıklığın Meryem'e Müjde sahnelerinde yeniden üretildiğini ortaya koyar. Kutsal Topraklar'daki dini mimarlıkla benzerliklerinden hareketle Romanesk üslup Yahudilikle, Skolastik felsefenin mimaride cisimleşmesi olarak yorumlanan Gotik ise Hristiyanlıkla özdeşleştirilmiştir.¹⁹ Meryem'in arkasında görülebilen, kilisenin iç mekânında ışığı içeriye taşıyan pencereler de Gotik mimari elemanlarla aynı taraftadır (Meryem'in sağ). Üslup karışıklığının aydınlık ve karanlık alanlar üzerinden de yinelenmesi, Meryem'in üzerine inmekte olan Kutsal Ruh (beyaz güvercin) aracılığıyla Kurtarıcı'nın doğumu ile Eski Ahit'in yerini Yeni Ahit'in aldığı imleyen sembolizmi güçlendirir. Başka bir ayrıntı, Romanesk üslubun temsil edildiği kısımda betimlenen maymundur; Hristiyan ikonografisinde günah ve günahkârlığı sembolize eden maymunun²⁰ Kurtarıcı'nın gelişinin bildirildiği bu sahnede yer

alması İlk Günah’a bir atıftır. Bununla birlikte kilisenin etrafını çevreleyen, yıkık duvarları, çitlerle sınırlandırılmamış görünümüyle dikkati çeken bahçe, doğrudan Meryem’in sembollerinden biri olan *hortus conclusus* motifinden ziyade (maymunun imlediği üzere) günahla “bozulan” Aden Bahçesi ile ilişkilenebilir. Böylece, kilisenin mimari öğeleriyle temsil edilen Yahudilik ve Hristiyanlık karşıtlığı, İlk Günah’ın işlendiği bahçe ile Meryem’in eşliğinde durduğu kilise arasında yeniden üretilmiş olur.



Resim 57: Petrus Christus (?), *Meryem’e Müjde*, y. 1450
Metropolitan Museum of Art, New York

NOTLAR

- 1 Mark Francis ve Randolph T. Hester, “The Garden as Idea, Place and Action”, *The Meaning of Gardens*, ed. Mark Francis ve Randolph T. Hester, Cambridge: MIT Press, 1992, 2.
- 2 Clare Cooper Marcus, “The Garden As Metaphor”, *The Meaning of Gardens*, ed. Mark Francis ve Randolph T. Hester, Cambridge: MIT Press, 1992, 26.
- 3 Matilde Battistini, *Symbols and Allegories in Art*, çev. S. Sartarelli, Los Angeles: J. Paul Getty Museum, 252.
- 4 Neil Wilson, Nancy Ryken Taylor, *Bible Signs and Symbols: Understanding Their Meanings and Significance*, Michigan: BaberBooks, 2015, 86.
- 5 Alexander J. P. Hampton ve Douglas Hedley, *The Cambridge Companion to Christianity and the Environment*, Cambridge: Cambridge University Press, 2022, 1.
- 6 James Hall, *Illustrated Dictionary of Symbols in Eastern and Western Art*, Colorado: Westview Press, 1996, 106; George Ferguson, *Signs and Symbols in Christian Art*, 43.
- 7 Neil Wilson, Nancy Ryken Taylor, *Bible Signs and Symbols: Understanding Their Meanings and Significance*, 252.
- 8 Alexander J. P. Hampton ve Douglas Hedley, *The Cambridge Companion to Christianity and the Environment*, 2.
- 9 George Ferguson, *Signs and Symbols in Christian Art*, Londra: Oxford University Press, 1979, 26.
- 10 Rose-Marie, Rainer Hagen, *What Great Paintings Say*, C. 1, Köln: Taschen, 2002, 14-17.
- 11 Matilde Battistini, *Symbols and Allegories in Art*, 215.
- 12 James Hall, *Illustrated Dictionary of Symbols in Eastern and Western Art*, 143.
- 13 Don Denny, “Annunciation”, *Encyclopedia of Comparative Iconography: Themes Depicted in Works of Art*, C. 1, ed. By Helene E. Roberts, Londra-Chicago: Fitzroy Dearborn Publishers, 35.
- 14 Michael Baxandall, 15. Yüzyılda Sanat ve Deneyim: *Stilin Toplumsal Tarihine Giriş*, çev. Zeynep Rona, İstanbul: İletişim Yay., 2015, 83-86.
- 15 Simon Unwin, *Metaphor: An Exploration of the Metaphorical Dimensions and Potential of Architecture*, New York: Routledge, 2019, 163.
- 16 José María Salvador-González, “The House/Palace in Annunciations of the 15th Century: An Iconographic Interpretation in the Light of the Latin Patristics and Theological Tradition”, *Eikón Imago*, Sayı:10, 2021, 403.
- 17 Gertrud Schiller, *Iconography of Christian Art*, C. 1, çev. J. Seligman, Londra: Lund Humphries, 1971, 50-51.
- 18 Fred S. Kleiner, *Gardner's Art through the Ages: The Western Perspective*, Wadsworth: Wadsworth Cengage Learning, 2014, 423.
- 19 Erwin Panofsky, *Early Netherlandish Painting: Its Origins and Character*, C. 1, Cambridge: Harvard University Press, 1966, 133.
- 20 George Ferguson, *Signs and Symbols in Christian Art*, 11; James Hall, *Illustrated Dictionary of Symbols in Eastern and Western Art*, 10.



KULE

Tanrısalsal olanın yeryüzü ile temasının sembolü kabul edilen dağa karşılık gelen ve bir tür “yapay dağ” oluşturduğu için dünyevi alandan göksel alana geçişi olanaklı kıldığına inanılan kule, Antik Mısır’dan Aztek uygarlığına değin farklı kültürlerde aşkınlık gücünün sembolüdür.¹ Babil uygarlığında rahip ya da kral gibi seçilmişlerin ayrıcalıklı bir konumdan gökyüzünü gözlemlemelerini ve göksel enerjiyi yeryüzüne aktarmalarını sağlayan² bir mimari form olarak kule, kutsallıkla bağ kurmanın aracıdır. Kutsal Kitap söz konusu olduğunda, Eski Ahit’te aktarılan Babil Kulesi anlatısının kuleye yüklenen bu olumlu çağrışımları ters yüz ettiğine tanıklık edilir. Hıristiyan teolojisinde ise Babil Kulesi’nin içerdiği olumsuz anlamlar sürdürülmekle birlikte, yeryüzüyle bağın kesildiği, günahın dışarıda bırakıldığı korunaklı bir alan yaratması nedeniyle “kutsal kentin” ve Kilise’nin temsillerinden biri kabul edilen kule de merdiven gibi ruhun yükselişinin sembolüdür. ruhun yükselişinin sembolüdür.³

Babil Kulesi: Kibir ve Dil Kargaşası

Eski Ahit'te tufanın ardından Nuh'un soyundan türeyen insan ırkının yeryüzüne yayıldığına ve başlangıçta bütün insanların aynı dili konuştuğuna değinilir. Doğuya göçleri sırasında Şinar bölgesinde bir ovaya yerleşen insanlar kent kurmaya karar verdiklerinde göklere erişecek bir kule dikerek ün salmaya niyetlenirler. Ancak Tanrı, kulenin inşasını onaylamaz.

“Rab insanların yaptığı kenti ve kuleyi görmek için aşağıya indi. Ve şöyle dedi: Tek bir halk olup aynı dili konuşarak bunu yapmaya başladıklarına göre düşündüklerini gerçekleştirecek, hiçbir engel tanımayacaklar. Gelin aşağı inip dillerini karıştıralım ki birbirlerini anlamasınlar. Böylece Rab onları yeryüzüne dağıtarak kentin yapımını durdurdu. Bu nedenle kente Babil adı verildi. Çünkü Rab bütün insanların dilini orada karıştırdı ve onları yeryüzünün dört bucağına dağıttı” (Tekvin 11: 1-9).

Kulenin inşası, insanoğlunun göklere hükmetme arzusuyla, başka deyişle kibri uğruna dağılarak birliğini yitirmesiyle ilişkilendirildiği için⁴ çok tanrılı inanç sistemlerinde kuleye yüklenen olumlu anlam Kutsal Kitap anlatısında kökten değiştirilir. Göklere erişecek bir kule dikerek ün salma arzusu-na Tanrı'nın verdiği yanıt, gökyüzünün aşkın niteliğini ve insanın o tanrısallık mertebeye erişmesinin olanaksızlığını vurgular. Gök, Tanrı'nın meskenidir; dolayısıyla insanın göğe erişmeyi amaçlayan bu eylemi, Tanrı'nın meskenine bir müdahaledir.⁵ Eski Ahit'in kulenin arketipik anlamını dönüştürmesi, Babil sözcüğünün etimolojisinde de karşımıza çıkar. Babil, Akkad dilinde “Tanrı'nın kapısı” (bab-ili), İbranicede ise kargaşa (balal) anlamına gelmektedir. Kargaşanın kaynağı, inşa faaliyetinin durması için Tanrı tarafından insanların dillerinin karıştırılması ve birbirlerini anlamaz hale getirilmeleridir. Dolayısıyla Eski Ahit, dillerin farklılaşmasını Tanrı'nın insanlığa verdiği bir ceza olarak açıklar. Umberto Eco'nun Babil Kulesi yorumunu anımsarsak, dillerin çoğulluğu, tanrısallık lanetin trajik bir sonucudur.⁶ Oysa Yeni Ahit'in Pentekost anlatısında (Resullerin İşleri 2:1-12), Kutsal Ruh'un esiniyle insanların farklı dillerde konuşmaya başlamasıyla ortaya çıkan dillerin çoğulluğu, Hristiyan topluluklarından insanlığın yeni birliğini⁷ üretmiştir.



Resim 58: Anonim, *Babil Kulesi*, 11. yüzyıl
British Library, Londra

Ortaçağ'ın resimli Kutsal Kitap el yazmalarında sıklıkla rastlanan Babil Kulesi betimlerinde genellikle kule, inşa halinde gösterilir. 11. yüzyıla tarihlendirilen bir örnekte (Resim 58) kulenin yapımı için çabalayan figürler, el aletleri ve gerekli malzemelerin taşındığı kovalarla çalışma halinde resmedilmiştir. Kulenin sol tarafında, yapının boyunu aşan, başka deyişle göksel alana işaret eden merdivenin üzerinde, Âdemoğullarının eylemini izleyen Tanrı yer alır. Kulenin diğer yanında görülen, bir işçinin tuğlayı uzatmak için kullandığı merdivenle biçimsel olarak aynı olsa da Tanrı'nın resmedildiği merdiven, Eski Ahit'te kuleyi görmek için "aşağıya indiği" belirtilen Tanrı'nın göksel alandan dünyevi alana geçişini ve Yakub'un Merdiveni anlatısındaki gibi gök ve yer arasında bağlantıyı sağlayan sembolik bir nesnedir. Sol üst köşede, resim çerçevesinin dışına taşan biçimde betimlenen melek figürü (Resim 58a), "Gelin aşağı inip dillerini karıştıralım ki birbirlerini anlamasınlar," cümlesiyle bağlantılı olarak Tanrı'nın bu sözleri meleklere yönelttiğini imlemektedir. Yapının belirli bir mimari forma ya da üsluba gönderme yapmayan görünümü, mimaride benimsenen bu üslupsuzluk ile dil kargaşasının temsil edildiğini düşündürür.



Resim 58a: Anonim, *Babil Kulesi* (ayrıntı)

Babil Kulesi betimlerinin Batı sanatındaki en çarpıcı örnekleri, Yaşlı Pieter Bruegel'in biri Viyana diğeri Rotterdam'da sergilenen resimleridir. Viyana'daki versiyonda ressam, Mezopotamya uygarlığının birçok kentinde gök ile yeri birbirine bağlayan ve kutsal dağı sembolize eden yapı tipi olarak inşa edilen ziggurat formunda görkemli bir kuleyi, manzarayı baskılayan biçimde kompozisyonun merkezine yerleştirmiştir (Resim 59). Eski Ahit'te taş yerine tuğla kullanıldığı belirtilse de bu taştan ve tamamlanmamış kulenin görüntüsü, ziggurat planına sahip olmasına karşın Roma'da bulunan Colosseum'u çağrıştırır. Sanatçı, Roma ziyareti sırasında bu ünlü yapıyı görmüş olmalıdır; bununla birlikte Alplerin kuzeyinde Roma kalıntılarını gösteren baskiresimlerin Bruegel'in çağında yaygınlaştığı bilinmektedir.⁸ En erken tarihli örnekleri Bruegel'in yapıtlarında görülen, hem Roma'yı hem de Roma'nın pagan dönemini temsil eden Colosseum'a atıfta bulunan Babil Kulesi betimlerine 16. ve 17. yüzyıl Kuzey resminde sıklıkla rastlanır. Bu gösterim



Resim 59: Yaşlı Pieter Bruegel, *Babil Kulesi*, 1563
Kunsthistorisches Museum, Viyana

mantığı, papalığın önderliğindeki Roma Katolik Kilisesi'ni Kutsal Kitap'ta birçok kez putperestlik, çürüme, baskı gibi olumsuz nitelikler atfedilen Babil ile özdeşleştiren Luther'in görüşleriyle bağlantılıdır. Papalık eleştirisinde Eski Ahit'ten, "Babil'i iyileştirmek istedik, ama iyileşmedi. Bırakalım onu, hepimiz kendi ülkemize dönelim. Çünkü onun yargısı göklere erişiyor, bulutlara kadar yükseliyor," (Yeremya 51:9) sözlerini referans alan Luther, "onu bırakalım da ejderhalar, kötü ruhlar ve cadılara; Babil ismine sadık kalarak bitimsiz bir karışıklığa mesken olabilsin," ifadesini kayda geçirerek Katolik Kilisesi'nin durumunu Babil metaforuyla açıklamıştır.⁹

Bruegel'in kule tasarımı, işçiler, vinçler, yapı iskeleleri, kulübeler gibi gerçekçi birçok ayrıntıyı barındırmasıyla döneminin yapı faaliyetlerini ve teknolojisini yansıtan özelliktedir (Resim 59a). Kulenin sol tarafı neredeyse tamamlanmış görünürken, sağ taraf hâlâ form almayı beklemekte ve yapının çekirdeğini oluşturan iç katmanda ise mimari bulutlara ulaşmaktadır. Bu haliyle kule hem göklere erişme arzusunu doyuma ulaştıran hem de insan emeğinin beyhudeliğini duyumsatan kırılğan bir görünüme sahiptir.¹⁰ Yapının eteklerinde iki yana doğru yayılan, arka planda sur duvarlarının seçilebildiği kent manzarası, Eski Ahit anlatısında değinilen sözlere (Tekvin 11:4) atıfta bulunur ve ayrıca 16. yüzyılda dünyanın en hızlı büyüyen liman kentlerinden biri olan Antwerp'i canlandırır. Nitekim ressamın gemileri betimlediği sağ taraftaki alan (Resim 59b), Antwerp'in Schelde Nehri kıyısındaki işlek limanıdır.¹¹ Kompozisyonun sol ön planında pelerini, tacı ve asasıyla göze çarpan figür, efsaneye göre MÖ 2000 yılında kulenin inşasını başlattığına inanılan, avcılığı ve savaşçılığıyla ünlü, Nimrod (Nemrut) isimli kraldır (Resim 59c). Yahudi tarihçi Flavius Josephus, *Jewish Antiquities* metninde Babil Kulesi'nin inşasını denetleyen kişi olarak Nimrod'un ismine değinir.¹² Önünde diz çökmüş taş ustalarını teftiş eden kral ve maiyetinin yüzlerine aksettirilen, Bruegel'in betimleme anlayışına özgü alaycı tavır, Tanrı'nın müdahalesiyle bu kibirli girişimin başarısızlıkla sonlanacağını işareti olarak okunabilir. Öte yandan sanatçının bu ironik yaklaşımı, önünde diz çöktüren ve aynı zamanda "Tanrı'ya isyan eden kral" Nimrod'un kimliğinde, kibre ilişkin Eski Ahit'te geçen başka bir ifadeyi de anımsatır.

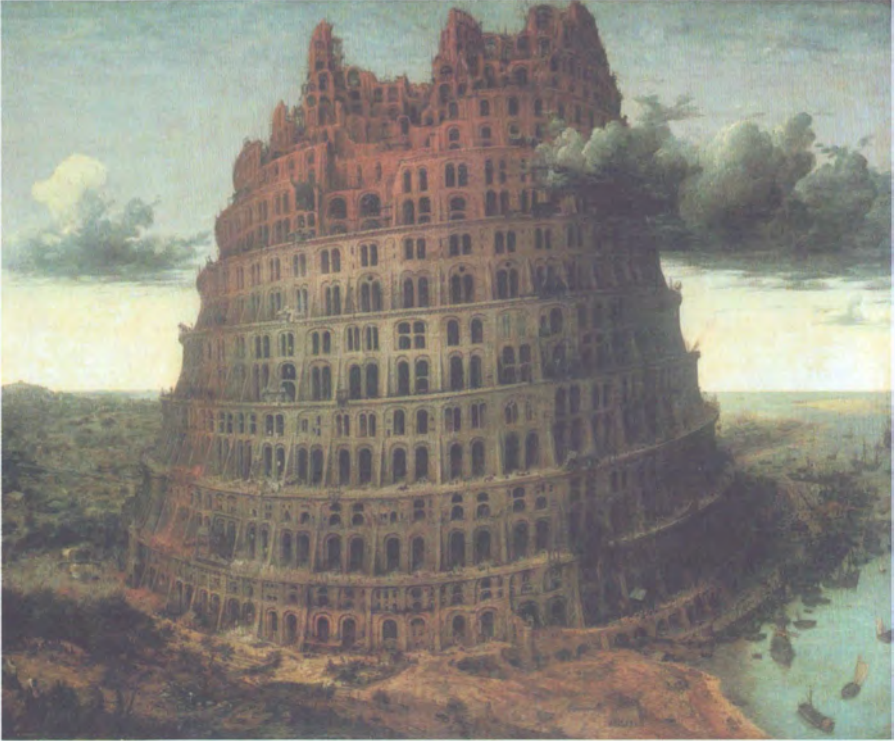
"Gururun ardından yıkım, kibirli ruhun ardından da düşüş gelir" (Süleyman'ın Özdeyişleri 16: 18).



Resim 59a, b, c: Yaşlı Pieter Bruegel, *Babil Kulesi* (ayrıntı)

Bruegel ilk resminden yaklaşık iki yıl sonra gerçekleştirdiği Rotterdam versiyonunda (Resim 60) yine Antwerp manzarasına yer vermekle birlikte kulenin üst kısmı hâlâ yapım aşamasında olsa bile tamamlanmaya daha yakın bir kule resmeder. Bütün katlarda küçücük figürler halinde görülen pek çok taş ustası vardır; sol tarafta dikkati çeken beyaz şerit kireç dolu çuvalların taşınması, kırmızı şerit ise tuğlaların yapıya aktarılması sırasında

oluşan izlerdir. Viyana versiyonuna nazaran bu kulenin yüksekliği bulutları daha fazla aşmış olmasına karşın inşa faaliyetinin sürmekte oluşu, Tanrı'nın müdahalesinin henüz gerçekleşmediğine işaret eder. Tam da bu özellikleri nedeniyle Rotterdam versiyonu daha iyimser ve ütöpik bir imge olarak yorumlanmıştır.¹³ Bruegel'in ve çağdaşı bazı Kuzeyli ressamların Babil Kulesi temasına eğilimi, dünyanın her yerinden gemilerin ziyaret ettiği, sokaklarında pek çok dilin konuşulduğu Antwerp kenti ile Babil arasında kurulan analogiye bağlanmaktadır.¹⁴ Bununla birlikte "yeni Babil"de, dil kargaşasının yol açtığı dağılmanın yerini farklı kültürlerin ve dillerin bir aradalığını olanaklı kılan yeni bir kent anlayışı almıştır.



Resim 60: Yaşlı Pieter Bruegel, *Babil Kulesi*, y. 1565
Museum Boijmans van Beuningen, Rotterdam

Meryem Sembolizminde Kule

Batı ikonografisinde Meryem sembolizminin en bereketli kaynağını, Eski Ahit anlatılarından miras alınan metaforlar oluşturur. Eski ve Yeni Ahit arasında kurulan tipoloji açısından Katolik Kilisesi'nin başlıca figürü konumundaki “Yeni Havva” Meryem, özellikle ona adanan ilahilerde, Ezgilerin Ezgisi metninden devralınan sembollerle özdeşleştirilir. Matta İncili'ndeki soyağacına göre Davud'un İsa'nın atası kabul edilmişinden hareketle Meryem'in sembollerinden biri, Davud'un Kulesi'dir (*Turris Davidica*).¹⁵

“Boynun Davud'un kulesi gibi, kakma taşlarla yapılmış, üzerine bir kalın yapılmış, hepsi de birer yiğit kalkanı” (Ezgiler Ezgisi 4:4).

Bu ilişkilendirmenin başka bir dayanağı, Davud'un kenti ile “Yeni Kudüs”ün, başka deyişle Kilise'nin bağdaştırılmasıdır;¹⁶ zira Meryem de doğrudan Kilise'yi temsil etmektedir.

Garofalo ismiyle bilinen İtalyan ressam Benvenuto Tisi'nin Kutsal Üçlü'yü, Meryem'i ve Katolik Kilisesi'nin önemli azizlerini betimlediği yapıtı, Meryem'in başlıca sembollerinden (*Arma Virginis*) oluşan bir görsel sistem sunmaktadır (Resim 61). Sahnenin üst kısmında, “Evrenin Hâkimi” Tanrı, beyaz güvercinle temsil edilen Kutsal Ruh ve omzunda insanlığın günahlarının sembolü olarak çarmihini taşıyan Çocuk İsa, Kutsal Üçlü'yü oluşturacak biçimde bulutların arasındadır. Onların oluşturduğu aksın devamında, yine bir bulut kümesinin üstünde görülen Meryem'in iki yanında bir imgeleme tanıklık ettikleri izlenimini veren azizler yer alır. Kutsal Üçlü'nün bulunduğu bulutların altına yerleştirilen yazı (Resim 61a), yapıtın merkezi figürüne bir atıftır: “O ANGELI VIDEATE MATREM FIILI SINE PECCATO ORIGINALI CONCEPTA” (Ey Melekler, Oğul'un İlk Günah'tan Muaf Olarak Gebe Kalmış Annesine Bakın). Katolik Kilisesi tarafından dogma kabul edilen, Meryem'in ana rahmine düştüğü andan itibaren İlk Günah'tan muaf olduğu savını tanımlayan Lekesiz Gebelik kavramına gönderme yapan bu ifade, hemen yazının altında betimlenen kule imgesiyle pekiştirilmiştir. Penceresiz, bütünüyle dışarıya kapalı taş örgüsüyle dikkati çeken kule, yeryüzünün günahından azade olan Meryem'in Tanrı'nın müdahalesiyle gebe kalışını ve zapt edilemez bekâretini sembolize eder.¹⁷



Resim 61: Garofalo, *Kutsal Üçlü, Meryem ve Azizler*, y. 1530
Pinacoteca di Brera, Milano

Meryem'in kule ile bağdaştırılmasının referanslarından biri de yine Eski Ahit'ten bir alıntıdır.

“Fildişi kule gibi boynun. Bat-Rabim Kapısı yanındaki Heşbon havuzları gibi gözlerin. Şam’a bakan Lübnan Kulesi gibi burnun” (Ezgiler Ezgisi 7:4).

Ortaçağ mistisizminde dünyeviliğin taleplerinden ve hazlarından yalıtılmış, inzivadaki bir yaşamın alegorisi olarak sıklıkla kullanılan fildişi kule, bekâreti ve saflığı açısından Meryem'in ulaşılmazlığını, yeryüzündeyken bile



Resim 61a: Garofalo, *Kutsal Üçlü, Meryem ve Azizler* (ayrıntı)

kutsal bir korunaklı alanla çevrelendiğini sembolize eder.¹⁸ Geç Ortaçağ ve Rönesans dönemlerinin *Saatler Kitabı* olarak bilinen, hem yılın aylarının, mevsimlerinin betimlendiği hem de ilahilerin yer aldığı resimli kitaplarda bulunan Meryem'e Müjde sahnelerinde fildişi kule, *hortus conclusus* içerisinde rastlanan motiflerdendir (Resim 62). Ortaçağ'da yaygınlaşan bu ikonografik geleneğin izlerini 18. yüzyılın resimli *Meryem İlahileri* kitaplarında da bulmak mümkündür. Alman ressam ve gravürücü Gottfried Bernhard Goetz'in gravüründe melekler tarafından taşınan Rokoko bir çerçeve içine alınan Meryem'in altında, fildişi kule ile birlikte elindeki asayla Meryem'i işaret eden Kral Süleyman görülür (Resim 63). Eski ve Yeni Ahit tipolojisinin bir yansıması olan bu *Turris Eburnea* (Fildişi Kule) imgesinde Süleyman'a yer verilışı, kuleye ilişkin metaforları barındıran Ezgilerin Ezgisi metninin ona atfedilmesinden kaynaklanır.



Resim 62: Saatler Kitabı'ndan bir
"Meryem'e Müjde" sahnesi, y. 1500
Morgan Library, New York



Resim 63: Gottfried Bernhard Goetz,
Fildişi Kule (Turris Eburnea), 1750
Litane Lauretanae, Augsburg

İspanya Kralı III. Carlos'un siparişi üzerine¹⁹ İtalyan ressam Tiepolo tarafından, Aranjuez kentindeki San Pascual Kilisesi altarı için gerçekleştirilen *Leke-siz Gebelik* adlı yapıt, fildişi kuleye rastlanan başka bir 18. yüzyıl örneğidir (Resim 64). Fransisken Tarikatı'na ait kilisenin resim programı, özellikle tarikatın Meryem'le ilgili savlarını görselleştiren bir içeriğe sahiptir. Kökleri 13. yüzyıla dayanan ve Fransiskenler tarafından savunulan, Meryem'in İlk Günah'tan muaf dünyaya geldiğine ilişkin düşüncenin görsel kodu olarak Leke-siz Gebelik temasının ikonografik programa dâhil edilmesi, Fransisken tarikatının etkisini gösterir. Karşı Reform dönemiyle yaygınlaşan bu betimlerde, Yeni Ahit'in Vahiy (12:1-10) bölümündeki imgelemde esinle resmedilen Meryem'in, günahı getiren ile günahı telafi eden ayrışmasındaki "Yeni Havva" kimliği ön plana çıkarılır. Tiepolo'nun yapıtında ağzındaki elma ile Meryem'in ayakları altında gösterilen yılan, Havva'nın yasak meyveyi yemesiyle tüm in-

sanlığa yüklenen İlk Günah'ı temsil eder. Kompozisyonun sol tarafındaki bulutların arasından şeffaf ve parıldayan bir dikilitaş imgesi gibi beliren motif (Resim 64a), Meryem'in bekâretine gönderme niteliğinde bir iffet alegorisi olarak fildişi kuledir.²⁰



Resim 64: Giambattista Tiepolo, *Lekesiz Gebelik*, 1767-69
Museo Nacional del Prado, Madrid



Resim 64a: Giambattista Tiepolo, *Lekesiz Gebelik* (ayrıntı)

NOTLAR

- 1 Paul Grimley Kuntz, Lee Braver, "Ascent/Descent", *Encyclopedia of Comparative Iconography: Themes Depicted in Works of Art*, C. I, ed. Helene E. Roberts, Londra-Chicago: Fitzroy Dearborn Publishers, 73.
- 2 Matilde Battistini, *Symbols and Allegories in Art*, çev. S. Sartarelli, Los Angeles: J. Paul Getty Museum, 272.
- 3 Udo Becker, *The Continuum Encyclopedia of Symbols*, çev. Lance W. Garmer, New York: Continuum, 2000, 304-5.
- 4 Chiara de Capoa, *Old Testament Figures in Art*, çev. Thomas M. Hartmann, Los Angeles: The J. Paul Getty Museum, 2003, 69.
- 5 Leland Ryken, James C. Wilhoit, Tremper Longman, *Dictionary of Biblical Imagery*, Downers Grove: InterVarsity Press, 1998, 66.

- 6 Umberto Eco, *Avrupa Kültüründe Kusursuz Dil Arayışı*, çev. Kemal Atakay, İstanbul: Literatür, 2004, 11.
- 7 Leland Ryken, James C. Wilhoit, Tremper Longman, *Dictionary of Biblical Imagery*, 67.
- 8 Robert L. Bonn, *Painting Life: The Art of the Pieter Bruegel, The Elder*, New York: Chaucer Press Books, 2006, XIV.
- 9 James Harding, *Babylon and the Brethren: The Use and Influence of the Whore of Babylon Motif in the Christian Brethren Movement*, Eugene: Wipf and Stock Publishers, 2015, 64-70.
- 10 Brian Cummings, *Bibliophobia: The end and the Beginning of the Book*, Oxford: Oxford University Press, 2022, 49-50.
- 11 Rose-Marie ve Rainer Hagen, *Pieter Bruegel the Elder: Peasants, Fools and Demons*, Köln: Taschen, 2000, 18.
- 12 Larry Silver, "Bruegel's Biblical Kings", *Imago Exegetica: Visual Images as Exegetical Instruments, 1400-1700*, ed. Walter S. Melion, James Clifton ve Michel Weemans, Leiden-Boston: Brill, 2014, 795.
- 13 Brian Cummings, *Bibliophobia: The end and the Beginning of the Book*, 50.
- 14 Rose-Marie ve Rainer Hagen, *Pieter Bruegel the Elder: Peasants, Fools and Demons*, 15; Robert L. Bonn, *Painting Life: The Art of the Pieter Bruegel, The Elder*, 52.
- 15 Matilde Battistini, *Symbols and Allegories in Art*, 272.
- 16 James Hall, *Illustrated Dictionary of Symbols in Eastern and Western Art*, Colorado: Westview Press, 1996, 91.
- 17 Alva William Steffler, *Symbols of the Christian Faith*, Cambridge: William B. Eerdmans Publishing, 2002, 125.
- 18 Maurice Dilasser, *The Symbols of the Church*, Collegeville: The Liturgical Press, 1999, 26.
- 19 Catherine Whistler, "Tiepolo as a Religious Artist", *Giambattista Tiepolo 1696-1770*, ed. Ketih Christensen, New York: The Metropolitan Museum of Art, 1996, 242.
- 20 Catherine Whistler, "Tiepolo as a Religious Artist", *Giambattista Tiepolo 1696-1770*, 247.



SÜTUN

Dünyanın merkezi ya da eksenini ile özdeşleştirilen kozmik sembollerden¹ ve kökleri tarih öncesine dayanan en eski kült türlerinden biri olarak sütun (ya da direk), yapıyı destekleyen bir mimari unsur olmasına paralel biçimde hem sağlamlığın, sürekliliğin hem de yer ve gök arasındaki bağlantının imgesidir.² Gökyüzünü desteklemek amacıyla inşa edildiğine inanılan “gökyüzü direği”nin formlarından biri olan sütunun tepesi, pek çok kültürde gök tanrının ikametgâhı kabul edilmiştir. Göğü destekleyen tek sütunun yanı sıra iki sütun ise aralarındaki boşlukla sonsuzluğa teması olanaklı kılan, evrendeki uyumun sürekliliğini sağlayan kozmik bir güç sembolüdür.³ Eski Ahit’in bazı bölümlerinde rastlanan ifadeler, dünyanın merkezi arketipinin sütun üzerinden tarif edildiği anlayışla ilişkilendirilmektedir. Kutsal Kitap’ta geçen “dünyanın temelleri” ya da “dünyanın sütunları” ifadesi, genellikle bu bağlamda yorumlanmıştır.⁴

“Yeryüzünün temelleri, Rabbindir; O, dünyayı onların üzerine kurmuştur” (I. Samuel 2:8).

Kral Süleyman’ın inşa ettirdiği tapınağın girişine yerleştirilen iki sütun, anlam açısından yine bu sembolizme eklenir.⁵

“Hiram sütunları tapınağın eyvanına dikip sağdakine Yakın, soldakine Boaz adını verdi” (I. Krallar 7:21).

Sütunlara verilen Yakın (Tanrı, tesis eder) ve Boaz (güç, Tanrı’dadır) isimleri, Tanrı’nın kurucu yetkesine ve gücüne atıfta bulunur.

Bulut ve Ateş Sütunu: İsrailoğullarına Çölde Kılavuzluk Eden Tanrı

Eski Ahit'te, Mısır'dan çıkış sırasında Tanrı'nın gündüz vakitleri bir bulut sütunu içinde yol göstererek, geceleriye bir ateş sütunu içinde ışık vererek İsrailoğullarına kılavuzluk ettiği aktarılır (Çıkış 13:21-22). Sütun aracılığıyla halkına önderlik etmesinin yanı sıra Tanrı'nın Musa ile diyalogları sırasında, Musa'nın çadırının bulunduğu yere bulut sütununun indiğine değinilir.

“Musa çadıra girince, bulut sütunu aşağı iner, Rab Musa'yla konuştuğu sürece girişi kapardı. Bulut sütununun çadırın girişinde durduğunu gören herkes kalkar, kendi çadırının giriş bölümünde tapınırdı” (Çıkış 33:9-10).

Eski Ahit'in başka bir bölümünde Musa döneminde yaşananlardan söz edilirken Kızıldeniz'i geçişe atıfta bulunan ifadelerde, Tanrı'nın bulut formundaki tezahürü “Rabbin Kutsal Ruhı” ile özdeşleştirilmektedir.⁶

“Çobanlarıyla birlikte onları denizden geçiren, Kutsal Ruhı'nu aralarına yerleştiren, görkemli gücüyle Musa'nın sağında yol alan, sonsuz onur kazanmak için önlerinde suları yaran, bir at nasıl tökezlemeden kırdan geçerse onları deniz yatağından öyle geçiren Rab nerede?” (İşaya 63:11-13).

Eski Ahit'ten bu referansların ışığında Latin Kilise Babaları Ambrosius ve Augustinus, bulut ve ateş sütunlarını, tıpkı Yanan Çalı anlatısında olduğu gibi Tanrı'nın tezahürünü imleyen mucizevi işaretler olarak yorumlamışlardır.⁷

Sistine Şapeli için 1481-82 yıllarında gerçekleştirilen fresk programında Cosimo Rosselli'ye atfedilen *Kızıldeniz'i Geçiş* sahnesinde, sol yanda karaya çıkmış halkıyla birlikte Musa, sağ yanda suların altında kalan Mısır ordusu betimlenmiştir (Resim 65). İsrailoğulları ile Mısırlılar arasında görülen Kızıldeniz'in suları üzerinde ve kompozisyonun merkezinde, doğaüstü bir güce işaret eden sütun görülür. Sütunun konumlandırılışı, doğrudan Eski Ahit anlatısındaki belirli bir referansla bağlantılıdır.

“Önlerindeki bulut sütunu yerini değiştirip arkalarına, Mısır ve İsrail ordularının arasına geldi. Gece boyunca bulut bir yanı karartıyor, öbür yanı aydınlatıyordu. Bu yüzden, bütün gece iki taraf birbirine yaklaşıp-
madı” (Çıkış 14:19-20).



Resim 65: Cosimo Rosselli, *Kızıldeniz'i Geçiş*, 1481-82
Sistine Şapeli, Vatikan

Sanatçının arka planda Mısır ülkesini gösterdiği kısmın üzerini kaplayan karanlık bulutlar ile Musa ve halkının bulunduğu alandaki açık gökyüzü arasındaki karşıtlık, Tanrı'nın tezahürü olarak beliren sütunun yarattığı aksla da pekiştirilmiştir.

Kutsallığın görünür hale gelmesiyle hiyerofanik bir motife dönüşen bulut ya da ateş sütununun özellikle Kızıldeniz'i Geçiş sahnesinde gösterimi, aynı zamanda Eski ve Yeni Ahit tipolojisinin bir yansımasıdır. Hristiyan teolojisinin sütun ve Kutsal Ruh'un ilişkilendirildiği yaklaşıma göre, İsrailoğullarının sütunun kılavuzluğunda Kızıldeniz'i geçişi, İsa'nın vaftizi sırasında güvercin formunda beliren Kutsal Ruh ve su motiflerini barındırması açısından vaftizin önbelirimi kabul edilir.⁸ Bu analogi, Yeni Ahit'te Aziz Paulus'a atfedilen mektupta yer alan sözlerle de desteklenir.

“Kardeşler, atalarımızın hepsinin bulut altında korunduğunu ve hepsinin denizden geçtiğini bilmenizi istiyorum. Musa'ya bağlanmak üzere hepsi bulutta ve denizde vaftiz edildi” (1. Korintliler 10:1-2).

Nitekim Sistine Şapeli fresk çevriminin güney duvarındaki Musa'nın yaşamından sahneler ile kuzey duvarındaki İsa'nın yaşamından sahneler Eski ve Yeni Ahit tipolojisinin bir örneğini sunarken, vaftizle ilgili önbelirim ilişkisi Kızıldeniz'i Geçiş ile İsa'nın Vaftizi temalarında karşılığını bulur.

Samson ve İsa:

Metanet Alegorisi Olarak Sütun

Ortaçağ Hristiyan düşüncesinde Kutsal Kitap referansı ile dünyanın bir semboller bütünü olarak tanımlanmasının aşamalarından biri, erdem ve erdemsizlik üzerinden inşa edilen alegorilerdir. İnanc, sabır, adalet gibi kavramlarla özdeşleştirilen erdemler arasında yer alan metanetin temsilinde kullanılan ana motif ise sütundur.⁹ Eski Ahit'te ismi geçen on iki hâkimden biri olan ve fiziksel gücünden kaynaklanan kahramanlıklarıyla dikkati çeken Samson, özellikle ölümü sırasında gerçekleştiği aktarılan anlatıya bağlı olarak metanet erdeminin sembolü sütunla temsil edilen bir karakterdir. İsrailoğullarının Filistinlilerle mücadelesinde etkin bir figür olan Samson, sevgilisi Delila'nın tuzağına düşüp gücünün kaynağı saçlarının kesilmesiyle tutsak alınmasının ardından gözleri kör edilerek Filistinlilerin tapınağında zapt edilir.

“Şimşon, elinden tutan gence, beni tapınağın çatısını taşıyan sütunların yanına götür de onlara yaslanayım, dedi. Tapınak erkeklerle, kadınlarla doluydu. Bütün Filist beyleri de oradaydı. Üç bir kadar kadın, erkek Şimşon'un oynayışını damdan seyrediyordu. Şimşon Rabbe yakarmaya başladı: Ya Rab Yehova, lütfen beni anımsa. Ey Tanrı, bir kez daha beni güçlendir; Filistilerden bir vuruşta iki gözümün öcünü alayım. Sonra tapınağın çatısını taşıyan iki ana sütunun ortasında durup sağ eliyle birini, sol eliyle ötekini kavradı. Filistilerle birlikte öleyim diyerek bütün gücüyle sütunlara yüklendi. Tapınak Filisti beylerinin ve bütün içindekilerin üzerine çöktü. Böylece Şimşon ölürken, yaşamı boyunca öldürdüğünden daha çok insan öldürdü” (Hakimler 16:23-30).

Bu anlatıda Samson'un Tanrı'ya yakarışının ardından yeniden gücüne kavuşması ve adeta kendisinin bir sütunun dayanıklılığına erişmesiyle tapınağın sütunlarını yerle bir etmesi (Resim 66), onun Hristiyan ikonografisine bir metanet sembolü olarak dâhil edilşinin referansıdır. Öte yandan yaşam öyküsündeki birçok ayrıntı (doğumunun melek tarafından bildiriliş, Delila'nın ihanetine uğraması, Filistinliler tarafından aşağılanması, Tanrı'ya inancındaki sağlamlığı gibi) nedeniyle İsa'nın Eski Ahit'teki önbelirimlerinden biri kabul edilen Samson'un atribülerinden biri, özellikle ölümü sırasında yaşanan olaya bağlı olarak kırık bir sütundur.¹⁰ Ortaçağ ve sonrası resim geleneğinde doğrudan metanet



Resim 66: *Morgan İncili*'nde "Samson'un Sütunları Yıkması" betimi, y. 1250
J. Paul Getty Museum, Los Angeles

erdemini görselleştiren alegori betimlerinde kimi zaman aslanı öldüren ya da Filistin tapınağının sütunlarını yıkan Samson figürüne yer verilmesi, söz konusu anlayıştan kaynaklanır.

Samson ve İsa arasında teolojik anlamda kurulan önbelirim ilişkisinin görsel karşılığı, Jan van Eyck'ın *Meryem'e Müjde* resminin ayrıntılarında bulunabilir (Resim 67). Başmelek Cebrail'in Bakire Meryem'e gebe kalıp bir çocuk doğuracağını bildirmesini konu alan yapıt, özellikle mimari elemanların sembolizmi açısından zengin bir ikonografi sunmaktadır. Öncelikle olayın gerçekleştiği mekânın Eyck tarafından kilise olarak tanımlanması, Meryem'in doğrudan Kilise'yi temsil etmesiyle bağlantılıdır. Meryem'in arkasında görülen üç pencere, Baba, Oğul ve Kutsal Ruh'un, yani Kutsal Üçlü'nün sembolüdür." Bu türden mimari unsurların oluşturduğu semboller sisteminin başka bir boyutu ise zemindeki sahnelerde saklıdır. Meryem ve Cebrail'in dökümlü giysileriyle büyük ölçüde üstü kapanmış olan zeminin bütünüyle açıkta kalan iki kare alanında, Davud'un Golyat'ın başını kesmesi ile Samson'un Filistin tapınağını yıkması betim-



Resim 67: Jan van Eyck, *Meryem'e Müjde*, 1434-1436

The National Gallery of Art, Washington

lenmiştir (Resim 67a). Ayrıca zeminin tam olarak görülmeyen kısımlarında yer alan sahneler, Samson'un Filistinlileri yenilgiye uğratması (İsa'nın günah üzerindeki zaferinin önbelirimi) ile Samson ve Delila'dır (İsa'nın mezara konulmasının önbelirimi).¹² Meryem'in Kurtarıcı İsa'yı doğuracağı haberini aldığı bu sahnede Davud ve Samson'la ilgili sahnelere yer verilışı, Eski ve Yeni Ahit arasındaki tipolojinin görsel beyanıdır. Öte yandan Samson'un tam da sütuna sarılmış biçimde gösterilmesi, Samson ve İsa arasında metanet erdemi üzerinden özdeşlik kuran teolojik yaklaşımı akla getirmektedir.



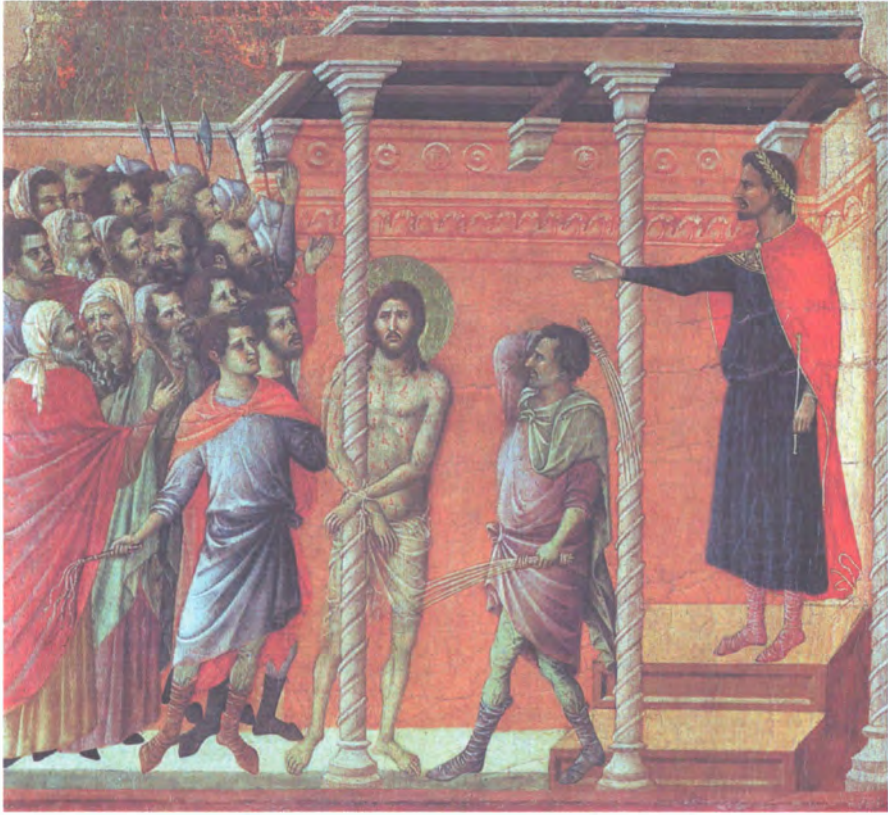
Resim 67a: Jan van Eyck, *Meryem'e Müjde* (ayrıntı)

İsa'nın Kırbaçlanması: Çile Nesnesi Olarak Sütun

İsa'nın Kudüs'e girişinden dirilişine değin Yeni Ahit'te aktarılan olaylar, Hıristiyan ikonografisinde İsa'nın Çilesi (Passion) olarak isimlendirilir. Yargılanmasının sonrasında ve Golgotha'da çarmıha gerilmesinin öncesinde İsa'nın Vali Pilatus tarafından kırbaçlatılması da bu olaylar dizgesinin içerisinde yer alır. İncil yazarları yalnızca tek bir sözcükle (Matta 27:26; Markos 15:15; Luka 23:16; Yuhanna 19:1) değinmişlerse de İsa'nın fiziksel acılarına atıfta bulunan kırbaçlanma, geç Ortaçağ'dan itibaren dramatik etkisi güçlü bir imge olarak karşımıza çıkar. Bu dramatik imgenin ortaya çıkışına büyük ölçüde kaynaklık eden, 13. yüzyılda Fransisken bir din adamı tarafından kaleme alındığı kabul edilen *Meditationes Vitae Christi* (İsa'nın Yaşamı Üzerine Meditasyonlar) ve 14. yüzyılda İsveçli Azize Bridget'in yazdığı *Revelations* (Vahiyler) metinleridir. *Meditationes Vitae Christi*'de İsa'nın bir sütuna bağlanarak kırbaçlandığına, Azize Bridget'in imgelemelerindeyse olay sırasında İsa'nın beş binin üzerinde darbe aldığına değinilmiştir.¹³

Geç Ortaçağ'ın İsa'nın Kırbaçlanması sahnelerinde bir sütuna bağlanmış biçimde askerler tarafından kırbaçlanırken gösterilen İsa genellikle, aldığı darbelerin vücudunda bıraktığı izlerin görünür kılındığı bir betimleme anlayışıyla resmedilir. Duccio'nun *Maesta Altar Panosu*'nun arka kısmındaki çile sahneleri arasında yer verdiği "İsa'nın Kırbaçlanması" betiminde elleri bağlı İsa, sütunun arkasında yer alır. Sağ tarafta kırbaçlama emrini veren Pilatus, sol tarafta ise İsa'nın çarmıha gerilmesini talep eden Yahudi din liderleri Ferisiler bulunur (Resim 68). Sanatçı, belden yukarısını çıplak betimlediği İsa'nın bedeninde kırbaç darbelerinden kaynaklanan kanamaları kırmızı birer leke gibi resmetmiştir. Geç Ortaçağ ikonografisinde benimsenen bu betimleme anlayışı, İsa'nın dünyevi yönünü ve bedensel acılarını açığa vurmaktadır. Nitekim İsa'nın acılarını temsil eden çile nesnelerinden biri de üzerinde kırbaç bulunan sütundur.

Rönesans döneminden itibaren Batı resminde İsa'nın Kırbaçlanması sahnelerinden yeni bir betim tipinin üretildiğine tanıklık edilir. Başka figürlere ve olayın geçtiği mekâna ilişkin ayrıntıların görsel tasarıya dâhil edilmediği bu betimlerin odağı, elleri bağlı olarak sütunun önünde resmedilen, bakışını kimi zaman göğe kimi zaman doğrudan izleyiciye yönelten İsa'dır. Flaman



Resim 68: Duccio, “İsa’nın Kırbaçlanması” sahnesi (*Maesta*’dan ayrıntı), 1308-11
Museo dell’Opera del Duomo, Siena

ressam Hans Memling’in *Sütunda İsa* yapıtında, peştamal ile örtülen kısım dışında bütün vücudu kırbaç darbelerinin yol açtığı kanamanın izlerini taşıyan İsa’nın alnından da başındaki dikenli taçtan ötürü kan sızmaktadır (Resim 69). Çarmıha Geriliş sahnelerindeki gibi bu sahnelerde de İsa’nın çıplaklığının vurgulanması, kırbaçlanma ikonografisinin tipik özelliklerinden biridir. Bu gösterim biçiminin benimsenmesinde Azize Bridget’in kaydettiği sözlerin etkisini anmak gerekir.

“Ve orada sütuna bağlı olarak dururken üzerinde hiçbir giysisi yoktu, dünyaya geldiği zamanki gibi çıplaktı ve buna katlanmak zorunda kaldığı için utanç duyuyordu” (Revelations VI, 57).¹⁴



Resim 69: Hans Memling, *Sütunda İsa*, 1485-90
Colección Mateu, Barselona

Azize, İsa'nın bütünüyle çıplak olduğuna değinse de Batı resim geleneğinde genellikle bir kumaş parçası İsa'nın genital bölgesini örter. İsa'nın çilesinin temsilleri olan Çarmıha Geriliş ve Kırbaçlanma sahnelerinde görülen çıplaklığı, onun insani doğasına bir göndermedir; bazı örneklerde kumaşın altındaki cinsel organın imlenmesi, İsa'nın dünyeviliğine ilişkin bu vurguyu pekiştirmektedir.¹⁵ Memling'in yapıtına geri dönülürse, arka plan oldukça karanlık olmakla birlikte zeminde duran ve sütunun iki yanına simetrik biçimde yerleştirilmiş kırbaçlarla İsa'nın fiziksel yaralarının nedeni, başka deyişle sahneye taşınmayan işkence eylemi anıdır. İlk Günah'ın kefareti için kendisini kurban olarak sunan İsa'nın doğrudan izleyiciye baktığı görsel kalıbın yanı sıra bakışını göğse, yani kurbanlık misyonunu kendisine biçen Tanrı'ya yönelttiği Sütunda İsa betimlerinin örneklerinden biri, İtalyan ressam Antonello da Messina'nın yapıtıdır (Resim 70).



Resim 70: Antonello da Messina, *Sütunda İsa*, y. 1476
Musée du Louvre, Paris

İsa'nın ikonografik geleneğin içerdiği figürlerden ve kırbaçlanma eyleminden yalıtılarak, insanlığın ilk Günah'tan arınması için yüklendiği acıyı açığa vuran biçimde yalnız başına sütunda resimlendiği bu betim tipi, sütunu bir çile nesnesi olmanın yanı sıra başka bir anlam katmanıyla da ilişkilendirir. Çile sürecinin İsa'nın Kudüs'e girişiyle başlaması, yargılanması, kırbaçlanması, aşağılanması ve son kertede çarmıha gerilişinin Kudüs'te gerçekleşmesinden hareketle Hristiyan teolojisinde, İsa'nın kırbaçlandığı sütun ile dünyanın merkezi (*axis mundi*) kabul edilen Kudüs arasında bir bağ kurulmuştur.¹⁶ Bu düşünceye göre, Kurtarıcı İsa'nın çarmıha gerilişi dünyanın merkezi Kudüs'te gerçekleştiği gibi, acılarının en dramatik aşamalarından biri kabul edilen kırbaçlanma olayı da Kudüs'ün merkezini temsil eden, göğü destekleyen sütunda gerçekleşmiştir.

İsa'nın Doğumu Sahnelerinde Sütun

İsa'nın doğumunu konu alan betimlerin Kuzey Rönesans'ındaki bazı örneklerinde, Beytlehem'deki yemliği destekleyen, kulübeyi andıran yapı tasarımıyla sağlamlığıyla göze çarpan bir sütuna rastlanır. Panofsky'e göre ilk kez Rogier van der Weyden'in *Bladelin Triptiği*'nde görülen⁷ ve 15. yüzyıl Kuzey resminden birçok İsa'nın Doğumu sahnesinde karşımıza çıkan bu mo-



Resim 71: Rogier van der Weyden, "İsa'nın Doğumu" sahnesi
(*Bladelin Triptiği*, orta pano), 1445-50.
Gemaldegalerie, Berlin

tif, kırbaçlanma konusunu ele alırken anılan metinlerin Hristiyan ikonografisindeki sütun sembolizmine etkisinin sınırlarını genişletir. *Meditationes Vitae Christi*'nin yazarı doğum zamanı geldiğinde Meryem'in bir sütundan destek aldığına değinirken *Revelations* metninde Azize Brigdet, doğum yaptığı sırada oğlunun gelecekte kırbaçlanacağı sütunu gören Meryem'in İsa'nın çilesini önceden sezinlediğini belirtmiştir.¹⁸ Geç Ortaçağ dini literatürünün bu anlamları çerçevesinde sütun motifi, İsa'nın doğumu ile kırbaçlanması arasında bir bağlantı kurar.

Bladelin Triptiği'nin orta panosunda yer alan “İsa'nın Doğumu” sahnesinde (Resim 71) harabeyi andıran mekânı destekleyen mimari eleman olarak sütunu resmeden Rogier van der Weyden'in zihninde, Panofsky'e göre,



Resim 72: Hugo van der Goes, “Çobanların Secdesi” sahnesi
(*Portinari Triptiği*, orta pano), 1475–76
Galleria degli Uffizi, Floransa

muhtemelen bu Ortaçağ anlatıları vardır.¹⁹ Meryem, Yusuf ve altar panosunu sipariş eden Peter Bladelin'in yerde uzanan Çocuk İsa'ya dik çökmüş biçimde secde ettikleri sahnede sütun, figürlerle başrolü paylaşacak kadar ön plandadır. Benzer bir gösterim mantığı, Portinari ailesi için gerçekleştirildiği altar resminde Kuzeyli ressam Hugo van der Goes tarafından da benimsenir (Resim 72). İsa'nın Doğumu ile Çobanların Secdesi anlatısını bir arada ele alan sanatçı, hem Meryem'in doğum yaptığı sırada aldığı desteğe hem de İsa'nın kırbaçlanmasına işaret eden sütunu, Weyden gibi, Yusuf'un yanına yerleştirmiştir.

NOTLAR

- 1 Mircea Eliade, *Kutsal ve Kutsal Dışı*, çev. Ali Berktaş, İstanbul: Alfa Yayınları, 2019, 34-35.
- 2 James Hall, *Illustrated Dictionary of Symbols in Eastern and Western Art*, Colorado: Westview Press, 1996, 77; Udo Becker, *The Continuum Encyclopedia of Symbols*, çev. Lance W. Garner, New York-Londra: Continuum, 2000, 66.
- 3 Juan Eduardo Cirlot, *A Dictionary of Symbols*, çev. Jack Sage, New York: Dover Publications, 2002, 60.
- 4 Udo Becker, *The Continuum Encyclopedia of Symbols*, 66.
- 5 Juan Eduardo Cirlot, *A Dictionary of Symbols*, 60.
- 6 Scott Hahn, *Exodus: Ignatius Catholic Study Bible*, San Francisco: Ignatius Press, 2011, 35.
- 7 Gertrud Schiller, *Iconography of Christian Art*, C. I, çev. J. Seligman, Londra: Lund Humphries, 1971, 129; David Lyle Jeffrey, *A Dictionary of Biblical Tradition in English Literature*, Michigan: William B. Eerdmans Publishing, 1992, 616.
- 8 Gertrud Schiller, *Iconography of Christian Art*, C. I, 129; Leslie Ross, *Medieval Art: A Topical Dictionary*, Londra: Greenwood Press, 1996, 57.
- 9 James Hall, *Illustrated Dictionary of Symbols in Eastern and Western Art*, 77.
- 10 James Hall, *Dictionary of Subjects and Symbols in Art*, Londra: John Murray, 1974, 271; George Ferguson, *Signs and Symbols in Christian Art*, Londra: Oxford University Press, 1979, 178.
- 11 Stefano Zuffi, *Gospel Figures in Art*, çev. T. M. Hartmann, Los Angeles: Paul Getty Museum, 2003, 61.
- 12 Erwin Panofsky, *Early Netherlandish Painting: Its Origins and Character*, C. I, Cambridge: Harvard University Press, 1966, 138.

- 13 James Hall, *Dictionary of Subjects and Symbols in Art*, 123.
- 14 Leo Steinberg, *The Sexuality of Christ in Renaissance Art and in Modern Oblivion*, Chicago ve Londra: University of Chicago Press, 1996, 137.
- 15 A.g.e., 135.
- 16 George Dodds, Robert Tavernor, *Body and Building: Essays on the Changing Relation of Body and Architecture*, Cambridge: The MIT Press, 2002, 88-89.
- 17 Erwin Panofsky, *Early Netherlandish Painting: Its Origins and Character*, C. I, 277.
- 18 Christa Grössinger, *Picturing Women in Late Medieval and Renaissance Art*, Manchester: Manchester University Press, 1997, 24-25; Erwin Panofsky, *Early Netherlandish Painting: Its Origins and Character*, C. I, 469-470.
- 19 Erwin Panofsky, *Early Netherlandish Painting: Its Origins and Character*, C. I, 277.



MERDİVEN

Mısır'dan Okyanusya'ya, Afrika'dan Kuzey Amerika'ya değin pek çok inanç sisteminde çıkılan her basamağı ile belli bir varoluş biçiminden başka bir aşamaya geçiş olanaklı kıldığına inanılan bir sembol olarak merdiven, ruhun göğe yükselişini sağlayan bir aracı kabul edilir.¹ Merdivenin aşağıdan yukarıya uzanan her basamağı, hiyerarşik açıdan daha üstün bir varoluş seviyesine erişmeyi temsil eder. Mircea Eliade'nin ifadesiyle, *axis mundi* arketipine dayanması nedeniyle çok zengin bir sembolizmin taşıyıcısı olan merdiven, tırmanış eyleminin icrasıyla yeraltı, yer ve gök arasındaki etkileşimi mümkün kılmaktadır.² Basamaklar arasındaki her tırmanış ya da yükseliş, hakikate giden yolun farklı seviyelerini temsil eden geçici uğraklardır. Kutsal Kitap anlatılarında kutsallığın tezahür ediş biçimlerinden biri olarak arketipik anlamını sürdüren merdiven, evrensel varlık zincirinin, başka deyişle teolojik düzlemdeki varlık hiyerarşisinin tüm aşamalarını kapsayan sembolizmiyle Hristiyan ikonografisinde sıklıkla betimlenen bir görsel motiftir. Göksel ve aşkın olanla bağlantı kurmayı sağlayan bir tür dikey köprüdür.³

Göklerin Kapısında Görülen Rüya: Yakub'un Merdiveni

Eski Ahit'te, Beerşeba'dan Harran'a doğru yola çıkan Yakub'un başının altına bir taş koyarak gecelediği yerde gördüğü rüyadan söz edilir. "Yer üzerine dikilmiş ve başı göklere erişen" bir merdivende meleklerin inip çıktığını gören Yakub, Tanrı'nın sesini işitir. Soyunun hep gözetileceğini, kutsal kılındığını öğrenen Yakub, rüyasından uyanınca başını yasladığı taşı anıt olarak dikerek Tanrı ile karşılaştığı o yeri Beyt-el, yani Tanrı'nın Evi olarak isimlendirir (Tekvin 28: 10-18). Yakub'un meleklerin inip çıktığı merdivenle karşılaşmasını tanımlarken kullandığı "göklerin kapısı" ifadesi, yer ve gök arasında yükselen merdivenin hiyerofanik değerini ortaya koyar. Gökte ikamet eden Tanrı'nın yeryüzüyle, başka deyişle insanla bağlantı kurmasındaki aracı, merdivendir. Bu aracılık işlevinden dolayı, meleklerin inip çıktıkları ve tepesinde Tanrı'nın görüldüğü Yakub'un Merdiveni, kusursuz ahlaka ulaşmanın sembolüdür.⁴ Öte yandan anlatıdaki Beyt-el ifadesi, Tanrı'nın tezahür ettiği mekânı tanımlaması açısından Eliade'ye göre, kozmik bölgelerin birleştiği yerin temsili olarak *axis mundi* arketipinin Eski Ahit'teki karşılıklarından biridir.⁵

Batı resminde Yakub'un rüyasında gördüğü merdiven, Palermo'da bulunan Monreale Katedrali mozaik çevrimindeki gibi genellikle bir el merdiveni formunda betimlenir. İki meleğin üzerinde durduğu merdivenin tepesinde Tanrı'yı temsil eden İsa yer alır (Resim 73). Yakub'un başını koyduğu taşın yanındaki amfora, sahnenin sağ tarafında ikinci kez gösterilen Yakub'un Beyt-el'i belirlemek için diktiği taşın üzerine döktüğü yağın kabıdır.

"Ertesi sabah erkenden kalkıp başının altına koyduğu taşı anıt olarak dikti, üzerine zeytinyağı döktü." (Tekvin 28: 18).

El merdiveni yerine taş basamaklardan oluşan bir merdivenin gösterilmesi ve diğer taraftan Eski Ahit anlatısından türeyen bir sembolizmi içermesi nedeniyle rotamızı Doğu ikonografisinden bir Bizans sanatı örneğine çevirmek yerinde olur. Khora Manastır Kilisesi'nin mezar şapelinde (*parekklesion*) Yakub'un yaşamından iki sahnenin yer aldığı duvarda, taş basamaklarında meleklerin oturduğu merdivenin tepesinde Theotokos Meryem betimi göze çarpar (Resim 74). Mezar şapelindeki fresk programının Meryem'e odaklanan kısmı, özellikle Eski ve Yeni Ahit tipolojisinin referansı ile kurgulanmıştır.⁶ Dola-



Resim 73: Yakub'un Merdiveni, 12. yüzyıl
Monreale Katedrali, Palermo

yısıyla bu betimleme anlayışı, Tanrı'nın kendini ifşa ettiği Yakub'un Merdiveni'ni cennet ve yeryüzü arasında kurduğu bağlantı ile İsa'nın vücut bulmasına aracılık eden Meryem'in sembolü olarak yorumlayan teolojik yaklaşımla ilgilidir.⁷

İspanyol ressam Murillo'nun Barok üslubun ışık-gölge karşıtlığından beslenen yapıtında, Eski Ahit anlatısına uygun olarak bir gece sahnesi karşımıza çıkar (Resim 75). Karanlığın egemen olduğu doğa, uçuşan giysileriyle meleklerin inip çıktıkları ve Yakub'un uyuduğu toprağın üzerinde göğe doğru yükselen merdivenden yayılan kutsal ışıkla aydınlanır. Merdivenin en alt basamağına kadar inen bulut kümesi, tanrısal tezahürün eşlikçisi ya da kutsalın gelişinin habercisi⁸ olarak kompozisyonun merkezini kaplamıştır. Göğe ulaşan kısımda basamakların sonlanmadığını imleyen Murillo, Tanrı figürüne yer vermese de bulutların arasından yayılan ve aynı zamanda sahneyi aydınlatan ışıkla Tanrı'nın varlığını sezdirmektedir.



Resim 74: *Yakub'un Merdiveni*, 14. yüzyıl
Khora Manastır Kilisesi, İstanbul



Resim 75: Bartolome Esteban Murillo, *Yakub'un Merdiveni*, 1660
Hermitage Museum, St. Petersburg

Kutsal Yükseliş Merdiveni ve Erdemin Basamakları

Latin Kilise Babalarından Aziz Augustinus, Yakub’un Merdiveni anlatısının içerdiği unsurlardan hareketle merdiveni, İsa’nın vaat ettiği göklerin egemenliğine ulaşmanın metaforu olarak kullanır. Augustinus’a göre Tanrı’ya ulaşma yolunda dört ana erdemi (adalet, ihtiyat, ölçülülük, metanet) temsil eden merdiven, insanı günden arınma ve bilgeliğe hazırlayarak son kerte de ruhun Tanrı’ya kavuşmasını sağlar.⁹ Bu düşünceyi benimseyen, Sina Dağı’ndaki St. Katerina Manastırı keşişlerinden Aziz Johannes Climacus, her bölümün bir basamağı temsil ettiği otuz bölümden oluşan *Scala Paradisi* (Cennetin Merdiveni) başlıklı metninde, İsa’nın otuz yaşında vaftiz edildiğinin referansı ile ruhun göğe yükselişine aracılık eden merdiveni otuz basamak halinde tasarlamıştır.¹⁰ Yakub’un Merdiveni’ni ruhun kusursuzluğa erişmesinin metaforuna dönüştüren bu teolojik yorumun görsel temsilleri ilk olarak St. Katerina Manastırı’ndaki ikonlarda üretilir. Aziz Johannes Climacus’un ismiyle de anılan bu “Kutsal Yükseliş Merdiveni” betimlerinde (Resim 76), *Scala Paradisi* metnine uygun biçimde otuz basamakla tasarlanan merdivenin her basamağı erişilmesi gereken bir erdemi sembolize eder. Basamakları çıkan keşişleri merdivenin tepesindeki İsa karşılar; ancak bu tırmanışı çetin bir sınanma hale getiren siyah, kanatlı figürler, yani Şeytan’ın hizmetkârı demonlar iş başındadır. Baştan çıkarılan, inanç yolundan sapan bazıları demonların müdahalesiyle Tanrı’ya ulaşmaktan alıkonularak düşmektedir. Merdivenin alt kısmında düşenleri yutmak üzere bekleyen canavar, cehennem ağzını temsil eder. Tırmanmayı başaran keşişleri karşılayan İsa ve meleklerin bulunduğu yer ise erdem basamaklarının zirvesindeki cennettir.

Ortaçağ’ın erken dönemlerinde Aziz Augustinus ve Aziz Johannes tarafından temellendirilen merdiven sembolizmi, 12. yüzyılın Benedikten manastırlarında kaleme alınan metinlerde anlam katmanlarını zenginleştiren farklı yaklaşımlarla sürdürülmüştür. Fransa’nın Alsace bölgesinde bulunan Hohenburg Manastırı’nın Başrahibesi Landsbergli Herrad, yazdığı ve resimlediği *Hortus Delicarum* (Zevkler Bahçesi) metninde Yakub’un Merdiveni’ne atıfla, basamakları inen meleklerin aktif ya da dünyevi yaşamın (*vita activa*), çıkan meleklerin ise tefekkür yaşamının (*vita contemplativa*) temsili

olduğuna değinir." *Hortus Delicarum* yazması 1870 yılında, Strasbourg Kuşatması sırasında çıkan yangın nedeniyle günümüze ulaşmamıştır; ancak orijinaline sadık kalınarak üretilmiş kopyaları arasında yer alan "Erdemler Merdiveni" imgesi, Herrad'ın tasarladığı on beş basamaklı merdiven hakkında bilgi edinmeyi sağlar. Resimde ilk göze çarpan, düşerken gösterilen erkeklere karşın biri henüz ilk basamaklarda bulunan, diğeri Tanrı'nın eliyle temsil edilen zirveye ulaşmak üzere olan kadınların sahneye dâhil edilişidir (Resim 77). Alt basamaklarda görülen çift ise yeryüzü zevklerinin, başka deyişle dünyevi yaşamın betimlendiği alana doğru meyletmış görünür.¹²



Resim 76: *Kutsal Yükseliş Merdiveni* (Aziz Johannes Merdiveni), 12. yüzyılın sonları
St. Katerina Manastırı, Sina



Merdivenin dayandığı zeminde yine ağzını açmış bir canavar düşenleri yutmak üzere beklemektedir. Kompozisyonun alt kısmını cehennem ve yeryüzü olarak ikiye bölen Herrad'ın tasarısı, nihai düşüşle gerçekleşecek son imlemenin yanı sıra dünyevi zevklerin baştan çıkarıcı ve yükselişi engelleyici niteliğine de atıfta bulunur. Öte yandan yükseliş-düşüş karşıtlığı yalnızca insan doğası açısından değil, oklarını atan demonlar ile kılıçlarını kuşanmış biçimde betimlenen meleklerin ayrıştırılmasıyla, varlık zincirinin başka bir halkasını oluşturan melekler bağlamında da ele alınmıştır.

Benedikten Tarikatı'nın 12. yüzyılda en önemli ismi kabul edilen Clairvauxlu Aziz Bernard, *De Gradibus Humilitatis et Superbiae* (Alçakgönüllülük ve Kibir Merdiveni) başlıklı metninde on ikişer basamaktan oluşan, erdem ve günahı sembolize eden iki merdivenden söz etmiş, yükselişin yanı sıra iniş eylemini de metaforik anlamda yorumlamıştır.¹³ Aziz Bernard'ın biri cennete diğeri cehenneme ulaşan farklı yaşam modelleriyle özdeşleştirdiği iki merdiven tasarısı, 16. ve 17. yüzyıllarda yaygınlaşan baskiresimlerde rastlanan bir betimdir (Resim 78). Johann Bussemacher'in gravüründe başının üstünde *liberum arbitrium* (özgür irade) yazısı olan figür, küçük bir tepenin üzerinde görülür. Figürün konumu referans alınırsa sağ yanında, üzerinde *gratia* (lütuf) yazısı yer alan bir melek, sol yanında ise bir tavus kuşunun üzerinde oturan ve başının üstünde *superbia vitae* (kibirli yaşam) yazısı görülen bir kadın yer alır. Erken Hristiyan sanatında dirilişin, ölümsüzlüğün sembolü olan tavus kuşu, geç Ortaçağ'dan itibaren yedi ölümcül günahın kibrin kişileştirilmesi olarak betimlenen kadın figürüne eşlik eden hayvanlardan biridir.¹⁴ *Gratia*'nın bulunduğu tepede betimlenen on iki basamaklı Cennetin Merdiveni, *fides* (inanç) yazılı bir haçın, başka deyişle İsa'nın çarmıhının üzerinde yükselerek bulutların arasındaki *charitas* (hayırseverlik) erdemine ulaşmaktadır. *Superbia*'nın altındaki on iki basamaktan oluşan Cehennemin Merdiveni ise daha önce değinilen örneklerdeki gibi, yırtıcı dişleriyle ağzını açmış biçimde avını bekleyen bir canavarla sonlanır. Bulutlarla kaplı gökyüzünde melek başlarıyla çevrelenmiş, güneşi imleyen motif, *charitas* erdemine varılmasıyla ulaşılan Tanrı'nın temsilidir. Bulutların arasında görülen, birinde *sublimitas* (yücelik), diğesinde *delectatio* (zevk/mutluluk) yazılı olan tahtlar ise lanetlenenleri karşılayan canavarın karşıtı olarak cennette kutsanmışları bekleyen göksel tahtlardır.¹⁵ Yükseliş ve iniş arasında bir tercih yapmanın eşiğinde olduğunu sezdiğimiz merkezdeki figürün *Gratia*'ya yönelen bakışı, özgür iradesiyle Cennetin Merdiveni'ne meyledeceğini sezdirmektedir.



Resim 78: Johann Bussemacher, *Cennetin ve Cehennemin Merdivenleri*, y. 1595
Herzog August Bibliothek, Wolfenbüttel

Çarmıhta İsa Sahnelerinde Merdiven

Kanonik İncillerde, son nefesini veren İsa'nın o zamana dek İsa'nın takipçileri olduklarını gizleyen Arimathealı Yusuf ve Nikodemus tarafından çarmıhtan indirilerek gömüldüğü aktarılmıştır (Matta 27:57-61; Luka 23: 50-56; Markos 15: 42-47; Yuhanna 19: 38-42). İncil yazarları bu olay sırasında kullanılan bir merdivene değinmeseler de çarmıhtan indiriliş sahnelerinde bir ya da kimi zaman iki merdivene yer verildiği görülür. Çarmıha gerilmiş bir bedenin indirilebilmesi için merdivene gereksinim duyulacağı aşîkârdır; bununla birlikte işlevi bir yana merdiven, özellikle çarmıhla bağlantılı sembolik bir anlam taşır. Eski Ahit'teki Yakub'un Merdiveni anlatısı ile Yuhanna İncili'nde (1:52) İsa'ya atfedilen, "Göğün açıldığını, Tanrı'nın meleklerinin İnsanoğlu üzerinde yükselip indiklerini göreceksiniz," sözlerini ilişkilendiren erken dönem teolojisinde Yakub'un Merdiveni, İsa'nın gerileceği çarmıhın önbelirimidir.¹⁶ Bu yaklaşım çerçevesinde Eski ve Yeni Ahit tipolojisi, bu kez Yakub'un İsa'ya tanıklığı bağlamında üretilmiş olur.

Geç Ortaçağ'dan itibaren benimsenen resim geleneğinde Arimathealı Yusuf genellikle İsa'nın gövdesini, Nikodemus ise ayaklarını tutarken ya da Duccio'nun resminde görüldüğü gibi ayaklarındaki çivileri kerpetenle sökerken betimlenirler (Resim 79). Bununla birlikte Çarmıhtan İndiriliş ikonografisinin biçimlenmesinde Yeni Ahit'teki anlatının yanı sıra 13. yüzyılda kaleme alınan *Meditationes Vitae Christi* (İsa'nın Yaşamı Üzerine Meditasyonlar) ve Ortaçağ'ın sonlarından itibaren yaygınlık kazanan dini tiyatro oyunları da belirleyici bir etkiye sahiptir.¹⁷ Nitekim Filippino Lippi'nin yapıtındaki gibi İsa'nın ölü bedenini indirenlerin çarmıha dayalı iki merdiven üzerinde betimlenmesi (Resim 80), çarmıhın iki yanında birer merdiven bulunduğuna değinilen *Meditationes Vitae Christi*'nin referans alınmasıyla ilgilidir.

İsa'nın çilesini her aşamasıyla oldukça ayrıntılı ele alan Ortaçağ dini literatürü ve "çile oyunları"nın (passion play) Çarmıhta İsa ikonografisine etkisinin en çarpıcı örneklerinden biri, 13. ve 14. yüzyılların İtalyan resminde İsa'nın bir merdiveni bizzat tırmanarak çarmıha çıktığını gösteren betimlerdir.¹⁸ Batı sanatında İsa'nın çarmıha gerilişinin hazırlık sürecini aktaran sahnelerde, ellerinden ve ayaklarından çivilenen İsa'nın yerde uzanan bir çarmıha yerleştirilmesi gösterilir; oysa bu örneklerde Golgotha Tepesi'nde bulunan ta-
kipçilerinin ve onu cezalandırmakla görevlendirilen kişilerin tanıklığında İsa,



Resim 79: Duccio, "Çarmıhtan İndiriliş" sahnesi (*Maesta*'dan ayrıntı), 1308-11
Museo dell'Opera del Duomo, Siena

çarmıha dayalı olan merdivene kendisi tırmanmaktadır. Gotik dönem ressamlarından Guido da Siena'nın İsa'nın yaşamından on iki sahneyi resimlediği çok kanatlı altar panosunda merdivene çıkmak üzere yönelen İsa, çarmıhın üst kısmındaki –muhtemelen Romalı bir askeri tanımlayan– kişi tarafından bir eli tutularak yukarıya doğru çekilmektedir (Resim 81). Bu kompozisyonda Yahudiler ve Romalı askerler ile oğlu arasında konumlanan Meryem, bir eliyle



Resim 80: Filippino Lippi, *Çarmıhtan İndiriliş*, 1506
Galleria dell'Accademia, Floransa



Resim 81: Guido da Siena, *Çarmıha Çıkmak İçin Merdivene Tırmanan İsa*, 1270'li yıllar
Museum Catharinje Convent, Utrecht

topluluktan birini İsa'dan uzaklaştırmakta, diğer eliyle merdivene adım atmış oğlunun belini kavramaktadır. Açıkça olaya müdahil, savunma durumunda betimlenen Meryem, hem işkencecileri hem de adeta İsa'yı alıkoymaya çabalayan jestiyle sahnede aktif bir roledir.¹⁹

İsa'nın yaşamını otuz sekiz minyatürde resmeden Pacino di Bonaguida'nın kompozisyonunda oldukça dingin bir ortam vardır. İsa, yanındaki figürlerin hiçbir müdahalesi olmaksızın, sakin bir tavır içinde merdiveni tırmanır; annesi Meryem ise ellerini kavuşturmuş, dua eden bir pozisyonundadır (Resim 82). Elllerinde mızraklarını, sirkeli süngeri, çivilerin bulunduğu sepeti taşıyan askerler yine dinginlikle İsa'nın merdiveni tırmanışını izlemektedirler. Hatta İsa'nın arkasındaki figür (başında hale bulunmasa da Meryem'in yanında yer alması, sakalsız gösterilmesi nedeniyle İncil yazarı Yuhanna olduğu düşünülebilir), sırtına yumuşak bir dokunuşla temas ederek İsa'nın tırmanışını destekleyici

bir jest sergiler. Elindeki çekici uzatan figür ise kendi görevini adeta İsa'ya devreder. Kutsal Kitap anlatısının yanı sıra Çarmıhta İsa ikonografisindeki yaygın gelenekten de bir kopuş olarak tanımlanabilecek bu gösterim kalıbı, Ortaçağ dini literatüründen ziyade dönemin “çile oyunları” ve efsaneleriyle ilişkilendirilir.²⁰ Öte yandan İsa'nın bedensel ölümüyle sonuçlanacak bu eyleme (merdiven aracılığıyla çarmıha çıkış) gönüllü ve arzulu bir tavır içinde resmedilişi, İlk Günah'ın kefareti için kendisini kurban etmeye, başka deyişle Tanrı'nın biçtiği yazgıya rızasını açığa vurur. “Ölüme arzulu” bu İsa imgesinin bildirisi, onun ikili doğasındaki paradoksun aşılması durumudur: Çilesinin ıstırabını canlı tutan insani doğası, bu ıstırabın diriliş ile gelecek zaferle sonlanacağını müjdeleyen tanrısal doğasının kudretiyle aşılmıştır.²¹ Pacino di Bonaguida'nın resmine egemen olan dinginliği Meryem'in teslimiyetçi tavrı üzerinden okumak, merdivene ilişkin anlam katmanlarına başka bir boyutu dâhil etme olanağı sunabilir. İsa'nın çarmıha çıkmak için tırmandığı merdiven ölümüne neden olsa da son kertede dirilişine ve göğe yükselişine giden yolu hazırlar. Meryem ise Yakub'un Merdiveni kısmında anıldığı üzere İsa'nın cisimleşmesine, başka deyişle yeryüzüne inişine aracılık eden merdivendir. Dolayısıyla Meryem'in bu teslimiyetçi tavrı, oğlunun yazgısının bilincinde olduğunun işareti olarak yorumlanabilir.

Çarmıh ve merdiven ilişkisinden söz ederken Maniyerist ressam Pontormo'nun sanat tarihi literatüründe *Çarmıhtan İndiriliş* olarak bilinen yapıtına bakmak, ikonografik gelenekle teması olan izleyicilere şaşırtıcı bir deneyim yaşatabilir. İtalyan sanatçının Floransa'daki Santa Felicita Kilisesi'nde bulunan Capponi Şapeli'nin altarı için gerçekleştirdiği yapıt, parlak renkleri ve figürlerin adeta bir koreografiyi canlandıran jestleriyle daha ilk bakışta izleyiciyi yakalar (Resim 83). Şaşkınlık yaratması muhtemel durum ise *Çarmıhtan İndiriliş* olarak isimlendirilen bir kompozisyonda hem çarmıhın hem de merdivenin yokluğudur. Benzer bir belirsizlik hali, figürlerin nerede bulunduğu sorusuna verilecek yanıt için de geçerlidir. Ölü İsa'nın iki kişi tarafından taşındığı, kederli yüzü ile bir elini oğluna doğru uzatan Meryem'in tanınabildiği ve Meryem'in kederine ortak olan diğer eşlikçilerin saptanabildiği sahnede, çarmıha gerilişin gerçekleştiği Golgotha Tepesi'ne atıfta bulunan bir motiften söz etmek olanaksızdır. Figür-mekân ilişkisi açısından muğlaklık yaratan bu betimleme anlayışı, Pontormo'nun Rönesans kanonlarını ihlal eden Maniyerist tavrıyla da bağlantılı olmalıdır; ancak sanat tarihçilerinin ya-



Resim 82: Pacino di Bonaguida, *Çarmıha Çıkmak İçin Merdivene Tirmanan İsa*, y. 1320
Morgan Library, New York

pıtın “tam olarak neyi” anlattığı konusunda sundukları farklı önermeler,²² ressamın ortaya koyduğu görsel sistemin sıradışı niteliğini açığa vurmaktadır. Çarmıhın ve ölü İsa’nın indirilmesinde kullanılan merdivenin yokluğu, ressamın zihninde İsa’nın çilesine ilişkin başka bir aşamanın olabileceğini düşündürür. Bu perspektiften yola çıkan sanat tarihçilerine göre, özellikle İsa’yı taşıyan iki figürün referansı ile sahne İsa’nın Mezara Konuluşu’dur; ancak tıpkı çarmıh ya da merdiven gibi, kompozisyonda gömü yerine işaret eden bir motif de yoktur. Yeni Ahit anlatısına sadık kalındığında ölü İsa’yı taşıyanların Arimathealı Yusuf ve Nikodemus olması gerekir; oysa Pontormo’nun oldukça genç ve sakalsız figürleri ikonografik gelenekle çatışan fiziksel özelliklere sahiptir. Sahnenin barındırdığı ikonografik sapmaların izini süren Leo Steinberg, şapelin resim programı için ressamın gerçekleştirdiği çizimlerin kılavuzluğunda yapıtı Çarmıhtan İndiriliş, Pieta ve Ayrılış temalarını içeren



Resim 83: Pontormo, *Çarmıhtan İndiriliş*, 1525-28
Capponi Şapeli, Santa Felicita Kilisesi, Floransa

üç zamanlı bir olaylar dizgesinin, yani devamlılık içeren bir sürecin temsili olarak yorumlamıştır:²³ İsa çarmıhtan indirilmiş, annesi Meryem kucağına aldığı oğlunun ölü bedenine yas tutmuş (Pieta) ve son kerte de Tanrı'ya, başka deyişle göğe götürülmek üzere annesinin kucağından “iki melek” tarafından alınmıştır (Ayrılış). Steinberg’in burada oldukça kısıtlı biçimde aktarılan bu esin dolu önermesi, görsel kodların yokluğunda tanımlanması güç bir sahneyi sanatçının zihnindeki olası tasarımı yeniden inşa ederek çözümleyen bir yaklaşımın ürünüdür. Öte yandan Pontormo’nun şapelin resim programı için yaptığı çizimlerden biri, tam da konu edilen merdiven motifi açısından anılması gereken bir tasarımdır (Resim 83a). Altar resminin taslağı olan çizimde sanatçı, arka planda Golgotha’yı imleyen merdivene yer vermiş; ancak şapele yerleştirilen yağlıboya versiyonda merdivenin yerini bulut almıştır.

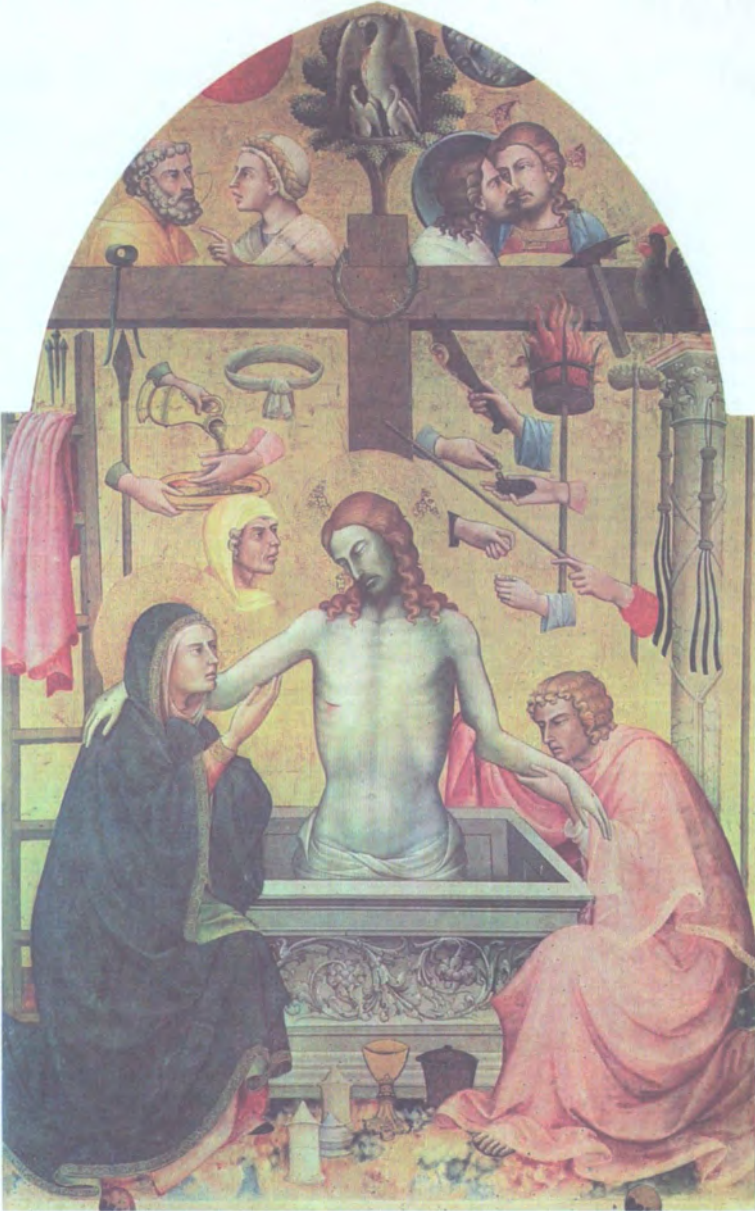


Resim 83a: Pontormo, *Çarmıhtan İndiriliş* (Capponi Şapeli altar resmi için çizim)
Christ Church, Oxford

Arma Christi:

Çile Nesnesi Olarak Merdiven

Batı sanatında 13. yüzyıldan itibaren yaygınlaşan, İsa'nın çilesini temsil eden nesnelerin gösterildiği *Arma Christi* betimleri, İsa'nın yargılanması ve çarmıha gerilmesi sırasında bedeninin yara almasında ya da ıstırabının çeşitli aşamalarında etkili olan nesneleri bir araya getirir. Latince "İsa'nın silahları" anlamında kullanılan *Arma Christi* tanımlaması, İsa'ya işkence etmek amacıyla kullanılan nesnelere atıfta bulunmakla birlikte bu nesnelerin yol açtığı ölümü alt eden İsa'nın ölüm üzerindeki zaferini imlemektedir.²⁴ İsa'nın başına yerleştirilen dikenli taç, Romalı askerlerden birinin uzattığı sirkeli sünger, böğründeki yaraya sebep olan mızrak, ellerinin ve ayaklarının çarmıha yerleştirilmesinde kullanılan çiviler, çarmıhtan indirilişinde kullanılan merdiven ve el aletleri, kırbaçlandığı sütun, Romalı askerlerin almak için kura çektikleri giysisi, *Arma Christi* betimlerinin barındırdığı motiflerdir. Ayrıca Yahuda'nın ihaneti, Petrus'un İsa'yı yadsıması gibi belirli olaylara atıfta bulunan figür ya da nesnelerin dâhil edildiği örneklere de rastlanmaktadır. Lorenzo Monaco'nun, mezarındaki İsa'yı annesi Meryem ve İncil yazarı Yuhanna ile birlikte betimlediği yapıtında resim yüzeyini dolduran nesneler ve figürler, *Arma Christi*'nin imge repertuarını temsil etmektedir. Kompozisyonun sol tarafında görülen, sağ taraftaki kırbaçlanma sütunuyla görsel bir paralellik oluşturan merdiven, İsa'nın ölü bedeninin çarmıhtan indirilişine ve *Arma Christi*'nin anlamına koşut biçimde, dirilişinin ardından İsa'nın göğe yükselişine atıfta bulunur.²⁵



III

Resim 84: Lorenzo Monaco, *Çile Nesneleri ve Pieta*, 1404
Galleria dell'Accademia, Floransa

NOTLAR

- 1 Mircea Eliade, *Dinler Tarihine Giriş*, çev. L. Arslan Özcan, İstanbul: Kabalcı Yayıncılık, 2015, 115-121.
- 2 Mircea Eliade, *İmgeler ve Simgeler*, çev. Mehmet Ali Kılıçbay, Ankara: Doğu Batı Yayınları, 2018, 61.
- 3 René Guénon, *Symbols of Sacred Science*, çev. H.D. Fohr, Hillsdale NY: Sophia Perennis, 2004, 325.
- 4 Paul G. Kuntz, Lee Braver, "Ascent/Descent", *Encyclopedia of Comparative Iconography: Themes Depicted in Works of Art*, ed. H. E. Roberts, Chicago ve Londra: Fitzroy Dearborn Publishers, 1998, 75.
- 5 Mircea Eliade, *Dinler Tarihine Giriş*, 120-121.
- 6 Khorra Manastır Kilisesi parekklesion bölümünün ayrıntılı ikonografisi için bkz. Engin Akyürek, *Bizans'ta Sanat ve Ritüel: Kariye Güney Şapelinin İkonografisi ve İşlevi*, İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 1996.
- 7 James Hall, *Illustrated Dictionary of Symbols in Eastern and Western Art*, Colorado: Westview Press, 1996, 72.
- 8 Hubert Damisch, *Bulut Kuramı: Resim Tarihi İçin Bir Katkı*, çev. E. Burak Şaman, İstanbul: Metis Yay., 2012, 68.
- 9 Rosa Giorgi, *Angels and Demons in Art*, çev. Rosanna M. G. Frongia, Los Angeles: J. Paul Getty Museum, 2005, 141.
- 10 Leslie Ross, *Medieval Art: A Topical Dictionary*, London: Greenwood Press, 1996, 138.
- 11 A.g.e., 131-32.
- 12 Paul G. Kuntz, Lee Braver, "Ascent/Descent", *Encyclopedia of Comparative Iconography: Themes Depicted in Works of Art*, 75.
- 13 G. R. Evans, *Great Medieval Thinkers: Bernard of Clairvaux*, New York ve Oxford: Oxford University Press, 2000, 39.
- 14 James Hall, *Illustrated Dictionary of Symbols in Eastern and Western Art*, 38, 200.
- 15 Elisabeth Stopp, "Brentano's 'O Stern und Blume': Its Poetic and Emblematic Context", *The Modern Language Review*, C. 67, 1972, 108.
- 16 Mark Sheridan, *Ancient Christian Commentary on Scripture: Old Testament II (Genesis 12-50)*, Illinois: InterVarsity Press, 2002, 186.
- 17 Peter ve Linda Murray, *A Dictionary of Christian Art*, New York: Oxford University Press, 2004, 146; Gabriella Mazzon, *Pathos in Late-Medieval Religious Drama and Art: A Communicative Strategy*, Leiden ve Boston: Brill Rodopi, 2018, 208.
- 18 Gertrud Schiller, *Iconography of Christian Art, Vol. II: The Passion of Jesus Christ*, çev. J. Seligman, Londra: Lund Humphries, 1972, 87.
- 19 Millard Meiss, *Painting in Florence and Siena After the Black Death*, Princeton ve New Jersey: Princeton University Press, 1978, 129.
- 20 Gertrud Schiller, *Iconography of Christian Art, Vol. II: The Passion of Jesus Christ*, 87.
- 21 Leo Steinberg, *The Sexuality of Christ in Renaissance Art and in Modern Oblivion*, Chicago ve Londra: University of Chicago Press, 1996, 202.
- 22 Jack Wasserman, "Pontormo in the Capponi Chapel in Santa Felicita in Florence", *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, C. 53, 2009, 35-72.
- 23 Leo Steinberg, "Pontormo's Capponi Chapel", *The Art Bulletin*, C. 56, 1974, 385-399.
- 24 Leslie Ross, *Medieval Art: A Topical Dictionary*, 23.
- 25 Colum P. Hourihane (ed), *The Grove Encyclopedia of Medieval Art and Architecture*, C. I, Oxford: Oxford University Press, 2012, 150.

mes saginis
ndentes ad al
ugnant.

scale qbat
m celoy. pma
mndi cocept
ta obediencia
patafi
pu

falla scimo
m m

Sanch
monia
us

iste monachus fal
lor monachos gpiu
gera q ppricia
tubz pecunie iupian
cor suum aduunt offiois
abstrahit ubi e thesauru
sui inobulter figit.

iste clericus omis tallo
clerico deliquit capu
le luxurie symoniacu
is qui uicu dedit reitru
cadit. r minime ad ac
qrenda uite corona
in altum uadit.

to cadentes pntat in modica penitentie

to cadentes pntat in modica penitentie

to cadentes pntat in modica penitentie

to cadentes pntat in modica penitentie

to cadentes pntat in modica penitentie

iste clericus omis tallo
clerico deliquit capu
le luxurie symoniacu
is qui uicu dedit reitru
cadit. r minime ad ac
qrenda uite corona
in altum uadit.

iste clericus omis tallo
clerico deliquit capu
le luxurie symoniacu
is qui uicu dedit reitru
cadit. r minime ad ac
qrenda uite corona
in altum uadit.

iste clericus omis tallo
clerico deliquit capu
le luxurie symoniacu
is qui uicu dedit reitru
cadit. r minime ad ac
qrenda uite corona
in altum uadit.

iste clericus omis tallo
clerico deliquit capu
le luxurie symoniacu
is qui uicu dedit reitru
cadit. r minime ad ac
qrenda uite corona
in altum uadit.

iste clericus omis tallo
clerico deliquit capu
le luxurie symoniacu
is qui uicu dedit reitru
cadit. r minime ad ac
qrenda uite corona
in altum uadit.

iste clericus omis tallo
clerico deliquit capu
le luxurie symoniacu
is qui uicu dedit reitru
cadit. r minime ad ac
qrenda uite corona
in altum uadit.

iste clericus omis tallo
clerico deliquit capu
le luxurie symoniacu
is qui uicu dedit reitru
cadit. r minime ad ac
qrenda uite corona
in altum uadit.

iste clericus omis tallo
clerico deliquit capu
le luxurie symoniacu
is qui uicu dedit reitru
cadit. r minime ad ac
qrenda uite corona
in altum uadit.

iste clericus omis tallo
clerico deliquit capu
le luxurie symoniacu
is qui uicu dedit reitru
cadit. r minime ad ac
qrenda uite corona
in altum uadit.

iste clericus omis tallo
clerico deliquit capu
le luxurie symoniacu
is qui uicu dedit reitru
cadit. r minime ad ac
qrenda uite corona
in altum uadit.

iste clericus omis tallo
clerico deliquit capu
le luxurie symoniacu
is qui uicu dedit reitru
cadit. r minime ad ac
qrenda uite corona
in altum uadit.

iste clericus omis tallo
clerico deliquit capu
le luxurie symoniacu
is qui uicu dedit reitru
cadit. r minime ad ac
qrenda uite corona
in altum uadit.

iste clericus omis tallo
clerico deliquit capu
le luxurie symoniacu
is qui uicu dedit reitru
cadit. r minime ad ac
qrenda uite corona
in altum uadit.

iste clericus omis tallo
clerico deliquit capu
le luxurie symoniacu
is qui uicu dedit reitru
cadit. r minime ad ac
qrenda uite corona
in altum uadit.

iste clericus omis tallo
clerico deliquit capu
le luxurie symoniacu
is qui uicu dedit reitru
cadit. r minime ad ac
qrenda uite corona
in altum uadit.

iste clericus omis tallo
clerico deliquit capu
le luxurie symoniacu
is qui uicu dedit reitru
cadit. r minime ad ac
qrenda uite corona
in altum uadit.

iste clericus omis tallo
clerico deliquit capu
le luxurie symoniacu
is qui uicu dedit reitru
cadit. r minime ad ac
qrenda uite corona
in altum uadit.

iste clericus omis tallo
clerico deliquit capu
le luxurie symoniacu
is qui uicu dedit reitru
cadit. r minime ad ac
qrenda uite corona
in altum uadit.

iste clericus omis tallo
clerico deliquit capu
le luxurie symoniacu
is qui uicu dedit reitru
cadit. r minime ad ac
qrenda uite corona
in altum uadit.

iste clericus omis tallo
clerico deliquit capu
le luxurie symoniacu
is qui uicu dedit reitru
cadit. r minime ad ac
qrenda uite corona
in altum uadit.

iste clericus omis tallo
clerico deliquit capu
le luxurie symoniacu
is qui uicu dedit reitru
cadit. r minime ad ac
qrenda uite corona
in altum uadit.



KUYU

Kutsal Kitap'ta suyla ilgili sembolizmin motiflerinden biri, kuyudur. Eski Ahit anlatılarında İbrani ataların evlendikleri ve soyun devamlılığında kutsallık atfedilen çocukları doğuran kadınlarla ilk karşılaştıkları yer olarak dikkati çeken kuyu, Yeni Ahit'te özellikle vaftizle ilişkilendirilen arınmanın farklı bir modeli olarak yeni bir yaşam vaadinin sembollerinden biridir. Pek çok inanç sisteminin kozmogonisinde hayatın, bereketin, doğurganlığın, büyümenin, “yeni insan”ın doğumunun kaynağı kabul edilen¹ su, Eski Ahit'te kuyu suyu bağlamında, Tanrı tarafından seçilmiş soyun sürekliliği açısından belirleyici bir roledir. Kuyunun yine bir karşılaşma mekânı olarak anılmakla birlikte Eski Ahit'teki anlamından farklılaşarak ele alındığı Yeni Ahit'te, İsa'nın ağzından kuyu ile doğal su kaynağı pınar arasındaki ayırmadan söz edilir ve ölümsüzlüğü sağlayan “yaşam pınarı”nın kuyu suyuna üstünlüğü vurgulanır.

İshak'ın Soyu: Eliezer ve Rebeka Kuyu Başında

İbranilerin atası kabul edilen İbrahim ölmeden önce, oğlu İshak'ı evlendirmek ister ve uşağı Eliezer'i bir kız seçmesi için doğduğu topraklar olan Nahor'a gönderir. Uşağına, Tanrı'nın meleğinin ona kılavuzluk edeceğini de bildirir. Nahor'a varan Eliezer, kızların su çektiği kuyunun başında dinlenirken testisinden su içtiği kızı İshak için eş seçerek yanında getirdiği altınları kıza hediye eder. Eski Ahit'te İbrahim'in akrabası olduğu belirtilen bu kız, İshak'la evlenen ve Yakub'un annesi olan Rebeka'dır (Tekvin 24). O sırada yaşadığı bölgenin halkı Kenanlılardan gelin seçmeyi arzu etmeyen İbrahim'in bir meleğin Elizer'e kılavuzluk edeceğini bildirmesi, soyun sürekliliğini sağlayacak evliliğin Tanrı'nın tercihiyle gerçekleşeceğine işaret eder. Nitekim Hristiyan ikonografisinde bu sahnelerin



Resim 85: Bartolome Esteban Murillo, *Eliezer ve Rebeka*, 1650
Museo Nacional del Prado, Madrid

Meryem’e Müjde anlatısının önbelirimi kabul edilişinin sebebi, Tanrı tarafından seçilmiş bir kadın olma açısından Rebeka ve Meryem arasında bağlantı kurulmasıdır.²

Barok dönemden Murillo ve Rokoko üslubundan Piazzetta’nın resimleri, kuyu başındaki kadınların, Eliezer ile Rebeka arasındaki konuşmanın, Eliezer’in kervanındaki develerin sahneye taşınması bakımından Eski Ahit anlatısına sıkı sıkıya bağlıdır. Bununla birlikte İbrahim’in uşağının kuyudan çekilen suyu içmesine odaklanan Murillo’ya karşılık Piazzetta, Eliezer’in gelin adayına vermek üzere yanında getirdiği kolyeyi resmin yapıldığı 18. yüzyılın modasına uygun giyinmiş Rebeka’ya sunmasını görselleştirmiştir (Resim 85, 86). Fransız ressam Poussin’in sanatında özellikle Eski Ahit temalarına yöneldiği sürece ait *Eliezer ve Rebeka* resmi, anlatı örgüsündeki belli bir olaya atıfta bulunmayan düzenlemesiyle çarpıcı bir örnektir (Resim 87). Andığımız iki sanatçıdan farklı bir görsel sistem inşa eden Poussin’in resmi,



Resim 86: Giovanni Battista Piazzetta, *Rebeka Kuyu Başında*, 1740
Pinacoteca di Brera, Milano

Lévi-Strauss'a göre, tabloyu oluşturan her ayrıntının incelikle hesaplanmış olduğu bir yapıdır.³

Poussin'in düzenlemesi, Murillo ve Piazzetta'nın resimlerinde rastlanılan kuyudan su çekilmesi, testideki suyun içilmesi gibi eylemlere yer vermediği gibi sahnenin belirleyici motifleri olan Eliezer'in kervanı ya da gelin adayına sunulan mücevherleri de içermez. Nitekim bu türden motiflerin yokluğu, Poussin'in çağdaşları olan Philippe de Champaigne ve Charles Le Brun'un Fransız Kraliyet Akademisi'nde gerçekleştirdikleri 1 Ocak 1668 tarihli konferansın tartışma konusu olmuştur. Poussin'i "yağmalcasına, antiklerden çok şey ödünç almakla" suçlayan Champaigne, *Eliezer ve Rebeka* resminde anlatıya sadakatle bağlı kalmadığı ve özellikle metinde Eliezer'le birlikte kuyudan su içtikleri belirtilen develeri göstermediği için ressamı eleştirir.⁴ Champaigne'e göre, eğer Poussin onca güzel figürün arasında "çirkin develeri" betimlemekten kaçınmışsa, bu kaygı anlamsızdır; zira develerin sahneye eklenmesi güzelliğin parlaklığını daha görünür kılacaktır. Resim alanının ustalıkla betimlenmiş figürlere uygunluğunu vurgulayan Le Brun ise metne sadakat temel kriter olacaksa, on devenin oluşturduğu bir ker-



Resim 87: Nicolas Poussin, *Eliezer ve Rebeka*, 1648
Musée du Louvre, Paris

vanın (Tekvin 24:10) resmedilmesi gerekliliğinin ortaya çıkacağına değinir. Kutsal metinlere sadakat ve resimsel anlatının gereksinimleri sorunu üzerinden yürütülen bu tartışmanın kılavuzluğunda Poussin'in kurgusuna geri dönersek, sanatçının odaklandığı asıl “sorunun”, Rebeka ile ona eşlik eden kadınlar, ön plana yerleştirilen testiler ve önemli bir yer işgal eden mimari unsurlar olduğunu görürüz. Her biri farklı jestler sergileyerek tablonun yatay düzlemini boydan boya “dolduran” kadınlar kompozisyona öyle egemendirler ki Eliezer dışıl bir dünyaya müdahil olmuş gibi görünür.

Eliezer ve Rebeka resmini Poussin'in sanatındaki zirve olarak tanımlayan Lévi-Strauss'un yapıta ilişkin çözümlemesi, yazar her ne kadar “Poussin'den bir antropolog çıkarmaya çalışmayacağını”⁵ not düşse de ırk ve toprak temsili bağlamında antropoloji referanslı bir okumadır. Yaza göre, Eliezer ve Rebeka hazırlanmakta olan evliliği simgelercesine baş başadırlar, geride ırkı temsil eden kadınlardan ve toprağı temsil eden kayadan başka bir şey yoktur.⁶ Philippe de Champaigne'in antiklerden kopya edilmiş olmakla eleştirdiğı sağ taraftaki heykelsi kadına odaklanan Lévi-Strauss, kadının arkasında yükselen, üzerinde bir küre bulunan sütunu toprakla özdeşleştirerek söz konusu heykelsi figürün ırk ve toprağın sentezini sunduğunu savlar. Eski Ahit'in İbrani atalar üzerinden soyun sürekliliğı ilkesini somutlayan bu okuma, bereket, doğurganlık, “yeni insan”ın doğumu gibi köke ilişkin anlamlar çerçevesinde inşa edilen su arketipini de canlandırır. Nitekim Lévi-Strauss, resimdeki yapılar topluluğunu İshak ve Rebeka'nın evliliğı sayesinde ırkla kaynaşmayı başaracak, sağlam biçimde yerleşilmiş toprağın sembolü olarak yorumlamakta, ırkı betimleyen kadınların ise bireysel kişilerden ziyade kanın sürekliliğinin aktarıldığı dışıl cinsi temsil ettiğini dile getirmektedir.⁷

Yakub'un Soyu:

Yakub ve Rahel Kuyu Başında

İshak ve Rebeka'nın oğlu Yakub, kardeşi Esav'dan kaçmak için çıktığı yolculuk sırasında, Harranlı çobanların sürülerine su verdikleri, ağzında büyük bir taşın bulunduğu kuyuya denk gelir. O çobanlarla sohbet ederken Rahel'in davalarıyla birlikte kuyuya gelmesi üzerine hayvanların suvarması için kuyunun ağzındaki taşı kaldıran Yakub, dayısının kızı olan Rahel'i sarılarak öper (Tekvin 29: 1-14). Eliezer ve Rebeka anlatısından farklı olarak bu kez kuyu başında karşılan çift, doğrudan gelin ve damattır. Buna bağlı olarak, Yakub'un kuyunun taşı kaldırması aralarındaki nişanın, Rahel'i öpmesiyle evliliğin sembolü kabul edilir; kuyu ise bu birliktelikten türeyecek soyun habercisi olarak doğurganlığı temsil eder.⁸ Hristiyan ikonografisinde Rahel de tıpkı Rebeka gibi Meryem'in Eski Ahit'teki önbelirimidir. Öte yandan bir metafor olarak İsa'yı damat, Kilise'yi temsil eden Meryem'i ise gelin kabul eden Ortaçağ alegorisinde Eski Ahit'in bu kadın karakterleri, Kilise'nin temsilcileridir.⁹ Rebeka, Rahel ve Meryem üzerinden inşa edilen bu sembolizmin kaynağı, Rebeka ve Rahel'in kısır olmalarına karşın Tanrı'nın isteğiyle gebe kalışları, hiyerarşik bakımdan daha üstün olan Meryem'in ise bir bakire olarak İsa'yı dünyaya getirmesidir. Dolayısıyla Mesih'e kadar ulaşacak soyun sürekliliğini tesis eden bu kadınlar Tanrı tarafından seçilmişlerdir. Eski ve Yeni Ahit tipolojisinin soy üzerinden örneklendiği bu yaklaşım, Paulus'un şu sözlerinde de karşılık bulur:

“Sizleri el değmemiş bir kız gibi tek bir ere, Mesih'e sunmak üzere nişanladım” (Korintlilere II. Mektup 11: 2).

Yakub ve Rahel ikonografisinin belirleyici atribüsü, Eliezer ve Rebeka sahnelerinde görülen deve kervanın gösterimine koşut biçimde koyun sürüleridir. Murillo'nun resminde, pastoral manzaranın merkezinde su içmekte olan koyunları gözetken Rahel yer alır, taşı kaldıran Yakub ise kuyunun başında betimlenmiştir (Resim 88). Yakub'un taşı kaldırma eylemi sırasında elindeki testi ile su çekmek üzere bekleyen Rahel'e bakışı, gerçekleşecek evliliğin habercisi gibidir. Sürüyü arka plana taşıyan Palma Vecchio'nun yapıtında çiftin evliliği, kuyu başında gerçekleşen öpüşme ile temsil edilir (Resim 89).



Resim 88: Bartolome Esteban Murillo, *Yakub ve Rahel'in Kuyuda Karşılaşması*, 1660-65
National Gallery of Ireland, Dublin



Resim 89: Palma Vecchio, *Yakub ve Rahel*, 1515-25
Gemaldegalerie, Dresden

Musa'nın Evliliği:

Kuyu Başında Yetro'nun Kızları

Mısır'dan kaçarak Midyan'a varan Musa, o bölgenin kâhini Yetro'nun (metinde Reuel ismiyle de anılır) kızlarıyla kuyu başında karşılaşır. Sü-rülerine su vermek isteyen kızları çobanlar kovmaya kalkışınca Musa kızları kurtarır ve daha sonra Yetro'nun kızlarından Sippora Musa'nın karısı olur (Çıkış 2:16-21). Ataları İshak ve Yakub'un ardından Musa'nın evleneceği kadınla karşılaşması, yine soyun sürekliliğinin temsili olarak bu kez Midyan'daki bir kuyuda gerçekleşir. Ancak anlatının kuyu başında geçen bölümünde, Rebeka ve Rahel'den farklı olarak Sippora'nın ismi anılmaz. Musa, Midyan kâhininin yedi kızını çobanların saldırısından kurtarıp konuk olduğu Yetro'nun evinde kalmayı kabul edişi sonrasında yedi kızıdan Sippora ile evlenir. Bu anlatıda Sippora'dan ziyade kızların sayısına odaklanan Hristiyan teolojisinde, yedi rakamının tamamlanma, ahit ve evliliğe yaptığı gönderme vurgulanır.¹⁰ Yedi rakamıyla ilgili bu düşünceye kaynaklık eden ise Tanrı'nın dünyayı altı günde yaratmasının ardından yedinci gün dinlenmesi, yaratılışın tamamlandığı bu günü Şabat olarak belirlemesidir. Kutsal Kitap'ın birçok bölümünde belli bir sürecin sayısal karşılığını ifade eden yedi (İbranicede *sheba*), ahit anlamına gelen İbranice *shaba* sözcüğüyle de fonetik açıdan benzerdir.¹¹ Kuyudaki anlatıda isminin anılmamasının yanı sıra Sippora'yı Rebeka ve Rahel'den ayıran başka bir unsur, Eski Ahit'te onun kısırlığına ya da soyun sürekliliği açısından Tanrı tarafından seçilmiş olduğuna ilişkin bir gönderme bulunmamasıdır.

Charles Le Brun tarafından Kral XIV. Louis'ye sunulmak üzere¹² resmedilen *Musa Yetro'nun Kızlarını Koruyor* yapıtını ele alırken, Eliezer ve Rebeka konusunda değinilen Poussin'le ilgili tartışma yeniden anılabilir. Bu resmiyle hem takdire şayan hem de Poussin'e eşdeğer bir ressam olarak kabul gören¹³ Le Brun, Poussin'in *Eliezer ve Rebeka* resminde develerin yokluğu üzerinden yapılan tartışmada Kutsal Kitap metnine sadakatin koşul olmadığını öne sürmüştü de *Musa Yetro'nun Kızlarını Koruyor* yapıtında kendisi anlatının içerdiği figür ve motiflere sadık kalır (Resim 90). Pastoral manzaranın merkezine hayvanların (ki aralarında develer de göze çarpar) su içtiği kuyuyu yerleştiren ressam, Yetro'nun yedi kızını ve çobanları savuşturan

Musa'yı kuyunun iki yanında betimleyerek erkekler ile kadınları ayırışan iki grup halinde temsil eder. Yedi kızdan hangisinin Sippora olduğunu saptamak için belirgin bir atribüden yoksun olsak bile vücudu diğer tarafa dönmüş halde başını çevirip Musa'ya bakan ve Poussin'in yapıtındaki (bkz. Resim 87) heykelsi figüre benzer biçimde Antikite etkisi taşıyan kadının Sippora olduğu düşünülebilir.



Resim 90: Charles Le Brun, *Musa Yetro'nun Kızlarını Koruyor*, 1685
Galleria e Museo Estense, Modena

Yakub'un Kuyusundan Ölümsüzlüğün Pınarına: İsa ve Samiriyeli Kadın

Yuhanna İncili'nde konu edilen İsa ve Samiriyeli Kadın, Yeni Ahit metninde bir karşılaşma mekânı olarak kuyuya değinilen tek anlatıdır. Eski Ahit'te evlilik ve doğurganlıkla gelen soyun sürekliliği arketipiyle bağlantılanan kuyu motifini sembolizm açısından başka bir bağlama taşıyan bu anlatıyı doğrudan Kutsal Kitap'ın diliyle aktarmak yerinde olur.

“Böylece Samiriyeli'nin Sihar denilen kentine geldi. Burası Yakup'un kendi oğlu Yusuf'a vermiş olduğu toprağın yakınındaydı. Yakub'un kuyusu da oradaydı. İsa, yolculuktan yorulmuş olduğu için kuyunun yanına oturmuştu. Saat on iki sularıydı Samiriyeli bir kadın su çekmeye geldi. İsa ona, 'Bana su ver, içeyim' dedi. İsa'nın öğrencileri yiyecek satın almak için kente gitmişlerdi. Samiriyeli kadın, 'Sen Yahudisin, bense Samiriyeli bir kadınıym' dedi, 'nasıl olur da benden su istersin?'. Çünkü Yahudilerin Samiriyelilerle ilişkileri yoktur. İsa kadına şu cevabı verdi: 'Eğer sen Tanrı'nın armağanını ve sana, 'Bana su ver, içeyim' diyenin kim olduğunu bilseydin, sen O'ndan dilerdin, O da sana yaşam suyunu verirdi.' Kadın, 'Efendim, su çekecek bir şeyin yok, kuyu da derin. Böyle olunca yaşam suyunu nereden bulacaksın? Sen, bu kuyuyu bize vermiş, kendisi, oğulları ve davarları ondan içmiş olan atamız Yakup'tan daha mı büyüksün?' dedi. İsa şöyle cevap verdi: 'Bu sudan her içen yine susayacak. Oysa benim vereceğim sudan içen sonsuza dek susamaz. Benim vereceğim su, içende sonsuz yaşam için fışkıran bir su kaynağı olacak.' Kadın, 'Efendim, bu suyu bana ver. Böylece ne susayayım, ne de su çekmek için buraya kadar geleyim' dedi. İsa, 'Git, kocanı çağır ve buraya gel' dedi. Kadın, 'Kocam yok' cevabını verdi. İsa, 'Kocam yok demekle doğruyu söyledin' dedi. 'Beş kocaya vardın. Şimdi birlikte yaşadığın adamsa kocan değildir. Doğruyu söyledin.' Kadın, 'Efendim, anlıyorum, sen bir peygambersin' dedi. 'Atalarımız bu dağda tapındılar, ama sizler tapınılması gereken yerin Kudüs'te olduğunu söylüyorsunuz.' İsa ona şöyle dedi: 'Kadın, bana inan, öyle bir saat geliyor ki, Baba'ya ne bu dağda, ne de Kudüs'te tapınacaksınız! Siz bilmediğinize tapınıyorsunuz, biz bildiğimize tapınıyoruz. Çünkü kurtuluş Yahudilerdendir. Ama içtenlikle tapınanların

Baba'ya ruhta ve gerçekte tapınacakları saat geliyor. İşte, o saat şimdidir. Baba da kendisine böyle tapınanları arıyor. Tanrı ruhtur, O'na tapınanlar da ruhta ve gerçekte tapınmalıdırlar.' Kadın İsa'ya, 'Mesih denilen meshedilmiş Olan'ın geleceğini biliyorum' dedi, 'O gelince bize her şeyi bildirecektir.' İsa, 'Seninle konuşan ben, O'yum' dedi. Bu sırada İsa'nın öğrencileri geldiler. O'nun bir kadınla konuşmasına şaşkınlılar. Bununla birlikte hiçbiri, 'Ne istiyorsun?' ya da 'O kadınla neden konuşuyorsun?' demedi. Sonra kadın su testisini bırakarak kente gitti ve halka şöyle dedi: 'Gelin, yapmış olduğum her şeyi bana söyleyen adamı görün. Acaba Mesih bu mudur?' Halk da kentten çıkıp İsa'ya doğru gelmeye başladı" (Yuhanna 4: 1-30).

İncil yazarlarından yalnızca Yuhanna'nın aktardığı bu konu, genellikle diyalog olarak başlayan ancak sonrasında İsa'nın monoloğuna dönüşen tipik Yuhanna anlatılarından farklı bir rota izlemesiyle dikkat çekicidir. Yakub'un kuyusunda karşılaşan İsa ve Samiriyeli kadın, adeta teolojik bir tartışmayı birlikte icra ederler; kadın hem sözleri hem de İsa'ya yönelttiği sorularla Eski Ahit metni, tarih, güncel gerçeklik gibi konular hakkındaki farkındalığını açıkça ortaya koyar. İsa ve Samiriyeli kadının kuyu başındaki karşılaşması, Eski Ahit'te aktarılan kuyuda gerçekleşen olayları, evliliğe ilişkin bazı göndermeleri barındırmakla birlikte Yeni Ahit anlatısında ne gerçekleşecek bir evlilikten ne de bir gelin adayından söz edilir. Yuhanna'nın kaydettiği diyalogun esas bildirisi, İsa'nın Mesih kimliğinin beyanı ve "yaşam pınarı"-nın Yakub'un kuyusuna hiyerarşik olarak üstünlüğüdür. Kuyudan içilen su, susuzluğu geçici olarak giderir; oysa İsa'dan kaynaklanan pınarın suyu sonsuz yaşamı vaat eder. Nitekim anlatının sonunda kadının testisini bırakarak, başka deyişle kuyunun suyunu çekmekten vazgeçerek Samiriyelilere Mesih'in gelişini bildirmeye yönelmesi, sonsuz yaşam vaadini kavramasıyla bağlantılı olmalıdır.

Hristiyan teolojisinde İsa ve Samiriyeli Kadın betimleri üzerine öne sürülen sembolik okumaların ana eksen, İsa'nın beklenen Mesih olduğunu doğrudan açıkladığı kadının anlatıdaki rolü ve etnik kimliği üzerine odaklanır. Samiriyeli kadının Mesih'in geldiğini bildirmek üzere ayrılması sırasında su testisini kuyu başında bıraktığını, ağlarını bırakarak İsa'nın takipçisi olan ilk havarilerle karşılaştıran Aziz Chrysostomos, ilk havarilerin balık ağlarını İsa'nın emri üzerine bıraktıklarını ancak Samiriyeli kadının su çekme ey-

lemine kendiliğinden bırakıp “yaşam pınarı”nı tercih ettiğini belirtir ve bu nüansı kayda değer bulur.¹⁴ Kadının erdemli davranışını ön plana çıkaran Aziz Chrysostomos’tan bütünüyle farklı bir bakış sunan Kilise Babası Tertullianus, anlatıda geçen beş evlilik ve evlilik dışı ilişkiye atıfla Samiriyeli kadının günahkâr hatta fahişe olduğu görüşünü,¹⁵ Protestan Reformu’nun etkin isimlerinden John Calvin ise Samiriyeli kadının sözlerinin ya da eylemlerinin övgüye değer olmadığını, Tanrı’nın iyiliği ve merhameti temelinde kurtuluş için seçildiği düşüncesini benimsemişlerdir. Calvin’e göre göksel hakikate ilişkin bir kavrayışa sahip olmayan Samiriyeli kadının misyonu, Mesih’in gelişini halkına bildirme görevini yerine getirmekten ibarettir.¹⁶

Kuyunun başında oturan İsa’nın su istemesi üzerine kadının, “Sen Yahudisin, bense Samiriyeli bir kadını, nasıl olur da benden su istersin?” sözlerini dile getirmesi, Yahudiler ve Samiriyeliler arasında kökleri Eski Ahit anlatılarına dayanan anlaşmazlıkla ilgilidir. Yahuda kavminden ayrılarak Batı Şeriyâ’nın kuzeyindeki dağlık alana yerleşen Samiriyeliler, Eski Ahit’in yalnızca ilk beş kitabını (Torah) kutsal kabul eden ve İsrailoğullarına mensup olup olmadıkları tartışma konusu olan bir halktır. Yahudilerle en kritik anlaşmazlıkları, Yahudilerin Kudüs’teki Siyon Dağı’nı, onların ise Şekem yakınlarındaki Gerizim Dağı’nı Tanrı’nın meskeni kabul edişleridir.¹⁷ Kutsal Kitap’ın yorumlanmasından kaynaklanan bu gerginlik, ticari ilişkilerin kısıtlanması, Samiriyelilere vergi yaptırımları uygulanması, iki halk arasında evliliklerin yasaklanması gibi birçok kuralı beraberinde getirir.¹⁸ İncil yazarı Yuhanna’nın kadının ağzından aktardığı sözler, geçmişe dayanan bu anlaşmazlığın İsa’nın döneminde de sürdüğünü göstermektedir. Öte yandan kadının etnik kökenini bilmesine karşın İsa’nın Mesih’in kendisi olduğu yönündeki dolaysız bildirisi, belki de anlatının can alıcı kısmıdır; zira Yeni Ahit’te Yahudi din liderlerinin İsa’ya yönelttikleri en sert eleştirilerden biri, İsa’nın günahkârlık atfedilen kişilerle, başka deyişle toplumun ötekileri ile temas kurabilmesidir. Yuhanna İncili’ni bu perspektiften değerlendiren teolojik yorumlarda, tıpkı Mecdelli Meryem gibi onun da İsa’nın bildirisindeki özü kavradığı savlanan Samiriyeli kadın, İsa’nın takipçilerinden biri kabul edilir.¹⁹ Testisini bırakıp kuyudan ayrılan kadının çağırısı üzerine kuyu başına gelen Samiriye halkının İsa’yı “Dünyanın Kurtarıcısı” olarak kabul edişleri (Yuhanna 4: 42), kadına takipçilik rolü verilmesinin kaynağıdır. Bu yorum çerçevesinde, Yakub’un kuyusundaki karşılaşma ile kuyunun doğurganlık ve soyun sürekliliğine ilişkin arketipik anlamı bu

kez İsa'nın takipçilerinin çoğalması ya da hasadın başka bir biçimiyle yeniden üretilmiş olur.²⁰

İsa ve Samiriyeli Kadın betimlerinin en erken örneklerine katakomp resimlerinde rastlanması, erken dönem Kilise Babalarının “sonsuz yaşam suyu” metaforundan hareketle Yuhanna'nın anlatısını vaftizle ilişkilendirmeleriyle bağlantılıdır. Batı resminde özellikle Barok dönemde yaygınlaşan bu sahne, İtalyan ressamlar Guercino ve Annibale Carracci'nin yapıtlarında, anlatının farklı aşamalarıyla tuvale taşınmıştır. Yalnızca kuyunun ağzının görülebildiği Guercino'nun resminde, diyalog halinde görülen İsa ve Samiriyeli kadın kompozisyonu büyük ölçüde işgal ederler (Resim 91). Yakub'un kuyusu ile kuyunun bulunduğu bölgeyi geniş bir alanda betimleyen Annibale Carracci ise anlatının sonunda aktarılan havarilerin gelişini sahneye dâhil etmiştir (Resim 92). Sarı, beyaz giysisiyle kompozisyonun merkezine yerleştirilen Samiriyeli kadın, hâlâ



Resim 91: Guercino, *İsa ve Samiriyeli Kadın*, 1640–41
Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid

İsa'yı dinlediğini imleyen bir jestle başını arkasına çevirmişse de testisini yanına almadan kuyudan ayrılmak üzeredir. Guercino ve Carracci, İsa'yı parmağıyla bir yeri işaret ederken betimlemişlerdir. İsa'nın belirli bir yere atıf yapıldığını düşündüren bu jesti, "Kadın, bana inan, öyle bir saat geliyor ki, Baba'ya ne bu dağda, ne de Kudüs'te tapınacaksınız!" sözlerinin referansıya Samiriyelilerin kutsal kabul ettikleri Gerizim Dağı'na bir gönderme olmalıdır. Yahudi-Hıristiyan geleneğe göre Yakub'un kuyusu bu dağın eteğindedir.²¹ İsa'nın göğsüne yasladığı diğer eliyle muhtemelen, "Seninle konuşan ben, O'yum," ifadesinin dışavurumu olarak Mesih kimliğini beyan edişini temsil eder.

İsa ve Samiriyeli Kadın konusunu ilk kez 1634 tarihli baskıresminde betimleyen Rembrandt, bu Yeni Ahit anlatısına olan ilgisini 1650'li yıllarda seri halde gerçekleştirdiği çalışmalarıyla sürdürmüştür. Sanatçının 1657-58 yıllarına tarihlendirilen baskıresmi, figürleri ele alışı ve kompozisyona dâhil ettiği motif-



Resim 92: Annibale Carracci, *İsa ve Samiriyeli Kadın*, 1594-95
Pinacoteca di Brera, Milano

ler açısından anlatıyı derinleştiren bir versiyondur (Resim 93). Elini testisinin üzerine koymuş halde İsa'nın konuşmasını dinlemekte olan Samiriyeli kadın, yüzündeki gölgelendirmenin de etkisiyle, İsa'nın sözleri üzerine tefekküre daldığını duyumsatacak kadar düşünceli görünür. Carracci'nin resmindeki gibi bir elini göğsüne yaslayan İsa'nın diğer eli kuyunun ağzına doğru yönelir. Rembrandt'ın tasarısında dikkat çekici olan, İsa'nın göğsüne koyduğu eli ile kuyunun ağzı arasında yer alan ve bir taş levha olarak tanımlanabilecek motiftir. Yeni Ahit referansı ile sahneye dâhil edilmediği aşikâr bu motifle ressamın neye göndermede bulunmuş olabileceği, kayda değer bir sorudur.

Sanatçının üretimini 17. yüzyıl Hollanda'sının dini ortamı ve Amsterdam'daki Yahudi cemaati temelinde değerlendiren yayınlarda, Yahudi din bilgini Menasseh ben Israel'in 1655 yılında yayımlanan *Piedra Gloriosa* (Yüce Taş) kitabı için gerçekleştirdiği resimlerden sonraki süreçte Rembrandt'ın ağırlıklı



Resim 93: Rembrandt, *İsa ve Samiriyeli Kadın*, 1657-58
Rijksmuseum, Amsterdam

olarak Eski Ahit temalarına yöneldiği üzerinde durulur. Eski Ahit'in bazı bölümlerinin tefsirini kaleme aldığı metninde Menasseh ben Israel'in yorumladığı bölümlerden biri de, İsa ve Samiriyeli kadının karşılaştıkları Yakub'un kuyusudur. Yazara göre, aynı zamanda Yakub ve Rahel'in bir araya geldikleri yer olan Yakub'un Kuyusu ruhu beslemeyen suları değil, ruha canlılık veren suları barındıran bir kaynaktır. Konumuz açısından asıl önem taşıyan ise Menasseh ben Israel'in, Rahel ile buluştuklarında Yakub'un kuyunun ağzından kaldırdığı taşı Eski Ahit'in ilk beş kitabından oluşan Kutsal Yasa'nın sembolü olarak yorumlamasıdır.²² Rembrandt'ın İsa ve Samiriyeli Kadın temasının daha önceki versiyonlarında bulunmayan taş levhayı *Piedra Gloriosa* metninin etkisiyle 1657-58 tarihli çalışmasına dâhil ettiğini öne süren sanat tarihçilere göre Menasseh ben Israel'in yorumunu Hristiyan bakış açısıyla ele alan ressam, Yakub ve İsa, başka deyişle Eski ve Yeni Ahit bağlamında "uzlaştırıcı bir imge" tasarlamıştır.²³

Müjde:

Bakire Meryem Kuyu Başında

Bahçe konusunun ele alındığı bölümde değinildiği üzere, Batı sanatında Meryem’e Müjde teması, kiliseden sıradan bir evin odasına değin farklı mekânlarda tanımlanan bir sahnedir. Müjde’nin gerçekleştiği mekâna ilişkin bu çeşitliliğe karşın Batı ikonografisinde Meryem’i kuyu başında gösteren bir görsel kalıba rastlanmaz. Doğu ikonografisi örneklerinde ise yaygın betimleme tipi, İsa’nın doğumunu bildirmek üzere gelen Cebrail’in kuyu başında Meryem’e görünmesidir. Kapadokya kiliselerinde, Khora Manastır Kilisesi çevrimlerinde de karşımıza çıkan bu betimleme anlayışının referansı, 2. yüzyılda yazıldığı kabul edilen apokrif Yakub İncili’dir.

“Bir gün Meryem testiye aldı, kuyudan su doldurmak için dışarı çıktı. Ve bir ses ona dedi: Lütuf bulmuş, selam sana, kadınlar arasında bereket bulmuş, Rab seninle olsun” (Apokrif Yakub İncili 11:1).

Khora Manastır Kilisesi’nin mozaik çevriminde, kuyu başında elinde testile su çekmek üzereyken gösterilen Meryem, yüzünde şaşkın bir ifadeyle, kendisine seslenen Cebrail’e doğru başını çevirmiştir (Resim 94). Kuyu Başında Meryem tipinin Avrupa coğrafyasından bir örneğine Venedik’teki San Marco Bazilikası’nın Bizans etkili mozaik çevriminde rastlanır (Resim 95). İki sahnenin ortak kalıbı, meleğin sesini işitmesi üzerine Meryem’in başını arkasına doğru çevirmesi ve muhtemelen Yusuf’la Nasıra’da yaşadıkları evi temsil eden bir mimaridir. Bakire Meryem’in Tanrı aracılığıyla gebe kaldığını öğrendiği sırada su çekmek üzere kuyu başında bulunduğu bu sahnelerde kuyudaki su yaşam pınarı olan İsa’yı, testi ise o yaşam pınarının insan bedeninde cisimleşmesine aracılık eden Meryem’i sembolize eder.²⁴ Hristiyan teolojisinin erken dönem temsilcilerinden Aziz Ephrem’e göre, “Meryem, evlilik birliğinin akışına asla karışmamış saf bir kaynaktır; çünkü yaratılıştan beri akmakta olan Yaşam Pınarı’nı rahmine alarak sonsuz yaşamı mümkün kılmıştır.”²⁵

Sanat tarihçisi Michael Peppard, Robert Campin’in *Meryem’e Müjde* resminde Kuyu Başında Meryem betimlerindeki kuyu ve testi motiflerinin izini sürer (Resim 96). Masanın üzerinde duran, içine zambak yerleştirilmesiyle vazö işlevi gören nesnenin kulpundan ötürü sürahi ya da ibrik formunda ol-



Resim 94: *Meryem'e Müjde*, 14. yüzyıl
Khora Manastır Kilisesi, İstanbul



Resim 95: *Meryem'e Müjde*, 12. yüzyıl
San Marco Bazilikası, Venedik

duğuna dikkat çeken yazar, Campin'in bu tercihi Kuyu Başında Meryem imgesinde kullanılan testi ya da su kabına bir gönderme olarak değerlendirir.²⁶ Peppard'ın yorumu bir yana, sanatçının zihninde suya ilişkin göndermeler olduğu açıktır; nişin içine yerleştirdiği kazan ve hemen yanında asılı havlu, "kapsanamayan" rahminde taşıyacak Meryem'in saflığının sembolleridir.²⁷ Bununla birlikte Peppard'ın işaret ettiği nesnenin yanı sıra zincire bağlı kazanın görünümü de onun kuyudan su çekmek üzere kullanıldığı izlenimini verir.



Resim 96: Robert Campin, *Merode Altar Panosu*'nda "Meryem'e Müjde" sahnesi, 1427-32
Metropolitan Museum of Art, New York

NOTLAR

- 1 Mircea Eliade, *Dinler Tarihine Giriş*, çev. L. Arslan Özcan, İstanbul: Kabcacı Yayıncılık, 2015, 198; Mircea Eliade, *İmgeler ve Simgeler*, çev. Mehmet Ali Kılıçbay, Ankara: Doğu Batı Yayınları, 2018, 172.
- 2 Leslie Ross, *Medieval Art: A Topical Dictionary*, Londra: Greenwood Press, 1996, 214.
- 3 Claude Lévi-Strauss, *Bakmak, Dinlemek, Okumak*, çev. Ömer B. Albayrak, İstanbul: YKY, 2015, 19-21.
- 4 Konferans içeriğinin tamamı için bkz. Christian Michel, Jacqueline Lichtenstein, *Lectures on Art: Selected Conferences from the Académie Royale de Peinture et de Sculpture*, 1667-1772, çev. Chris Miller, Los Angeles: J. Paul Getty Trust, 2020, 104-110.
- 5 Claude Lévi-Strauss, *Bakmak, Dinlemek, Okumak*, 20.
- 6 A.g.e., 21.
- 7 A.g.e., 21.
- 8 Mark Sheridan (ed.), *Ancient Christian Commentary on Scripture: Old Testament II, Genesis 12-50*, Illinois: InterVarsity Press, 2002, 194.
- 9 Diane Apostolos-Cappadona, *A Guide to Christian Art*, Londra: Bloomsbury Publishing, 2020, 106.
- 10 Irene Nowell, *Woman in the Old Testament*, Minnesota: The Liturgical Press, 1997, 55.
- 11 Geoffrey W. Bromiley, *The International Standard Bible Encyclopedia*, C. III, Michigan: William B. Eerdmans Publishing, 1986, 559.
- 12 Duchesne Senior, *Museum of Painting and Sculpture or Collection of the Principal Pictures, Statues and Bas-Reliefs in the Public and Private Galleries of Europe*, C. XV, Londra: Bossange, Barthes and Lowell, 1834, VI.
- 13 A.g.e., VII.
- 14 Frances Taylor Gench, *Back to the Well: Women's Encounters with Jesus in the Gospels*, Kentucky: Westminster John Knox Press, 2004, 121.
- 15 Jennifer Knust, Tommy Wasserman, *To Cast the First Stone: The Transmission of a Gospel Story*, Oxford: Princeton University Press, 2019, 140.
- 16 Frances Taylor Gench, *Back to the Well: Women's Encounters with Jesus in the Gospels*, 122.
- 17 Gary N. Knoppers, *Jews and Samaritans: The Origins and History of Their Early Relations*, Oxford: Oxford University Press, 2013, 1.
- 18 Gary N. Knoppers, *Jews and Samaritans: The Origins and History of Their Early Relations*, 3.
- 19 Jean J. Kim, *Woman and Nation: An Intercontextual Reading of the Gospel of John*, Boston: Brill Academic Publishers, 2004, 114.
- 20 Jean J. Kim, *Woman and Nation: An Intercontextual Reading of the Gospel of John*, 101.
- 21 Watson E. Mills (ed.), *Mercer Dictionary of the Bible*, Georgia: Mercer University Press, 1997, 425.
- 22 Michael Zell, *Reframing Rembrandt: Jews and the Christian Image in Seventeenth Century Amsterdam*, Berkeley: University of California Press, 2002, 152-153.
- 23 A.g.e, 154. Shelley Perlove-Larry Silver, *Rembrandt's Faith: Church and Temple in the Dutch Golden Age*, Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, 2009, 41.
- 24 Stefano Zuffi, *Gospel Figures in Art*, çev. T. M. Hartmann, Los Angeles: Paul Getty Museum, 2003, 55.

- 25 Micheal Peppard, *The World's Oldest Church: Bible, Art and Ritual at Dura-Europos, Syria*, Londra: Yale University Press, 2016, 191.
- 26 A.g.e., 169.
- 27 Gertrud Schiller, *Iconography of Christian Art*, C. I, çev. J. Seligman, Londra: Lund Humphries, 1971, 50-51.



KAYIK ya da GEMİ

Babil'den Mısır'a birçok uygarlıkta korunaklı bir alanı ve aynı zamanda içinde gerçekleşen yolculuk aracılığıyla yeni bir varoluş durumuna geçişi sembolize eden¹ kayık, Hristiyanlığın ilk dönemlerinden itibaren rastlanan bir imgedir. Gûnahtan arınmanın temsili olan vaftiz aracılığıyla su sembolizminin güçlü bir biçimde inşa edildiği Hristiyan teolojisinde su ve kurtuluş bağlantısı açısından önemli bir yer tutan sembollerden biri, kayık ya da gemidir. Vaftiz üzerine kaleme alınan teolojik açıklamalarda, Eski Ahit'te tufandan kurtuluşu sağlayan Nuh'un gemisi ile Yeni Ahit'in öğretileriyle inşa edilen Kilise, kurtuluş doktrini çerçevesinde özdeşleştirildiği gibi doğrudan Kilise "dünyanın dalgaları arasında yüzen bir gemi"² olarak tanımlanır. Havari Petrus'un tufan suları ile cezalandırılanlar ile Tanrı'nın emriyle yapılan gemiye binerek kurtulanları (Nuh ve ailesi) andığı sözlerinde tufandan kurtuluş ve vaftiz arasında doğrudan bağ kurması (Petrus'un I. Mektubu 3:20-21), gemi ve Kilise arasında tesis edilen ilişkinin kaynağıdır. Nitekim Roma'daki birçok katakompta görülen, üzerinde güvercin bulunan gemi imgeleri, hem Nuh'un gemisinin temsili hem de Kutsal Ruh'un kılavuzluğunda yol alan Kilise'nin sembolü kabul edilir. Latin Kilise Babası Ambrosius, Tanrı'nın Kilisesi'ni gemiye, İsa'nın gerildiği çarmıhı geminin ortasındaki direğe, İsa'yı ise gemideki dümenciye benzetmiştir.³

Nuh'un Gemisi: Yıkım ve Kurtuluş

Tanrı'nın insanı yarattığına nadim olması nedeniyle dünyayı kırk gün kırk gece sular altında bırakan tufandan, Tanrı'nın kılavuzluğunda inşa ettikleri gemiye çiftler halinde hayvanları da bindiren Nuh ve ailesi kurtulur (Tekvin 6-7). Gemi Ararat Dağı'na oturduğunda suların tam olarak çekildiğinden emin olmak isteyen Nuh, önce bir kuzgunu gemiden salar ancak kuzgun geri dönmez. Bunun üzerine güvercini gönderdiğinde önce, konacak bir yer bulamayan kuş geri döner çünkü sular henüz çekilmemiştir. Yedi gün sonra Nuh güvercini tekrar gönderince bu kez bir zeytin dalıyla



Resim 97: Anonim, *Nuh'un Gemisi*, 13. yüzyılın sonları
British Museum, Londra

gemiye gelir; böylece Nuh gemiden çıkma zamanının geldiğini anlar. Tanrı'nın bildirisi üzerine ailesi ve hayvanlarla birlikte gemiden çıkan Nuh'a tıpkı Aden Bahçesi'ndeki Âdem ve Havva anlatısında olduğu gibi Tanrı, onu ve oğullarını kutsayarak, "Verimli olun, çoğalıp yeryüzünü doldurun," (Tekvin 9:1) der. Tanrı'nın bu sözleri ve ardından Nuh ile yaptığı antlaşma, insan ırkının ikinci kez doğuşunun işaretidir.

Nuh'un Gemisi ve Tufan temalarının Batı ikonografisindeki örnekleri, geminin gösterimine ilişkin farklı formlar sunmaktadır. Erken dönem Hristiyan sanatında gemi genellikle bir sandık ya da kutu formunu çağrıştırır. Bu imgenin tercih edilişi, Kutsal Kitap'ta hem Nuh'un gemisi hem de Ahit Sandığı için aynı sözcüğün (ark) kullanılmasıyla ilgilidir. Geminin Kilise'yi temsil ettiği düşüncesi ve buna bağlı olarak sert denizlerden güvenli cennete giden gemi metaforunun egemen olduğu Ortaçağ'da, tufandan kurtuluşu sağlayan gemi, sıklıkla mimari form ile temsil edilir. 13. yüzyıla ait bir kitap resminde Nuh, bir Ortaçağ kalesini andıran geminin penceresinde, zeytin dalıyla gelen güvercini karşılar-ken betimlenmiştir (Resim 97). Geminin üzerinde görülen ise kuzgundur.

Kutsal Kitap'a ilişkin hayvan sembolizminde, tufan anlatısından hareketle güvercin ve kuzgun zıt kutupları temsil eder. Hristiyanlık açısından Kutsal Ruh'un cisimleşmiş hali olmasından ötürü kutsallık atfedilen güvercin, Eski Ahit'te aktarılan bu rolünden dolayı ise insana zeytin dalı uzatan, başka deyişle Tanrı ile insan arasında sağlanan barışı sembolize eden kuştur.⁴ 1200'lü yılların başlarına tarihlendirilen başka bir kitap resminde, mimari formla gösterilen Nuh'un gemisinin altındaki sahnede İsa'nın vaftizine yer verilmesi ve iki temanın ortak motifinin güvercin oluşu, Eski ve Yeni Ahit tipolojisinin bir örneğini vermesi açısından dikkat çekicidir (Resim 98). Minyatür ustası, anlatının ortaya koyduğu günahattan arınma olgusunu kilise formunda betimlenen gemi ve iki sahnenin ortak motifi güvercin ile pekiştirmiştir. Nuh'un gemiden saldığı ancak geri dönmeyen kuzgun, Yahudi efsanelerine göre tufandan önce beyaz tüylü bir kuştur, bu olayın ardından siyaha dönüşür. Bu inanışın yanı sıra leş yiyen bir kuş olmasından dolayı olumsuzluk atfedilen kuzgun, ruhu istila ederek karanlığa mahkûm eden Şeytan'ın Hristiyan ikonografisindeki sembollerinden biridir.⁵

Michelangelo 1508-1512 yılları arasında gerçekleştirdiği Sistine Şapeli tavan fresklerinde Nuh'un öyküsüne üç sahne ayırır: *Tufan*, *Nuh'un Kurbanı* ve *Nuh'un Sarhoşluğu*. *Tufan* sahnesinde Nuh'un gemisini suların üzerinde adeta yüzen bir kilise olarak tasarlayan sanatçı, gemiyi arka plana alırken, yükselmekte olan



Resim 98: Anonim, *Nuh'un Gemisi ve İsa'nın Vaftizi*, y. 1200
Trier Katedrali Hazinesi, Trier

sulara maruz kalan insanları kompozisyonun ön planına taşır (Resim 99). Bir kale gibi dışarıya kapalı görünümde olan geminin sağ tarafında, anlatıda değinildiği üzere, suların çekilip çekilmediğini kontrol amacıyla pencereyi açan Nuh'un uzanan kolu görülür. Beyaz güvercin ise kanatları iki yana açık biçimde, geminin üst kısmındadır. Eski Ahit'te Nuh'un yeryüzündeki tüm yaşam yok olduktan sonra pencereyi açıp güvercini saldırdığı belirtilmesine karşın tufan sularıyla mücadele eden insanların aynı kompozisyonda yer alması anakronik bir durumdur. Michelangelo, geminin ön tarafında bir kayıkta yer alan, kayalık üzerinde bulunan ve sol ön planda bir kara parçasına doğru çıkmakta olan insanları betimlemiştir. Ayrıca Nuh'un gemisine tırmanmış bir grup insan da söz konusudur. Bu anakronik niteliği pekiştiren başka bir motif, kayalığın üzerindeki bir figürün yaslandığı şarap fıçısıdır; zira Kutsal Kitap'ta ilk asmanın tufandan kurtuluşun sonrasında çiftçilik yapan Nuh tarafından dikildiği aktarılır (Tekvin 9:20). Nitekim sanatçı, Sistine Şapeli tavan fresklerinde asmadan elde ettiği şarabı içen Nuh'un sarhoşluğu sahnesini de resmetmiştir.



Resim 99: Michelangelo, *Tufan*, 1508-12
Sistine Şapeli, Vatikan

Sanat tarihçisi Leo Steinberg, bu bölümde anılan anakronik motiflere de odaklandığı ikonografik çözümlemesinde Michelangelo'nun *Tufan* tasarısının Hristiyan teolojisindeki su ve vaftize ilişkin sembolik yorumları kapsayan bir gösterim mantığıyla kurgulandığını savlar.⁶ Tufanın ardından insan ırkının ikinci kez doğduğuna değinen Kilise Babası Tertullianus'tan on üç yüzyıl sonra Floransa'da ateşli vaazlar veren Giraloma Savonarola'nın kendi çağı için “tufan sularının aracılığıyla tahrip edici bir yangın ve yenilenmenin” gerekliliğine yaptığı vurguyu anımsatan Steinberg, Michelangelo'nun zihninde hem bir yıkım hem de bir restorasyon olarak tufan düşüncesinin olabileceği üzerinde durur.⁷ Bu perspektiften bakıldığında sular altında kalmamak için mücadele edenlerden farklı olarak kara parçasına tırmanmakta olan insanlar, yeni bir zamanda ve mekânda inşa edilecek yeni bir başlangıcı temsil ederler. Dolayısıyla bu kara parçası, tufan sonrası restorasyona işaret eden, yeni yaşamın inşa edileceği topraktır. Öte yandan çocukların yalnızca bu alanda betimlenmesi de umut ve yenilenmeye ilişkin atıfları güçlendirir.⁸ Michelangelo'nun sahneye dâhil ettiği şarap fıçısını Steinberg'in “taze bir başlangıç” ifadesinden hareketle yorumlarsak, bu kez kara parçasına tırmananlardan birinin ters çevrilmiş küçük bir masa üzerinde taşıdığı ekmekler dikkatimizi çekebilir. İsa'nın bedenini ve kanını temsil eden ekmek ve şarap, belki de Michelangelo'nun zihninde var olduğu savlanan yıkımın ardından gelen restorasyona ilişkin düşüncenin ökaristik bağlamdaki göndermeleridir.

Yeni Ahit Anlatılarında Kayık: İnanç ve Sınanma

İncil yazarlarının anlatılarında havarileri ve kimi zaman İsa'yı da içinde barındıran kayık, İsa'nın mucizelerinde karşımıza çıkar. İsa'nın Fırtınayı Dindirmesi, İsa'nın Suyun Üzerinde Yürümesi ve Mucizevi Balık Avı temalarından oluşan bu anlatıların bildirisi İsa'nın doğa olaylarına müdahale edebilme kudreti, ortak motifi ise kayıktır. Şunu belirtmek gerekir ki Nuh'un gemisi ile Kilise arasında kurulan analojinin bir anlamda Yeni Ahit metninde kayık üzerinden sürdürülmesi, İsa'nın ilk havarilerinin balıkçı olmalarıyla doğrudan bağlantılıdır. Şeytan tarafından sınanmasının ardından Galile Denizi kıyılarında Petrus ve Andreas kardeşler ile Yakup ve Yuhanna kardeşlere rastlayan İsa, ağlarını atmakta olan bu dört balıkçıya, "Ardım sıra gelin, sizi insan avcısı yapacağım," sözleriyle çağrıda bulunur (Matta 4:18-22; Markos 1:16-20; Luka 5:1-11). İlk dört havarinin balıkçılardan seçilmesi ve misyonlarının "insan avcılığı" olarak belirlenmesi, balıkların tutulduğu ağların kayığa çekilmesi ile İsa'ya iman edenlerin Kilise'de toplanması arasında paralellik kurulmasının temelini oluşturur. İncil yazarı Luka ilk havarilerin seçilişini aktardığı bölümde, dört balıkçının İsa'nın denetiminde gerçekleşen mucizevi bir balık avına tanıklık ettiklerine değinir. Simon'un (Petrus) kayığına binen İsa, bütün gece çabalamalarına karşın hiçbir şey tutamadıklarını dile getiren balıkçılara derin sulara açılarak ağlarını atmalarını söyler. Bunu yaptıklarında ağları yırtılacak hatta neredeyse kayıkları batacak kadar balık avlamaları üzerine İsa'nın ayaklarına kapanan Petrus, "Benden uzak dur, ya Rab! Çünkü ben günahlı bir adamım," der; ancak İsa korkmamasını, bundan sonra balık yerine insan avlayacağını bildirir (Luka 5: 1-11).

Sistine Şapeli'nin duvarlarına asılmak üzere Papa X. Leo tarafından Raffaello'ya sipariş edilen, Kilise'nin kurucuları Petrus ile Paulus'un yaşamlarını konu alan on duvar halısı için ressamın gerçekleştirdiği karton resimlerinden biri, *Mucizevi Balık Avı*'dır (Resim 100). Sahnenin ön planında görülen balıkla dolu kayıkta, oturmakta olan İsa ile ellerini iki yana açarak şaşkınlığını dışa vuran Andreas'ın arasında diz çökmüş biçimde betimlenen Petrus yer alır. Bu gösterim, Luka'nın anlatısından belirli bir anın sahneye taşındığına işaret eder. Yakup ve Yuhanna'nın bulunduğu arkadaki kayıkta görülen, Luka'nın değinmediği ve pagan dönemin nehir tanrılarını anımsatan figür, Yeni

Ahit'te ismi iki kardeşin babası olarak anılan Zebedi'dir.¹⁰ Arka planda görülen yapılar topluluğu ve Vatikan'a gönderme yapan tepelik alanın imlediği üzere, Galile Denizi'nde gerçekleşen balık avı için Raffaello'nun kurguladığı ortam Roma panoramasıdır. Bununla birlikte kıyıda görülen turnalar, gökyüzündeki kuzgunlar, sahnenin ikonografik okumasını derinleştiren motiflerdir. Tufan anlatısında değinildiği üzere kuzgun, Şeytan ve günahla ilişkilendirilmekle birlikte Katolik Kilisesi'nin "ayrıkotu" olarak tanımladığı heretikler için de kullanılan semboldür.¹¹ Ortaçağ'ın alegorik hayvan efsanelerinde tetikte oluşu, uyanık kalışıyla sürünün koruyucusu kabul edilen turna ise imanlılar topluluğunu gözeten papalığın sembollerinden biridir.¹² Hem Roma manzarası hem de kuzgun ve turnanın içerdiği anlamlar dikkate alınırsa Raffaello, resmi sipariş eden Papa X. Leo ile ilk papa kabul edilen Petrus arasındaki halef-selef ilişkisine göndermede bulunur.



Resim 100: Raffaello, *Mucizevi Balık Avı*, 1515
Victoria and Albert Museum, Londra

Sinoptik İncillerde İsa ve havarilerinin bulunduğu kayığın fırtınaya yakalandığı, korku içindeki havarilerin o sırada uyumakta olan İsa'yı, "Ya Rab, kurtar, mahvoluyoruz," sözleriyle uyandırdıkları, İsa'nın rüzgârı ve denizi paylaması üzerine fırtınanın dindiği aktarılır (Matta 8:23-27; Markos 4:35-41; Luka 8:22-25). Bu mucize anlatısının teolojik yorumlarında ön plana çıkarılan, havarileri tarafından uyandırılan İsa'nın onlara yönelttiği, "Neden korkuyorsunuz, ey kıt imanlılar!" sözüdür. İman ve şüphe arasındaki çatışmayı, şüphenin olduğu yerde imanın yeşeremeyeceği yargısını açıkça ortaya bu ifadenin yanı sıra havarilerin şüpheye düşmesine neden olan fırtına, anlatının yan anlamları açısından belirleyicidir. Eski Ahit'in bazı bölümlerinde geçicilikle ilişkilendirilen (İşaya 26:18; Süleyman'ın Özdeyişleri 11:29) rüzgâr, Yeni Ahit'te şüpheye ve belirsizliğe kapılanların imandan sapması bağlamında bir metafor olarak dile getirilir.

"Böylece artık insanların kurnazlığıyla, aldatıcı düzenler kurmaktaki hünelerleriyle, her öğretinin rüzgarıyla çalkalanan ve öteye beriye sürüklenen çocuklar olmayacağız" (Efeslilere Mektup 4:14).

Kutsal Kitap'ta rüzgâra yüklenen bu olumsuz anlamın havarilerin başına gelen bir olay üzerinden yinelandığı İsa'nın Fırtınayı Dindirmesi mucizesinde, ansızın çıkan fırtına günahkârlığı ve Şeytan tarafından sınanmayı sembolize eder.¹³ İsa'nın korkarak kendisini uyandıran havarilere "kıt imanlılar" diye seslenişi, sınanma karşısında havarilerin tökezlediğini imlemektedir. Fırtınanın dinmesiyle alabora olmaktan kurtarılan kayık ise Nuh'un gemisi gibi, içinde imanlıları barındıran Kilise'nin temsilidir.

Ortaçağ kitap resimlerinde bu mucize genellikle olayın iki aşamasının sahneye taşındığı öyküleyici anlatım tarzında betimlenir. III. Otto İncili örneğinde, havarilerin içinde bulundukları yelkenli kayıkta İsa, sağ tarafta henüz uyurken, solda ise nefesleriyle üfleyen iki boynuzlu figürle kişileştirilmiş fırtınayı dindirirken gösterilmiştir (Resim 101). Uyumakta olan İsa'ya doğru yönelen, kayığın ortasında yer alan havari, fiziksel özelliklerinden anlaşıldığı üzere Petrus'tur. İncil yazarları İsa'yı uyandıran belli bir havariye değinmemişlerse de kayık ve Kilise arasında kurulan ilişkiyle bağlantılı olarak, ilk papa kabul edilen Petrus'a böyle bir rol verilmesinin yeğlendiği düşünülebilir.

Barok dönemin "hikâye anlatıcısı" olarak anılan ressamı Rembrandt, manzaraya da yer verdiği Kutsal Kitap temalı resimler gerçekleştirdiği 1630'lu yıllarda, tuval resminde nadiren rastlanan İsa'nın Fırtınayı Dindirmesi muci-



Resim 101: III. Otto İncil’inde yer alan “İsa’nın Fırtınayı Dindirmesi” betimi, 998-1001
Bayerische Staatsbibliothek, Münih

zesini, fırtınada alabora olma tehlikesiyle karşı karşıya kalan bir yelkenlinin gerçekçi ve dramatik bir betimi olarak ele alır (Resim 102). Bir kısmı yelkenliyi dalgalara karşı korumak için çabalarken, diğer kısmı İsa’ya yönelmiş biçimde betimlenen havarilerin çağdaş bir Hollanda balıkçı gemisinin denizcileri gibi gösterildiği sahnede, dalgaların yükseldiği sol taraf adeta ışıkla yıkanmış, henüz uyandığı hissettirilen İsa’nın yüzü dışında sağ taraf büyük ölçüde karanlıkta bırakılmıştır. Altışar kişinin bu ışık-gölge karşıtlığının yanı sıra eylemleriyle iki gruba ayrıldığı yelkenlinin tam ortasında yer alan, bir eliyle ipi sıkıca kavrayan, diğer eliyle başlığını tutmakta olan mavi giysili havari, doğrudan izleyiciye yönelen dehşet içindeki bakışıyla bu dramatik anın etkisini çerçevenin dışına taşıyan bir rol oynar (Resim 102a). Havarilerden birini temsil eden bu figür, Rembrandt’tan başkası değildir.¹⁴ Sanatçı, Rönesans döneminden itibaren benimsenen bir anlayışı sürdürerek izleyiciyi yakalayan bakışın sahibi olarak kendisini kompozisyona dâhil etmiştir.

Çağının Hollanda'sında bağımsız bir tür olarak yeşeren manzara ressamlığına yönelmeyen Rembrandt'ın özellikle 1630'lu yıllarda gerçekleştirdiği ve manzaraya hatırı sayılır bir yer verdiği tarihi konulu resimleri, sanat tarihçisi Boudewijn Bakker'ın Hollanda manzara resminin ideolojik arka planını ince-



Resim 102: Rembrandt, *Galile Denizinde Fırtına*, 1633

(Boston'daki Isabella Stewart Gardner Müzesi'nden 1990 yılında çalınan resim, hâlâ kayıptır.)



Resim 102a: Rembrandt, *Galile Denzinde Firtına* (ayrıntı)

lediği kitabında “alegorik manzarlalar” başlığıyla anılır. *Galile Denzinde Firtına* resmini de bu kategoride yorumlayan Bakker, Yeni Ahit anlatısının katı tarihsel gerçekliğine ve manzaranın gerçekçi betimine sadık kalan ressamın İsa’nın bu mucizesini, insanların maruz kaldıkları insanüstü güçlerle mücadelenin ve manevi kurtuluşun, ilahi müdahalenin işaretlerinin kavranmasıyla mümkün kılınacağını imleyen bir alegoriye dönüştürdüğünü savlar.¹⁵ Yazara göre, Kilise’nin kurucuları İsa ve Petrus’u barındıran yelkenli, Şeytan’ın imanı baltalamaya yeltenen müdahalelerini sembolize eden fırtınadan kurtulan İsa’nın Kilisesi’ni temsil etmeyi sürdürür. Rembrandt’ın Kutsal Kitap temalı yapıtlarını “resimsel vaaz” olarak yorumlayan görüşün temelinde yatan, tam da bu niteliktir.

Yeni Ahit’te kayık ve rüzgâr motiflerine değinilen başka bir mucize, havarilerin tanıklığında İsa’nın suyun üzerinde yürümesidir (Matta 14:22-22; Markos 6:45-52; Yuhanna 6:15-21). Bu anlatıda başka ayrıntılara yer veren İncil yazarı Matta, kayıktan inerek İsa’ya doğru yürümeye yönelen ancak esen rüzgârın korkusuyla sulara batmaya başlayan Petrus’un İsa tarafından kurtarıldığına değinir. İsa’nın, tıpkı fırtınanın dindirilmesi mucizesindeki gibi, “Ey imanı kıt adam, neden kuşku duydun?” diye bağırmasının ardından, ikisi kayığa bindiklerinde rüzgâr etkisini yitirir. Bu anlatıda rüzgâr yine inanç sına-

masının işaretidir; Petrus ise sınanma karşısında şüpheye düşerek bir sürçme yaşamıştır. Bu anlatıyı su sembolizmi açısından yorumlayan Hristiyan teolojisine göre, Petrus'un suya batması ve hemen ardından İsa tarafından kurtarılması olayı ile açığa vurulan, vaftizle gelen arınmadır.¹⁶

İtalyan sanatında kayık ya da küçük gemi anlamına gelen *Navicella* ismiyle anılan bu sahneler, Giotto'nun Vatikan'da bulunan ilk San Pietro Katedrali için gerçekleştirdiği ancak büyük ölçüde zarar gören 1310 tarihli mozaik çalışmasından itibaren, papalığın mutlak yetkesinin görsel ifadesidir. *Navicella* sahnelerinin ilk anıtsal örneği olan Giotto'nun resmi dâhil olmak üzere bu temanın İtalyan sanatında en sık işlendiği dönem, 1309-1376 yılları arasında Avignon'da ikamet eden Papalığın yokluğunda -Eski Ahit'te konu edilen, İsrailoğullarının Babil sürgünlüğüne atıfla- "Roma'nın Babil Esareti" olarak anılan süreçtir.¹⁷ Andrea da Firenze'nin Floransa'daki Santa Maria Novella



Resim 103: Andrea da Firenze, *Navicella* (İsa'nın Suyun Üzerinde Yürümesi), 1365-67
İspanyol Şapeli (Guidalotti Şapeli), Santa Maria Novella, Floransa

Kilisesi'nde bulunan İspanyol Şapeli için gerçekleştirdiği fresk, söz konusu döneme aittir. Büyük ölçüde Giotto'nun tasarımına sadık kalan ressam, korku ve şaşkınlıklarını jestleriyle açığa vuran on bir havariyi büyük bir yelkenli kayıkta betimlemiştir (Resim 103). Kompozisyonun sağ alt kısmında, suyun üzerinde duran İsa'nın elini iki eliyle de kavramış olan figür ise Petrus'tur.

Kuşkusuz bu sahne, Santa Maria Novella Kilisesi'nin bağlı olduğu Dominiken Tarikatı'nın en önemli ismi Aquinolu Tommaso ve kurtuluşun tek aracısı olarak Kilise üzerine odaklanan şapelin fresk çevriminden bağımsız değerlendirilemez. *Petrus'un Kurtarılışı* ismiyle de anılan *Navicella* betiminin altındaki duvarda resmedilen *Kurtuluş Yolu Olarak Kilise* freski, iki sahne arasında kurulan ikonografik bağlantının beyanı niteliğindedir (Resim 104). Elinde Petrus'a teslim ettiği ve aynı zamanda Papalığın başlıca sembolü olan cennetin anahtarını tutan Yargıç İsa, konumu nedeniyle *Kurtuluş Yolu Olarak*



Resim 104: Andrea da Firenze, *Kurtuluş Yolu Olarak Kilise*, 1365–67
İspanyol Şapeli (Guidalotti Şapeli), Santa Maria Novella, Floransa

Kilise freskinin egemen figürüdür. Onun altında yer alan kalabalık sahnede, imanlıları cennetin kapısında karşılayan Petrus, heretiklerle münazara eden Aquinolu Tommaso'nun yanı sıra Katolik Kilisesi'ni temsil eden büyük bir bazilika betimi bulunur. Hristiyanlar için kurtuluşu olanaklı kılan yolu temsil eden bu imge ile *Navicella*'nın bir bütünlük oluşturduğu bu görsel sistem, İsa'nın Son Yargı Günü'nde dünyaya ikinci kez gelişine dek Papalığın yeryüzündeki tek otorite olduğunun altını çizer.¹⁸

Şapeldeki fresk programının Aquinolu Tommaso'nun önderliğindeki Dominiken Tarikatı'nın teolojik söylemi çerçevesinde belirlendiği göz önüne alındığında, fresklerin yapıldığı dönemde Avignon'da bulunan papalık makamına Dominikenler tarafından verilen desteğin, iki sahnenin ortak figürü Petrus üzerinden açığa vurulduğu düşünülebilir. *Navicella* betimlerinde Giotto'dan itibaren rastlanan ve Andrea da Firenze'nin kompozisyonunun sol alt köşesine yerleştirdiği, oltasını atan balıkçı, "insan avcısı" ya da "ruhların avcısı" misyonunun kişileştirmesidir.¹⁹ Havari Petrus'un ardılı Papalığın kurtuluşun aracısı olarak kendi misyonunu temsilen de benimsediği bu balıkçı figürü, bir yüzünde kayıktan ağları çeken papa, diğer yüzünde *Navicella* sahnesinin bulunduğu papalık sikkelerinde (Resim 105) rastlanan bir imgedir. Öte yandan, Dominiken din adamlarının özellikle heretiklerle mücadele bağlamında kendilerini "insan avcısı" sıfatıyla tanımladıkları bilgisi²⁰ referans alındığında, söz konusu balıkçı figürü, Papalık ile Dominiken din adamları için ortak bir sembole dönüşür.



Resim 105: Papa VI. Alexander dönemine (1492-1503) ait Papalık Devleti'nin altın sikkeleri

Ruhlar İçin Balık Avı:

Katolik-Protestan Çatışmasının Alegorisi

16. yüzyıl Avrupa'sı papalık kurumunu tartışmaya açan, şiddetle eleştiren Reform ile papalığın mutlak otoritesini dogmalaştıran Karşı Reform hareketlerinin çatışmasına sahne olur. Protestanlar ve Katolikler arasındaki çatışmanın, dini argümanların yanı sıra politik mücadele üzerinden de sürdürüldüğü 17. yüzyılda gerçekleşen Seksen Yıl Savaşları (1568-1648) ve Otuz Yıl Savaşları'nın (1618-1648) sonuçlarından biri, Kutsal Roma İmparatorluğu'nun sınırları içinde yer alan Netherlands bölgesindeki on yedi eyaletten, Protestanlığı (büyük ölçüde Calvinizmi) benimseyen kuzeydeki yedi tanesinin Hollanda Cumhuriyeti olarak özgürlüğünü ilan etmesidir. Bölgenin güneyinde kalan on eyalet ise Katolik inanca bağlılığını sürdürmüştür.

Dini tartışmaların ve iktidar mücadelelerinin damgasını vurduğu bu süreçte hem Reform hem de Karşı Reform hareketleri için en etkili propaganda araçlarından biri, sanat üretimidir. Önce Kuzey'de, ardından Katolik Avrupa coğrafyasında yayılan baskiresimler, Luther ve Papa'nın kimliklerinde iki Kilise'nin birbirini Antichrist, Şeytan, “Yedi Başlı Canavar” ilan ederek düşmanlaştırdığı imgelerle doludur. Çağın çatışmasını imge üzerinden kayda geçiren bu görsel propagandanın izi tuval resimleri üzerinden de sürülebilir. Hollanda Altın Çağı'nın ressamlarından Andriaen van de Venne'nin 1614 yılında gerçekleştirdiği *Ruhlar İçin Balık Avı* isimli yapıtı, bu dini ayrışmayı kayık sembolü ve ruhların avcılığı misyonu çerçevesinde tuvale taşıyan bir alegoridir (Resim 106). Kayıklarda bulunan, kayıklara doğru yüzen insanları barındıran nehrin hem sularında hem de iki kıyısında kalabalık bir topluluğun gösterildiği kompozisyon, ufuk çizgisinde gökkuşağının yer aldığı, bulutlarla kaplı gökyüzüne açılan bir manzara sunmaktadır. Aynı zamanda Hollanda grup portreciliğinin bir örneğini veren ressam, nehrin iki kıyısında dönemin politik mukteditleri ile din adamlarını betimleyerek, nehirde gerçekleşen “balık avı”nın siyasi ve dini erkin iç içe geçen niteliğinden azade olmadığını açıkça gözler önüne sermiştir.

Nehrin Protestanlığı temsil eden sol kıyısında (Resim 106a) bulunan kişiler arasında Hollanda prensleri Mauritius ve Nassaulu Frederick Henry, Katolik olmalarına karşın Habsburglarla mücadelesinde Hollanda'yı destekleyen Fransa Kralı XIII. Louis ve annesi Kraliçe Maria de Medici, İngiltere Kralı



Resim 106: Andriaen van de Venne, *Ruhlar İçin Balık Avı*, 1614
Rijksmuseum, Amsterdam

I. James Stuart, Palatina Elektörü V. Frederick ve karısı Prenses Elizabeth Stuart yer alır. Habsburg hanedanından Kutsal Roma İmparatoru Matthias, Avusturya Arşidükü VII. Albert ve karısı Isabella Clara Eugenia'nın aralarında bulunduğu Katolik inancı temsil eden kişiler ise sağ taraftaki kıyıda (Resim



Resim 106a, b: Andriaen van de Venne, *Ruhlar İçin Balık Avı* (ayrıntı)

106b).²¹ Katolik Kilisesi'nin politik anlamda en büyük erki olan İspanya Kralı III. Philip, fiziksel olarak kompozisyona dâhil edilmese de Habsburg hanedanının üyeleri kralın görünmeyen varlığını sezdirmektedirler. Sağdaki kıyının arka planına doğru göze çarpan, kırmızı giysili Katolik kardinaler grubu tarafından koltuğunda taşınan kişi ise Papa V. Paulus'tur.

Andriaen van de Venne'nin yapıtında iki kıyının karşıtlığı yalnızca dönemin politik figürlerinin ayrıştırılmasıyla değil, arka planda görülen ağaçların canlı (Protestan kıyı) ve solgun (Katolik kıyı) görünümleriyle de açığa vurulur. Sol tarafta parlayan güneş ışıyla zıtlık oluşturan sağdaki karanlık bulutlar, yine aynı karşıtlığın Protestanlık lehinde işaretleridir. Çocukların ve köpeklerin sahneye katıldığı ön plandaki figürlere bakıldığında Katolikleri temsil eden figürlerin yüzlerinde ressamın grotesk bir betimlemeye yöneldiği açıkça görülebilir. Protestan-Katolik çatışmasına ilişkin bu göndermeler sahnenin göze çarpan betimleyici unsurları olmakla birlikte, söz konusu karşıtlıkların en can alıcı gösterimi nehirde gerçekleşen balık avında saklıdır. Sanatçı, Protestan din adamlarının bulunduğu ön plandaki kayığın sol yanına yerleştirdiği kitabın sayfalarına Yeni Ahit referanslarını kaydederek, İsa'nın havarilerine yönelttiği "insan avcısı" olma çağrısına atıfta bulunur (Resim 106c). Çağının dini hizipleşmesini İncil referansıyla bir alegoriye dönüştürdüğünü böylece beyan eden ressam, yapıtın tarihi olan 1614'ü de aynı kayığın sağ yanında bulunan kitaba not düşmüştür. Üzerinde FIDES (inanç), SPES (umut), CHARITAS (hayırseverlik) sözcüklerinin yazılı olduğu, Protestan din adamlarının çektikleri balık ağına farklı yaş gruplarından kadınlar ve erkekler, imanlarını ifade eden jestlerle yaklaşmaktadırlar. Arka planda görülen başka Protestan kayıklarına yüzerek ulaşmaya çalışan insanlar vardır. Nehrin sağ kıyısında yer alan kayıklar için, sol tarafa hâkim olan düzen ve güvenli görünümünden söz etmek olanaklı değildir; nehir dingin görünse bile özellikle kırmızı giysisi ve başlığından anlaşıldığı üzere bir piskoposun önderliğindeki Katolik din adamlarının bulunduğu kayak, batma tehlikesiyle karşı karşıyadır (Resim 106d). Protestanların ağında Hristiyan erdemlerini temsil eden yazı bantları bulunurken, Katoliklerin ağı çeşitli imge ve nesneleri barındırır. Ayrıca arkadaki diğer kayıkta, iman çağrısını daha etkili kılmak için müzik icra eden din adamları yer alır; ancak ne dini imgeler ne de müzik kurtulmak isteyen ruhları ikna etmiş gibi görünür. Başta piskopos olmak üzere Katolik inancı temsil eden din adamlarının bazıları kötücüllüğün fiziksel bir işareti olarak grotesk yüzlere sahiptir.



Resim 106c: Andriaen van de Venne, *Ruhlar İçin Balık Avı* (ayrıntı)



Resim 106d: Andriaen van de Venne, *Ruhlar İçin Balık Avı* (ayrıntı)

Ruhlar İçin Balık Avı'nda, Kutsal Kitap sembolizminde önemli yer tutan başka bir motifin varlığı dikkati çeker. Eski Ahit'in Yaratılış bölümünde tufan sonrasında Tanrı ile Nuh'un yaptığı antlaşmanın işareti olarak beliren gökkuşağı, Andriaen van de Venne'nin yapıtında iki kıyıyı buluşturan tek görsel unsurdur. Her ne kadar ıstık vaat edilen kısım Protestanlık tarafına ayrılmışsa da, anlaşmayı ve barışı sembolize eden gökkuşağının panoramada kayda değer bir yer işgal etmesi, On İki Yıllık Ateşkes (1609-1621) döneminin sürdüğü dönemde gerçekleştirilen bu resimde sanatçının iki Kilise arasındaki uzlaşmaya atıfta bulunmuş olabileceğini düşündürür. Öte yandan yapıtın Hollanda Altın Çağı'nda gelişen deniz ticaretinin etkisiyle yaygınlaşan liman betimleriyle benzerliğine odaklanan sanat tarihçilerine göre, Hollanda Cumhuriyeti'nin ekonomik yükselişinde başat rol oynayan su üzerine kurgulanmış bu alegori, deniz manzarası ile dini söylemin iç içe geçtiği, dönemin görsel kültürünü somutlayan bir temsil niteliğini taşımaktadır.²²

NOTLAR

- 1 Chiara de Capoa, *Old Testament Figures in Art*, çev. Thomas M. Hartmann, Los Angeles: The J. Paul Getty Museum, 2003, 56.
- 2 Louisa Twining, *Symbols and Emblems of Early and Medieval Christian Art*, Londra: John Murray Publishing, 1885, 137.
- 3 Anna Brownell Jameson, *Sacred and Legendary Art*, C. 1, New York: Houghton, Mifflin and Co. Publishers, 1892, 39.
- 4 George Ferguson, *Signs and Symbols in Christian Art*, Londra: Oxford University Press, 1979, 15.
- 5 James Hall, *Illustrated Dictionary of Symbols in Eastern and Western Art*, Colorado: Westview Press, 1996, 41; George Ferguson, *Signs and Symbols in Christian Art*, 24.
- 6 Sheila Schwartz (ed.), *Michelangelo's Painting: Selected Essays by Leo Steinberg*, Chicago: The University of Chicago Press, 2019, 20-69.
- 7 A.g.e., 45.
- 8 A.g.e., 46.
- 9 Steinberg, Michelangelo'nun Tufan freskini ele aldığı makalesinde "A Fresh Start" başlığını kullanır.
- 10 R. Cattermole, *The Book of Raphael's Cartoons*, Londra: Henry G. Bohn, 1845, 40.
- 11 Sara Lipton, *Images of Intolerance: The Representation of Jews and Judaism in the Bible Moralisee*, Berkeley: University of California Press, 1999, 45.
- 12 Ludwig Freiherr von Pastor, *The History of Popes from the Close of Middle Ages: Drawn from the Secret Archives of the Vatican and Other Original Sources*, C. 8, Londra: J. Hodges, 1908, 305-6.
- 13 Graham Twelftree, *Jesus: The Miracle Worker*, Illinois: InterVarsity Press, 1999, 71.
- 14 Russ Ramsey, *Rembrandt is in the Wind: Learning to Love Art Through the Eyes of Faith*, Michigan: Zondervan, 2022, 69-70.
- 15 Boudewijn Bakker, *Landscape and Religion: From Van Eyck to Rembrandt*, Londra: Routledge, 2012, 277-278.
- 16 Gertrud Schiller, *Iconography of Christian Art*, C. I, çev. J. Seligman, Londra: Lund Humphries, 1971, 167.
- 17 John T. Paoletti ve Gary M. Radke, *Art in Renaissance Italy*, Londra: Laurence King Publishing, 2005, 65.
- 18 A.g.e., 162.
- 19 Millard Meiss, *Painting in Florence and Siena After the Black Death: The Arts, Religion, and Society in Mid-Fourteenth Century*, Princeton: Princeton University Press, 1978, 99.
- 20 A.g.e., 99.
- 21 Óscar Alfredo Ruiz Fernández, *England and Spain in the Early Modern Era: Royal Love, Diplomacy, Trade and Naval Relations 1604-25*, New York: Bloomsbury Academic, 2020, X-XI.
- 22 Lisa FitzGerald, "Fishing for Souls: Water Technology and the Dutch Baroque", Environment and Society Portal, *Arcadia*, No: 26, Autumn 2018, doi.org/10.5282/rcc/8387.

SONSÖZ

Sembol ve Anlam: Batı Resminde Kutsalın Temsili başlıklı bu kitapta, Hristiyan sembolizminin dinler tarihi alanında belirlenen arketiplerle kesişen sembol ve motiflerinin izini sürdük. Her ne kadar ele aldığımız ana başlıkları oluşturan görsel motifler, Mircea Eliade'nin tabiriyle inanç sistemlerinde rastlanan kolektif arketipler arasında yer alsada, Kutsal Kitap'ın bütünlüğü ve sürekliliği ilkesine odaklanan Hristiyan teolojisi Yeni Ahit'in içerdiği semboller evreninin köklerini ya da öncüllerini Eski Ahit anlatılarında bulmuştur. Nitekim dağdan gökkuşağına, bahçeden kayığa değin kutsalın temsiline aracılık eden imge repertuarı açısından belirleyici ortak unsur, metin boyunca sıklıkla atıfta bulunduğumuz iki Ahit arasındaki tipolojidir.

Ortaçağ'dan yaklaşık 18. yüzyıla uzanan sürecin dini konulu sanat üretimi, üslup ve görme biçimlerindeki değişimlere karşın semboller dağarcığının kesintisiz sürekliliğini ortaya koyar. İmgeyi okuma-yazma bilmeyenlerin Kutsal Kitap'ı ilan eden Papa Gregorius'un söyleminde özetlenebilecek Hristiyan düşüncesi, tipoloji odaklı "anımlar bütünü" görsel sisteme dönüştüren sanatı adeta insanın geçmişini ve geleceğini idrak etmesinin aracısı kabul eder. Şimdi'yi bu *tarih* bilgisiyle yaşaması salık verilen insanın (ya da bir Hristiyanın) "okuyamadığı" Kutsal Kitap, böylece kolektif kültürün asli unsurlarından biri haline gelir. Bu çerçevede Ortaçağ sanatı, kolektif bellek için zorunluluk arz edeni *gösteren* işlevindedir.

Şematik bir resim dilini benimseyen Ortaçağ'ın ardından, doğa yasalarını özneleştirdiği kadar sanatçının yaratıcı etkinliğini de öncülleyen Rönesans'la birlikte temsil ve anlam ilişkisinin daha derinlikli bir söyleme evrildiği açıktır; zira Panofsky'nin saptamasını yinelersek, natüralizm, bin yıllık Hristiyan geleneğiyle uzlaşmanın yolunu bulmuştur.¹ Özellikle Kuzey resminde, örtülü sembolizmin *sıradan dünyanın* imgesine eklemlenmesiyle anlam taşıyıcısı dil, doğaya sadakat ilkesine eşlik eder. Elinizdeki metin üslup odaklı bir sanat tarihi yazımını amaçlamasa da, Batı sanatındaki farklı üsluplar tarafından benimsenen, kutsalın temsiline ilişkin değişen betimleme anlayışları okuyucunun gözünden kaçmamıştır. Kitap boyunca temel izlediğimiz *anlamı okumak* olduğundan, son sözlerde kısaca üslup farklılıklarına ve sanatçıların özgün dokunuşlarının bu serüvendeki rolüne değinmenin yararlı olacağı kanısın-

dayım. Natüralizmin yasalarını figür-mekân ilişkisi açısından askıya alabilen tavırlarıyla ön plana çıkan Maniyerist ressamalar, hiyerofanik görsel koda dönüştürülen bulutların varlığıyla kompozisyonlarında dünyevi ve göksel alanı ayırıştırırlar. Karşı Reform'un tinsel iklimini imgeleştiren sanat anlayışının izini sürebildiğimiz Maniyerizm ve Barok üslup, duyularımızla deneyimlenen dünyanın temsiline yanı sıra kutsalın tezahürüne işaret eden imgelemin temsiline de amaçlar. *Bulut Kuramı*'nın yazarı Hubert Damisch'e göre bu gösterim kipi, suretin (*image*) sunumundan ziyade imgelemin (*vision*) temsidir.² Bununla birlikte söz konusu gösterim kipinin öncülerini, natüralizme bağlılığı düstur edinen Rönesans üslubunda bile bulmak mümkündür. Mantegna'nın *İsa'nın Göğe Yükselişi* resmini anımsarsak, bulutun hem doğa fenomeni niteliğiyle hem de göğe yükselişe aracılık eden hiyerofanik görsel koda gönderme yapacak biçimde betimlendiği görülür.

Batı resminde kutsalın temsili ile teolojik söylem arasındaki bağlantının geniş üsluplara karşı kesintiye uğramaması, sanatçıların, Ortaçağ boyunca semboller üzerinden inşa edilen kolektif bellek konusundaki farkındalığıyla ilişkilidir. Öte yandan metinde yapıtlarına yer verdiğimiz Michelangelo, Yaşlı Pieter Bruegel, Andriaen van de Venne, Rembrandt, Poussin gibi ressamaların kompozisyon tasarılarındaki özgün dokunuşlar, temsil-anlam ilişkisini farklı düzeylerde derinleştirir. Görüntünün ardındaki anlamın ancak yüzeyden derine bir okumayla yakalanabileceği bu türden üretimler, kolektif görsel belleğin imgelerini sürdürmekle birlikte temsilin olanaklarını gözler önüne serer. "Kendi kendine yeten bir görüntü"³ inşa eden sanatın *dili*, semboller evreninin anlama gebe ama aynı zamanda sessiz dilini işitmenin salt Kutsal Kitap ya da teolojik külliyat bilgisine erişimle kısıtlanamayacağını ifşası gibidir. Böylece sanat tarihçisinin (ve *görmenin* peşine düşen izleyicinin) etkinliği, uzlaşım dilin görsel kodlarının da ötesine geçen bir anlam arayışına evrilir.

NOTLAR

- 1 Erwin Panofsky, *Early Netherlandish Painting: Its Origins and Character*, Cambridge: Harvard University Press, 1966, 141.
- 2 Hubert Damisch, *Bulut Kuramı: Resim Tarihi İçin Bir Katkı*, çev. E. Burak Şaman, İstanbul: Metis Yayınları, 2012, 75.
- 3 Maurice Merleau-Ponty, *Algılanan Dünya: Sohbetler*, çev. Ömer Aygün, İstanbul: Metis Yayınları, 2014, 62.

SÖZLÜKÇE

Agnus Dei: “Tanrı’nın Kuzusu” anlamına gelen bu Latince deyiş, Yuhanna İncili’nde Vaftizci Yahya’nın İsa’ya yönelttiği, “İşte, dünyanın günahını ortadan kaldıran Tanrı’nın Kuzusu!” (Yuhanna 1: 29) sözlerine atıfta bulunur.

alegori: Bir düşünce, kavram ya da niteliği somutlaştıran, başka deyişle görünür hale getiren figüratif ya da görsel temsildir.

altar panosu: Kiliselerin bema kısmında bulunan altların üzerine ya da arkasına yerleştirilen, Hristiyan ikonografisinin temel konularının betimlendiği, genellikle tempera ya da yağlıboya tekniğinde boyanmış resimli panodur. Batı kiliselerinde geç Gotik dönemden itibaren yaygınlaşan altar panoları, iki (diptik), üç (triptik) ve daha fazla kanatlı (poliptik) olabilir.

apokaliptik: Yeni Ahit’in son bölümü Vahiy (Apocalypse) metninde aktarılan ve Son Yargı öncesinde gerçekleşeceği bildirilen dünyanın sonuna ilişkin anlatılara gönderme niteliğinde kullanılan sözcüktür.

apokrif İncil: Kilise tarafından kanonik kabul edilmemesi nedeniyle Yeni Ahit’in kapsamı içinde yer almayan, İsa’ya tanıklık etmiş ya da havarilerin takipçisi olan kişiler tarafından kaleme alındığı düşünülen metinlerdir. Hristiyan ikonografisinde Meryem’in yaşamına ve İsa’nın çocukluğuna ilişkin pek çok betimin kaynağı, apokrif İncillerdir.

arketip: Sanat ve inanç sistemleri arasındaki ilişki bağlamında arketip, kültürlerarası niteliğe sahip, süreklilik arz eden sembol, imge ve motifler için kullanılır. Arketip, sembol ve imge bağlantısında prototip olanı tanımlamaktadır.

atribü: Dini ve mitolojik konulu betimlerde belirli bir figürün kim olduğunu belirten, genellikle ilgili figürün nitelikleriyle bağlantılı nesne ya da motiftir. Örneğin cennetin anahtarları İsa tarafından havari Petrus’a teslim edildiğinden ötürü Petrus’un atribüsü anahtardır.

diaboloji: Hristiyan teolojisinde, Şeytan’ı ontolojik açıdan ele alan çalışmalara verilen isimdir.

hiyerofani: Kutsalın “görünür olanda” tezahürü, ifşası anlamına gelen sözcük, Yunanca *hieros* (kutsal) ve *phainein* (açığa çıkarmak, ortaya çıkmasını sağlamak) köklerinin birleşmesinden oluşur. Kavramın literatüre dâhil edilmesine öncülük eden dinler tarihçisi Mircea Eliade, hierofaniyi şu sözlerle tanımlar: “Bambaşka türde bir şeyin, bizim dünyamıza ait olmayan bir gerçekliğin bizim doğal, kutsal-dışı dünyamızın parçası olan nesnelerde tezahürü.”

imelem: Kutsal Kitap metinlerinde “rüyet” olarak geçen bu sözcük, tanrısal aracılıkla rüya ya da vecd halindeyken beliren, vahiy niteliğindeki görsel olaylardır. Eski ve Yeni Ahit’te kutsal kişilerin tanıklık ettikleri imelemler, Hristiyan ikonografisinde aziz ve azizelere de sıklıkla atfedilmektedir.

Karşı Reform: Luther’in öncülüğünde gerçekleştirilen Protestan Reformu’na karşı, Katolik Kilisesi tarafından başlatılan reform hareketidir. Karşı Reform’un ilkeleri özellikle Trento Konsili (1545-63) kararlarıyla belirlenmiş, dini sanat için belli kurallar yine bu süreçte yürürlüğe koyulmuştur.

Kilise Babaları: Hristiyanlığın ilk dönemlerinden yaklaşık 7. yüzyıla kadar uzanan ve Patristik dönem olarak isimlendirilen süreçte metinleriyle Hristiyan doktrininin temellerini inşa eden din bilginleridir. Batı resminde en sık resmedilenleri, Katolik Kilisesi'nin dört büyük babası kabul edilen Aziz Ambrosius (y. 339-397), Aziz Hieronymus (y. 342-420), Aziz Augustinus (354-430) ve Aziz Gregorius'tur (y. 540-604).

missal: Kilisenin başlıca ayinlerini içeren, resimli ilahi kitaplarıdır.

önbelirim: Kutsal Kitap sembolizminde, Eski Ahit'te anılan kişi ya da olayları Yeni Ahit'te aktarılanların önceden bildirilmesi olarak yorumlayan, Hristiyan teolojisi temelli yaklaşımdır. Elinizdeki kitabın sunuş kısmında ayrıntılı biçimde ele alınan "tipoloji" kavramının Hristiyan ikonografisinde kullanılan başka bir versiyonudur.

öyküleyici anlatım: Bir anlatının aynı kompozisyonda çeşitli aşamalarıyla gösterildiği betimleme anlayışını tanımlamak için kullanılır. Ortaçağ sanatında yaygınlaşan öyküleyici anlatım, Rönesans ve Barok dönem yapıtlarında da sıklıkla rastlanan bir gösterim biçimidir.

predella: Altar panolarının alt kenarını oluşturan, resimli, ince, uzun şeritlere verilen isimdir. Predella kısımlarında genellikle, ana panoda betimlenen sahne ya da kutsal figürlerle bağlantılı ikincil temalara yer verilir.

putto (çoğul hali, putti): Rönesans ve Barok dönem resim sanatında sıklıkla betimlenen küçük erkek çocuklar için kullanılan İtalyanca sözcüktür. Bu kitabın konusu ve içeriği açısından, dini sahnelerde çocuk olarak gösterilen melekleri temsil eden figürlerdir.

Saatler Kitabı: Geç Ortaçağ döneminden itibaren yaygınlaşan, dini sınıftan olmayan kişilerin siparişleriyle hazırlanan, içinde günün belirli saatlerine göre duaların yer aldığı resimli kitaplardır. 15. yüzyılda yaygınlaşan bu kitapların sanat tarihindeki en bilinen örneği, Fransız ressam Limbourg Kardeşler tarafından resmedilen *Saatler Kitabı*'dır.

sinoptik İnciller: İncil yazarları Matta, Markos ve Luka'nın metinleri, aynı kronolojik dizgede benzer olaylara yer vermeleri ve birbirleriyle bütünleşen bir anlatım diline sahip olmaları nedeniyle Sinoptik İnciller olarak anılmaktadır.

şapel: Kiliselerin içinde ya da ayrı bir yapı olarak inşa edilen, genellikle belli bir aileye ayrılmış özel ibadet mekânıdır. Rönesans döneminde aile şapelleri, resim programı açısından zengin bir ikonografi sunan yapılarıdır.

vanitas: Ölümün kaçınılmazlığını, yaşamın geçiciliğini ve beyhudeliğini temsil eden natürmort türü olmakla birlikte bu anlamları çağrıştıran resimsel öge için de kullanılan Latince sözcüktür. Kuru kafa, en yaygın *vanitas* sembolüdür. Ayrıca sönmüş mum, kum saati, ayna gibi birçok nesne ölüme gönderme yapan semboller arasında yer alır. *Vanitas* sözcüğünün Kutsal Kitap'taki kullanımı da bu resim türünün kaynaklarından biridir (Vaiz 1: 2): "Vanitas vanitatum et omnia vanitas" (Her şey boş, bomboş, bomboş).

KAYNAKÇA

- Adams, L. S., *Italian Renaissance Art*, New York: Routledge, 2018.
- Akyürek, E., *Bizans'ta Sanat ve Ritüel: Kariye Güney Şapelinin İkonografisi ve İşlevi*, İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 1996.
- Alt, P. A., *Her Şeyin Başlangıcı: Şeytanın Düşüşü ve Kötünün Doğuşu*, çev. Sabir Yücesoy, İstanbul: Sel Yayıncılık, 2016.
- Andreopoulos, A., *Metamorphosis: The Transfiguration in Byzantine Theology and Iconography*, New York: St. Vladimir's Seminary Press, 2005.
- Apostolos-Cappadona, *A Guide to Christian Art*, Londra: Bloomsbury Publishing, 2020.
- Astell, A. W., *Eating Beauty: The Eucharist and the Spiritual Arts of the Middle Ages*, Ithaca ve Londra: Cornell University Press, 2006.
- Babka, S. P., *Through the Dark Field: The Incarnation Through An Aesthetics of Vulnerability*, Minnesota: Liturgical Press, 2017.
- Bakker, B., *Landscape and Religion: From Van Eyck to Rembrandt*, Londra: Routledge, 2012.
- Barnum, S. W. (ed.), *A Comprehensive Dictionary of the Bible*, New York: D. Appleton, 1868.
- Battistini, M., *Symbols and Allegories in Art*, çev. S. Sartarelli, Los Angeles: J. Paul Getty Museum, 2005.
- Baxandall, M., 15. *Yüzyılda Sanat ve Deneyim: Stilin Toplumsal Tarihine Giriş*, çev. Zeynep Rona, İstanbul: İletişim Yay., 2015.
- Becker, U., *The Continuum Encyclopedia of Symbols*, çev. Lance W. Garmer, New York: Continuum, 2000.
- Belting, H., *Floransa ve Bağdat: Doğu'da ve Batı'da Bakışın Tarihi*, çev. Zehra Aksu Yılmaz, İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları, 2012.
- Bergman, S., *In the Beginning is the Icon: A Liberative Theology of Images, Visual Arts and Culture*, New York: Routledge, 2014.
- Binkert, D., *Melankoli Kadındır*, çev. İlknur İgan, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 1995.
- Bonn, R. L., *Painting Life: The Art of the Pieter Bruegel, The Elder*, New York: Chaucer Press Books, 2006.
- Bromiley, G. W. *The International Standard Bible Encyclopedia*, C. III, Michigan: William B. Eerdmans Publishing, 1986.
- Calvin, J., *Commentaries on the Twelve Minor Prophets*, çev. John Owen, Edinburgh: The Calvin Translation Society, 1849.
- Capoa, C., *Old Testament Figures in Art*, çev. Thomas M. Hartmann, Los Angeles: The J. Paul Getty Museum, 2003.
- Cassegrain, G., "Mantegna the Grammarian", *Andrea Mantegna: Making Art History*, ed. Stephen J. Campbell-Jérémie Koering, Oxford: Wiley Blackwell, 2015.
- Cattermole, R., *The Book of Raphael's Cartoons*, Londra: Henry G. Bohn, 1845.
- Cirlot, J. E., *A Dictionary of Symbols*, çev. Jack Sage, New York: Dover Publications, 2002.
- Cummings, B., *Bibliophobia: The End and the Beginning of the Book*, Oxford: Oxford University Press, 2022.
- Damisch, H., *Bulut Kuramı: Resim Tarihi İçin Bir Katkı*, çev. E. Burak Şaman, İstanbul: Metis Yay., 2012.

- Dante, *İlahi Komedya: Cehennem*, çev. Rekin Teksoy, İstanbul: Oğlak Yayıncılık, 1998.
- Decker, J. R., *The Technology of Salvation and the Art of Geertgen tot Sint Jans*, Londra-New York: Routledge, 2016.
- Diğer İnciller (Apokrif İnciller)*, çev. Ekrem Sarıkçıoğlu, Isparta: Fakülte Kitabevi, 2005.
- Dilasser, M., *The Symbols of the Church*, Collegeville: The Liturgical Press, 1999.
- Dodds, G. ve Tavernor R., *Body and Building: Essays on the Changing Relation of Body and Architecture*, Cambridge: The MIT Press, 2002.
- Eco, U., *Ortaçağ Estetiğinde Sanat ve Güzellik*, çev. Kemal Atakay, İstanbul: Can Yayınları, 1998.
- , *Avrupa Kültüründe Kusursuz Dil Arayışı*, çev. Kemal Atakay, İstanbul: Literatür, 2004.
- , (ed.), *Ortaçağ: Katedraller, Şövalyeler, Şehirler*, çev. Leyla Tonguç Basmacı, İstanbul: Alfa, 2014.
- Eliade, M., *Dinler Tarihine Giriş*, çev. L. Arslan Özcan, İstanbul: Kabalcı Yayıncılık, 2015.
- , *İmgeler ve Simgeler*, çev. Mehmet Ali Kılıçbay, Ankara: Doğu Batı Yayınları, 2018.
- , *Kutsal ve Kutsal Dışı*, çev. Ali Berktaş, İstanbul: Alfa Yayınları, 2019.
- Evans, G. R., *Great Medieval Thinkers: Bernard of Clairvaux*, New York ve Oxford: Oxford University Press, 2000.
- Ferguson, G., *Signs and Symbols in Christian Art*, Londra: Oxford University Press, 1979.
- Fernández, Ó. A., *England and Spain in the Early Modern Era: Royal Love, Diplomacy, Trade and Naval Relations 1604-25*, New York: Bloomsbury Academic, 2020.
- Fischer, S., *Hieronymus Bosch: The Complete Works*, Köln: Taschen, 2013.
- FitzGerald, L., “Fishing for Souls: Water Technology and the Dutch Baroque”, *Environment and Society Portal, Arcadia*, No: 26, Autumn 2018, doi.org/10.5282/rcc/8387.
- Francis, M. ve Hester, R. T. (ed.), *The Meaning of Gardens*, Cambridge: MIT Press, 1992.
- Frankel, E. ve Teutsch, B. P., *The Encyclopedia of Jewish Symbols*, Maryland: Rowman and Littlefield Publishers, 2004.
- Freely, J., *Galileo'dan Önce: Ortaçağ Avrupa'sında Modern Bilimin Doğuşu*, çev. Muhtesim Güvenç, İstanbul: Kolektif Kitap, 2014.
- Gage, J., *Color and Meaning: Art, Science and Symbolism*, Berkeley: University of California Press, 1999.
- , *Color and Culture: Practice and Meaning from Antiquity to Abstraction*, Berkeley: University of California Press, 1993.
- Gench, F. T., *Back to the Well: Women's Encounters with Jesus in the Gospels*, Kentucky: Westminster John Knox Press, 2004.
- Giorgi, R., *Angels and Demons in Art*, çev. Rosanna M. G. Frongia, Los Angeles: J. Paul Getty Museum, 2005.
- Gombrich, E. H., “The Earliest Description of Bosch's Garden of Delight”, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, C. 30, 1967, 403-406.
- , *Sanat ve Yanılsama: Resim Yoluyla Betimlemenin Psikolojisi*, çev. Ahmet Cemal, İstanbul: Remzi Kitabevi, 2015.
- Graves, R. ve Patai, R., *İbrani Mitleri: Tekvin-Yaratılış Kitabı*, çev. Uğur Akpur, İstanbul: Say Yayınları, 2009.
- Gritsai, N., *Van Dyck: 1599-1641*, New York: Parkstone Press, 2019.
- Grossinger, C., *Picturing Women in Late Medieval and Renaissance Art*, Manchester: Manchester University Press, 1997.
- Guénon, R., *Symbols of Sacred Science*, çev. H.D. Fohr, Hillsdale NY: Sophia Perennis, 2004.

- Guiley, R. E., *The Quotable Saint*, New York: Facts On File, 2002.
- Hagen, R.M. ve Hagen R., *What Great Paintings Say*, C. 1, Köln: Taschen, 2002.
- Hahn, S., *Exodus: Ignatius Catholic Study Bible*, San Francisco: Ignatius Press, 2011.
- Hall, J., *Dictionary of Subjects and Symbols in Art*, Londra: John Murray, 1974.
- , *Illustrated Dictionary of Symbols in Eastern and Western Art*, Colorado: Westview Press, 1996.
- Hampton, A.J.P. ve Hedley D., *The Cambridge Companion to Christianity and the Environment*, Cambridge: Cambridge University Press, 2022.
- Hankiss, E., *Fears and Symbols: An Introduction to the Study of Western Civilization*, Budapeşte: Central European University Press, 2001.
- Harding, J., *Babylon and the Brethren: The Use and Influence of the Whore of Babylon Motif in the Christian Brethren Movement*, Eugene: Wipf and Stock Publishers, 2015.
- Hourihane, C. P. (ed.), *The Grove Encyclopedia of Medieval Art and Architecture*, C. 1, Oxford: Oxford University Press, 2012.
- Huizinga, J., *Ortaçağın Günbatımı*, çev. Mehmet Ali Kılıçbay, Ankara: İmge Kitabevi, 1997.
- Jameson, A. B., *Sacred and Legendary Art*, C. 1, New York: Houghton, Mifflin and Co. Publishers, 1892.
- Jeffrey, D. L., *A Dictionary of Biblical Tradition in English Literature*, Michigan: William B. Eerdmans Publishing, 1992.
- Kazancı, T., “Lekesiz Gebelik: Meryem’in Saflığının Teolojik ve Sanatsal Betimi”, *Sanat Tarihi Yıllığı*, Sayı 22, 2010, 101-122.
- Kim, J.J., *Woman and Nation: An Intercontextual Reading of the Gospel of John*, Boston: Brill Academic Publishers, 2004.
- King, C., “The Liturgical and Commemorative Allusions in Raphael’s Transfiguration and Failure to Heal”, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, C. 45, 1982, 148-159.
- Kleinbub, C. K., *Vision and the Visionary in Raphael*, Pennsylvania: Pennsylvania State University Press, 2011.
- Kleiner, F. S., *Gardner’s Art through the Ages: The Western Perspective*, Wadsworth: Wadsworth Cengage Learning, 2014.
- Klibansky, R., Panofsky, E., Saxl, F., *Saturn and Melancholy: Studies in the History of Natural Philosophy, Religion and Art*, Nendeln-Liechtenstein: Kraus Reprint, 1979.
- Knoppers, G. N., *Jews and Samaritans: The Origins and History of Their Early Relations*, Oxford: Oxford University Press, 2013.
- Knust, J. ve Wasserman, T., *To Cast the First Stone: The Transmission of a Gospel Story*, Oxford: Princeton University Press, 2019.
- Kutsal Kitap ve Deuterokanonik Kitaplar, İstanbul: Kitabı Mukaddes Şirketi, 2003.
- Lane, C. B., *The Solace of Fierce: Exploring Desert and Mountain Spiritually*, Oxford: Oxford University Press, 1998.
- Leal, R. B., *Wilderness in the Bible: Toward a Theology of Wilderness*, New York: Peter Lang Publishing, 2004.
- Lee, R. L. ve Fraser, A.B., *The Rainbow Bridge: Rainbows in Art, Myth, and Science*, Washington: The Pennsylvania University Press, 2001.
- Lévi-Strauss, C., *Bakmak, Dinlemek, Okumak*, çev. Ömer B. Albayrak, İstanbul: YKY, 2015.
- Lipton, S., *Images of Intolerance: The Representation of Jews and Judaism in the Bible Moralised*, Berkeley: University of California Press, 1999.
- Mâle, É., *Religious Art From the Twelfth Century to the Eighteenth Century*, New York: Pantheon Books, 1949.

- , *Religious Art in France of the Thirteenth Century*, New York: Dover Publications, 2000.
- Martin, S., *The Black Death*, Harpenden: Pocket Essentials, 2007.
- Mazzon, G., *Pathos in Late-Medieval Religious Drama and Art: A Communicative Strategy*, Leiden ve Boston: Brill Rodopi, 2018.
- Meiss, M., *Painting in Florence and Siena After the Black Death*, Princeton ve New Jersey: Princeton University Press, 1978.
- Merleau-Ponty, M., *Algılanan Dünya: Sohbetler*, çev. Ömer Aygün, İstanbul: Metis Yayınları, 2014.
- Michel, C. ve Lichteinstein, J., *Lectures on Art: Selected Conferences from the Académie Royale de Peinture et de Sculpture, 1667-1772*, çev. Chris Miller, Los Angeles: J. Paul Getty Trust, 2020.
- Mills, W. E. (ed.), *Mercer Dictionary of the Bible*, Georgia: Mercer University Press, 1997.
- Mitchell, N. D., *The Mystery of the Rosary: Marian Devotion and the Reinvention of Catholicism*, New York: New York University Press, 2009.
- Murray, P. ve Murray, L., *A Dictionary of Christian Art*, New York: Oxford University Press, 2004.
- Nelson, J. K. ve Zeckhauser, R. J., *The Patron's Payoff: Conspicuous Commissions in Italian Renaissance Art*, Oxford: Princeton University Press, 2008.
- Nichols, T., *Tintoretto: Tradition and Identity*, Londra: Reaktion Books, 1999.
- Nietzsche, F., *Müziğin Ruhundan Tragedyanın Doğuşu*, çev. İsmet Zeki Eyuboğlu, İstanbul: Say Yayınları, 2003.
- O'Bryan, R., "Carnal Desire and Conflicted Sexual Identity in a Dominican Chapel", *Images of Sex and Desire in Renaissance Art and Modern Historiography*, ed. A. Pollali ve B. Hub, New York: Routledge, 2018, 41-60.
- Panofsky, E., *Early Netherlandish Painting: Its Origins and Character*, Cambridge: Harvard University Press, 1966.
- , *The Life and Art of Albrecht Dürer*, Princeton ve New Jersey: Princeton University Press, 1955.
- , *Meaning in the Visual Arts*, New York: Doubleday, 1955.
- Paoletti, J. T. ve Radke, G. M., *Art in Renaissance Italy*, Londra: Laurence King Publishing, 2005.
- Parks, T., *Medici Ailesi: Rönesans Çağında Bankacılık, Siyaset ve Sanat İlişkisi*, çev. Cem Demirkan, İstanbul: Kronik Kitap, 2021.
- Pastor, L. F., *The History of Popes from the Close of Middle Ages: Drawn from the Secret Archives of the Vatican and Other Original Sources*, C. 8, Londra: J. Hodges, 1908.
- Patridge, L., *Art of Renaissance: Venice 1400-1600*, California: University of California Press, 2015.
- Perlove, S. ve Silver, L., *Rembrandt's Faith: Church and Temple in the Dutch Golden Age*, Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, 2009.
- Peppard, M., *The World's Oldest Church: Bible, Art and Ritual at Dura-Europos, Syria*, Londra: Yale University Press, 2016.
- Ramsey, R., *Rembrandt is in the Wind: Learning to Love Art Through the Eyes of Faith*, Michigan: Zondervan, 2022.
- Redick, K., "Wilderness as Axis Mundi", *Symbolic Landscapes*, ed. Gary Backhaus, John Murungi, Berlin: Springer, 2009, 65-90.
- Ridderbos, B., "Objects and Questions", *Early Netherlandish Paintings: Rediscovery, Reception and Research*, ed. Bernhard Ridderbos, Anne van Buren ve Henk van Veen, Amsterdam: Amsterdam University Press, 2005.

- Roberts, H. E. (ed.), *Encyclopedia of Comparative Iconography: Themes Depicted in Works of Art*, Chicago ve Londra: Fitzroy Dearborn Publishers, 1998.
- Ross, L., *Medieval Art: A Topical Dictionary*, Londra: Greenwood Press, 1996.
- Rowe, N., *The Jew, the Cathedral, and the Medieval City: Synagoga and Ecclesia in the Thirteenth Century*, New York: Cambridge University Press, 2011.
- Russel, J. B., *İblis, Erken Dönem Hristiyan Geleneği*, çev. Ahmet Fethi, İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 2000.
- Ryan, J. R., "Golgotha and the Burial of Adam Between Jewish and Christian Tradition", *Nordisk Judaistik: Scandinavian Jewish Studies*, C. 32, S. 1, 2021, 3-29.
- Ryken, L., Wilhoit, J. ve Longman, T., *Dictionary of Biblical Imagery*, Downers Grove: InterVarsity Press, 1998.
- Salvador-González, J. M., "The House/Palace in Annunciations of the 15th Century: An Iconographic Interpretation in the Light of the Latin Patristics and Theological Tradition", *Eikón Imago*, C. 10, 2021, 391-406.
- Schiller, G., *Iconography of Christian Art*, çev. J. Seligman, Londra: Lund Humphries, 1971.
- Schipflinger, T., *Sophia-Maria: A Holistic Vision of Creation*, çev. James Morgante, York Beach: Samuel Weiser, 1998.
- Schipper, M., *Adem ile Havva Her Yerde*, çev. Arlet İncidüzen, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2012.
- Schlegel, U., "Observations on Masaccio's Trinity Fresco in Santa Maria Novella", *The Art Bulletin*, C. 45, 1963, 19-33.
- Schorr, D. C., "The Role of Virgin in Giotto's Last Judgment", *The Art Bulletin*, C. 38, 1956, 207-14.
- Schuyler, J., "Michelangelo's Serpent with Two Tails", *Source: Notes in the History of Art*, C. 9, S. 2, 1990, 23-29.
- Schwartz, S. (ed.), *Michelangelo's Painting: Selected Essays by Leo Steinberg*, Chicago: The University of Chicago Press, 2019.
- Senior, D., *Museum of Painting and Sculpture or Collection of the Principal Pictures, Statues and Bas-Reliefs in the Public and Private Galleries of Europe*, C. XV, Londra: Bossange, Barthes and Lowell, 1834.
- Sheridan, M., *Ancient Christian Commentary on Scripture: Old Testament II (Genesis 12-50)*, Illinois: InterVarsity Press, 2002.
- Steffler, A. V., *Symbols of the Christian Faith*, Cambridge: William B. Eerdmans Publishing, 2002.
- Steinberg, L., *The Sexuality of Christ in Renaissance Art and in Modern Oblivion*, Chicago ve Londra: University of Chicago Press, 1996.
- , "Pontormo's Capponi Chapel", *The Art Bulletin*, C. 56, 1974, 385-399.
- Stopp, E., "Brentano's 'O Stern und Blume': Its Poetic and Emblematic Context", *The Modern Language Review*, C. 67, 1972, 95-117.
- Teber, S., *Melankoli: Normal Bir Anomali*, İstanbul: Say Yayınları, 2013.
- The Revelations of Brigitta of Sweden*, C. 4, çev. Denis Searby, Oxford: Oxford University Press, 2008.
- Tükel, U. (Haz.), *E.H. Gombrich: Resimde Anlam Sorunu*, İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 1995.
- Tükel, U. ve Yüzgüller, S., *Sözden İmgeye Batı Sanatında İkonografi*, İstanbul: Hayalperest Yayınevi, 2018.
- Twelftree, G., *Jesus: The Miracle Worker*, Illinois: InterVarsity Press, 1999.
- Twining, L., *Symbols and Emblems of Early and Medieval Christian Art*, Londra: John Murray Publishing, 1885.
- Unwin, S., *Metaphor: An Exploration of the Metaphorical Dimensions and Potential of Architecture*, New York: Routledge, 2019.

- Venturi, L., Hieronymus Bosch'tan Bruegel'e", *Rönesans'ın Serüveni*, ed. Nurettin Pirim, İstanbul: YKY, 2005, 115-126.
- Verdet, J. P., *Gökyüzü: Düzen ve Karmaşa*, çev. Orçun Türkay, İstanbul: YKY, 2015.
- Vickers, M., "Mantegna and Constantinople", *Burlington Magazine*, C. 118, 1976, 680-87.
- Voragine, J., *The Golden Legend: Readings on the Saints*, çev. W. G. Ryan, Princeton: Princeton University Press, 1995.
- Warburg, A., *The Renewal of Pagan Antiquity: Contributions of the Cultural History of the European Renaissance*, Los Angeles: The Getty Research Institute for the History of Art and the Humanities, 1999.
- Wasserman, J., "Pontormo in the Capponi Chapel in Santa Felicita in Florence", *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, C. 53, 2009, 35-72.
- Whistler, C., "Tiepolo as a Religious Artist", *Giambattista Tiepolo 1696-1770*, ed. Ketih Christiansen, New York: The Metropolitan Museum of Art, 1996, 189-254.
- Wilson, N. Ve Taylor, N. R., *Bible Signs and Symbols: Understanding Their Meanings and Significance*, Michigan: BaberBooks, 2015.
- Wittkover, R., *Allegory and the Migration of Symbols*, New York: Thames and Hudson, 1987.
- Zell, M., *Reframing Rembrandt: Jews and the Christian Image in Seventeenth Century Amsterdam*, Berkeley: University of California Press, 2002.
- Zika, C., "Compassion in Punishment: The Visual Evidence in Sixteenth Century Depictions of Calvary", *Cultural Shifts and Ritual Transformations in Reformation Europe*, ed. Victoria Christman ve M. Elizabeth Plummer, Leiden: Koninklijke Brill, 2020, 251-283.
- Zingsem, V., *Lilith: Adem'in İlk Karısı*, çev. Devrim Doğan Yüzer, İzmir: İlya Yayınları, 2005.
- Zuffi, S., *Gospel Figures in Art*, çev. T. M. Hartmann, Los Angeles: Paul Getty Museum, 2003.

DİZİN

II. Philip 59

III. Carlos 156

III. Henry 107

III. Otto İncili 228, 229

III. Philip 237

XIV. Louis 206

A

Aby Warburg 7, 8, 9, 11, 62, 121

acedia bkz. hüznülü tembellik

Âdem 12, 19, 23, 28, 51-61, 66, 67, 68-73, 74-78, 79, 80, 83, 84, 90, 101, 126, 127, 128, 131, 136, 223

Âdemoğulları 148

Aden Bahçesi 66, 74-78, 79, 80, 89, 96, 125, 126-131, 134, 136, 142, 223

Agnus Dei 96, 98, 127, 243; *ayrıca* bkz. Tanrı'nın Kuzusu

ağaç 28, 44, 65-85, 89, 90, 91, 96, 110, 126, 127, 128, 132, 133, 134, 135, 237

Ahit Sandığı 223

akbaba 44

Albertus Magnus 103

Albrecht Dürer 76, 77, 78, 81, 97, 98

alegori 7, 15, 81, 128, 154, 157, 164-167, 204, 231, 235, 239, 243

Alman Rönesansı 119, 128

altar panosu 51, 126, 128, 136, 137, 139, 140, 141, 168, 174, 187, 217, 243, 244

Altın Buzağıya Tapınma 30, 33

Andrea da Firenze 232, 233, 234

Andrea Mantegna 42, 43, 44, 47, 48, 49, 51, 52, 53, 62, 242

Andreas 226

Andriaen van de Venne 235-239, 242

Angelo Tani 118

Annibale Carracci 211, 212, 213

Anthony van Dyck 80, 81

Antik Mısır 145

anti-tip 12

Antonello da Messina 170, 171

apokrif 7, 11, 28, 74, 94, 99, 215, 243

Aquinolu Tommaso 39, 105, 233, 234

Ararat Dağı 222

Arimathealı Yusuf 186, 192

Aristoteles 102, 103

arketip/arketipik 8, 23, 51, 65, 66, 74, 146, 161, 177, 178, 203, 208, 210, 241, 243

Arma Christi 194-196

Arma Virginis 153

asa/değnek 15, 24, 150, 155

asma 224

ateş sütunu 162-163

atribü 96, 111, 164, 204, 207, 243

Augustinus 12, 14, 53, 66, 141, 162, 181, 244

aula regia 139

axis mundi 23, 51, 65, 74, 98, 171, 177, 178

ayna 15, 28, 59, 245

Aziz Antonius 91, 119

Aziz Bede 103

Aziz Bernard 184

Aziz Chrysostomos 209, 210

Aziz Dominicus 36, 41

Aziz Gregorius (Papa) 102, 241, 244

Aziz Ireneaus 12, 18

Aziz Jerome 39

Aziz Johannes Climacus 181

Azize Bingenli Hildegard 78

Azize Bridget 119, 168, 169

Azize Helena 34

B

Babil 145, 146-152, 232

Babil Kulesi 145, 146-152

Baglioni Şapeli 138, 139

bağışçı 55, 57, 140

bahçe 42, 66, 69, 74-78, 79, 81, 89, 96, 106, 107, 108, 109, 110, 125-143, 181, 215, 223, 241

Bahçede İstirap 42

Bakire Meryem 132, 134, 166, 215-217; *ayrıca* bkz. Meryem

balık 209, 226, 227, 235-239

balıkçı 226, 229, 234

Barok 8, 24, 80, 93, 105, 131, 179, 201, 211, 228, 242, 244, 245

Bartolome Esteban Murillo 179, 180, 200, 201, 202, 204, 205

Başmelek Cebraıl 134, 136, 137, 139, 141, 166, 215

Başmelek Mikhael 74, 118

Benedikten Tarikatı 181, 184
 Benvenuto Tisi 153, 154, 155
 Bergamalı Galenos 76
Bible Moralisee 15, 240
Biblia Pauperum 15, 16
 Bilgelik Kitabı 28
 Bilgi Ağacı 66-73, 74, 75, 76, 134
 Bizans sanatı 8, 34, 41, 62, 178
Bladelin Triptiği (Weyden) 172, 173
 Boudewijn Bakker 230, 231, 240
 Brunelleschi 53
 bulut 23, 24, 30, 32, 34, 37, 39, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 49, 56, 62, 101, 102-110, 111, 114, 119, 150, 152, 153, 157, 162-163, 179, 184, 193, 196, 235, 237, 242
 bulut sütunu 162-163

C

Capponi Şapeli 190, 192, 193
 cehennem 52, 103, 107, 114, 117, 121, 181, 184, 185, cennet 37, 52, 61, 67, 68, 69, 76, 80, 96, 98, 107, 114, 117, 118, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 133, 134, 138, 141, 179, 181, 184, 185, 223, 233, 234, 243
 Cennetin Anahtarlarının Petrus'a Verilişi 41
 Cennetten Kovuluş 61, 67, 68, 76, 126, 127, 128
 Charles Le Brun 202, 206, 207
 Claude Lorrain 105
 Colosseum 44, 149
 Cosimo Rosselli 32, 33, 162, 163

Ç

çarmıh 15, 18, 23, 35, 42, 43, 44, 45, 51-61, 74-78, 115, 117, 139, 140, 141, 153, 168, 171, 184, 186-193, 194, 221
 Çarmıha Geriliş 18, 44, 45, 51, 115, 139, 140, 169, 170, 171, 186, 190
 Çarmıhta İsa 51, 52, 53, 55, 63, 75, 76, 186-193
 Çarmıhtan İndiriliş 186-193, 194
 çile nesneleri 43, 44, 140, 170-171, 194
 çile oyunları 186, 190
 çoban 24, 52, 87, 162, 204, 206
 Çobanların Secdesi 173, 174
 Çocuk İsa 19, 28, 70, 71, 72, 73, 79-81, 83, 94, 96, 119, 126, 132, 133, 134, 153, 174
 çöl 87-98, 126, 162-163
 Çölde İsa 91, 92

D

dağ 23-63, 89, 94, 145, 149, 181, 208, 210, 212, 222, 241
 Davud 42, 82, 153, 166, 167

Davud'un Kulesi 153
De Civitate Dei (Augustinus) 12
De Gradibus Humilitatis et Superbiae (Aziz Bernard) 184
 Delila 164, 167
 demon 69, 92, 181, 184
 diabloji 67, 243
 Dieric Bouts 24, 25
 dillerin çoğulluğu 146
 dinler tarihi 7, 8, 23, 37, 241
 Dismas 51
 Doğu ikonografisi 178, 215
 Domenico Veneziano 137, 139
 Dominiken Tarikatı 24, 233, 234
 dört mizaç 76-78, 93
 Duccio 168, 169, 186, 187
 Dünyanın Işığı 119-120; *ayrıca bkz.* İsa dünyanın göbeği *bkz.* *umbilicus mundi*
 Dünyanın Kurtarıcısı 210; *ayrıca bkz.* İsa dünyanın merkezi *bkz.* *axis mundi*
 Dünyanın Yaratılışı 110, 126, 127

E

Ecce Homo 91
 Efesli Rufus 76
 El Greco 44, 45
 Eliezer ve Rebeka 200-203, 204, 206
 Elizabet 94
 elma 19, 67, 70, 79-81, 156
 Enrico Scrovegni 117
 erdem/erdemli 59, 112, 114, 115, 128, 164, 166, 167, 181-185, 237
 Erdemler Merdiveni 182, 183
 Ernst H. Gombrich 11, 41, 106, 107, 110
 Erwin Panofsky 11, 98, 172, 173, 241
 Esav 204
 Eski Ahit 12-17, 19, 23, 24, 28, 32, 34, 36, 37, 39, 42, 46, 66, 67, 68, 69, 71, 81, 82, 83, 87, 88, 89, 91, 94, 101, 105, 109, 111, 126, 128, 132, 136, 137, 141, 145, 146, 148, 149, 150, 153, 154, 161, 162, 164, 178, 179, 186, 199, 200, 201, 203, 204, 206, 208, 209, 210, 214, 221, 223, 224, 228, 232, 239, 241, 244
 Evagrius Pontikus 92

F

fildişi kule 154, 155, 156, 157
 Filippino Lippi 69, 70, 84, 186, 188
 Flavius Josephus 150
 Fra Angelico 34, 35, 36, 37, 41, 134, 135, 136
 Fransız Kraliyet Akademisi 202

Fransiskan Tarikatı 156
fresk 16, 32, 34, 46, 53, 55, 69, 84, 113, 117, 134, 135,
139, 162, 163, 178, 223, 224, 233, 234
Friedrich Nietzsche 39

G
Galile Denizi 226, 227, 230, 231
Garofalo *bkz.* Benvenuto Tisi
Geertgen tot Sint Jans 83, 94, 95, 98
gemi 101, 102, 103, 104, 110, 119, 150, 152, 221-240
Gerizim Dağı 210, 212
Gesmas 51
Gethsemane bahçesi 42
geyik 78, 91
Giotto 46, 47, 113, 114, 115, 117, 121, 232, 233, 234
Giovanni Battista Piazzetta 201, 202
Giovanni di Paolo 126, 127, 128, 129
Giraloma Savonarola 225
Giulio de Medici *bkz.* Papa VII. Clement
Goethe 39, 105
Golgotha Şapeli 57
Golgotha Tepesi 23, 51-61, 186, 190
Golyat 166
Gotik 14, 83, 112, 141, 187, 243
Göğe Yükseliş 12, 23, 37, 39, 42-50, 177, 181, 190,
194, 242
gökkuşağı 101-121, 235, 239, 241
görsel kod 7, 8, 72, 91, 156, 193, 242
Gratia 184
Grotesk 68, 237
Guercino 211, 212
gül 119, 133
Gülün Romansı (Meun) 104, 105
günah 12, 14, 28, 51, 59, 61, 66-73, 74, 76, 77, 80,
81, 87, 88, 91, 92, 94, 96, 97, 107, 117, 118, 126,
128, 136, 141, 142, 145, 153, 156, 167, 181, 184, 221,
223, 227, 243
günah keçisi 87, 88, 89
güvercin 55, 90, 103, 136, 141, 153, 163, 221, 222,
223, 224

H
Hans Belting 53
Hans Memling 114, 115, 116, 118, 169, 170
havari 12, 34, 35, 37, 39, 41, 42, 43, 45, 46, 47, 49,
50, 91, 140, 209, 211, 221, 226, 228, 229, 231, 233,
234, 237, 243
Havva 19, 28, 61, 66, 67, 68, 69, 70-73, 74, 75, 76,
77, 78, 80, 83, 84, 101, 107, 126, 127, 128, 131, 136,
138, 153, 156, 223

Heretikler 227, 234
Herodes 59, 81
Hezekiel 102, 111, 112, 113, 132
Hristiyan ikonografisi 12, 34, 80, 111, 119, 126, 132,
141, 164, 168, 173, 177, 200, 204, 223, 243, 244
Hristiyanlık 11, 12, 15, 18, 34, 74, 91, 103, 128, 141,
142, 221, 223, 244
Hieronymus Bosch 59, 106, 107, 108, 109, 110
Hippokrates 76
Historia Scholastica (Comestor) 53
hiyerarşi/hiyerarşik 12, 15, 36, 52, 177, 204, 209
hiyerofani/hiyerofanik 8, 28, 30, 34, 37, 39, 47, 49,
56, 101, 111, 112, 163, 178, 242, 244
Hohenburg Manastırı 181
Hollanda Altın Çağı 235, 239
Hollanda Cumhuriyeti 235, 239
Horatius 11
Horeb 23, 24-29, 89
hortus conclusus 119, 132-142, 157; *ayrıca bkz.* kapalı
bahçe
Hortus Delicarum (Landsbergli Herrad) 181, 182
Hubert Damisch 37, 49, 242
Hugo van der Goes 173, 174
humiliatio 137
hüzünlü tembellik 92, 93

I-i

Isaac Newton 103, 105
Isidore (Sevilla Başpiskoposu) 102, 103
İbrahim 15, 24, 200, 201
İkinci Âdem 55, 61, 80, 90; *ayrıca bkz.* İsa
İkinci Havva 80, 90; *ayrıca bkz.* Meryem
ikonografik yöntem 7, 11
İlahi Komedi (Dante) 117, 121
İlk Günah 19, 23, 24, 26, 28, 51, 66-73, 77, 78, 80,
83, 84, 90, 96, 97, 120, 130, 131, 136, 142, 153, 156,
157, 170, 171, 190
İlya 34, 35, 36, 89
İncil yazarları 19, 34, 37, 39, 41, 46, 50, 51, 53, 55,
60, 89, 94, 111, 168, 186, 189, 194, 209, 210, 226,
228, 231, 245
insan avcısı 226, 234, 237
İsa 12, 14, 15, 16, 18, 19, 23, 28, 32, 34-41, 42-50, 51-
61, 66, 70, 71, 72, 73, 74-78, 79-81, 82, 83, 88,
89-93, 94, 96, 98, 103, 111-118, 119, 126, 127, 128,
131, 132, 133, 134, 137, 139, 140, 141, 153, 163, 164-
167, 168-171, 172-174, 178, 179, 181, 184, 186-193,
194, 199, 204, 208-214, 215, 221, 223, 224, 225,
226, 228, 229, 231, 232, 233, 234, 237, 242, 243
İsa ve Samiriyeli Kadın 208-214

İsa'nın Çilesi 61, 90, 91, 98, 168, 170, 173, 186,
192, 194
İsa'nın Doğumu 140, 172-174, 215
İsa'nın Fırtınayı Dindirmesi 226, 228, 229
İsa'nın Kırbaçlanması 43, 168-171, 174
İsa'nın Mezara Konuluşu 167, 192
İsa'nın Mucizeleri 41, 226
İsa'nın Sinanması 89, 90
İsa'nın Suyun Üzerinde Yürümesi 226, 231, 232
İshak 15, 24, 200-203, 204, 206
İshak ve Rebeka 203, 204
İspanyol Şapeli 232, 233
İsrailoğulları 24, 30, 87, 89, 162-163, 164, 210, 232,
İşaya 82, 94
İyiliği ve Kötülüğü Bilme Ağacı 66, 84, 126

J

Jacobus de Voragine 53
Jan van Eyck 166, 167
Jean de Meun 104
Jewish Antiquities 150
Johan Huizinga 12, 18
Johann Bussemacher 184, 185
John Calvin 23, 210
Joseph Anton Koch 105, 106

K

Kabalacı gelenek 70
Kabalacı yazın 69
kafatası 51-61
Kalvinizm 235
kanatlı aslan 111
kanatlı öküz 111
Kanonik İnciller 94, 127, 186
Kanun Tabletleri 15, 30, 32, 33, 34, 89
kapalı bahçe 81, 119, 126, 132-142
kapalı kapı 137, 138, 139
Karşı Reform 10, 26, 37, 44, 49, 156, 235, 242, 244
kartal 111
Katolik Kilisesi 15, 26, 28, 59, 128, 150, 153, 227, 234,
237, 244
kayık 221-240
Kederlerin Adamı 91
kefaret 12, 14, 23, 44, 45, 51, 71, 72, 74, 76, 87, 117,
120, 170, 190
Keşiş Johannes 92, 181, 182
Khora Manastır Kilisesi 178, 180, 196, 215, 216
kırbaç 43, 168, 171, 173, 174, 194
Kızıldeniz 91, 162
Kızıldeniz'i Geçiş 162, 163

Kilise Babaları 211, 244
kolektif arketipler *bkz.* arketip
komünyon ekmeği 74, 76
Konstantin 34
Konstantinopolisli Theodoros 23
kozmoğoni 125, 199
kozmooloji/kozmojik 8, 23, 87, 126
kozmos 65, 125
kule 44, 107, 145-159
kurban/kurbanlık 14, 15, 44, 51, 80, 87, 90, 98, 101,
102, 105, 106, 170, 180, 223
Kurtarıcı 15, 51, 62, 66, 80, 134, 135, 139, 141, 167,
171, 212; *ayrıca bkz.* İsa
Kutsal Aile 80, 96
Kutsal Haç 74, 84
Kutsal Ruh 28, 39, 55, 89, 90, 91, 93, 111, 134, 136,
137, 141, 146, 153, 162, 163, 166, 221, 223
Kutsal Topraklar 57, 141
Kutsal Üçlü (Trinite) 39, 53, 54, 55, 56, 57, 105, 137,
153, 154, 155, 166
Kutsal Yükseliş Merdiveni 181-185
Kutsalların Kutsalı 135
kutsanmış ekmeğe 66
kuyu 199-219
Kuyu Başında Meryem 215, 217
Kuzey Rönesansı 83, 114, 139, 172
kuzgun 90, 222, 223, 227
kuzu 96, 98, 127, 243

L

Landsbergli Herrad 181, 182, 183, 184
Legenda Aurea (Voragine) 53, 74
Lekesiz Gebelik 24, 26, 28, 153, 156, 157, 158
Lenzi ailesi 55
Leo Steinberg 192, 193, 225
Lévi-Strauss 202, 203
Lilith 68, 69-73, 84
Lionello Venturi 57
Lorenzo Lotto 36, 39
Lorenzo Monaco 194, 195
Ludovico Carracci 92, 93
Luka İncili 43

M

Madonna 28, 72, 80, 119, 120
makrokozmos 65, 128
mandorla 34, 35, 37, 46, 47, 113
Maniyerist resim 44, 190, 242
Maniyerizm 242
Masaccio 53, 54, 55, 56, 57

Masumların Katli (Bruegel) 59
 Matta 39, 42, 111, 127, 231, 245
 Matta İncili 51, 52, 82, 83, 108, 153
 Matthias Grünewald 119, 120
 Mecdelli Meryem 210
Meditationes Vitae Christi 168, 173, 186
 melankoli/melankolik 76, 78, 91, 92, 93, 96, 98, 99
Melencolia I (Dürer) 78, 97, 98
memento mori 55
 Menasseh ben Israel 213, 214
 merdiven 37, 145, 148, 177-197,
 Merode ailesi 140
 Meryem 24, 26, 28, 36, 41, 46, 47, 52, 53, 55, 60,
 61, 66, 70-73, 74, 75, 76, 79-81, 82, 83, 90, 94,
 96, 114, 117, 119-120, 126, 128, 131, 132-142, 153-
 158, 166, 167, 173, 174, 178, 179, 187, 189, 190, 193,
 194, 201, 204, 215-217, 243
 Meryem, Çocuk İsa ve Azizler 96, 126
 Meryem ve Çocuk İsa 28, 70, 71, 72, 73, 79-81, 83,
 94, 119, 132, 133, 134
 Meryem'e Müjde 28, 134-142, 155, 156, 166, 167,
 201, 215, 216, 217
Meryem İlahileri 155
 Meryem kültü/sembolizmi 132-142
 Mesih 28, 36, 41, 42, 51, 74, 81, 94, 204, 209, 210, 212
 metafor/metaforik 37, 45, 96, 98, 139, 150, 153,
 155, 181, 184, 204, 211, 223, 228
 metamorfoz 23, 34, 39
 mezar 53, 55, 56, 57, 167, 178, 192, 194
 Mısır'dan Çıkış 30, 87, 162
 Michael Peppard 215, 217
 Michelangelo 8, 16, 67, 68, 84, 223, 224, 225,
 240, 242
 mikrokozmos 65
 Mircea Eliade 7, 8, 18, 23, 65, 74, 177, 178, 241, 244
 mitoloji/mitolojik 23, 131, 243
Mnemosyne Atlası (Warburg) 8
 Monreale Katedrali 178, 179
 Moretto da Brescia 89, 90, 91, 93, 94, 96
 motif 7, 8, 11, 23, 28, 32, 34, 37, 39, 41, 44, 45, 46,
 47, 49, 55, 56, 66, 81, 89, 93, 102, 105, 106, 111,
 113, 114, 115, 119, 126, 128, 134, 137, 140, 142, 155,
 157, 163, 164, 173, 177, 184, 190, 192, 193, 194,
 199, 202, 206, 208, 212, 213, 215, 223, 224, 225,
 226, 227, 231, 239, 241, 243
 Mucizevi Balık Avı 226, 227
 Musa 12, 15, 16, 23, 24, 25, 26, 28, 30-33, 34, 35, 36,
 88, 89, 162, 163, 206-207
 Musa ve Kanun Tabletleri 32
 Musa'nın Kanun Tabletlerini Kırması 30

mühürlenmiş pınar 132, 134
 Münecim Kralların Secdesi 113

N

Narbonne Katedrali 39, 62
 natüralizm 113, 241, 242
Navicella 232, 233, 234
 Neoklasik dönem 105
 Nicolas Poussin 8, 105, 201, 202, 203, 206,
 207, 242
 Nicolas Froment 27, 28, 29
 Nikodemus 186, 192
 Nikodemus İncili 74
 Nimrod (Nemrut) 150
 Notre Dame Katedrali 70, 71, 72
 Nuh 101, 102, 103, 104, 105, 108, 110, 115, 119, 146,
 221, 239
 Nuh'un Gemisi 104, 119, 221, 222-225, 226, 228
 Nuh'un Kurbanı 105, 106, 223
 Nuh'un Sarhoşluğu 223, 224

O-Ö

On İki Yıllık Ateşkes 239
 Origenes 12, 34, 51
 Ortaçağ 10, 12, 14, 15, 24, 30, 32, 55, 74, 76, 80, 83,
 91, 92, 93, 103, 105, 111, 128, 132, 133, 134, 148,
 154, 155, 164, 168, 173, 174, 181, 184, 186, 190,
 204, 223, 227, 228, 241, 242, 244, 245
Ortaçağın Günbatımı (Huizinga) 12
 otoportre 139
 Otuz Yıl Savaşları 235
 Ölü Deniz Parşömenleri 69
 Önbelirim 12, 89, 163, 164, 166, 167, 186, 201,
 204, 244
 örtük sembolizm 8

P

Pacino di Bonaguida 189, 190, 191
palatium regis 139
 Palma Vecchio 204, 205
 Paolo Veronese 37, 38, 39, 62
 Papa IV. Sixtus 24, 28, 32
 Papa IX. Pius 26
 Papa VII. Clement 39
 Papa X. Leo 226, 227
 Papalık (devlet) 234
 Paulus 12, 51, 74, 163, 204, 226
 Pentekost 146
 Peter Bladelin 174
 Peter Paul Rubens 131

Petrus 12, 34, 39, 41, 42, 53, 140, 194, 221, 226, 227, 228, 231, 232, 233, 234, 243
 Petrus'un Pişmanlığı 41
 Petrus Christus 141, 142
 Petrus Comestor 53
 Philippe de Champaigne 202, 203
Piedra Gloriosa (ben Israel) 213, 214
 Pieta 192, 193, 195
 Pilatus 168
 Pinturicchio 138, 139
 Plutarkhos 11
 Pontormo 190, 192, 193
porta clausa bkz. kapalı kapı
 Portinari ailesi 174
Primatus Papae 41
Primatus Petri 41
 Protestan Reformu 23, 210, 244
 putto 37, 43, 245

R

Rabanus Maurus (Mainz Başpiskoposu) 103
 Raffaello Sanzio 39, 40, 41, 62, 226, 227
 Rahel 204-205, 206, 214
 Rebeka 200-203, 204, 206
 Reginaldo Scrovegni 117, 121
 Rembrandt van Rijn 8, 212, 213, 214, 228, 229, 230, 231, 242
Revelations (Azize Bridget) 168, 173
 Robert Campin 139, 140, 215, 217
 Robert Grosseteste 103
 Roger Bacon 103
 Rogier van der Weyden 172, 173, 174
 Rokoko 155, 201
 Romanesk 112, 141
 ruhların avcısı 234
 Rönesans 8, 16, 24, 46, 49, 53, 57, 70, 84, 91, 92, 93, 94, 96, 113, 133, 134, 137, 139, 141, 155, 168, 190, 229, 241, 242, 244, 245

S

sacramentum bkz. kutsanmış ekmek
 Salzburg Başpiskoposluğu 74
 Samiriyeli kadın 208-214
 Samson/Şimşon 164-167
 San Marco Manastırı 35, 134, 135
 San Pascual Kilisesi 156
 San Pietro Katedrali 232
sancta sanctorum bkz. Kutsalların Kutsalı
 Santa Cecilia in Trastevere Kilisesi 127
 Santa Felicita Kilisesi 190, 192

Santa Lucia de'Magnoli Kilisesi 137
 Santa Maria Assunta Katedrali 37, 38
 Santa Maria Novella Kilisesi 53, 54, 55, 70, 232, 233
Scala Paradisi (Climacus) 181
 Scrovegni (Arena) Şapeli 46, 47, 113, 114
 Scrovegni ailesi 117, 121
 Sébastien Bourdon 24, 26
 Seksen Yıl Savaşları 235
 Sembol 7, 8, 11, 12, 18-19, 23, 45, 49, 65, 66, 68, 89, 90, 91, 93, 96, 101, 103, 114, 119, 135, 137, 138, 140, 142, 145, 153, 161, 164, 166, 177, 178, 179, 184, 199, 203, 204, 214, 217, 221, 223, 227, 233, 234, 235, 241, 242, 243, 245
 sembolik değer 7
 sembolik dil 8, 14
 sinanma 87, 91-93, 181, 226-234
 Sina Çölü 30
 Sina Dağı 30-33, 34, 89, 181
 Sinagog 13, 14, 15, 141
 Sinoptik İncil 42, 89, 228, 245
 Sippora 206, 207
 Sistine Şapeli 15, 17, 32, 33, 67, 68, 162, 163, 223, 224, 225, 226
 Siyon Dağı 210
 Skolastik felsefe 39, 78, 103, 105, 141
 Son Akşam Yemeği 42, 79
 Son Yargı 16, 52, 96, 102, 103, 108, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 128, 234, 243
speculum historiale 12-17
Speculum Humanae Salvationis 15
speculum sine macula (lekesiz ayna) 28
 St. Katerina Manastırı 181, 182
 Stefan Lochner 132, 133
 Strasbourg Katedrali 119
 Strozzi Şapeli 69, 70, 84
 su sembolizmi 221, 232
Summa Theologica (Aquinolu Tomaso) 105
Superbia 184
 Süleyman 42, 81, 155, 161
 sütun/direk 43, 44, 49, 134, 136, 137, 161-175, 194, 203
 Sütunda İsa 169, 170, 171

Ş

Şabat 206
 Şeria Nehri 94
 Şeytan 67, 73, 76, 78, 88, 89, 90, 91, 93, 138, 141, 181, 223, 226, 227, 228, 231, 235, 243
 Şit 74

T
 Tabor Dağı 34-41
 Talmud 69
 Tanrı'nın Dağı 23, 24, 91; *ayrıca bkz.* Horeb
Tanrı'nın Yarattığı Şeylerin Ortaya Çıkışının Düzeni
Üzerine (Grosseteste) 103
 Tanrı'nın Kuzusu 96, 127, 243
 tefekkür yaşamı 181
 tek boynuzlu at 128
 teoloji/teolojik 7, 11, 12, 15, 18, 23, 24, 28, 34, 37, 42,
 51, 52, 53, 55, 56, 67, 74, 88, 101, 102, 104, 112, 127,
 131, 136, 141, 145, 163, 166, 167, 171, 177, 179, 181,
 186, 206, 209, 210, 215, 221, 225, 228, 232, 234,
 241, 242, 243, 244
 Tertullianus 12, 82, 138, 210, 225
The Renewal of Pagan Antiquity (Warburg) 7
 Theotokos Meryem 178
 Giambattista Tiepolo 156, 157, 158
 Tim Parks 118
 Tintoretto 49, 50
 tip 12
 tipoloji 12-16, 19, 24, 26, 28, 51, 61, 65, 66, 70,
 74, 81, 111, 153, 155, 163, 167, 178, 186, 204, 223,
 241, 244
 Tommaso Portinari 118
 Traianus Sütunu 44
 Transfigürasyon 34-42, 62
 Trento Konsili 37, 244
 Tufan 12, 89, 90, 101, 102, 103, 105, 106, 107, 108,
 110, 112, 119, 146, 221, 222-227, 239
Turris Davidica *bkz.* Davud'un Kulesi
Turris Eburnea *bkz.* Fildişi kule

U-Ü
 Umberto Eco 15, 105, 146
umbilicus mundi 51
 Ursula Schlegel 57
 Üç Canlı ve Üç Ölü 55
 Ürdün Nehri 91

V-W
 Vaat Edilen Topraklar 87
 vaftiz 44, 91, 163, 181, 199, 211, 221, 223, 224,
 225, 232
 Vaftizci Yahya 88, 91, 94-98, 114, 243
 Valonlar 59
vanitas 107, 245
vita activa *bkz.* dünyevi yaşam
vita contemplativa *bkz.* tefekkür yaşamı
 Warburg Ekolü 7

Y
 Yahuda 43, 46, 194, 210
 Yahudilik 141, 142
 Yakub 24, 34, 94, 178-180, 186, 200, 204-205, 206,
 208-214, 215
 Yakub'un Merdiveni 148, 178-180, 181, 186, 190
 Yakub ve Rahel 204-205, 214
 yanan çalı 24-29, 30, 162
 Yaratılış 16, 65, 66, 67, 74, 101, 103, 110, 126, 128,
 206, 215, 239
 yasak meyve 28, 66, 68, 74, 76, 78, 79, 80, 126,
 128, 131, 134, 156; *ayrıca bkz.* elma
 Yaşam Ağacı 66-73, 74, 76, 84, 126, 134
 Yaşam Ekmeği 80; *ayrıca bkz.* İsa
 yaşam pınarı 199, 209, 210, 215; *ayrıca bkz.* kuyu
 Yaşlı Jan Brueghel 130, 131
 Yaşlı Lucas Cranach 79, 80, 81, 113, 128, 130
 Yaşlı Pieter Bruegel 8, 57, 58, 59, 60, 61,
 151-152, 242
 Yaşlı Plinius 11
 Yehova 23, 42, 164
 Yehova'nın Dağı *bkz.* Sina
 Yeni Havva *bkz.* Meryem
 Yeni Platonculuk 70, 84, 92
 Yesse 82-83
 Yesse Ağacı 82-83
 Yeşu 32
 yitirilmiş cennet 80, 96, 107, 126-131; *ayrıca bkz.*
 Aden Bahçesi
 yortu 26, 28, 34, 49
 Yuhanna 34, 39, 42, 50, 52, 53, 55, 60, 111, 112, 113,
 127, 189, 194, 209, 210, 211, 226
 Yuhanna İncili 186, 208, 210, 243
 Yusuf 81, 82, 83, 140, 174, 208, 215

Z
 zambak 81, 114, 119, 137, 139, 215
 Zebedi 227
 Zekeriya 94
 Zeytin Dağı 42-50
 ziggurat 149

KOLEKSİYON BİLGİSİ

Anhaltische Gemäldegalerie, Dessau

Albrecht Dürer, *Melencolia I*, 1514 97

Baglioni Şapeli, Santa Maria Maggiore, Spello

Pinturicchio, *Mer yem'e Müjde*, 1501 138

Bayerische Staatsbibliothek, Münih

III. Otto İncili'nde yer alan bir resim, 998-1001 229

Matthias Gerung, *Yuhanna'nın imgelemi*,

1530-32 112

Berthold Furtmeyr, *Yaşam ve Ölüm Ağacı*, Salzburg Missal, 1481 75

Biblioteca Apostolica, Vatikan

Leo Patrikios İncili, *Musa'nın Sina Dağı'nda Tabletleri Alışı*, y. 940 31

Bibliothèque nationale de France, Paris

Landsbergli Herrad, "Erdemler Merdiveni" betimi (kopya), 12. yüzyıl 183

Bodleian Library, Oxford

Saatler Kitabı'nda "Nuh'un Gemisi" betimi, 1430-50 104

British Library, Londra

Anonim, *Babil Kulesi*, 11. yüzyıl 147

British Museum, Londra

Anonim, *Bible Pauperum*, y. 1465 16

Anonim, *Nuh'un Gemisi*, 13. yüzyılın sonları 222

Moutier-Grandval İncili, *Musa'nın Sina Dağı'nda*

Tabletleri Alışı, 9. yüzyıl 33

Capponi Şapeli, Santa Felicita Kilisesi, Floransa

Pontormo, Çarmıhtan İndiriliş, 1525-28 192

Christ Church, Oxford

Pontormo, Çarmıhtan İndiriliş (Capponi Şapeli altar resmi için çizim) 193

Cleveland Museum of Art, Cleveland

Olivuccio di Ciccarello, *Mer yem ve Çocuk İsa ile Hava*, y. 1400 73

Colección Mateu, Barselona

Hans Memling, *Sütunda İsa*, 1485-90 170

Fitzwilliam Museum, Cambridge

Domenico Veneziano, *Mer yem'e Müjde*, 1445 137

Galleria degli Uffizi, Floransa

Andrea Mantegna, İsa'nın Göğe Yükselişi, 1462-70 48

Hugo van der Goes, "Çobanların Secdesi" sahnesi (*Portinari Triptiği*, orta pano), 1475-76 173

Galleria dell'Accademia, Floransa

Filippino Lippi, Çarmıhtan İndiriliş, 1506 188

Lorenzo Monaco, Çile Nesneleri ve *Pieta*, 1404 195

Galleria Doria Pamphilj, Roma

Yaşlı Jan Brueghel, *Yeryüzü Cenneti ve İlk Günah*, 1612 130

Galleria e Museo Estense, Modena

Charles Le Brun, *Musa Yetro'nun Kızlarını* Koruyor, 1685 207

Gemaldegalerie, Berlin

Geertgen tot Sint Jans, *Vaftizci Yahya Çölde*, 1495 95

Ludovico Carracci, *Meleklerin Çölde İsa'ya Hizmet Edışı*, 1608 92

Rogier van der Weyden, "İsa'nın Doğumu" sahnesi (*Bladelin Triptiği*, orta pano), 1445-50 172

Yaşlı Lucas Cranach, *Aden Bahçesi*, 1530 130

Gemaldegalerie, Dresden

Palma Vecchio, *Yakub ve Rahel*, 1515-25 205

Hermitage Museum, St. Petersburg

Anthony van Dyck ve Paul de Vos, *Mısır Yolunda Dinlenme*, 1630'lu yılların başı 80

Bartolome Esteban Murillo, *Yakub'un Merdiveni*, 1660 180

Sébastien Bourdon, *Musa ve Yanan Çalı*, 1642-45 26

Yaşlı Lucas Cranach, *Elma Ağacının Altında Meryem ve Çocuk İsa*, 1530'lu yıllar 79

Herzog August Bibliothek, Wolfenbüttel
Johann Bussemacher, *Cennetin ve Cehennem*
Merdivenleri, y. 1595 185

Herzogin Anna Amalia Bibliothek, Weimar
Yaşlı Lucas Cranach'ın atölyesi, *Hezekiel'in*
İmgelemi, 1534 113

İspanyol Şapeli (Guidalotti Şapeli), Santa Maria Novella, Floransa
Andrea da Firenze, *Navicella* (İsa'nın Suyun Üzerinde Yürümesi), 1365-67 232

J. Paul Getty Museum, Los Angeles
Anonim, *Yesse Ağacı*, 1240-50 82
Morgan İncili'nde "Samson'un Sütunları Yıkması" betimi, y. 1250 165

Khora Manastır Kilisesi, İstanbul
Meryem'e Müjde, 14. yüzyıl 216
Yakub'un Merdiveni, 14. yüzyıl 180

Kunsthistorisches Museum, Viyana
Yaşlı Pieter Bruegel, *Babil Kulesi*, 1563 149
Yaşlı Pieter Bruegel, *Golgotha Yolu*, 1564 58

Litanie Lauretanae, Augsburg
Gottfried Bernhard Goetz, *Fildişi Kule*
(Turris Eburnea), 1750 156

Maria Krönung Kilisesi, Stuppach
Matthias Grünewald, *Stuppach Madonnası*, 1517-19 120

MET, Washington
Paolo di Giovanni Fei, *Meryem ve Çocuk İsa ile Havva ve Yılan*, 1385-90 73

Metropolitan Museum of Art, New York
Albrecht Dürer, Âdem ve Havva, 1504 77
Giovanni di Paolo, *Cennet*, 1445 129
Giovanni di Paolo, *Dünyanın Yaratılışı ve Cennet*
ten Kovuluşu, 1445 127
Moretto da Brescia, İsa Çölde, 1515-20 90
Petrus Christus (?), *Meryem'e Müjde*, y. 1450 142
Robert Campin, *Merode Altar Panosu*, 1427-32 140

Robert Campin, *Merode Altar Panosu*'nda "Meryem'e Müjde" sahnesi, 1427-32 217

Monreale Katedrali, Palermo
Yakub'un Merdiveni, 12. yüzyıl 179

Morgan Library, New York
Pacino di Bonaguida, Çarmıha Çıkmak İçin Merdivene Tirmanan İsa, y. 1320 191
Saatler Kitabı'ndan bir "Meryem'e Müjde" sahnesi, y. 1500 156

Musée de l'Œuvre Notre-Dame, Strasbourg
Sabina von Steinbach (?), Kilise ve Sinagog, 13. yüzyıl 13

Musée du Louvre, Paris
Andrea Mantegna, Çarmıhta İsa, 1456-59 52
Antonello da Messina, *Sütunda İsa*, y. 1476 171
Nicolas Poussin, *Eliezer ve Rebeka*, 1648 202

Museo dell'Opera del Duomo, Siena
Duccio, "Çarmıhtan İndiriliş" sahnesi (*Maesta*'dan ayrıntı), 1308-11 187
Duccio, "İsa'nın Kırbaçlanması" sahnesi (*Maesta*'dan ayrıntı), 1308-11 169

Museo Nacional del Prado, Madrid
Bartolome Esteban Murillo, *Eliezer ve Rebeka*, 1650 200
Fra Angelico, *Meryem'e Müjde*, 1430-32 136
Giambattista Tiepolo, *Lekesiz Gebelik*, 1767-69 157
Hieronymus Bosch, *Yeryüzü Zevkleri Bahçesi* triptiği, 1490-1500 107

Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid
Guercino, İsa ve Samiriyeli Kadın, 1640-41 211

Museum Boijmans van Beuningen, Rotterdam
Yaşlı Pieter Bruegel, *Babil Kulesi*, y. 1565 152

Museum Catharijne Convent, Utrecht
Guido da Siena, Çarmıha Çıkmak İçin Merdivene Tirmanan İsa, 1270'li yıllar 189

Muzeum Narodowe, Gdansk
Hans Memling, *Son Yargı*, 1467-71 116

National Gallery of Ireland, Dublin

Bartolome. Esteban Murillo, *Yakub ve Rahel'in Kuyuda Karşılaşması*, 1660-65 205

Notre Dame Katedrali, Paris

Meryem ve Çocuk İsa / İlk Günah, 12.-14. yüzyıllar 71,72

Österreichische Nationalbibliothek, Viyana

Viyana Genesis'inde "Nuh ve Oğulları" betimi, 6. yüzyılın ilk yarısı 102

Philadelphia Museum of Art, Philadelphia

Dieric Bouts, *Musa ve Yanan Çalı*, 1465-70 25

Pinacoteca Civica, Recanati

Lorenzo Lotto, *Transfigürasyon*, 1511 36

Pinacoteca di Brera, Milano

Annibale Carracci, İsa ve Samiriyeli Kadın, 1594-95 212
Garofalo, *Kutsal Üçlü*, Meryem ve Azizler, y. 1530 154
Giovanni Battista Piazzetta, *Rebeka Kuyu Başında*, 1740 201

Pinacoteca Vaticana, Vatikan

Raffaello, *Transfigürasyon*, 1517-20 40

Rijksmuseum, Amsterdam

Andriaen van de Venne, *Ruhlar İçin Balık Avı*, 1614 104
Geertgen tot Sint Jans, *Yesse Ağacı*, 1480'li yıllar 83
Rembrandt, İsa ve Samiriyeli Kadın, 1657-58 213

San Marco Bazilikası, Venedik

Mer yem'e Müjde, 12. yüzyıl 216

San Marco Manastırı, Floransa

Fra Angelico, *Mer yem'e Müjde*, 1442-43 135
Fra Angelico, *Transfigürasyon*, 1440-42 35

Santa Maria Assunta Katedrali, Montagnana

Paolo Veronese, *Transfigürasyon*, 1555-56 38

Santa Maria Novella Kilisesi, Floransa

Masaccio, *Kutsal Üçlü*, 1426-28 54

Scrovegni (Arena) Şapeli, Padova

Giotto, İsa'nın Göğe Yükselişi, 1304-6 47
Giotto, *Son Yargı*, 1304-6 114

Sistine Şapeli, Vatikan

Cosimo Rosselli, *Kanun Tabletleri ve Altın Buzağıya Tapınma*, 1481-82 33
Cosimo Rosselli, *Kızıldeniz'i Geçiş*, 1481-82 163
Michelangelo, İlk Günah ve Cennetten Kovuluş, 1508-12 68
Michelangelo, *Tufan*, 1508-12 225

St. Etienne Katedrali, Bourges

Anonim, *Kilise ve Sinagog*, 13. yüzyıl 14

St. Katerina Manastırı, Sina

Kutsal Yükseliş Merdiveni (Aziz Johannes Merdiveni), 12. yüzyılın sonları 182

St. Sauveur Katedrali, Aix-en-Provence

Nicolas Froment, *Yanan Çalı*, 1476 27

Stadel Museum, Frankfurt

Joseph Anton Koch, *Nuh'un Kurbanı ile Manzara*, 1803 106

Städelsches Kunstinstitut, Frankfurt

Yukarı Ren Bölgesi Ustası, *Cennet Bahçesi*, y. 1410 133

Strozzi Şapeli, Santa Maria Novella, Floransa

Filippino Lippi, *Âdem ve Lilith*, 1487-1502 70

The National Gallery, Londra

Andrea Mantegna, İsa Zeytin Dağı'nda, 1455-56 43

The National Gallery of Art, Washington

Jan van Eyck, *Mer yem'e Müjde*, 1434-1436 166

Toledo Museum of Art, Toledo

El Greco, İsa Zeytin Dağı'nda, y. 1590 45

Trier Katedrali Hazinesi, Trier

Anonim, *Nuh'un Gemisi ve İsa'nın Vaftizi*, y. 1200 224

Victoria and Albert Museum, Londra

Raffaello, *Mucizevi Balık Avı*, 1515 227

Wallraf-Richartz Museum, Köln

Stefan Lochner, *Meryem ve Çocuk İsa Kapalı Bahçede*, 1445-50 132



Sembol ve anlam ilişkisine dayanan sanat, üretildiği toplumların iç dinamiklerinin yanı sıra inançlarıyla, gelenekleriyle, kültürel birikimleriyle belirlenen bir görsel dil kullanıyor. Özellikle her coğrafyanın klasik sanatıyla ilgilenmek isteyenlerin, o coğrafyaların ilgili dönemlerinde sahip oldukları sembolik dili anlayabilmeleri için kültür ve dinler tarihi hakkında bilgi sahibi olmaları gerekiyor. Yaklaşık on sekizinci yüzyıla kadar geçen süreçte Batı sanatında dini, mitolojik, tarihi konulara odaklanan eserler üretildiği de göz önüne alınırsa, Batı resmindeki anlama ulaşmanın kilidini açan anahtarın sembolleri ve motifleri bilmek olduğu açıkça görülüyor.

Sanat tarihçisi Serap Yüzgüller'in yazdığı *Sembol ve Anlam: Batı Resminde Kutsalın Temsili*, Batı resmini anlam bakımından daha iyi değerlendirebilmek, resimlerde kullanılan sembolik öğelerin aracılığıyla anlam katmanlarını zenginleştirmek suretiyle eserin anlatısının nasıl güçlendirildiğini görebilmek için gerekli bilgileri veriyor. Kitapta, ortak sembolik görsel dilini "kutsal" üzerinden kurup geliştiren Batı kültüründe Ortaçağ, Rönesans, Maniyerist ve Barok dönem resim sanatında sıklıkla kullanılan on temel motif inceleniyor. *Sembol ve Anlam: Batı Resminde Kutsalın Temsili*, kutsalı ifşa ve inşa ederken bu motiflerin nasıl kullanıldığını, nüanslarla onlara nasıl farklı anlamlar kazandırıldığına ve bir resme bu "gösterenler" doğrultusunda bakıldığında anlamın nasıl derinleştiğine dair bilgi sahibi olmak isteyen okuyucularla sanatsal, ikonografik, teolojik bir buluşma sağlıyor.



Hayalperest Kitap
Sanat Kuramları

ISBN 978-625-8253-05-4



9 786258 253054