DİJİTAL KÜTÜPHANE KANALI

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:

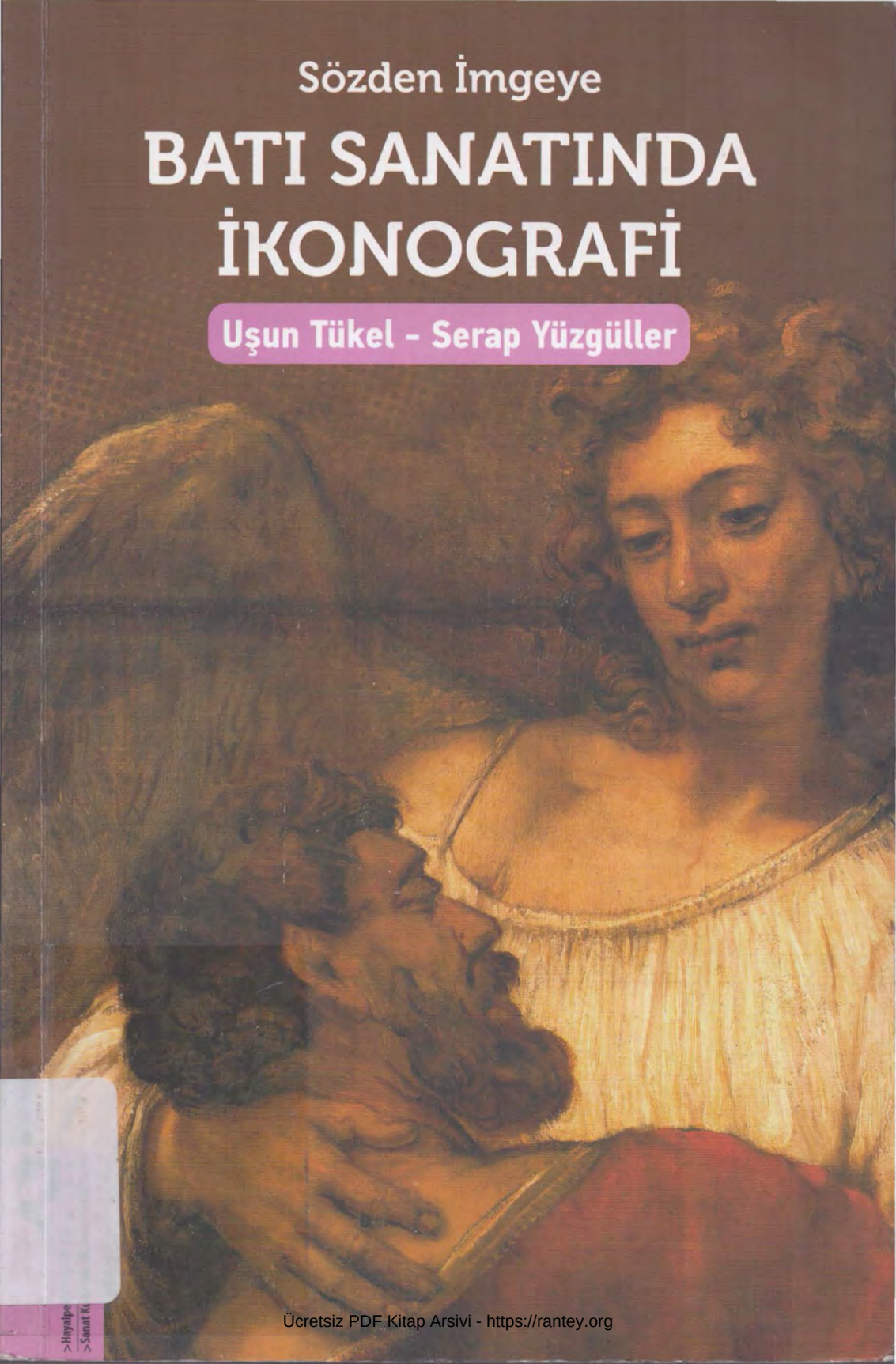
• Telegram: https://t.me/birkitapbir

• WhatsApp Kanalımız : https://whatsapp.com/channel/0029VbDHv8uE50Us4IvMoc0Y

Sözden İmgeye

BATI SANATINDA İKONOGRAFİ

Uşun Tükel - Serap Yüzgüller



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

Sözden İmgeye

Batı Sanatında İkonografi

Uşun Tükel - Serap Yüzgüller

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

© 2018 Hayalperest Yayınevi
Sanat Kuramları

Sözden İmgeye
Batı Sanatında İkonografi

Uşun Tükel - Serap Yüzgüller

Yayın Yönetmeni Ramazan Kurtaran
Yayın Editörü Firdevs Candil Erdoğan
Kapak ve Sayfa Tasarımı Himmet Doğan

Kapak Resmi *Yakub'un Melekle Güreşi*, Rembrandt, 1659
Gemaldegalerie, Berlin

1. Baskı Şubat 2018

Sertifika No 22641
ISBN 978-605-9452-19-9

Kitabın her türlü yayın hakları
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:
İnkılap Kitabevi Baskı Tesisleri
Matbaa Sertifika No: 10614
Çobançeşme Mah. Altay Sk. No: 8
Yenibosna – Bahçelievler / İstanbul
Tel: (0212) 496 11 11

Genel Dağıtım:
İzlenim Sanat Yayınevi
info@izlenimyayinevi.com

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

www.hayalperestkitap.com
www.facebook.com/hayalperestkitap
www.artkitap.com

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

Sözden İmgeye

Batı Sanatında İkonografi

Uşun Tükel - Serap Yüzgüller

HAYAL PERESTT

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

Uşun Tükel

1960 yılında İstanbul'da doğdu. 1982 yılında İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi Estetik ve Sanat Tarihi Kürsüsü'nden "Modern Heykel Sanatında Brancusi'nin Yeri" başlıklı lisans tezini vererek mezun oldu. 1984 yılında İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü'nden "Avrupa Sanatında Rengin Yeri ve Önemi" adlı teziyle yüksek lisans derecesi aldı. 1990 yılında aynı bölümdeki doktora çalışmasını, "Beyân-ı Menâzil'in Resim Dili. Bir Yapısal Çözümleme" başlıklı tezini vererek tamamladı. 2006'dan bu yana İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü'nde profesör olarak görev yapmaktadır. "AICA (Association Internationale des Critiques d'Art) Türkiye" üyesi olan Tükel, araştırma ve yayınlarını çağdaş sanat, ikonografi ve görsel göstergebilim alanlarında sürdürmektedir. Uşun Tükel'e TÜYAP Artist Sanat Fuarı tarafından 2011'de "Eleştirmen Onur Ödülü" verilmiştir.

Serap Yüzgüller

1977 yılında İstanbul'da doğdu. 1999 yılında İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü'nden mezun oldu. 2002 yılında İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı'ndan "Sacra Conversazione Betimlerinin Çözümlenmesi" adlı teziyle 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'de araştırmacı olarak bulundu. İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü'nde doçent olarak görev yapmakta olan Yüzgüller, Batı sanatı üzerine çalışmalarını editörlük ve çeviri alanlarında da sürdürmektedir.

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

Bedrettin Cömert'in anısına...

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

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ 9

GİRİŞ 13

TEVRAT SAHNELERİ 19
- Yaratılış 19
- Peygamberler 23
- Kahramanlar ve Öyküler 74

İNCİL SAHNELERİ 153
- Meryem'in Yaşamı 153
- İsa'nın Doğumu ve Çocukluğu 160
- İsa'nın İşleri 171
- İsa'nın Mucizeleri 183
- İsa'nın Meselleri 208
- İsa'nın Çilesi (Passion) 215
- İsa'nın Dirilişi ve Sonrası 232
- Resullerin İşleri 239

KUTSAL KİŞİLİKLER ve KURUMLAR 313
- Kilise Babaları (Latin) 314
- Havariler 316
- İncil Yazarları 318
- Aziz ve Azizeler 319
- Katolik Kilisesinde Belli Başlı Tarikatlar 336

TEMA ve KAVRAMLAR 339

EKLER 355
- Benozzo Gozzoli ve *Müneccim Krallar Öyküsü* 355
- Caravaggio ve S. Luigi Dei Francesi Kilisesi Contarelli Şapeli 357
- Veronese ve *Levi'nin Evinde Yemek* 359
- Genç Lucas Cranach ve *Dessau Schlosskirche Altar Panosu* 363
- Genç Lucas Cranach ve *Petrus-Paulus Kilisesi Altar Panosu* 364
- Michelangelo ve Sistine Şapeli'ndeki *Son Yargı* 365
- Brancacci Şapeli İkonografisi 366

KAYNAKÇA 401

DİZİN 405

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

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

ÖNSÖZ

– § –

Elinizdeki kitap, Hıristiyanlığın başlangıcıyla birlikte Batı sanatı üretiminin odağında yer alan Tevrat ve İncil sahnelerinin ikonografik çözümlemeleri üzerine bütünsel bir panorama sunma amacındadır. Çalışmamızda, ağırlıklı olarak Ortaçağ'dan 17 yüzyıla kadar uzanan örneklerle dinsel sahnelerin düzenlenme biçimleri ve zaman içinde çeşitli dinamikler sonucu değişen betimleme anlayışları çerçevesinde ortaya çıkan kalıp farklılıkları ele alınmaktadır. Elinizdeki kitapta bu içeriğin Latin ikonografisiyle belirlenmiş olduğunu baştan belirtmek gereklidir. Bu bağlamda Anadolu ve bağlantılı coğrafyalardaki betimleme geleneği, Doğu ikonografisinin özgül alanı içinde biçim bulduğundan, anlamlı kalıplar ve örnekler dışında, bu çalışmanın kapsamına alınmamıştır. Kuşkusuz Ortodoks ikonografisi de temelde aynı içeriği kullanır; ancak sanat tarihsel açıdan yorumlanması ve incelenmesi başlı başına ayrı bir çalışmanın konusu olacak denli zengindir. Öte yandan bu metnin dinbilimsel bir yorum amacı gütmediğini, bütünüyle bir sanat tarihi çalışması olduğunu belirtmek gerekir. Bu bağlamda metin, görsel sanatlarda karşılığını bulan konu ve sorunların sanat tarihsel açıdan saptanması ve yorumlanmasını amaçlamaktadır.

Tevrat (Eski Ahit) sahnelerinin ele alındığı metnin ilk bölümü, konuların birbiriyle ilişkilendirilmesi açısından üç başlık altında toplanan yaratılış öyküleri, peygamberler ve kahramanlara ayrılmıştır. İlk iki başlık, Tevrat'ın yazımındaki kronolojik sırayı izlerken son başlıkta ağırlıklı olarak peygamberler dışında kalan Tevrat kahramanları (Samson ve diğerleri) ve Tevrat'ın apokrif metinlerindeki öykü ve kahramanlar (Yudit, Daniel ve diğerleri) ele alınmıştır. İncil (Yeni Ahit) sahnelerinden oluşan ikinci bölüm, Meryem ve İsa'nın apokrif-kanonik metinlerdeki yaşamlarının yanı sıra Resullerin İşleri kitabındaki sahneleri de içermektedir. Bu bölümün alt başlıklara ayrılmasında, Hıristiyan sanatı ve İncil metinlerinin ana figür-

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

leri olan Meryem ve İsa'nın yaşamlarındaki olayların kronolojik dizilimi ve tematik bütünlük esas alınmıştır. Bilindiği gibi, Batı sanatındaki dinsel sahneler Tevrat ve İncil öyküleriyle sınırlı değildir; bu bağlamda Hıristiyan ikonografisi hiyerarşisinde önemli yer tutan Kilise Babaları, havariler, İncil yazarları, aziz ve azizeler çalışmanın üçüncü bölümünü oluşturmaktadır. "Tema ve Kavramlar" ise metnin içinde sıklıkla kullanılan ikonografik terim, kavram ve Kutsal Kitap öyküleri dışında Batı ikonografisinde görülen dinsel temaların tanımlandığı bir sözlük niteliğindedir. Burada kullanılan kimi başlıklar, dilimizde tutarlı bir ikonografi terminolojisi oluşturabilmek açısından önermeler de içermektedir. Ayrıca metin içinde değinilen ancak ayrıntılandırılmayan kimi konular, "Ekler" bölümünde okuyucuya sunulmuştur. Öte yandan kaynakçada, yararlanılan metinlerin dışında genel olarak ikonografik araştırmalar için standart kaynaklar olan yayınlardan bir seçkiye de yer verilmiştir.

İkonografi ve İkonoloji, daha çıkışından başlayarak Batılı bir yöntem olarak benimsenmiştir. Buna bağlı olarak, kurama yön verenlerin de Batı'dan çıkması kaçınılmazdı. Oysa sanat yapıtlarındaki anlam sorunlarının doğusu-batısı yoktur; bir Bizans resmi, bir Doğu minyatürü bu açıdan bir Correggio'dan, bir Botticelli'den çok da farklı değildir. Sonuçta her klasik sanat yapıtı bir şey anlatır ve bunun oluşum (program) ve ortaya konuş biçimi, kuşku yok ki çeşitli anlam sorunları içerir. Doğudaki sanat yapıtlarının (bunlar, 20. yüzyılın uzun bir bölümünde –zaman zaman günümüzde de– arkeolojik malzeme işlemi görmekteydi) isim, tarih ve boyutlarının saptanması tutkusundan sıyrılınıp anlam sorunlarına yönelmenin ülkemizdeki tarihi çok yenidir.Türkiye'de ikonografik yönteme ilişkin ilk çalışmaları gerçekleştiren rahmetli Bedrettin Cömert'in yayınları, kuşkusuz ciddi bir başvuru noktası oluşturuyor. Panofsky'nin "İkonografi ve İkonoloji" yazısının çevirisi (ilk bölümü *Türk Dili*, Sayı 239, 1971), Batılı bir sanatçıya ilişkin tek Türkçe ikonografik çalışma olan *Giotto'nun Sanatı* (1977), dilimizdeki tek ikonografik sözlük olma özelliğini bugüne değin koruyan *Mitoloji ve İkonografi* (1980) başlıklı çalışmaları, Cömert'in Türkiye'deki ikonografik sanat tarihi yazınına önemli katkılarıdır. Hıristiyan ikonografisine yönelik olarak Yıldız Ötüken'in Kapadokya'daki resimlerin konularının saptandığı iki bölge monografisi (Ihlara Vadisi, Göreme) ve aralarında Semavi Eyice'nin 1953'te P Schweinfurth'tan çevirdiği "Bizans İkonografyasında İsa" (*İÜEF Tarih Dergisi*, III/5-6) makalesinin bulunduğu birkaç küçük yazı dışında kapsamlı ve özgün bir çalışma ortaya çıkarılamamıştır. Geçen zaman içinde, Hacettepe Üniversitesi tarafından düzen-

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

lenen ve Güner İnal'a Armağan olarak basılan Sanat Tarihinde İkonografik Araştırmalar Sempozyumu kitabı (1993), içerdiği Hıristiyan sanatına ilişkin bildirilerle bu alandaki etkinliklerden biri olarak yerini almıştır. Daha sonra Engin Akyürek'in doktora çalışmasına dayanan *Bizans'ta Sanat ve Ritüel* (1996) başlıklı kitabı, salt ülkemizdeki Bizans Sanatı araştırmalarına katkı yapmakla kalmaz, tutarlı bir ikonografik çözümleme ve ardından gelen yorum (ikonoloji) konusunda yöntemsel bir rehber niteliği de taşır. Kuşkusuz Hıristiyan ikonografisi alanında ülkemizde son yıllarda artan bir çalışma toplamı göze çarpmaktadır. Ancak anlam sorunlarına ilişkin araştırmaların önündeki en önemli engel, yöntemde salt ikonografik aşamanın ele alınması (ondan da yalnızca sanat yapıtının konusunun hangi metin ve bölümde yer aldığının belirlenmesi anlaşılıyor), deyiş yerindeyse ikonolojinin yok sayılmasıdır.

Bu alanda son yıllarda sevindirici gelişmelerden biri ise İncil'in apokrif metinlerinin de çevrilmesi ve Kitabı Mukaddes Şirketi'nin yayınlarıyla birlikte temel kaynakların dilimize kazandırılmış olmasıdır. Ancak yine de terminoloji konusunda çok titiz davranılması gerektiğini düşünüyoruz. Kutsal Kitap'ın söylemi bağlamında kişi ve yer adlarından ölçü birimlerine değin belli bir tutarlılığın sağlanması temel kaygılardan biri olmalıdır. Bunun yanı sıra ikonografi alanında çalışacak sanat tarihçisinin önündeki en büyük engellerden biri, kimi sahnelerin Türkçe'de adlandırılması sorunudur. Bazı temaların Batılı yayınlarda bile farklı başlıklarla anıldığını düşünürsek dilimizdeki ikonografi terminolojisinin ne denli titizlikle ele alınması gerekliliği ortaya çıkar. Bu bağlamda en başta kitapların adları konusunda bir tutarlılık sağlanmalıdır. Bilindiği gibi Kutsal Kitap (Bible), Eski ve Yeni Ahit (Old-New Testament) bölümlerinden oluşmaktadır. Bu yayında Türkçe'deki yaygınlığını göz önünde bulundurarak Tevrat ve İncil ayrımını kullandık.

Elinizdeki kitap, zengin konu içeriğiyle hem öğrenciler hem konuyla ilgili araştırmacılar için bir başvuru kaynağı ve kimi önermelerle yukarıda belirtilen sorunlara ilişkin bir rehber olma amacını taşıyor. Çalışmamızın gözden geçirilmiş ve eklenen resimlerle zenginleştirilmiş yeni baskısını okuyucuyla buluşturan Hayalperest Yayınevi ve tüm çalışanlarına çok teşekkür ederiz.

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

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

GİRİŞ

– § –

İkonografi, Grekçe iki sözcüğün birleşiminden oluşuyor: *eikon* (imge) ve *graphia* (yazım). Kökenindeki bu anlama dayanarak sözcük "imge yazma" ya da "imge oluşturma" biçiminde açıklanabilir. Ancak sanat tarihi söz konusu olduğunda, ikonografiyi yöntemselleştiren Erwin Panofsky'nin (1892-1968) deyişiyle "sanat yapıtlarında betimlenen olay, kişi, düzen ve kalıpları inceleyen bilimsel disiplin" olarak tanımlayabiliriz.

19. yüzyılın sonlarından itibaren Morelli, Riegl, Warburg ve Wölfflin sanat tarihinin ilkelerini ortaya koyarak bir anlamda sanat tarihinin kurucuları olmuşlardır. Bu dönem, bir bilim dalı olarak sanat tarihinin temellerinin atıldığı dönemdir. Erwin Panofsky bu ilk kuşak sanat tarihçilerinin öğrencisi olarak yetişmiştir. Onları çok iyi incelemiş, sanat tarihi biliminin kurucuları olarak saymış, ancak meslek kariyerinin ilk yıllarından başlayarak da onların, özellikle de Wölfflin'in kuramına eleştiriler yönelterek kendi sanat tarihi yöntemini oluşturmaya başlamıştır.

Kuşku yok ki modern sanat tarihinin entelektüel gelişiminin izlenmesine Heinrich Wölfflin kuşağı ile başlamak gerekir. Çünkü bu kuşağın kuramcıları 20. yüzyıla girerken sanatın sınırlarını çizmiş, sanat tarihini –Vasari'den sonra bir kez daha– belli dönemlere ayırmış, sanat yapıtlarının ortak özelliklerini saptamaya ve biçemleri incelemeye çalışmışlar, böylece sanat tarihinin bir bilimsel disiplin olabilmesinin temellerini atmışlardır. Bu kuşağın en önemli ismi olan Wölfflin ise sanat tarihi yöntemini sanat yapıtlarının salt biçimsel çözümlemelerine dayandırmaktadır. Bu düşüncelerini de genel olarak iki büyük çağ biçemi olan Rönesans ve Barok dönemlerini mimarlık ürünleri temelinde karşılaştırdığı *Renaissance und Barock* (1888), Rönesans estetiğinin ilkelerini büyük ustalar üzerinden tartıştığı *Klassische*

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

Kunst (1898) ve *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*[1] adlı kitaplarında formüle etmiştir. Bu kitapta Wölfflin sanat yapıtlarının biçimsel çözümlemesi ve genel niteliklerinin belirlenmesi için yine Rönesans ve Barok dönemleri ele almakta ve bu biçemlerin özelliklerini salt biçim açısından saptamak üzere, birbirine karşıt beş kavram çifti oluşturmaktadır. Bunlar çizgisel ile gölgesel, düzlem ve derinlik, açık form ve kapalı form (tektonik-atektonik), çokluklu birlik ve bölünmez birlik, salt belirlilik ve bağıntılı belirlilik gibi salt biçime (form) ilişkin ölçütlerdir. Wölfflin, bir sanat yapıtının incelenmesi için böylesi nesnel ölçütler koyarak kesinliği olan "biçime ilişkin yasalar" üzerine oturan bir sanat tarihi bilimi kurmayı amaçlamıştı. Bu amaçla da, sanat yapıtını ölçütlerin nesnesi olarak tek başına ele almış, onu "kendi yaşamı ve çağdaşı kültürden bağımsız bir tarihi olan" ve hatta "kendisini yapan sanatçıdan bile bağımsız olan"[2] bir nesne olarak incelemiştir. Wölfflin'in de böyle yaparken karşı çıkacağı bir ön-örneği bulunmaktaydı: *Die Zeit Constantins des Grossen* (1853), *Der Cicerone* (1855), *Cultur der Renaissance in Italien*[3] gibi yapıtlarında büyük bir yetenek ve istekle, sanatı genel kültürün bir parçası olarak gören tarihçi hocası Jacob Burckhardt. Ne var ki belki de genç Wölfflin'i "biçime ilişkin yasalar" üzerinde yoğunlaşmaya ve karşılaştırmalı bir form çözümlemesi tasarlamaya iten şey de hocasının ders defterinde bulduğu bir not olacaktı: "Şu halde, tümüyle görülecek olursa, sanatın genel kültürle olan bağıntısı gevşektir ve anlaşılması kolaydır, sanatın kendi hayatı ve kendi tarihi vardır" [4]

Aslında, Panofsky daha 1915'te Wölfflin'in bu düşüncelerini eleştirmeye başlamış,[5] sanatsal biçemlerin salt optik olarak algılanan formlar ile açıklanamayacağını belirtmiştir. Ancak Panofsky sanat tarihinin yöntembilimini esas olarak 1939 yılında yazdığı *Studies in Iconology* adlı kitabında yer alan "İkonografi ve İkonoloji: Rönesans Sanatının İncelenmesine Giriş" adlı yazısı ile oluşturmuştur.[6] Bu yöntemini daha sonra *Gothic Architecture and*

1 Wölffin'in bu kitabı, *Sanat Tarihinin Temel Kavramları* adıyla ilk kez, 1973'te Hayrullah Örs tarafından Almanca aslından Türkçeye çevrilerek İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları arasından çıkmış; 1985'ten sonra Remzi Kitabevi tarafından yayımlanmaya başlamıştır. Kitap, 2016 yılında Ahmet Cemal'in yeni çevirisiyle Hayalperest Yayınları tarafından yayımlanmıştır.

2 M. A. Holly, *Panofsky and the Foundations of Art History*, Cornell University Press: Ithaca ve Londra 1984, 50. Bu kitabın Türkçesi *Panofsky ve Sanat Tarihinin Kökleri* (Çev. O. Düz) başlığıyla Dedalus Kitap tarafından (İstanbul) 2012'de yayımlanmıştır.

3 Türkçesi için bkz. J. Burckhardt, İtalya'da *Rönesans Kültürü*, Çev. B. S. Baykal, Okuyanus Yayınları: İstanbul, 2010 (ilk baskısı Devlet Kitapları ve Milli Eğitim Bakanlığı yayınları içinde 1974-77 arasındadır).

4 H. Wölfflin, *Sanat Tarihinin Temel Kavramları*, Çev. H. Örs, İÜEF Yayınları: İstanbul, 1973, 270.

5 E. Panofsky, "Das Problem des Stils in der bildenden Kunst", *Zeitschrift für Asthetik und Allgemeine Kunstwissenschaft*, 10 (1915), 460-467.

6 E. Panofsky'nin *Studies in Iconology* adlı kitabında (Oxford University Press) yer alan bu metin, yazarın şu yayınında da yer almaktadır: *Meaning in the Visual Arts*, Penguin Books, Harmondsworth, 1983 (repr.), 59 vd. Bu bölümün yer aldığı yazının Türkçesi için bkz. E. Panofsky, *İkonografi ve İkonoloji*, Çev. E. Akyürek, AFA Yayınları: İstanbul, 1985.

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

Scholasticism (1951)[7], *Early Netherlandish Painting* (1953) gibi kitaplarında farklı alanları mercek altına alarak geliştirmiştir. Günümüz sanat tarihi de ikonografik yaklaşım açısından büyük ölçüde Panofsky'nin bu yöntemini benimsemektedir. Panofsky yazısına şu sözlerle başlamaktadır: "İkonografi, sanat yapıtlarının biçimlerine karşı onların konu ya da anlamlarıyla uğraşan bir sanat tarihi dalıdır."

Batı sanatı, özellikle de Ortaçağ'da, dinsel olguları daha çok simgesel yoldan vermeyi amaçlamış, böylelikle Ortaçağ Hıristiyan sanatı içinde ayrıntılı bir simge ve alegori dili yaratılmıştı. Mimarlık yapılarının plan şemalarından, barındırdıkları heykel ve resimlerin sıralanışına kadar her şey, simgelere dayalı ikonografik bir düzen içinde ele alınıyordu. Rönesans sanatı, natüralist bir tutumla doğaya açılarak bu simge dilini yıkmış gibi görünse de, yapılan araştırmalar bunun bütünüyle böyle olmadığını ortaya koymuştur. Görüneni göründüğü gibi, inandırıcı bir biçimde betimlemeyi amaç edinen Rönesans sanatçıları da aslında gerek konu seçiminde, gerek bunların düzenlenişinde, ilk bakışta kavranamayan simgesel ve alegorik tasarılara dayanıyorlardı. Rönesans sanatında dinsel konulu olanların yanında mitolojik yapıtlar da ilkçağ mitolojisinin ahlaksallaştırılıp (moralisation) Hıristiyanlığa uyarlanması sonucu, büyük ölçüde simgesel ve amblematik özellikler içeriyordu.

18. ve 19. yüzyıllarda dikkatin yapıtın biçemi ve yapılış tekniğine yönelmesi nedeniyle Batı sanatındaki simgesel ve amblematik anlamlar büyük oranda unutulmuştur (bunda kuşkusuz, Aydınlanma çağının düşünsel eğilimleri de büyük pay sahibidir). Modern sanat tarihi içinde sanat yapıtlarının anlam dünyası ancak ikonografi ve ikonoloji çalışmalarının başlamasıyla bütün zenginliği ile tartışılabilmiştir. O kadar ki 17 yüzyılda yapılan ve ilk bakışta belli bir olayı ya da nesne grubunu natüralist bir anlayışla yansıtmayı amaçlıyor görünen kimi genre (iç mekân) ve natürmort resimlerinde de aslında zengin bir örtük anlam katmanı (disguised symbolism) bulunduğu yapılan araştırmalarla ortaya çıkarılmıştır.

İkonografi çalışmaları, tarihsel olarak aslında Panofsky'den de önceye uzanır. Yöntemin gerçek öncüsü belki de Alman sanat tarihçisi Aby Warburg'dur. Warburg, Bonn Üniversitesi'nden mezun olacağı yıllarda (1888-91) Botticelli üzerine yazdığı tezde, ilk kez ciddi anlam sorunlarıyla karşılaşır. Sorunları aydınlatmak için çeşitli metin araştırmalarına girişir. Warburg bu çalışmalarını gittikçe genişletmesine rağmen belli bir yöntem ortaya koymaz.[8] İkonografi, Warburg'un çalışma alanına giren iki araştırmacı, Fritz Saxl ve

7 Panofsky'nin bu kitabı Türkçe olarak yayımlanmıştır: E. Panofsky, *Gotik Mimarlık ve Skolastik Felsefe*, Çev. E. Akyürek, Kabalcı Yayınevi: İstanbul, 1995.

8 Bu yaklaşıma ilişkin bir yöntem önermemesine rağmen Warburg'un toplumsal bellek kuramı ve tasarladığı "resimli kültür atlası" (*Mnemosyne Atlası*) erken sanat tarihi yazımının belki de en özgün düşüncelerinden biridir. Warburg'un üretimi için bkz. E. H. Gombrich, *Aby Warburg: An Intellectual Biography*, Phaidon: Londra, 1986 (2. baskı).

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

Erwin Panofsky tarafından saptanarak düzenlenir. Warburg'un araştırmaları sırasında Hamburg'da oluşturduğu zengin kitaplık, 1933'te ölümünden sonra Londra'ya taşınır. Hamburg'da ilk ikonografi çalışmalarının gerçekleştirildiği bu enstitünün müdürlüğüne önce Fritz Saxl getirilir. Panofsky ise Hamburg'daki öğretim üyeliğinden ve Warburg Enstitüsü'nün Londra'ya taşınmasından sonra, Amerika'da Princeton'da bir araştırma merkezi kurar. Warburg Enstitüsü'nde ise ilerleyen yıllarda aralarında Ernst H. Gombrich'in de bulunduğu uzmanlar yöneticilik yapmıştır. Bu yöntemle çalışmış öteki önemli araştırmacılar arasında Fransa'dan Emile Mâle ve Charles de Tolnay'ı, Almanya'dan da Max J. Friedlander'i sayabiliriz.

Panofsky'ye göre sanat yapıtı içinde oluştuğu ve bir parçası olduğu kültür ortamı içerisinde –yani dönemin felsefesi, toplumsal yapısı, psikolojisi, dinsel ortamı, politik ve ekonomik durumu vb. olguları ile birlikte– ele alınıp incelenmelidir. Kuramcı bu olguların hepsini "kültürel belirtiler" (cultural symptoms) olarak adlandırmakta ve sanatın da bu kültürel belirtilerden birisi olduğunu, ötekilerle karşılıklı etkileşim içerisinde bulunduğunu öne sürer. Kuşkusuz ki günümüz sanat tarihçileri bu düşünceyi artık olağan karşılamaktadırlar. Tüm bu kültürel belirtilerin bir araya gelmesi, Panofsky'nin çok önem verdiği bir kavram olan "Weltanschauung"un (dünya görüşü) oluşumuna katkıda bulunurlar ve dünya görüşü de, tek tek kültürel belirtilerin –özellikle de felsefe ve sanatın– oluşumunu, biçimlenmesini etkiler. Sanatçılar bilerek ya da bilmeyerek bütün bir çağa damgasını vuran bu dünya görüşünü yapıtlarına taşırlar.

Sanat yapıtını salt bir biçim olarak ele almak onu açıklamaya yetmez. Kuşkusuz ki sanat yapıtının bir biçimi (form) vardır; ama bir de anlattığı konusu vardır, taşıdığı bir anlamı, bir "içeriği" vardır. Sanatta biçem değişimini açıklamak için yalnızca biçimin ölçü olarak alınması, dünyanın salt optik olarak algılanması anlamına gelir. Deyiş yerindeyse, sanat yapıtının "ruhunun" da ele alınması gereklidir. Buradan yola çıkarak Panofsky, Wölfflin'in sanat yapıtının salt biçemsel çözümlemesi için getirdiği beş ölçüte karşı, sanat yapıtını biçim, konu ve içerik açısından ele alan ve günümüz sanat tarihi yönteminin de temelini oluşturan üç inceleme düzeyi tasarlamıştır. Panofsky bu aşamalardan ilkini "ön-ikonografik tanımlama" olarak adlandırır. Bu, nesneleri en yalın biçimleriyle tanımaktır. Yani, sanat yapıtının biçim olarak algılanması, çizgi, biçim, renk ve hacim oluşumlarının belli nesneler ya da olaylar olarak tanınmasıdır. İkinci inceleme aşamasını ise "ikonografik çözümleme" olarak adlandırır. Bu, sanat yapıtında betimlenmiş olan biçimlerle, tema ve kavramlar arasında bir bağ kurulması, imgelerin çözümlenerek öykü ve alegorilerin saptanmasıdır. Üçüncü inceleme aşaması "ikonolojik yorum"dur ki bu sanat yapıtının içeriğini ortaya koymak ve değerlendirmektir. Bu aşamada, sanat yapıtının oluştuğu dönemin kültürel niteliklerinin, sanatçının kişiliğinin ve

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

bu kültür ortamının oluşumuna katkıda bulunduğu sanat yapıtının içerdiği "anlam"ın da irdelenmesi gerekmektedir. Böylece, bir sanat yapıtının ikonolojik yorumlaması, bu yapıtı aynı zamanda yaratıldığı çağın kültürünü ve dünya görüşünü, sanatçısının kişiliğini yansıtan bir belge haline de getirmektedir. Bu aşama, Panofsky'nin yönteminin en üst aşamasıdır.

Özetle, Panofsky "ön-ikonografik tanımlama", "ikonografik çözümleme" "ikonolojik yorumlama" olarak üç aşamaya ayırdığı yönteminde, anlamın üç ayrı katmanı (evresi) üzerinde yoğunlaşır. Önce belli bir soyutlamayla anlamı bütün sezdirmelerinden arındırır, doğal haliyle karşımıza getirir. Daha sonra, tıpkı dil gibi, insanın uzlaşımsal biçimde oluşturduğu (kolektif ya da bireysel) anlamlandırma sürecini çözümler. En son olarak da yapıtın "bildirisini" bir üst dile dönüştürür. Dolayısıyla Panofsky'nin, görsel "imgeleri" "motifleri" "imge-bileşkeleri", âdeta, göstergebilimin yazınsal "gösterge", "gösteren" "gösterilen" "gönderge" vb. kavramlarına karşıtlık oluşturur ve kimi noktalarda pek çok benzerlik içerir.[9] İlk bakışta paradoksal gibi görünse de biçimci Wölfflin'in aksine Panofsky'yi "Sanat Tarihinin Saussure"ü[10] olarak adlandırmak, belki de bu nedenlerden ötürü geçerli sayılmalıdır.

Yukarıdaki saptamalar ışığında bakıldığında ikonografik anlam çözümlemelerinin her zaman en uygun metinlerin bulunmasını gerektirdiğini belirtmeliyiz. Bu konuda bazı mantıksal açıklamalarla hareket etmek ya da yetinmek, araştırmacıyı yanılgıya sürükleyebilir. Yöntemin yoruma açık bir yanı da Gombrich'in dediği gibi, "ikonolojik araştırmanın bütün kaderinin, bizim neyi arayacağımız konusundaki önsel kanımıza bağlı olmasıdır."[11] Kuşkusuz yöntem uygulanırken titizlikle dikkate alınması gereken şey, yeterli kaynak bulunmadığı durumlarda "spekülatif" yorumlardan kaçınmak gerektiğidir. "Aşırı-yorum" (over-interpretation) olarak tanımlanan bu durum,[12] zaman zaman ünlü araştırmacıları bile çıkmaza sürüklemektedir.[13] Kaldı ki geniş bir uygulama alanı bulan yön-

9 Bu konuda bir değerlendirme için bkz. C. Hasenmueller, "Panofsky, Iconography, and Semiotics", *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, XXXVI, n. 3, İlkbahar 1978, 280-301. Panofsky'yi göstergebilimsel bir yöntemin ışığında tartışan bir başka metin için bkz. K. Moxey "The Politics of Iconology", *The Iconography at the Crossroads*, Ed. B. Cassidy, Princeton University Press: NJ, 1993, 27-31.

10 C. J. Argan, "Ideology and Iconology", *The Language of Images*, Ed. W.J.T. Mitchell, The University of Chicago Press, 1980, 15-23.

11 E. H. Gombrich, *Symbolic Images*, Phaidon: Oxford, 1972, 7. Gombrich'e göre ikonoloji uzmanı "belli bir metnin saptanmasından çok bir programın yeniden kurgulanmasıyla ilgilenir" (s. 6), "bir yapıttaki ündeş nitelikli örtük anlatımları (punning allusions) yorumlar" (s. 2).

12 D. Mannings, "Panofsky and the Interpretation of Pictures", *The British Journal of Aesthetics*, vol. XIII, N. 2, İlkbahar 1973, 146-162.

13 Bu bağlamda, içeriğin ve anlamın yorumlanması konusunda çığır açmış Panofsky'nin "Filmlerde Biçem ve Anlatım Aracı" yazısının (özgünü için bkz. E. Panofsky, *Three Essays on Style*, MIT Press: Massachusetts, 1997), "içeriğe aşırı ağırlık vermek, yorumu saldırganlığa sürüklüyorsa, biçimin daha yaygın, daha

Ücretsiz PDF Kitap Arşivi - https://kantey.org

tem, daha en başta Panofsky'nin üretimi bağlamında sorgulanmıştır. Sözgelimi O. Pächt, Early Netherlandish Painting adlı kitabına getirdiği eleştiride Jan van Eyck'ın sanatsal yaratımının salt simgeselciliğe indirgendiğini ve sanatçının yapıtının içeriğinin felsefi ya da dinbilimsel bir düşünceye hapsedildiğini söyler.[14] Ne var ki bu eleştiriye getirilen bir yanıt ise Panofsky'nin simgesel olana ilişkin yaklaşımını daha kapsamlı bir kavrayışla tartışır. Podro'ya göre bu tür eleştiriler, Panofsky'nin simgesellik dünyası içinde görsel betimlemeye verdiği önemi göz ardı ederler.[15] Zaten bir sonraki kuşağın sanat tarihçileri (örn. Ingvar Bergstörm[16], Eddie de Jongh[17], R. H. Fuchs[18]) ikonografik yöntem içinde yeni açılımlara ulaşacak, giderek kimi araştırmacılar da hem Panofsky'nin hem sonraki kuşağın yöntemsel yaklaşımını sorgulayan üretimlere imza atacaklardır.[19]

Bütün kuramsal eleştirilere karşın ikonografik yöntem, eğitsel amacı bir yana, sanat tarihindeki anlam sorunlarına getirdiği çözüm yollarıyla günümüzde de yaygın bir biçimde kullanılmaktadır. Kaldı ki yöntemin işleyişi açısından geleneksel sanat ve sanatçı hiyerarşisine sıkı sıkıya bağlı kalınmaması da bir farklılık yaratmaktadır. Bu bağlamda bir ikonografi uzmanı kendini sanat tarihi kanonu içindeki başyapıtlarla sınırlamaz, gerektiğinde kopyaları bile ele almaktan kaçınmaz. Öznesi "başyapıtlar" değil, çoğu kez örtük bir perdenin altında yatan anlamı ortaya koyan yapıtlardır. Bu nedenle ikonografik yöntemle çalışan yetkin bir araştırmacı, yapıtın ortaya konuş sürecindeki toplumsal ve düşünsel temeli arayan çok-kimlikli bir uzman olmalıdır.

---

kapsamlı bir yolla betimlenmesi de yorumu susturacaktır" yargısıyla yola çıkan Susan Sontag tarafından en iyi, en kapsamlı eleştiri örneklerinden biri olarak anılması anlamlıdır (bkz. Susan Sontag, *Sanatçı: Örnek Bir* Çilekeş, Yay. Haz. Y. Salman-M. Gürsoy, Metis Yayınları: İstanbul, 1991, 19).

14 O. Pächt, "Panofsky's Early Netherlandish Painting", *The Burlington Magazine*, Vol. XCVIII, 1956, 257 vd.

15 M. Podro, *The Critical Historians of Art*, Yale University Press: New Haven ve Londra, 1983 (2. basım), 98.

16 I. Bergström, *Dutch Still Life Painting in the Seventeenth Century*, Çev. C. Hedström, New York, 1956.

17 E. de Jongh, tot Lering en Vermaak, Rijksmuseum, Amsterdam, 1976. 16 Eylül-5 Aralık 1976'da Rijksmuseum'da gerçekleşen serginin kataloğu olan bu yayında, de Jongh ağırlıklı olarak, geleneksel (Panofsky'nin de sürdürdüğü) "türler hiyerarşisi" içinde daha aşağıda kabul edilen günlük yaşam sahnelerini ikonografik olarak çözümler. Zinne-en minnebeelden in de schilderkunst van de zeventiende eeuw (Nederlands Openbaar Kunstbezit, Amsterdam, 1967) başlıklı kitabında ise 17. yüzyıl Hollanda sanatının simgesel dili i amblemler ve amblem kitaplarıyla ilişkilendirerek çözümler. "Genre" sahnelerinin ikonografik olarak çözümlenmesi konusunda gerçek bir uzman olan Eddie de Jongh'un kimi öteki yayınları için bkz. "Pearls of Virtue and Pearls of Vice" *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art*, vol. 8, no. 2 (1975-1976), 69-97; "Grape Symbolism in Paintings of the 16th and 17th Centuries" *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art*, vol. 7, no. 4 (1974), 166-191; "Erotica in vogelperspectief. De dubbelzinnigheid van een reeks 17de eeuwse genrevoorstellingen (Double Entendre in Some 17th-Century Genre Subjects)" *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art*, vol. 3, no. 1 (1968-1969), 22-74.

18 R. H. Fuchs, *Dutch Painting*, Thames&Hudson: Londra, 1978 (özellikle "The World as image" bölümü, 143-174).

19 Panofsky sonrası ikonografiye ilişkin değerlendirmeler açısından bkz. *Iconography at the Crossroads*, Ed. B. Cassidy, Princeton University Press: Princeton 1993. Ayrıca bkz. S. Alpers, *The Art of Describing. Dutch Art in the Seventeenth Century*, The University of Chicago Press: Chicago, 1983 (Pelikan Books 1989). Svetlana Alpers bu yapıtının "On the Emblematic Interpretation of Dutch Art" başlıklı ekinde (s. 229-233) de Jongh'un amblemlere yaklaşımını ve Hollanda resimlerini yorumlayışını hatalı bularak eleştirir. De Jongh'un Alpers'e yanıtı içinse bkz. E. de Jongh, "book review", *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art*, vol. 14, no. 1 (1984), 51-59.

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

TEVRAT SAHNELERİ

– § –

Yaratılış

Evrenin ve Dünyanın Yaratılışı

Tevrat'ın başlangıç bölümü, altı günde gerçekleşen yaratılış öyküsünün aşamalarına ayrılır (Tekvin 1, 2).[20] Birinci günde aydınlığın karanlıktan ayrılması (gece ve gündüz), ikinci günde sular arasında bir kubbenin (gök) açılması, üçüncü günde yer ve suların ayrılması, dördüncü günde güneş, ay ve yıldızların yaratılışı, beşinci günde kuşların ve balıkların yaratılışı, altıncı günde ise hayvanların ve ilk insanların (Âdem ile Havva'nın) yaratılışı gerçekleşir: "Başlangıçta gökleri ve yeri yaratan" Tanrı, yaratılışın bütün evrelerini altı günde tamamlamasının ardından kutsal kıldığı yedinci günde (Tekvin 2: 2-3) dinlenir.[21] Yaratılış öyküsünün ilk aşamasını oluşturan "Evrenin ve Dünyanın Yaratılışı", 12. yüzyıl kitap resimleri, Gotik kiliselerin portal kabartmaları ve vitray süslemelerinde yaygın biçimde betimlenmiştir. Gotik yapıların Hıristiyan düşüncesinin görsel bir ifadesi olduğu dikkate alındığında, yaratılış teması bu görsel ifadenin bir aşaması olarak özellikle kiliselerin giriş cephelerinde konumlanmıştır. Öte yandan yaratılışın günlere ayrılmış en kapsamlı betimini Venedik San Marco Kilisesi'nin "Yaratılış Kubbesi" mozaiklerinde buluruz (Resim 1).

20 Bu kitaptaki metin alıntıları için şu yayınlar temel alınmıştır: Kitabı Mukaddes. Eski ve Yeni Ahit, Kitabı Mukaddes Şirketi, İstanbul, 1981; İncil (İncil'in Yunanca Aslından Çağdaş Türkçe'ye Çevirisi), Kitabı Mukaddes Şirketi, İstanbul, 1998; Kitabı Mukaddes'in Deuterokanonik (Apokrif) Kitapları, Kitabı Mukaddes Şirketi, İstanbul, 1987.

21 Tanrı'nın dinlendiği ve kutsal kıldığı bu yedinci gün, Şabat (Sebt) günüdür ve yaratılış öyküsüne atıfta bulunulan Çıkış 31: 17'de İsrailoğulları Şabat gününde bir eylemde bulunmamaları konusunda uyarılmıştır.

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

Dünyanın, hayvanların ve Âdem ile Havva'nın yaratılışını içeren bu tema, Batı sanatında genellikle çevrim sahneleri biçiminde işlenerek yaratılışın bütün aşamaları gösterilmiştir. Bu sahnelerde Tanrı, genellikle beyaz saçlı ve sakallı ya da Batı sanatında sıkça rastlanan İsa betimlerini andıran bir figür olarak karşımıza çıkar. Batı sanatında hemen her dönemde ilgi görmüş ilk Kutsal Kitap sahnesi olan Âdem ve Havva öyküsü, bir çevrim olarak ele alındığı gibi (Resim 2), aşamalarının ayrı ayrı betimlendiği sahnelere de rastlanır.

Âdem'in Yaratılışı

"Ve Allah dedi; Suretimizde, benzeyişimize göre insan yapalım; ve denizin balıklarına, ve göklerin kuşlarına ve sığırlara, ve bütün yeryüzüne, ve yerde sürünen her şeye hâkim olsun. Ve Allah insanı kendi suretinde yarattı; onları erkek ve dişi olarak yarattı" (Tekvin 1:26-27). *"Ve Rab Allah yerin toprağından adamı yaptı, ve onun burnuna hayat nefesini* üfledi; *ve adam yaşayan can oldu"* (Tekvin 2:7).

"Âdem'in Yaratılışı" sahnelerinde, Tanrı'nın Âdem'in burun deliklerine yaşam nefesini üfleyişi ya da eliyle dokunduğu Âdem'e yaşam verişi gösterilmiştir. Bazı örneklerde ise (San Marco mozaikleri gibi) Tanrı'nın üflediği yaşam nefesi kanatlı küçük bir figür olarak yorumlanmıştır. Hıristiyan öğretilerine göre Âdem, İsa'nın ön-belirimi kabul edilir. Michelangelo, Sistine Şapeli fresklerinde (1508-12), melekler grubunun eşlik ettiği Tanrı ile yerde uzanmakta olan Âdem'in ellerinin birbirine dokunmak üzere olduğu anı sahneye taşır. Cansız ve güçsüz bir görünüm sunan Âdem, Tanrı'nın vereceği yaşam nefesini beklemektedir. Tanrı figüründeki dinamizm ile henüz kıpırdayamayacak kadar hareketsiz görünen Âdem figüründeki dinginlik, yapıta dramatik bir etki katar.

Havva'nın Yaratılışı

"Ve Rab Allah adamın üzerine *derin bir uyku getirdi ve o uyudu; onun kaburga kemiklerinden birini aldı ve yerini etle kapladı. Ve Rab Allah adamdan aldığı kaburga kemiğinden bir kadın yaptı ve onu adama getirdi"* (Tekvin 2:21-22).

Tevrat'taki anlatıma uygun biçimde Havva, uyumakta olan Âdem'in kaburga kemiğinden çıkarken gösterilmektedir. Kimi zaman henüz vücudunun yarısı çıkmış olarak betimlenirken kimi zaman da bütün vücudu oluşmuş biçimdedir. Ortaçağ öğretilerinde ilk anne olan Havva, Meryem'in ön-belirimi kabul edilir. Michelangelo'nun Sistine Şapeli'ndeki yapıtında Âdem'in kaburga kemiğinden çıkan Havva, ellerini kavuşturmuş biçimde Tanrı'ya tapınırken görülür (Resim 3).

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

Âdem ve Havva'nın Kandırılışı (İlk Günah)

"Ve Rab Allahın yaptığı bütün kır hayvanlarının en hilekârı olan yılandı. Ve kadına dedi: 'Gerçek Allah, bahçenin hiç bir ağacından yemeyeceksiniz' dedi mi? Ve kadın yılana dedi:'Bahçenin ağaçlarının meyvesinden yiyebiliriz, fakat bahçenin ortasında olan ağacın meyvesi hakkında Allah: Ondan yemeyin ve ona dokunmayın ki, ölmiyesiniz' *dedi. Ve yılan kadına dedi: 'Katiyen*ölmezsiniz, çünkü *Allah bilir ki ondan yediğiniz gün, o vakit gözleriniz açılacak, ve iyiyi ve kötüyü bilerek Allah gibi olacaksiniz.' Ve kadın gördü ki, ağaç yemek için iyi, ve gözlere hoş, ve anlayışlı kılmak için arzu olunur bir ağaçtı; ve onun meyvesinden aldı ve yedi; ve kendisile beraber kocasına da verdi, o da yedi.* İkisinin *de gözleri açıldı, ve kendilerinin* çıplak *olduklarını bildiler; ve incir yaprakları dikip kendilerine* önlükler *yaptılar"* (Tekvin 3:1-7).

"İlk Günah", Âdem ile Havva öyküsü içinde en sık işlenen temadır. Bu sahnede Âdem ve Havva genellikle bilgi ağacının yanında betimlenir. Yılan ağaca dolanmış olarak ya da çeşitli biçimlerde (kertenkele biçiminde, kadın başlı ve benzeri) ağacın arkasında gösterilir.[22] Havva yılanın uzattığı ve genellikle elma olarak yorumlanan yasak meyveyi alırken, ısırmak üzereyken ya da Âdem'e doğru uzatırken resmedilir. Kandırılış sahnelerinde, yasak meyveyi yemeleri sonucunda çıplaklarının farkına varan Âdem ile Havva'nın cinsel organları örtülü biçimde betimlenmeleri dikkati çeker. Öte yandan bu örtülü halleri, Âdem ile Havva'nın artık ölümsüz olmadıklarının ifadesidir (Resim 2-3).

Cennetten Kovuluş

"Ve Rab Allah adama seslenip ona dedi: Neredesin? Ve o dedi: Senin sesini bahçede işittim, ve korktum, çünkü *ben* çıplaktım, *ve gizlendim. Ve dedi:* Çıplak *olduğunu sana kim bildirdi? Ondan yeme, diye sana emrettiğim ağaçtan yedin mi? Ve adam dedi: Yanıma verdiğin kadın o ağaçtan bana verdi, ve yedim. Ve Rab Allah kadına dedi: Bu yaptığın nedir? Ve kadın dedi: Yılan beni aldattı, ve yedim"* (Tekvin 3:9-13). *"Ve* Âdeme *dedi: Karının sözünü dinlediğin, ve: Ondan yemiyeceksin, diye sana emrettiğim ağaçtan yediğin için, toprak senin yüzünden lanetli oldu;* ömrünün bütün *günlerinde zahmetle ondan yiyeceksin; ve sana diken ve* çalı *bitirecek; ve kır otunu yiyeceksin; toprağa dönünceye kadar, alnının terile ekmek yiyeceksin;* çünkü *ondan alındın;* çünkü *topraksın ve toprağa döneceksin"* (Tekvin 3:17-19).

Bu konunun ele alındığı betimlerde genellikle bir ağaç, ona sarılı yılan ve ağacın meyvesini almaya hazırlanan (ya da henüz almış) Âdem ve

22 P. Uslupehlivan, "İlk Günah Betimlerinde Yılan Figürü" (Danışman: U. Tükel), İstanbul Üniv. Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 2011.

Ücretsiz PDF Kitap Arşivi https://rantey.org

Havva'yı görürüz. Kimi yapıtlarda ise (daha çok Ortaçağ kitap resminde) yaratılıştan cennetten kovuluşa kadar bütün aşamalar, şeritler halinde bir düzenleme içinde betimlenir. Hilekârlık ve ihanetin simgesi yılan, düzenlemelerin değişmez öğesidir. Masaccio'nun Brancacci Şapeli'ndeki freski, cennetten kovulan Âdem ile Havva'nın yüzlerindeki derin acı ifadesiyle seçkinleşir.

Kabil (Kain) ve Habil

Cennetten kovuluşun sonrasında Havva gebe kalıp Kabil'i ve ardından Habil'i doğurur. Kabil çiftçi, Habil çoban olur. Bir zaman sonra Kabil Tanrı'ya toprağın ürünlerinden, Habil ise sürülerinin ilk doğanlarıyla yağlarını adar. Ancak Tanrı Habil'in adağından hoşnut olurken, Kabil'in adağından memnun kalmaz. Bu duruma çok öfkelenen Kabil kardeşini kırlara götürerek öldürür. Kardeş katili olan Kabil Tanrı tarafından lanetlenir: *"Ve Kain Rabbe dedi: Cezam taşınamayacak kadar büyüktür. İşte bugün toprağın yüzü* üzerinden *beni kovdun ve senin yüzünden gizli kalacağım, yeryüzünde kaçak ve serseri olacağım. Ve vaki olacak ki her kim beni bulursa, beni* öldürecektir. *Ve Rab ona dedi: Bunun için her kim Kain'i* öldürürse, *ondan yedi kere* öç *alınacaktır. Ve Rab, her kim onu bulursa kendisinivurmasın diye, Kain* üzerine *bir nişane koydu"* (Tekvin 4: 1-15).Batı sanatında Kabil ve Habil öyküsünü konu alan sahnelerden biri, "Kabil ve Habil'in Adağı"dır. 12. ve 15. yüzyıllar arasında özellikle Kuzey resminde rastlanan bu betimlerde, Habil sürüsündeki en iyi kuzuyu, Kabil ise bir başak demetini Tanrı'ya sunarken gösterilir (Jan ve Hubert van Eyck, *Ghent Altar Panosu*, 1425-29, Ghent).

Kabil'in Habil'i Öldürüşü

İki kardeşin öyküsünün en yaygın teması olan bu sahnelerde genellikle Kabil, elinde taşıdığı bir sopayla kardeşini öldürürken gösterilir (Resim 4). Öykünün başka bir aşamasını konu alan sahnelerde ise Âdem ve Havva'nın, çocukları Habil'in ölü bedeni üzerinde ağlayışları betimlenir. Bir çoban olan Kabil'in ölümü, İsa'nın ölümünün önbelirimi kabul edilir ve kardeşini öldüren Kabil ise İsa'ya ihanet eden Yahuda ile özdeşleştirilir.

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

Peygamberler

Nuh

Âdem ve Havva'nın oğulları olan Şit'in soyundan gelen Nuh, Tevrat'ın en önemli karakterlerinden biridir ve Hıristiyan düşüncesinde Tevrat'ta İsa'yı temsil eden figürlerden biri olarak kabul edilir. Beş yüz yaşındayken Sam, Ham ve Yafet adlarında üç oğul babasıdır (Tekvin 5: 32). Batı sanatında yaşlı ve beyaz sakallı bir figür olarak betimlenen Nuh'a ilişkin sahneler arasında en sık işlenen tema, örneklerine erken Hıristiyan sanatından itibaren rastlanılan Tufan öyküsüdür.

Nuh'un Gemisi: *"Ve RAB gördü ki, yeryüzünde adamın kötülüğü çoktu, ve her gün yüreğinin düşünceleri ve kuruntuları ancak kötü idi. Ve RAB yeryüzünde adamı yaptığına nadim oldu, ve yüreğinde acı duydu. Ve RAB dedi: Yarattığım adamı, ve hayvanları, sürünenleri ve göklerin kuşlarını toprağın yüzü üzerinden sileceğim; çünkü onları yaptığıma nadim oldum. Fakat Nuh, RABBİN gözünde inayet buldu (...) Ve Allah Nuha dedi: Önüme bütün beşerin sonu geldi; çünkü onların sebebile yeryüzü zorbalıkla doldu, ve işte, onları yeryüzü ile beraber yok edeceğim. Kendine gofer ağacından bir gemi yap; gemide odalar yapacaksın, ve onu içerden ve dışardan ziftle zifliyeceksin. Ve onu şöyle yapacaksın: geminin uzunluğu üç yüz arşın, genişliği elli arşın, ve yüksekliği otuz arşın olacaktır"* (Tekvin 6: 5-15). *"Ve RAB Nuha dedi: Sen bütün evindekilerle gemiye gir; çünkü seni önümde bu nesil içinde salih gördüm. Bütün yeryüzü üzerinde zürriyetlerinin sağ kalması için, kendine her temiz hayvandan, erkek ve onun dişisi olarak yedişer, ve temiz olmıyan hayvanlardan, erkek ve onun dişisi olarak ikişer, göklerin kuşlarından da erkek ve dişi olarak yedişer yedişer alacaksın. Çünkü ben yedi gün sonra, yeryüzüüzerine kırk gün kırk gece yağmur yağdıracağım; yapmış olduğum her şeyi taşıyan toprağın yüzü üzerinden sileceğim. Ve Nuh Rabbin kendisine bütün emrettiğine göre yaptı"* (Tekvin 7: 1-5).

Batı sanatında sık işlenmese de geminin yapılış aşamasını gösteren örneklere rastlanmaktadır. Bu sahnelerde Nuh'un denetiminde oğullarının kerestelerı testereyle keserek gemiyi inşa edişleri betimlenmiştir (Jacopo Torriti, San Francesco Yukarı Kilise, 1290'lar, Assisi). Öte yandan Nuh tarafından bir araya getirilen hayvanların gemiye binişlerinin gösterildiği betimler de sözkonusudur. Nuh'un gemisinin betimlenmesinde Batı sanatının farklı evrelerinde değişik gösterim motiflerinin ortaya çıkışı dikkati çeker. Roma katakomplarında tabut benzeri bir düzenleme, Ortaçağ kitap resimlerinde suyun üzerinde yüzen bir ev, Rönesans'tan itibaren ise gerçekçi bir gemi betimi karşımıza çıkmaktadır. "Nuh'un Gemisi" öyküsünü kurtuluş olgusu bağlamında yorumlayan Kilise Babalarından itibaren gemi (ya da kayık) Kilise'yi simgelemektedir. Nitekim

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

erken Hıristiyan sanatında, özellikle katakomp resimlerinde, kurtuluş olgusuyla ilişkili olarak yalın biçimde gemi motifini gösteren betimlere rastlanmaktadır.

Tufan: *"Ve vaki oldu ki o yedi gün sonra tufanın suları yeryüzü üzerinde idi. Nuh'un ömrünün altı yüzüncü senesinde, ikinci ayda, ayın on yedinci gününde, o günde enginin bütün kaynakları yarıldılar ve göklerin pencereleri açıldılar. Ve yeryüzü üzerine kırk gün kırk gece yağmur yağdı. (...) Ve yer üzerinde kırk gün tufan oldu, sular çoğalıp gemiyi kaldırdılar ve yerden kalktı. Ve sular yükseldiler, yer üzerinde ziyadesiyle çoğaldılar ve gemi suların yüzü üzerinde yürüdü. Ve yer üzerinde sular pek çok yükseldiler ve bütün gökler altında olan yüksek dağlar örtüldüler Ve yer üzerinde hareket eden bütün beden sahipleri, gerek kuşlar, gerek sığırlar ve hayvanlar, yer üzerinde her sürünen ve her adam öldü; bütün karada olanlardan, burunlarında hayat ruhunun nefesi olanların hepsi öldüler (...) Yalnız Nuh ve kendisiyle beraber gemide olanlar kaldılar. Ve yüz elli gün sular yer üzerinde yükseldiler"* (Tekvin 7).

"Yüz elli gün bittikten sonra sular azaldılar Ve gemi yedinci ayda, ayın on yedinci gününde, Ararat dağları üzerine oturdu. (...) Ve vaki oldu ki kırk gün bittikten sonra Nuh yapmış olduğu geminin penceresini açtı ve kuzgunu gönderdi, o yerde sular kuruyuncaya kadar öteye beriye gitti. Ve sular toprağın yüzü üzerinden eksildi mi diye görmek için yanından güvercini gönderdi, fakat güvercin ayağının tabanına istirahat yeri bulamadı ve gemiye onun yanına geri döndü. (...) ve diğer yedi gün daha bekledi, güvercini gemiden tekrar gönderdi. Ve akşam vakti güvercin onun yanına girdi ve işte ağzında zeytin yaprağı vardı ve Nuh suların yeryüzünden eksilmiş olduklarını bildi. Ve diğer yedi gün daha bekledi, güvercini gönderdi ve artık güvercin kendisine dönmedi." Altı yüz birinci yılda sular yeryüzünden çekilir ve Nuh ile yanındakiler gemiden çıkarlar (Tekvin 8).

Tufan sahnelerinde Nuh'un gemisi suyun üzerinde yer alırken, etrafında bulunan insanlar ve hayvanların suyun üzerinde kalabilmek için çırpınışları gösterilir. Gemide bulunan hayvanlar genellikle pencerelerden bakarken betimlenir. Kilise Babaları, suların yeryüzünü kaplaması motifine yer verişi nedeniyle Tufan olayını vaftizle ilişkilendirmişlerdir. Sanat tarihindeki en çarpıcı resimlerden biri, Poussin'in 1660 ve 1664 yılları arasında Richelieu Dükü için resimlediği "Mevsimler" dizisinin konusu "Nuh Tufanı"na ayrılmış olan Kış resmidir (İlkbahar'da "Âdem ile Havva" Yaz'da "Rut ve Boaz" Sonbahar'da "Vaat Edilen Topraklar, Kenan Üzümleri" konuları işlenmiştir). Son derece karanlık ancak şimşeklerle aydınlanan bir atmosfer içinde tufan gerçekleşmektedir (Resim 5).

Nuh'un Kurbanı: *"Ve Nuh Rabbe bir mezbah yaptı, her temiz hayvandan ve her temiz kuştan aldı, mezbah üzerinde yakılan takdimeler arz etti. Ve Rab*

Ücretsiz PDF Kitap Arşivi - https://rarity.org

hoş kokuyu kokladı ve yüreğinde dedi: Adamın yüzünden artık toprağı tekrar lanetlemeyeceğim, çünkü adamın yüreğinin tasavvuru gençliğinden beri kötüdür, artık her yaşayan şeyi, ettiğim gibi, tekrar vurmayacağım. Yerin bütün günlerinin devamınca ekme ve biçme, soğuk ve sıcak, yaz ve kış, gündüz ve gece kesilmeyecektir" (Tekvin 8: 20-22).

Tufan'ın ardından Nuh, kendisi ve ailesinin suların altında kalmaktan kurtuluşu nedeniyle Tanrı'ya kurbanlar adar. Bu sahnede Nuh ve ailesi bir sunak önünde Tanrı'ya kurbanlarını sunarken görülürler. Tufan sonrasında insanoğlu, Nuh'un oğulları olan Ham, Sam ve Yafet'in soyundan çoğalır. Salzburg Başpiskoposluğu'nun saray ressamı olan Kaspar Memberger (16. yüzyıl), Tufan öyküsünün beş aşamasını anlattığı bir resim dizisi gerçekleştirir. Memberger Salzburg Residenzgalerie'de bulunan resimlerinde öykünün "Geminin inşası" "Hayvanların Gemiye Girişi", "Tufan" "Hayvanların Gemiden Çıkışı" ve 'Nuh'un Kurbanı" aşamalarını dönemin Hollanda sanatı etkileri taşıyan geç Maniyerist bir üslup içinde betimler (Resim 6).

Nuh'un Sarhoşluğu: *"Nuh çiftçi olmaya başladı, bir bağ dikti; ve şaraptan içip sarhoş oldu ve çadırının içinde çıplak oldu. Kenanın atası olan Ham, babasının çıplaklığını gördü ve dışarıda iki kardeşine söyledi. Sam ile Yafet bir esvap alıp onu kendi iki omuzları üzerine koydular. Geri geri geri gidip babalarının çıplaklığını örttüler ve yüzleri geri olup babalarının çıplaklığını görmediler"* (Tekvin 9:20-23). Bu olayda Ham'ın babasının çıplaklığına bakışı ve onun üstünü örtmeyişi saygısızlık olarak nitelendirilir. Nitekim olayın ardından ayılan Nuh, Ham'ın oğlu Kenan'ı lanetler (Tekvin 9:24-27).

"Nuh'un Sarhoşluğu" sahnelerinde Nuh genellikle çadırının önünde ve çıplak olarak betimlenmektedir. Sarhoşluğu nedeniyle uzanmış biçimdedir. Ham, babasının çıplaklığına bakarken, hatta kimi zaman gülümserken; Sam ve Yafet ise bakışlarını babalarına yöneltmeden Nuh'un çıplak bedenini örterken gösterilirler (Resim 7). Sarhoş Nuh'un yanında çoğu kez asma yaprakları ya da şarap kadehi bulunur. "Nuh'un Sarhoşluğu" teması, Ham'ın babasının haliyle alay edişi motifine yer verilmesi nedeniyle çarmıha gerilmeden önce İsa'nın aşağılanmasının önbelirimi kabul edilmektedir. Tufan'ın ardından üç yüz elli yıl daha yaşayan Nuh, dokuz yüz elli yaşında ölür.

Babil Kulesi: Nuh'un oğullarının soyundan çoğalan insanoğlu, Tufan'dan sonra yeryüzünde milletlere ayrılır. Bu süreçte bütün dünya insanları aynı dili kullanırlar. Bir gün insanlar doğuya göç ederek Şinar diyarında bir ova bulurlar. Yeryüzüne dağılmamak için oraya bir şehir ve göklere erişecek bir kule inşa etmeye karar verirler. Yeryüzüne inerek şehri ve inşa edilmekte olan kuleyi gören Tanrı, kibirleri nedeniyle insanları cezalandırır: *"Gelin, inelim ve birbirinin dilini anlamasınlar diye, onların dilini*

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

orada karıştıralım. Ve Rab onları bütün yeryüzü üzerine oradan dağıttı, şehri bina etmeyi bıraktılar. Bundan dolayı onun adına Babil denildi; çünkü Rab bütün dünyanın dilini karıştırdı. Ve Rab onları bütün yeryüzü üzerine oradan dağıttı" (Tekvin 11: 1-9).

Tevrat'ta geçen bu konu, insanoğlunun kibir nedeniyle dağılmasını ve birliğini yitirmesini simgeleyen bir öykü olarak yorumlanmıştır. Nitekim Babil kelimesinin anlamı da kargaşadır. Batı sanatında özellikle Kuzey resminde rastlanılan Babil Kulesi betimlerinde, kulenin genellikle "ziggurat" planında resmedildiği görülür. Tabandan başlayarak tepeye doğru kat kat yükselen ve giderek küçülen teraslardan oluşan kademeli bir kule olan bu yapı, inşa aşamasında gösterilir. Babil Kulesi'nin, efsaneye göre İÖ 2000 yılında yaşayan Nimrod isimli bir kral tarafından inşa ettirildiğine inanılır. Bu inanışa bağlı olarak bazı resimlerde Yaşlı Pieter Bruegel'in yapıtında olduğu gibi kulenin yapımında çalışan işçilerin Nimrod tarafından denetlenişi sahneye taşınır (Resim 8). Tanrı'nın insanları cezalandırışı sonucunda ortaya çıkan dil karmaşası ise farklı ırksal özelliklere sahip insanlarla temsil edilir.

İbrahim

Nuh'un oğullarından Sam'ın soyundan gelen İbrahim, Terah'ın üç oğlundan biridir (ötekiler, Nahor ve Haran'dır). Kildanilerin Ur şehrinde yaşayan Terah ve ailesi Kenan diyarına gitmek üzere yola çıkarlar. Haran'a varıp orada kalırlar. O günlerde Tanrı İbrahim'e görünerek söylediği memlekete gitmesini ve onun soyunu büyük bir millet kılacağını bildirir. Tanrı'nın sözü üzerine İbrahim karısı Sara'yı, yeğeni Lut'u (Haran'ın oğlu) ve malları ile himayesindekileri alarak Kenan'a gitmek üzere yola çıkar. Yolculuk sırasında Mısır'a uğradıktan sonra Cenub'a varırlar. Bu göç ediş sırasında mallarının ve hayvanlarının çokluğu nedeniyle İbrahim ve Lut bir arada oturamaz hale gelince, İbrahim ve Lut'un sürülerinin çobanları arasında bir sürtüşme olur: *"Ve İbrahim Lut'a dedi: Ricam ederim benimle senin aranda ve benim çobanlarımla senin çobanların arasında çekişme olmasın; çünkü biz kardeşiz."* Bunun üzerine Lut, Sodom ve Gomorra'nın da içinde bulunduğu Erden Havzası'na, İbrahim ise Kenan diyarına yerleşir. Ancak Sodom halkı, kötü ve günahkâr bir halktır (Tekvin 11, 12; 13). En önemli İbrani atalarından biri olan İbrahim, beyaz saçlı ve sakallı yaşlı bir figür olarak, atribüleri bıçak ve koç ile resmedilir.

İbrahim ve Melkisedek: İbrahim ve Lut'un memleketlerine yerleşmelerinin ardından krallıklar arasında savaşlar çıkar. Bu savaş döneminde Sodom ve Gomorra halkı da esir düşer. Bunun üzerine İbrahim on sekiz uşağıyla birlikte savaşarak Lut ve halkını esaretten kurtarır. Bu zafer üzerine

Ücretsiz PDF Kitap Arşivi - https://fantey.org

Salem (Kudüs'ün o dönemdeki adı) kralı ve kâhin olan Melkisedek tarafından ekmek ve şarap ikram edilerek karşılanmıştır (Tekvin 14).

Kuzey resminde karşımıza çıkan bu sahnelerde, İbrahim genellikle savaş giysileri içinde resmedilir. Kral Melkisedek ise görkemli giysilerle ve ekmek ile şarabı İbrahim'e sunarken gösterilir.[23] Şarap kimi zaman bir kadeh (Bouts, 1468) kimi zaman da amforalarla (Rubens, 1625) sunulmaktadır. İki figüre maiyetlerinde yer alan kişiler de eşlik ederler. Bu anlatıda Melkisedek tarafından İbrahim'e sunulan ekmek ve şarap, Ortaçağ dinbilimcileri tarafından "Son Akşam Yemeği"ndeki ökaristik olgunun ön-belirimi olarak yorumlanmıştır.

Hacar'ın İbrahim'e Sunuluşu: İbrahim'in kısır olan karısı Sara, Mısırlı cariyesi Hacar'ı, kocasına sunar: *"Ve Sara, Abram'a dedi: İşte, Rab beni doğurmaktan alıkoydu; rica ederim, cariyemin yanına gir, belki ondan çocukların olur. Ve Abram, Sara'nın sözünü dinledi. Abram'ın karısı Sara cariyesi Mısırlı Hacar'ı aldı ve onu kocası Abram'a karısı olmak üzere verdi"* (Tekvin 16: 1-3). Sahnenin ender betimlerinden biri Mattias Stomer'in (17 yüzyıl) Berlin'deki Gemaldegalerie'de bulunan yapıtıdır. Yaşlı Sara yarı çıplak Hacar'ı yatağında uzanmış olan İbrahim'e sunmaktadır (Resim 9).

Hacar'ın Evden Kaçışı: Cariye Hacar gebe kalınca İbrahim'in gözünde değerinin azaldığını fark eden Sara, eziyet ederek Hacar'ın kaçmasına neden olur. Ancak Rabbin meleği Şur yolundaki pınarın başında onu bulur ve hanımının yanına dönmesi gerektiğini bildirirerek şöyle der: *"Hanımına dön ve onun eli altında boyun iğ (...) İşte, sen gebesin, ve bir oğul doğuracaksın, ve onun adını İsmail koyacaksın, çünkü RAB sana olan cefayı işitti"* (Tekvin 16:9-11). Öykünün sanat tarihindeki ender örneklerinden biri Poussin'in Roma'daki yapıtıdır (Palazzo Barberini). Klasik bir manzaranın önünde, sağda pınar, solda ise gökteki meleğe hayretle bakan Hacar görülmektedir (Resim 10). Lorrain'in Londra'daki yapıtında (National Gallery) da aşağı yukarı benzer bir düzenleme görülür; ancak bu kez melek yeryüzüne inmiş, Hacar'ın karşısında sözlerini söylemektedir.

İbrahim ve Üç Melek: Mamre meşeliğinde çadırının kapısında otururken İbrahim'i üç melek ziyaret eder. İbrahim, çadırın içinde bulunan karısı Sara'ya seslenerek bir sofra hazırlamasını söyler. Melekler İbrahim'e karısının bir oğul doğuracağını bildirir: *"Ve Abram doksan dokuz yaşındayken, Rab Abram'a göründü ve ona dedi: Ben Kadir Allahım; benim önümde yürü, ve kâmil ol. Ve ahdimi seninle benim aramda edeceğim, ve seni ziya-*

23 Kral Melkisedek'i Habil'le birlikte San Vitale Kilisesi'nde, İbrahim ve İshak'la birlikte ise S. Apollinare in Classe mozaiklerinde sıradışı bir gösterim içinde görürüz. Tevrat'ta Tanrı'ya sunulan adakları temsil eden bu kahramanların bu biçimde birlikte ele alınışları, İsa'nın atribülerine (kuzu, ekmek-şarap, hatta kurban edilen oğul teması) bir göndermedir.

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

desiyle çoğaltacağım. (...) Ve artık adın Abram (Yüce Baba) çağrılmayacak, fakat adın İbrahim (Cumhurun Babası) olacak; çünkü seni birçok milletlerin babası ettim" (Tekvin 17· 1-5). Nitekim kısa bir süre sonra Mamre meşeliğinde Tanrı ona bir kez daha görünür: *"Karın Sara'nın bir oğlu olacaktır. Ve Sara onun arkasında olan çadırın kapısında dinliyordu. Ve İbrahim'le Sara kocamış ve yaşta ilerlemişlerdi; Sara âdetten kesilmişti. Sara, ihtiyar olduktan sonra bana sevinç olur mu? Efendim de kocamıştır, diyerek içinden güldü"* (Tekvin 18: 1-15). "İbrahim ve Üç Melek" betimlerinin erken örneklerinde yalnız İbrahim ve üç melek gösterilirken; daha geç örneklerde arka planda görülen çadırın kapısında yer alan yaşlı Sara sahneye katılmış ve hazırlanan sofranın da betimlenmesiyle düzenleme bir yemek sahnesine dönüşmüştür (Resim 11). İbrahim meleklere gösterdiği saygının ifadesi olarak diz çökmüş biçimde, melekleri dinlerken ya da onlara hizmet ederken betimlenmiştir. Çadırın kapısındaki Sara, meleklerin bildirdiği haber nedeniyle gülümsemektedir. Batı sanatında az örneğine rastlanmakla birlikte meleğin Sara'ya görünmesini işleyen sahneler de bulunmaktadır (Tiepolo, 1728). İbrahim'e oğlu olacağını bildiren üç melek, Yahudi geleneğine göre başmelekler Cebrail, Mikael ve Rafael'dir. Kilise Babalarına göre ise söz konusu üç melek, Kutsal Üçlü'yü simgelemektedir. Öte yandan bu anlatım, Meryem'e İsa'nın doğacağının müjdelenmesi olayının ön-belirimi kabul edilir.

Hacar ve İsmail'in Kovuluşu: *"Sara gebe kaldı ve İbrahim'e ihtiyarlığında Allahın ona söylemiş olduğu muayyen vakitte bir oğul doğurdu. Ve İbrahim kendisine doğan, Sara'nın kendisine doğurduğu oğlunun adını İshak koydu. Çocuk büyüdü ve sütten kesildi; ve İshak'ın sütten kesildiği günde, İbrahim büyük bir ziyafet yaptı. Ve Sara Mısırlı Hacarın İbrahime doğurmuş olduğu oğlunun güldüğünü gördü. Ve İbrahime dedi: Bu cariyeyi ve oğlunu dışarı at; çünkü bu cariyenin oğlu benim oğlumla, İshakla beraber mirasçı olmayacaktır. Ve oğlundan dolayı bu şey İbrahimin gözüne çok kötü göründü. Ve Allah İbrahime dedi: Çocuktan dolayı ve cariyenden dolayı gözünde kötü olmasın; Saranın sana söylediği her şeyde onun sözünü dinle; çünkü senin zürriyetin İshakta çağrılacaktır Ve cariyenin oğlunu da bir millet edeceğim, çünkü o senin zürriyetindir. Ve İbrahim sabahlayın erken kalktı, ve ekmekle bir su tulumu aldı, ve omuzu üzerine koyarak Hacara verdi, çocuğu da verip onu gönderdi; ve Hacar gidip Beer-şeba çölünde dolaştı. Ve tulumdan su tükendi, ve çocuğu bir çalı altına attı. Ve gidip karşıda bir ok atımı kadar uzakta oturdu; çünkü: Çocuğun ölümünü görmiyeyim dedi. Ve karşıda oturdu ve sesini yükseltip ağladı. Ve Allah çocuğun sesini işitti; ve Allahın meleği göklerden Hacara çağırıp kendisine dedi: Nen var Hacar? Korkma; çünkü bulunduğu yerden çocuğun sesini Allah işitti. Kalk, çocuğu kaldır, ve onu kendi elinde tut, çünkü onu büyük millet yapacağım. Ve Allah Hacarın gözlerini*

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

açtı, ve bir su kuyusu gördü; ve gidip tulumu su ile doldurdu, ve çocuğa içirdi. Ve Allah çocukla beraberdi, ve o büyüdü; ve çölde oturdu, ve büyüyerek okçu oldu" (Tekvin 21:8-20).

İbrahim Peygamber'in karısı Sara'nın isteği üzerine, Mısırlı cariyesi Hacar ve ondan olan oğlu İsmail'i evinden uzaklaştırması konusu, Batı sanatında anne ile oğlun evden gönderilişi ve Hacar'ın çölde oğluyla yalnız kalışı biçiminde gösterilmiştir. "Hacar ve İsmail'in Kovuluşu" sahnelerinde genellikle İbrahim'in jestleri, Hacar ve İsmail'den evden ayrılmalarını isteyişini ifade eder. Küçük bir çocuk olarak annesine yaslanmış ağlarken gösterilen İsmail, iyi bir okçu olması nedeniyle kimi zaman sırtında bir okluk taşır. Guercino'nun yapıtında (Brera) İbrahim, Hacar ve çocuğa yol verirken arka planda Sara görülmektedir. Aşağı yukarı aynı kalıp Jan Victors'un Kudüs'teki yapıtında yinelenir (Resim 12). Lorrain ise konuyu, kendine özgü geniş planlı bir manzara ve klasik cepheli bir yapı önünde işlemiştir (Alte Pinakothek, Münih).

Meleğin Hacar'a Görünüşü: İbrahim tarafından kovuluşlarının ardından Hacar, oğlu İsmail'le birlikte Beer-şeba çölünde dolaşır. Tulumlarındaki su tükenince oğlunu bir çalı altına koyarak ölüsünü görmemek için ondan uzaklaşır. Ancak bir melek Hacar'a görünerek çocuğu kaldırıp elinden tutmasını ve oğlunun büyük bir millet kılınacağını bildirir. Tanrı tarafından gözleri açılan Hacar, bir kuyu görür ve tulumunu doldurup oğlu İsmail'e içirir. Büyüdüğünde büyük bir okçu olan İsmail, annesi Hacar ile Paran çölünde kalır ve annesi ona Mısır diyarından bir kadın alır (Tekvin 21. 15-21). Batı sanatında bu anlatımı referans alan yapıtlar, "Meleğin Hacar'a Görünüşü" olarak adlandırılır. Tiepolo'nun yapıtında, Hacar meleğe susuzluktan yorgun düşen oğlu İsmail'i göstermektedir (Resim 13).

İshak'ın Kurban Edilişi: Tanrı İbrahim'i sınamak için çok sevdiği oğlu İshak'ı Moriya topraklarına götürmesini ve orada göstereceği bir dağda yakarak kurban etmesini ister. Ertesi gün eşeğini semerleyen İbrahim, yakmak için kurban odunlarını, uşaklarından ikisini ve oğlu İshak'ı alarak Tanrı'nın kendisine söylediği yere gider. Yolculuğun üçüncü gününde gideceği yere ulaşan İbrahim, uşaklarına eşekle birlikte beklemelerini söyleyerek ateş için hazırladığı odunları oğlu İshak'ın sırtına yükleyip dağın tepesine çıkar: *"Ve İshak babası İbrahim'e söyleyip dedi: Ey baba, işte ben, oğlum ve dedi: İşte ateş ve odun; fakat yakılan kurban için kuzu nerede? Ve İbrahim dedi: Oğlum, yakılan kurban için kuzuyu Allah kendisi tedarik eder. Ve onların ikisi birlikte gittiler."*

Tanrı'nın bildirdiği yere vardıklarında İbrahim bir sunak yaparak üzerine odunları yerleştirir. Ardından oğlu İshak'ı bağlayarak odunların üzerine koyar: *"Ve İbrahim elini uzattı, oğlunu boğazlamak için bıçağı aldı. Ve Rabbin*

Ücretsiz PDF Kitap Arşivi: https://rantey.org

meleği göklerden ona çağırıp dedi: Elini çocuğa uzatma ve ona bir şey yapma; çünkü şimdi bildim ki sen Allahtan korkuyorsun ve kendi biricik oğlunu benden esirgemedin. Ve İbrahim gözlerini kaldırıp gördü: İşte, arkasında bir koç çalılıkta boynuzlarından tutulmuştu ve İbrahim gidip koçu aldı. Oğlunun yerine onu yakılan kurban olarak takdim etti" (Tekvin 22: 1-13).

"İshak'ın Kurban Edilişi", Tevrat ve İncil arasındaki ilişkiyi doğrulayan bir tema olarak benimsenerek İsa'nın çarmıhta kurban edilişinin ön-belirtimi kabul edilir. Ghiberti'nin Floransa Vaftizhanesi'nin kapıları için gerçekleştirdiği çalışmada öykünün tüm aşamaları karşımıza çıkar (Resim 14). Öte yandan sanat tarihinde olayın en dramatik anı sahneye taşınıp, İbrahim'in elindeki bıçakla oğlu İshak'ı kurban etmek üzereyken melek tarafından durduruluşu betimlenmektedir. Çıplak gösterilen İshak, üzerinde odunların yandığı altarın önünde uzanmış ya da diz çökmüştür. Caravaggio, İbrahim'in bıçak taşıyan elinin melek tarafından durdurulmasını sahneye taşırken (1602, Uffizi), dramatik etkiyi daha da güçlü kılan Rembrandt, meleğin İbrahim'in elini tutmasıyla bıçağın düştüğü anı betimlemiştir (1635, Ermitaj). Bazı örneklerde İbrahim bir eliyle İshak'ın gözlerini kapatmakta ya da İshak gözleri bağlanmış biçimde resmedilmektedir. Öte yandan Tanrı tarafından kurban edilmek üzere gönderilen koç, İbrahim'in eşeği ve uşaklar da sıklıkla düzenlemede yer almaktadır.

Eliezer ve Rebeka: Yaşlanmış olan İbrahim, oğlu İshak'a bir eş seçmesi için kölesi Eliezer'i memleketi Mezopotamya'ya yollar. Develerini şehrin (Nahor) dışındaki su kuyusunun yanına çöktüren köle, burada kuyudan su çeken kızlar arasında "bakılışta çok güzel" olan Rebeka'yı görür ve onun testisinden su içer. Yanında getirdiği altınları ve bilezikleri genç kıza sunan Eliezer, Rebeka'nın İbrahim'in kardeşi Nahor'un torunu olduğunu öğrenir ve geceyi orada geçirmesinin ardından kızla birlikte Kenan'a döner. Kente vardıklarında Eliezer, yaşananları İshak'a anlatır: *"İshak Rebeka'yı anası Sara'nın çadırına götürüp onu aldı ve Rebeka onun karısı oldu; ve onu sevdi"* (Tekvin 24).

Öykünün en sık betimlenen aşaması, Rebeka'nın kuyu başında köle Elizere'e su vermesi sahnesidir. Genç kızların eşlik ettiği Rebeka, elindeki testiden köleye su vermekte, arka planda kölenin deve sürüsü yer almaktadır. Düzenleme açısından Yakub'un Rahel'le kuyu başında buluşmasını andıran bu sahne, apokrif İncil metinlerinde İsa'nın doğumunun bildirildiği yerin kuyu olarak geçmesi nedeniyle "Meryem'e Müjde"nin ön-belirtimi olarak yorumlanmıştır. Öte yandan kölenin susuzluğunun giderilmesi bağlamında anlamsal, figürlerin yerleştirilmesi nedeniyle ise biçimsel açıdan bu konu, İncil'de geçen "İsa ve Samiriyeli Kadın" meselinin işlendiği sahnelerle benzerlik gösterir. Dini içerikli sahneleri arka planında antik dönem yapılarının bulunduğu bir manzaraya taşıyan Po-

Ücretsiz PDF Kitap Arşivi - https://rarity.org

ussin, bu konuyu iki kez (Louvre Müzesi, Paris ve Fitzwilliam Museum, Cambridge) ele almıştır (Resim 15). Poussin kuyu başındaki Rebeka ve Eliezer'in karşılaşmalarını, Rokoko ressamı Piazetta ise Brera'daki yapıtında sürüleriyle gelen Eliezer'in Rebeka'ya sunduğu hediyeleri temsilen kölenin elinde bir kolye resmetmiştir. İshak ve Rebeka'nın buluşmasını gösteren sahnelerde ise kimi zaman yalnızca genç çift kimi zaman ise Eliezer'in İshak'a başından geçenleri anlatışı gösterilir. Düzenlemenin arka planında Eliezer ve Rebeka'ya yolculuklarında eşlik edenler ile develer ve metinde sözü geçen Sara'nın çadırı betimlenmektedir (Aert de Gelder, 1565, Brüksel).

Lût

Sodom ve Gomorra: İbrahim Peygamber'in kardeşi Haran'ın oğlu olan Lût, amcası İbrahim, amcasının karısı Sara ve bütün mallarıyla birlikte Haran'dan Kenan diyarına gitmek üzere yola çıkar (Tekvin 12:5). İbrahim ve yeğeni birlikte pek çok mal (özellikle hayvan sürüleri) edinirler. Sonunda İbrahim Kenan diyarında, Lût da Havza şehrinde oturmaya başlar ve Sodom'a doğru çadır kurar (Tekvin 13:12). Ancak, Sodom ve Gomorra kentlerinde günahkârlık arttığı için Tanrı, İbrahim'e bütün kenti yok edeceğini söyler. "Eğer içinde elli salih bulursam, bütün yeri onların hatırı için bağışlayacağım," diyen Tanrı ile söyleşen İbrahim, uzun pazarlıklardan sonra Tanrı'dan eğer kentte on salih (iyi, temiz kişi) bile varsa orayı yok etmeyeceği sözünü alır (Tekvin 18:16-33). Ancak Tekvin'in 19. babında Sodom kentine Tanrı'nın adamlarının gelip Lût'tan karısı ve kızlarıyla birlikte kenti terk etmesini istediklerini okuruz. Gerçekten de Tanrı'nın gazabı Havza kentlerinin (Sodom ve Gomorra) üzerine yağar. Lût ve ailesi yanmakta olan kentten kaçarlarken "arkanıza bakmayın" diye bildirilmesine karşın Lût'un karısı durup geriye bakar ve bir tuz direğine dönüşür (Tekvin 19:26).

Dürer'in Washington'daki yapıtında Lût ve kızları, arka planda ateş ve kükürt yağan kentlere bakmadan giderlerken geride tuz direğine dönüşmüş karısı görülmektedir (Resim 16). Batı sanatında Lût ile ilgili örnekler, daha çok onun kızlarıyla birlikte yok edilen kentlerden kaçışından sonraki öyküyü görselleştirir. Ateşler altında bir kentin yıkımını konu etmesi nedeniyle bu anlatı Son Yargı günüyle ilişkilendirilir.

Lût ve Kızları: *"Ve Lût Tsoardan çıkıp dağda oturdu, ve iki kızı onunla beraberdi;çünkü Tsoarda oturmaktan korktu; ve o, ve iki kızı bir mağarada oturdular. Ve büyük kızı küçüğüne dedi: Babamız kocamıştır, ve bütün dünyanın yoluna göre yanımıza girmek için memlekette erkek yoktur; gel, babamıza şarap içirelim, ve babamızdan zürriyeti yaşatmak için onunla yatarız. Ve o gecede ba-*

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

balarına şarap içirdiler; ve büyük kız girip babası ile yattı, ve onun yatmasını ve kalkmasını bilmedi. Ve vaki oldu ki ertesi gün büyük kız küçüğüne dedi: İşte, dün gece babamla yattım; bu gece de ona şarap içirelim, ve babamızdan zürriyet yaşatmak için, gir, onunla yat. Ve o gecede dahi babalarına şarap içirdiler, ve küçük kız kalkıp onunla yattı; ve onun yatmasını ve kalkmasını bilmedi. Lûtun iki kızı böylece babalarından gebe kaldılar. Ve büyük kız bir oğul doğurdu, ve onun adını Moab çağırdı; o bugüne kadar Moablıların atasıdır. Ve küçük kız, o da bir oğul doğurdu, ve onun adını Ben-ammi çağırdı; o bugüne kadar Ammon oğullarının atasıdır" (Tekvin 19:30-38).

Kızlarının babaları Lût'a şarap içirmeleri sahnesi, genellikle bir mağara önünde betimlenen iki kızın ellerindeki şarap testileriyle dikkati çeker. Lût, sarhoşluğunun belirtisi olarak kendinden geçmiş bir haldedir. Düzenlemenin arka planında genellikle ateşler içindeki Sodom ve Gomorra kentleri, kimi zaman ise Lût ve kızlarının kenti terk edişleri görülmektedir (Resim 17).

Yakub

Yakub, Esav'ın ikiz kardeşi ve İbranilerin üçüncü büyük atasıdır. Kilise tarafından İsa'nın ön-belirimi olarak görülmüştür. Doğumunda Esav'ın topuğuna sarılması, ona yakarışının bir göstergesi olarak yorumlanmıştır. Esav bir avcı, bir toprak adamıdır. Yakub ise yerleşik, sakin bir yaşam sürmüştür. Aralarındaki rekabet, Kilise ile Sinagog arasındaki çatışmanın bir simgesi olarak görülür. Yakub'un yaşamından öyküler, sanatın hemen her döneminde gerek tek sahne, gerek çevrim olarak ele alınmıştır. Bu çevrimin sık rastlanan aşamaları şunlardır:

Esav'ın Oğulluk Hakkı: *"Ve çocuklar büyüdüler; ve Esav avcılık bilen bir adam, kır adamı, oldu; ve Yakub çadırlarda oturan sakin bir adam oldu. Ve İshak Esavı severdi, çünkü onun av etini yerdi, ve Rebeka Yakubu severdi. Ve Yakub çorba pişiriyordu; ve Esav kırdan geldi, ve baygındı, ve Esav Yakuba dedi: Rica ederim, kızıldan, bu kızıldan bana yedir, çünkü baygınım; bundan dolayı onun adı Edom (kızıl) konuldu. Ve Yakub dedi: önce senin ilk oğulluk hakkını bana sat. Ve Esav dedi: İşte, ben ölmek üzreyim; ve ilkliğin bana ne faydası olur? Ve Yakub dedi: Önce bana yemin et; ve ona yemin etti; ve ilk oğulluk hakkını Yakuba sattı. Ve Yakub Esav'a ekmek ve mercimek çorbası verdi; ve yedi ve içti, ve kalkıp gitti; böylece Esav ilk oğulluk hakkını hor gördü"* (Tekvin 25:27-34).

Tevrat'ta ilk oğulluk hakkı önem taşır; çünkü bazı özel haklara sahip olan en büyük oğul, babasından sonra ailesinin başıdır ve mirastan çift pay alır. Konunun sanat tarihindeki ender örneklerinden biri Terbrugghen'in Berlin'deki Gemaldegalerie'de bulunan yapıtıdır (Resim 18). Barok üslubun aydınlatılmış iç mekânında avdan henüz gelen Esav, masa başındaki Yakub'dan

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

çorba kâsesini almaktadır. İshak masanın bir ucunda oturmuş çorba içerken, arka plandaki yaşlı Rebeka ise servis yaparken gösterilmişlerdir.

Yakub'un Kutsanması: İshak yaşlanıp gözleri görmez hale geldiğinde, büyük oğlu Esav'ı çağırarak ava çıkmasını ve babası için lezzetli bir yemek yapmasını ister. Esav'ın avlanmak için kıra gitmesi üzerine öteki oğlunun kutsanmasını isteyen Rebeka, Yakub'un Esav kılığına girmesini sağlar. Esav'ın en güzel giysisini giydirdiği Yakub'un ellerini ve boynunu keçi oğlaklarının kıllı derileriyle örter. Pişirdiği yemeği de Yakub'a verir. Yakub kendini Esav diye tanıtınca, İshak avdan nasıl bu denli çabuk geldiğine şaşırır; ancak onun Esav olmadığını fark etmez. Yemeği yemesinin ardından İshak, Esav olduğunu sandığı oğlu Yakub'u kutsar: *"Allah sana göklerin çiğinden, yerin semizliğinden, buğdayın ve yeni şarabın çokluğunu versin; kavimler sana kulluk etsinler Milletler sana baş eğsinler, kardeşlerine efendi ol, ananın oğulları sana baş eğsinler Sana lanet edenler lanetli olsunlar Seni mübarek kılanlar mübarek olsunlar "* Avdan dönen Esav, oğulluk hakkının ardından ikinci kez kandırıldığını fark edince babasının ölümünü bekleyip kardeşini öldürmeye karar verir. Esav'ın niyetini öğrenen Rebeka, oğlu Yakub'a Haran'a gitmesini öğütler (Tekvin 28).

"Yakub'un Kutsanması" sahnelerinde, genellikle diz çökmüş biçimde gösterilen Yakub'un, yatağında uzanan yaşlı İshak tarafından kutsanışı betimlenir. Govert Flinck'in Amsterdam'daki Rijksmuseum'da bulunan yapıtında İshak bir elini Yakub'un keçi derisiyle kaplı elinin üzerine koymuş, ötekini de kutsamak üzere kaldırmıştır (Resim 19). Hilelerinin başarılı olup olmayacağını anlamaya çalışan Rebeka ve Yakub'un yüz ifadeleri öykünün bildirisini güçlendirir. Bazı örneklerde arka planda avdan dönen Esav da sahneye katılır (Ribera, 1637, Madrid).

Yakub'un Merdiveni: *"Ve Yakub Beer-şebadan çıktı, ve Harana doğru gitti. Ve bir yere erişip orada geceledi, çünkü güneş batmıştı; ve o yerin taşlarından birini alıp başı altına koydu, ve o yerde yattı. Ve rüya gördü, ve işte, yer üzerine bir merdiven dikilmiş ve başı göklere ermişti; ve işte, onda Allahın melekleri çıkmakta ve inmekte idiler. Ve işte, RAB onun üzerinde durup dedi: Baban İbrahimin Allahı ve İshakın Allahı RAB ben im; üzerinde yatmakta olduğun diyarı sana ve senin zürriyetine vereceğim; ve senin zürriyetin yerin tozu gibi olacak, ve garba, ve şarka, ve şimale, ve cenuba yayılacaksın; ve yerin bütün kabileleri sende ve zürriyetinde mubarek kılınacaktır. Ve işte, ben seninle beraberim, ve gireceğin her yerde seni tutacağım, ve seni bu diyara geri getireceğim;çünkü sana söylediğimi yapıncaya kadar seni bırakmıyacağım. Ve Yakub uykusundan uyanıp dedi: Gerçek RAB bu yerdedir; ve ben onu bilmedim. Ve korkup dedi: Bu yer ne heybetli! Bu başka bir şey değil, ancak Allahın evidir, ve bu, göklerin kapısıdır"* (Tekvin 28:10-17) Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

Erken Hıristiyan sanatından itibaren yaygın biçimde ele alınan bu konu, Ortaçağ'da yeryüzü ve cennetin bir birleşimi olarak görülen Meryem'in gösterim alegorilerinden biri olarak kabul edilmiştir. "Yakub'un Merdiveni" sahnelerinde merdivenin üstünde yer alan Tanrı, bulutlar dizisinden aşağıya bakar. Buradaki merdiven motifi, en tepede Tanrı'nın tapınağının yer aldığı Babil ziguratlarının basamaklı çıkışına da göndermede bulunur (Resim 20).

Yakub'un Rahel ile Buluşması: *"Ve Yakub yürüyüşüne koyuldu, ve şark oğullarının memleketine gitti. Ve gördü, ve işte, kırda bir kuyu, ve işte orada, yanında üç koyun sürüsü yatmakta idi; çünkü sürüleri o kuyudan suvarırlardı; ve kuyunun ağzı üzerindeki taş büyüktü. Ve oraya bütün sürüler toplanırlardı, ve taşı kuyunun ağzından yuvarlıyıp koyunları suvarırlardı, ve yine taşı kuyunun ağzı üzerine, yerine korlardı. Ve Yakub onlara dedi: Ey kardeşlerim neredensiniz? Ve dediler: Biz Harandanız. Ve onlara dedi: Nahor oğlu Labanı tanır mısınız? Ve dediler: Tanırız. Ve onlara dedi: Selâmette midir? Ve dediler: Selâmettedir, ve işte, kızı Rahel koyunlarla geliyor. Ve dedi: işte, daha akşama çok vakit var, sürülerin toplanma vakti değildir; koyunları suvarın, ve gidip otlatın. Ve dediler: Bütün sürüler toplanıncıya, ve taşkuyunun ağzından yuvarlanıncıya kadar yapamayız; ozaman koyunları suvarırız. Henüz onlarla söyleşmekte iken, Rahel babasının koyunları ile geldi; çünkü o çobandı. Ve vaki oldu ki, Yakub dayısı Labanın kızı Raheli, ve dayısı Labanın koyunlarını gördüğü zaman, yaklaşıp taşı kuyunun ağzı üzerinden yuvarladı, ve dayısı Labanın koyunlarını suvardı. Ve Yakub Raheli öptü, ve yüksek sesle ağladı. Ve Yakub Rahele babasının akrabasından, ve Rebekanın oğlu olduğunu bildirdi; o da babasına koşup bildirdi"* (Tekvin 29:1-12).

Laban'ın Rahel ve Lea adında iki kızı vardır. Yakub Haran'a vardığında Rahel ile evlenmek ve Laban'ın hizmetinde yedi yıl kalmak ister; bu arzusu da kabul edilir (Resim 21). *"'Gözleri zayıf büyük kardeş' Lea'ya karşılık küçük kardeş Rahel 'güzel endamlı ve bakılışı güzeldir'"* (Tekvin 29:16-17). Bu iki kardeş, tıpkı İncil'deki Mecdelli Meryem ve Marta gibi, etkin ve içe dönük kişiliklerin yansıması (aynı zamanda önbelirimi) olarak görülmüştür. Rahel ve Lea'nın yaşamın bu iki yönüne odaklanmış tam boy portreleri ise, Michelangelo'nun S. Pietro Vincoli Kilisesi'nde bulunan II. Julius Mezar Anıtı'nda, ünlü Musa heykelinin iki yanında yer almaktadır.

"Yakub ve Rahel'in Buluşması" sahnelerinde, iki figürün sürülerin su içtiği kuyunun başında karşılaşmaları betimlenir. Kimi zaman Yakub, kuyunun ağzındaki taşı kaldırırken gösterilir (Resim 22). Palma Vecchio ise kuyu başındaki çifti öpüşürken resmetmiştir (1525, Dresden). Kuyu ve koyun sürüleri bu sahnenin en önemli atribüleridir.

Yakub'un Melekle Güreşi: *"Ve Yakub yalnız başına kaldı; ve seher sökünciye kadar, bir adam onunla güreşti. Ve onu yenmediğini görünce, uyluğunun*

Ücretsiz PDF Kitap Arşivi - https://rahleyi.org

başına dokundu, ve onunla güreşirken Yakubun uyluk başı incidi. Ve dedi: Bırak gideyim, çünkü seher vakti oluyor. Ve dedi: Beni mubarek kılmadıkça seni bırakmam. Ve ona dedi: Adın nedir? Ve o dedi: Yakub. Ve dedi: artık sana Yakub değil, ancak İsrail (Allahla uğraşan/ Allah uğraşır) denilecek; çünkü Allah ile ve insanlarla uğraşıp yendin. Ve Yakub sorup dedi: Rica ederim, adını bildir. Ve dedi: adımı niçin soruyorsun? Ve orada onu mubarek kıldı. Ve Yakub o yerin adını Peniel (Allahın yüzü) koydu; çünkü: Allahı yüz yüze gördüm, ve canım sağ kaldı, dedi. Ve Penueli geçtiği zaman, güneş üzerine doğdu, ve uyluğu üzerinde aksıyordu. Bunun için bugüne kadar İsrailoğulları uyluk başı üzerindeki kalça adalesini yemezler; çünkü Yakubun uyluk başına kalça adalesine dokundu" (Tekvin 32:24-32).

Erken Hıristiyan sanatında Yakub'un rakibi olan figür doğrudan Tanrı olarak gösterilirken daha sonra bir meleğe dönüşmüştür. Bu güreş, Hıristiyanların yeryüzündeki tinsel mücadelesinin bir simgesi olarak görülmüş ve belki de bu nedenle Rembrandt Berlin'deki yapıtını fiziksel yönü ağır basan bir güreşten çok bir tür iç hesaplaşma gibi tasarlamıştır (Resim 23). Ortaçağ sanatında Yakub'un rakibi kimi zaman şeytan olarak betimlenmiş; bu bağlamda sahne, Erdem ile Kötülük arasındaki savaşın alegorisine dönüştürülmüştür. Başka bir yorumlama biçimi ise, Kilise ile Sinagog arasındaki çatışmadır. Bir geç dönem örneği olarak Delacroix, Paris'teki S. Sulpice Kilisesi'nde bulunan yapıtında konuyu daha çok romantik bir kavrayışla ele almıştır.

Yusuf

Yakub'un karısı Rahel kısırdır, Tanrı onun duasını kabul eder ve bir erkek çocuk doğurmasını sağlar. Yakub'un on birinci oğlu olan bu çocuğa Yusuf adını verirler. Yusuf, babasının yaşlılığında doğduğu için Yakub'un en gözde çocuğu olur. Yusuf'un yaşam öyküsü, 6. yüzyıldan itibaren özellikle çevrim sahneleri olarak Batı sanatında konu edilmiştir. Ortaçağ kilisesinde Yusuf'un yaşamında geçen olaylar İsa'nın yaşamındaki bazı öykülerin ön-belirimi olarak yorumlanmış; bu nedenle Hıristiyan ikonografisinde Yusuf önemli bir yer edinmiştir.

Yusuf'un Kanlı Entarisi (Yusuf'un Köle Olarak Satılışı): Kardeşleri tarlalarda çalışırken Yusuf'un babasının gözde çocuğu olarak evin nimetlerinden yararlanan Yusuf'tan kardeşleri nefret ederler. Yakub yaşlılık döneminin çocuğu olarak Yusuf'u el üstünde tutmuş ve ona alaca bir entari bile yapmıştır. Yusuf rüyalarını kardeşlerine anlatır, bu da onların nefretinin artmasına neden olur (Tekvin 37:1-17). Sonunda kardeşleri Yusuf'a bir düzen kurarlar; onu önce giysilerini çıkarıp boş bir kuyuya atarlar. Ardından bir İsmaili kervanına rastladıklarında onu kuyudan çıkarıp köle olarak İsmaililere yirmi gümüşe satarlar, onlar da Yusuf'u Mısır'a götü-

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

rürler. (Tekvin 37:18-28). *"Ve Yusufun entarisini aldılar, ve bir ergeç kesip entariyi kana batırdılar; ve alaca entariyi gönderdiler, ve babalarına getirip dediler: Bunu bulduk, bak, oğlunun entarisi mi, yahut değil mi? Ve onu tanıyıp dedi: Oğlumun entarisidir; kendisini kötü bir canavar yemiştir; Yusuf mutlaka parçalanmıştır. Ve Yakub esvabını yırttı, ve beline çul sardı, ve çok günler oğluna yas tuttu"* (Tekvin 37:31-34).

Yusuf'un boş kuyuya atılışı ve yeniden çıkarılışı, İsa'nın yaşamındaki "Mezara Konuş" ve "İsa'nın Dirilişi" sahnelerinin ön-belirimi olarak benimsenmiştir. Batı sanatında olayın çeşitli aşamaları (Yusuf kuyu başında, Yusuf'un İsmaililere satılışı gibi) gösterilmiştir. Bugün dört tanesi Berlin'de (Gemaldegalerie), biri Münih'te (Alte Pinakothek) ve öteki New York'ta (Metropolitan Museum of Art) bulunan altı dairesel panoda, Yusuf'un kuyuya atılışı, İsmaililere satılışı, daha sonra Mısır'da affedilip firavunun sarayında itibar görüşü gibi çeşitli aşamalar, 1490-1500 yıllarında Brüksel'de çalışmış olduğu bilinen anonim bir usta tarafından resimlenmiştir.[24] Ancak öykü dizisinin içinde en bilinen örnek olarak Velazquez'in (Resim 24), kanlı entarinin Yakub'a getirilişini gösteren resmi seçkinleşmiştir.

Yahuda ve Tamar: Yusuf'un kardeşlerinden Yahuda evinden ayrılıp Kenanlı Şua'nın kızıyla evlenir ve üç çocuğu olur. En büyük oğlu Er, Tamar adında bir kadınla evlenir; ancak çocuk sahibi olmadan ölür. Bunun üzerine Yahuda, ikinci oğlu Onan'a *"Kardeşinin karısının yanına gir, ve ona kayınbiraderlik vazifesini yap. Ve kardeşine zürriyet yetiştir Ve Onan, o zürriyet kendisinin olmayacağını bildi; ve vaki oldu ki, kardeşinin karısının yanına girdiği zaman, kardeşine zürriyet vermesin diye yere dökerdi. Ve yaptığı şey Rabbin gözünde kötü oldu ve onu da öldürdü. Ve Yahuda, gelini Tamar'a dedi: Oğlum Şela, büyüyünceye kadar kendi babanın evinde dul kal; çünkü o da kardeşleri gibi ölmesin dedi. Ve Tamar gidip babasının evinde oturdu."* Bunun üzerine Tamar babasının evine yerleşir. Bu arada karısı ölen Yahuda, arkadaşı Hera ile birlikte Timnat'a sürüsünü kırkanların yanına gider. Şela'nın büyüyüp kendisinin ona karı olarak verilmediğini gören Tamar üzerinden dulluk giysilerini çıkararak peçesiyle örtünür ve Timnat yolu üzerinde oturur. *"Ve Yahuda onu görünce, kendisini kötü kadın sandı: çünkü yüzünü kapamıştı. Ve yolda onun yanına inip dedi: Rica ederim gel senin yanına gireyim; çünkü onun kendi gelini olduğunu bilmedi."* Bunun üzerine Tamar ondan rehin olarak mührünü, kaytanını ve değneğini alır. Yahuda'yla birlikte olan Tamar gebe kalır; bu arada Yahuda söz verdiği oğlağı arkadaşıyla gönderir; ancak Tamar'ı orada bulamazlar. Üç ay kadar sonra Yahuda'ya Tamar'ın

24 Bkz., Gemaldegalerie Berlin (Katalog), Prestel Münih ve New York, 1998, 57.

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

zina yaptığı ve gebe kaldığı bildirilir. *"Yahuda dedi: Onu çıkarın ve yakılsın. Ve dışarı çıkarıldığı zaman: bu şeyler kimin ise ben o adamdan gebe kaldım, diyerek kaynatasına gönderdi. Ve dedi: Rica ederim, bak, bu mühür ve kaytanlar ve değnek kimindir? Ve Yahuda tanıyıp dedi: mademki oğlum Şela'ya vermedim, o benden daha salihtir. Ve artık onu tekrar bilmedi."* Bu olaydan sonra Tamar ikiz çocuk doğurur, bunlardan Perets, Davud'un atalarından biridir (Tekvin 38).

Eski Yahudi gelenekleri içinde biçimlenen genç Tamar'ın öyküsü kendi hakları için mücadele eden bir kadının erken bir temsilcisidir. Öte yandan konu, İncil'deki "İsa ve Günahkâr Kadın" konusunun da ön-belirimi olarak ele alınmış ve Ortaçağ açımlamalarında Tamar'ın Kilise'yi, Yahuda'nın (sözüne güvenilirlik göstergesi olarak mührü vermesi nedeniyle) İsa'yı ve Yahuda'nın karısının da Sinagog'u temsil ettiği görüşü benimsenmiştir. İçerdiği politik mesajlar nedeniyle bu anlatı 16. ve 17. yüzyılın Hollanda resminde yaygın bir tema haline gelmiştir. Nitekim Eeckhout'un Salzburg'daki Reidenzgaleriede bulunan yapıtında yüzünde peçe örtülü Tamar ve Yahuda'yı barok bir atmosfer içinde diyalog halinde görürüz. Tamar elinde Yahuda'nın mührünü tutmaktadır (Resim 25).

Yusuf ve Potifar'ın Karısı: *"Ve Yusuf Mısıra indirildi; Firavunun bir memuru, muhafız askerler reisi, Mısırlı Potifar, onu oraya indirmiş olan İsmailîlerin elinden satın aldı. (...) Ve bu şeylerden sonra vaki oldu ki, efendisinin karısı Yusufa göz atıp: Benimle yat, dedi. Fakat reddedip efendisinin karısına dedi: İşte, efendim, benimle evde ne olduğunu bilmez, ve kendisine ait olan her şeyi elime vermiştir, bu evde o benden büyük değildir; ve senden başka bir şeyi benden esirgemedi, çünkü sen karısısın; ve nasıl bu büyük kötülüğü yapayım, ve Allaha karşı suç edeyim? Ve her gün Yusufa söylediği halde, onun yanında yatmak, yahut onunla beraber olmak ricasını dinlemezdi. (...) Ve vaki oldu ki, günlerin birinde (...) Benimle beraber yat, diyerek onu esvabından tuttu; ve yusuf esvabını onun elinde bırakıp kaçtı. (...) Ve efendisi evine gelinciye kadar, esvabını yanında alıkoydu. Ve ona bu sözlere göre söyliyip dedi: Bize getirdiğin İbranî köle benimle istihza etmek için yanıma geldi; ve vaki oldu ki, sesimi yükseltip çağırdığım zaman, esvabını yanıma bırakıp dışarı kaçtı. Ve vaki oldu ki, efendisi: Bana senin kölen böyle yaptı, diyerek karısının kendisine söylediği sözleri işittiği zaman, öfkesi alevlendi. Ve Yusufun efendisi onu alıp zindana, kıralın mahpuslarının bağlandığı yere, teslim etti, ve orada zindanda kaldı. Fakat RAB yusufla idi, ve ona inayet gösterdi, ve zindan müdürünün gözünde ona lûtuf verdi"* (Tekvin 39:1-23).

Potifar'ın karısı, kadına yüklenen kurnazlık ve aldatıcılık özelliklerinin temsilcisi kabul edilir. Kutsal Kitap'ta Mısırlı yöneticilerin eşleri gibi yabancı kadınlar genellikle baştan çıkarma ve hilekârlık gibi olguları simgelerler. Bu öykünün Batı sanatındaki örneklerinde olay genellikle Potifar'ın yatak

Ücretsiz PDF Kitap Arşivi - https://kanley.org

odasında geçmektedir. Yatak üzerinde uzanmış ve çıplak biçimde betimlenen Potifar'ın karısı kaçmakta olan Yusuf'un giysisini tutmaktadır (Resim 26). Rembrandt'ın yapıtında (1655, Washington) ise Potifar da sahneye katılmış, karısının anlattıklarını dinlerken gösterilmiştir.

Düş Yorumcusu Yusuf: Yusuf'un düşleri yorumlaması, daha babasının evindeyken başlar. Önce kardeşlerine, tarladayken kendi demetinin kardeşlerinin demeti üzerinde dikildiğini anlatır; daha sonra, *"Güneş ve ay ve on bir yıldız bana iğildiler,"* dediği bir başka düşünü babası huzurunda anlatır (Tekvin 37:5-11). Ardından, Yusuf Mısır'da hapiste olduğu sırada firavunun sakisi ve ekmekçisi de hapse atılırlar ve Yusuf onların gördükleri düşleri yorumlar. Üçüncü günde, firavunun doğum gününde, Yusuf'un yorumladığı gibi, firavun sakiyi görevine döndürüp ekmekçiyi asar (Tekvin 40). Daha sonra Yusuf firavunun düşlerini de yorumlar (Tekvin 41). Firavunu dinleyen Yusuf, cılız yedi başak ve inek ile iyi yedi başak ve inek düşünü bolluğun ardından gelecek kıtlık olarak yorumlayıp önlem aldırır ve memlekette kıtlık olmaz. Söz konusu düş, içeriği nedeniyle "İsa'nın Yiyecekleri Çoğaltması" mucizesinin ön-belirimi olarak yorumlanmıştır.

Rembrandt (Rijksmuseum) ve Jan Victors'un (Kunstmuseum, Düsseldorf) yapıtlarında genç Yusuf babasının huzurunda düşlerini anlatırken çevredekiler şaşkınlıkla onu izlemektedir (Resim 27).

Mısır'ı Yöneten Yusuf: Firavun Yusuf'un bu düş yorumu üzerine, onu Mısır'ın yöneticiliğine atar. Yusuf'un yönetiminde yedi bolluk yılı döneminde ürünleri depolanmış; yedi kıtlık yılında bütün ülkelerde yaşanan kıtlığa karşın Mısır'ın her yanında yiyecek bulunmuştur. Yusuf, depolanan buğdayı Mısırlılara satmaya başlamıştır (Tekvin 41).

Kenan'da da kıtlığın başlaması üzerine Yakub buğday almaları için oğullarını Mısır'a gönderir. Yusuf, kardeşleri buğday istemek için geldiğinde onları tanır; ancak kimliğini açıklamaz. Onlara kardeşleri ve babası hakkında sorular sorar. Küçük kardeşleri Benyamin'in babalarıyla birlikte kaldığını öğrendiğinde, onları casuslukla suçlar ve içlerinden biri Benyamin'i getirmediği sürece diğerlerini zindanda tutacağını söyler. Kardeşler eşekleri üzerine yükledikleri buğdayla Kenan'a döndüklerinde, babaları Yakub oğlu Benyamin'i göndermek istemez; ancak yiyecekleri tükendiğinde en küçük oğlunu da Mısır'a yollar. Yusuf, küçük kardeşi Benyamin'in de geldiğini görünce kâhyasına kardeşlerinin çuvallarını buğdayla doldurup para da koymasını ve kendisine ait olan gümüş kâseyi de en genç olanın çuvalına yerleştirmesini ister. Kâhya onların ardından yola koyulur, hepsinin çuvallarını kontrol ettiğinde kâse Benyamin'in çuvalından çıkar. Böylece kardeşler yine Yusuf'un huzuruna çıkarılır. Yusuf, çuvalından kâse çıkanın ona köle olacağını, diğerlerinin ise memlekete dönebileceklerini

Ücretsiz PDF Kitap Arşivi - https://rahtey.org

söyler. Yahuda, Benyamin yerine tutuklanmayı teklif eder. Bu sözler üzerine yüksek sesle ağlamaya başlayan Yusuf, kardeşlerine kimliğini açıklar. Firavunun, Yakub ve oğullarına Mısır'dan verimli bir toprak vereceğine söz verir. Yusuf'un yaşadığını duyunca hemen yola koyulan Yakub, ailesiyle birlikte firavunun huzuruna çıkar. Oğlu Yusuf'u kucaklayarak ağlayan ve artık huzur içinde ölebileceğini söyleyen Yakub, Mısır'ın Goşan vilayetine yerleşir (Tekvin 42-45).

Yusuf'un Mısır'da geçen yaşamı ve ailesiyle karşılaşması genellikle birbirini izleyen sahneler halinde betimlenmiştir. Maniyerist ressam Pontormo'nun öykünün birkaç aşamasını resimlediği yapıtları (1515-18, Londra), Yusuf'un yaşam öyküsünün Batı sanatındaki en önemli örneklerindendir (Resim 28).

Yakub'un Yusuf 'un Oğullarını Kutsaması: *"Ve bu şeylerden sonra vaki oldu ki, Yusufa denildi: İşte, baban hastadır; ve iki oğlunu, Manasseyi ve Efraimi kendisile beraber aldı. Ve Yakuba bildirilip denildi: İşte, oğlun Yusuf sana geliyor; ve İsrail kendisini topladı, ve yatağı üzerine oturdu. (...) Ve İsrail Yusufun oğullarını görüp dedi: Bunlar kimdir? Ve Yusuf babasına dedi: Allahın burada bana verdiği oğullarımdır. Ve dedi: Rica ederim, onları bana getir, ve onları mubarek kılayım. (...) İsrail sağ elini uzatıp küçüğü olan Efraimin başı üzerine, ve sol elini Manessenin başı üzerine koydu; ve ellerini kasten değiştirdi, çünkü Manesse ilk doğandı. (...) Ve Yusuf babasının sağ elini Efraimin başı üzerine koyduğunu gördü, ve gözünde kötü göründü; ve babasının elini Efraimin başı üzerinden Manessenin başı üzerine değiştirmek için kaldırdı. Ve Yusuf babasına dedi: Baba, öyle değil, çünkü bu ilk doğandır; sağ elini onun başı üzerine koy. Ve babası koymak istemedi ve dedi: Bilirim, oğlum, bilirim; o da bir kavm olacak, o da büyük olacak; fakat küçük kardeşi kendisinden daha büyük olacak ve onun zürriyeti milletler cümhuru olacak"* (Tekvin 48:1-22).

Bu anlatım Ortaçağ'da, Hıristiyan kilisesinin Yahudi sinagogunun yerine geçişinin bir simgesi olarak benimsenmiş; Efraim Yahudi olmayanların, Manesse Yahudilerin temsilcisi olarak görülmüştür. Bu bağlamda Yakub'un çapraz yerleştirilmiş kolları ise İsa'nın haçı biçiminde yorumlanmıştır. Bu simgesel anlatım Rönesans'ta da sürdürülmüş, ancak daha sonra kolların çapraz betimlenmesinden vazgeçilmiştir (Resim 29).

Musa

İsrailoğullarını kölelikten kurtarıp Mısır'dan çıkaran Yahudi ırkının önderi, kanun koyucu ve Harun'un kardeşi peygamber Musa'nın yaşamından sahneler, Batılı sanatçıların en sık işledikleri konuların başında gelmektedir. Öte yandan kimi Bizans yazmalarında da Musa ile ilgili konuların resimlenmiş olduğunu görmekteyiz. Bu önemli peygamber ile ilgili en sık rastlanan

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

sahneler "Musa'nın Kanun Tabletlerini Alışı" "Altın Buzağıya Tapınma" ve "Musa'nın Tabletleri Kırışı"dır. Musa ayrıca, İlya ile birlikte "İsa'nın Başkalaşımı" sahnesinde de bulutların üstünde, İsa'nın yanında gösterilmiştir.

Musa, Kilise tarafından Tevrat'ta İsa'yı önceleyen bir figür olarak görülmüş; yaşamlarındaki benzer olaylar nedeniyle bu bağlamda Davud'dan bile daha üstün tutulmuştur.[25] Sistine Şapeli'nde Musa ve İsa'nın yaşam çevrimlerinin karşılıklı duvarlarda yer alması da, bu anlayışın bir ürünü olarak yorumlanmalıdır. Ayrıca, başka bir düzlemde ise Petrus'un da ön-belirimi kabul edilmiştir. Musa genellikle beyaz sakallı, dalgalı saçlı bir figür olarak resimlenmiş; gençliğinde ise sakalsız olarak gösterilmiştir. En önemli atribüsü, başının iki yanından boynuz gibi çıkan ışık huzmeleridir; ancak erken Rönesans sanatçılarının elinde bunlar gerçek birer boynuza dönüşmüştür (Michelangelo). Bu da, Sina dağından kanun tabletleriyle inerken Musa'nın yüzünün tanımlanışında Latince Kutsal Kitap çevirilerinde *cornutam* (boynuzlu) sözcüğünün kullanılmasından kaynaklanmaktadır. O dönem Latincesi'nde sözcük aynı zamanda "ışık huzmeleriyle parlayan" ya da "haleli" anlamına geliyordu. Öteki atribüleri arasında asası, bazen üstünde 1-10 yazılı (on emir) kanun tabletleri yer alır.

Musa'nın Irmağa Bırakılışı: Yusuf'un yöneticilik sürecinden itibaren İsrailoğullarının yaklaşık dört yüz yıl kadar Mısır topraklarında yaşadıkları kabul edilir. İlk yıllarda Yakub'un soyundan gelenlerin sayısı yetmiş kişiden oluşuyorken, zamanla çoğalan İsrailoğulları bütün Mısır ülkesine yayılırlar. Tahta çıkan yeni firavun, sayıları oldukça artmış olan yabancı göçmenlere ılımlı bir yaklaşım sergilemez: "*Gelin onlara karşı akıllıca davranalım, yoksa çoğalacaklar ve olur ki cenk vuku bulunca onlar da düşmanlarımızla birleşirler ve bize karşı cenk edip memleketten çıkarlar*" (Çıkış 1: 10). Böylece Mısırlılar İsrailoğullarını angarya işlerde kullanmaya başlar. Ancak bu baskıya karşın İsrailoğulları daha da çoğalarak bölgeye yayılınca, firavun, Şifra ve Pua adlarındaki ebelere İbrani kadınların doğurduğu erkek çocukları öldürmeleri emrini verir. Tanrı'dan korkan ebeler bu emri gerçekleştirmeyince, firavun, İsrailoğullarına yeni doğan her erkek çocuğunu ırmağa atmalarını, kız çocuklarını ise sağ bırakmalarını emreder (Çıkış 1).

"*Ve Firavun bütün kavmına emredip dedi: Her doğan erkek* çocuğu ırmağa *atacaksınız ve her kızı sağ bırakacaksınız*" (Çıkış 1:22). "*Ve Levi evinden bir adam gitti, ve bir Levi kızını aldı. Ve kadın gebe kalıp bir erkek çocuk doğurdu; ve onun güzel olduğunu gördü, ve üç ay onu gizledi. Ve onu artık gizliyemiyince, onun için sazdan bir sepet alıp harç ve ziftle sıvadı; ve içine çocuğu koyup ırmağın kenarında sazlığın içine bıraktı. Ve kızkardeşi ona ne olacağını bilmek için uzakta duruyordu*" (Çıkış 2:1-4).

25 Matta İncili'nin başında İsa'nın Davud soyundan geldiği açıkça belirtilmektedir (Matta 1:1-16).

Ücretsiz PDF Kitap Arşivi - https://rahtey.org

Firavunun doğacak bütün erkek çocukların öldürülmesi emri üzerine (bu nedenle Firavun, kral Herodes'in bir ön-belirimi olarak bilinir), üç aylık Musa annesi tarafından bir sepete konup ırmağa bırakılır. Bu öyküyü resimleyen sahnelerin Musa'nın ırmakta bulunuşuyla karıştırılması oldukça olasıdır. Bu nedenle örneklerin sağlam bir ön-ikonografik tanımlamasının yapılması zorunludur.

Örneğin Poussin'in 1654 tarihli yapıtı, üç yıl önce resimlediği, ancak Musa'nın bulunuşunu betimleyen yapıtıyla (bkz. Resim 31) büyük benzerlik gösterir. Ancak burada öyküye sahnenin sol yanında Musa'nın babası Amran ve öteki oğlu Harun da katılmıştır (Resim 30). Amran üzgün bir biçimde olay yerini terk ederken, firavunun kızıyla karıştırılabilecek olan ortadaki genç kız ise Musa'nın kız kardeşi Miriam'dır ve bir eliyle çocuğu ırmağa bırakan annesine sessiz olmasını öğütlerken öteki eliyle de arka planda görülen firavunun kızı ve nedimelerini göstermektedir. Sahneyi sağ taraftaki nehir tanrısı ve arkadaki klasik mimarili manzara tamamlar.

Musa'nın Irmakta Bulunuşu: *"Ve Firavunun kızı yıkanmak için ırmağa indi; ve onun kızları ırmağın kenarında yürüyorlardı; ve sazlık arasında sepeti görüp onu getirmek için cariyesini gönderdi. Ve onu açıp çocuğu gördü; ve işte, çocuk ağlıyordu. Ve ona acıyıp dedi: Bu İbranilerin çocuklarından biridir. Ve kızkardeşi Firavunun kızına dedi: Senin için İbrani kadınlardan gidip emzikli bir kadın çağırayım mı? Ve senin için çocuğu emzirir (...) Ve kadın çocuğu aldı ve onu emzirdi. Ve çocuk büyüdü, ve onu Firavunun kızına getirdi, ve onun oğlu oldu. Ve onun adını Musa koyup dedi: Çünkü onu sulardan çıkardım"* (Çıkış 2:5-10).

"Musa'nın Irmakta Bulunuşu", özellikle Veronese gibi Venedikli sanatçıların gözde konularından biridir. Firavunun kızı ve hizmetindekilerin dönemin modasına uygun giyimleri, gerçek bir saray etkisi yaratır. Poussin 1647 tarihli yapıtında, Mısır (piramit) ve Yunan (tapınak ve mauseleum) mimari öğelerini bir araya getirdiği arka plan önünde, firavunun kızı ve nedimeleri tarafından nehir kıyısında bulunan bebek Musa'yı betimlerken sahnenin sağında ise klasik nehir tanrıları pozunda bir nehir tanrısına (Nil) yer vermiştir (Resim 31). Aynı konuyu aralıklarla ele almayı seven bir ressam olan Poussin'in 1638 (Louvre Müzesi) ve 1651 tarihli (National Museum of Wales, Cardiff) iki yapıtı daha vardır. Öte yandan, Alman Dışavurumcu ressam Otto Mueller'in yalnızca sazlıklar içindeki çıplak kadınları ve çocuğu gösteren yalın, çizgisel renkli litografisi, konu açısından ilginç bir örnektir. Kimi örneklerde Nil nehri, klasik pozdaki bir nehir tanrısı ile tanımlanır. Bu anlatı, Kutsal Aile'nin Herodes'in katliamından kurtulmak için Mısır'a kaçışlarının ön-belirimi olarak yorumlanmıştır.

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

Firavunun Tacı ve Kömür Deneyi: Musa'nın çocukluğuna ilişkin bu öykü, eski bir İbrani geleneğine dayanmakta ve Shemot Rabba türünden Musevi Ortaçağ metinlerinde yer almaktadır. Firavun bir gün, kızı tarafından evlat edinilen Musa'nın başına şaka olsun diye tacını koyar. Musa hemen tacı alır, yere atar ve üstünde tepinmeye başlar. Oradakilere göre, bu olay ilerde Musa'nın firavunu alaşağı edeceğinin bir göstergesidir; ve bunu bir deneyle sınamak isterler. Hemen iki tabak getirilir; birinde yanan kömürler, ötekinde kirazlar (bir inanışa göre ise bir dizi yakut taşı) vardır. Bir meleğin yönlendirdiği Musa, yanan kömürleri alır ve ağzına atar. Bu ise, çocuğun ihanet düşüncesi içermediğinin ve temiz olduğunun bir kanıtı olarak yorumlanır (Josephus, Jewish Antiquities 2: 7-9). Bu İbrani öyküsü, Tevrat'ta değinilen Musa'nın konuşmasındaki aksaklığı açıklayan bir olay olarak yorumlanmıştır.

Konunun ender anlatımlarından birine Giorgione'nin Uffizi'deki yapıtında rastlarız (Resim 32). Klasik bir İtalyan manzarası önünde firavun tahtında oturmakta, bir genç kızın kucağındaki bebek Musa, iki İtalyan soylusu gibi giyimli gençlerin getirdiği tabaklardan seçimini yapmaktadır. Poussin ise bu konudaki 1645 tarihli yapıtında (Woburn Abbey) öykünün ilk aşamasını göstermektedir (Resim 33). İyon düzenindeki bir yapının önünde bir ilkçağ sedirinde oturan firavunun tacı Musa'nın ayakları altındadır; firavunun adamları hiddetle davranırken (biri bıçağını çekmiştir bile) firavunun karşında oturan kızı ve nedimeleri olayı engellemeye çalışmaktadırlar. Poussin ikinci yapıtında[26] da hemen hemen aynı sahne düzenine yer vermiştir (Louvre Müzesi).

Musa'nın Mısırlı'yı Öldürüşü ve Midyan'a Kaçışı: Musa büyüdüğünde soydaşlarının yanına giderek onlara yaptırılan ağır işleri görür. Mısırlı bir adamın bir İbrani'yi dövüşüne tanıklık eder ve etrafında kimsenin bulunmadığını anlayınca Mısırlı'yı öldürerek kuma gömer. Ertesi gün iki İbrani'nin kavgasına tanık olduğunda ise suçlu olana, "Neden kardeşine vuruyorsun?" diye sorar; ancak, "Mısırlı gibi beni de mi öldürmek istiyorsun?" karşılığını alır. Böylece yaptığı işin duyulduğunu anlar. Nitekim firavun da bu olayı öğrenerek öldürmek için Musa'yı aratır. Bunun üzerine Musa Midyan diyarına kaçar (Çıkış 2: 11-15).

Başlı başına bir sahne olarak ele alınmayan bu öykü, Musa'nın yaşamından sahnelerin çevrim halinde işlendiği betimlerde karşımıza çıkar. Botticelli, Musa'nın yaşamını öyküleyici anlatım yoluyla resimlediği Sistine Şapeli'nde yer alan freskinde (1482, Vatikan) düzenlemenin bir yanında Musa'nın kılıçla Mısırlı adamı öldürüşünü ve Midyan'a kaçışını betimler (Resim 34).

26 Félibien tarafından 1648'e tarihlenir: bkz. P. Rosenberg & L-A. Prat, *Nicolas Poussin* 1594-1665, Réunion des Musées Nationaux, Paris, 1994, 363.

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

Yetro'nun Kızları: *"Ve Midyan kâhininin yedi kızı vardı; ve gelip su çektiler, ve babalarının sürüsünü suvarmak için tekneleri doldurdular. Ve çobanlar gelip onları kovdular; fakat Musa kalktı, ve onlara yardım edip sürüleri suvardı. Ve babaları Reuele geldikleri zaman, o dedi: Nasıl oldu da, bugün çabuk geldiniz? Ve dediler: Mısırlı bir adam bizi çobanların elinden kurtardı, ve bizim için de su çekip sürüyü suvardı. Ve kızlarına dedi: Ve o nerede? Bu adamı niçin bıraktınız onu çağırın da ekmek yesin. Ve Musa o adamla oturmağa razı oldu; o da kızı Tsipporayı Musaya verdi"* (Çıkış 2:16-21).

Konunun en bilinen örneği, kuşkusuz, Rosso Fiorentino'nun Uffizi'deki yapıtıdır. Maniyerist döneme özgü abartılı devinimler ve güçlü bir gölge-ışık dağılımı içinde ön planda Musa çobanlarla mücadele ederken, arkada sürü, kuyu ve Yetro'nun kızları görülmektedir (Resim 35). Aynı konuya Botticelli'nin Sistine Şapeli'ndeki yapıtının orta bölümünde de rastlarız (Resim 34).

Yanan Çalı: *"Ve Musa, kaynatası Midyan kahini Yetronun sürüsünü güdüyordu; ve sürüyü çölün arkasına götürdü, ve Allahın dağına, Horebe geldi. Ve Rabbin meleği bir çalı ortasında ateş alevinde ona göründü; ve gördü, ve işte, çalı ateşle yanıyor, ve çalı tükenmiyordu. Ve Musa dedi: Şimdi döneyim, ve bu büyük manzarayı göreyim, çalı niçin yanıp tükenmiyor. Ve görmek için döndüğünü Rab görünce, Allah ona çalının ortasından çağırıp dedi: Musa, Musa! Ve o: İşte ben, dedi. Ve dedi: Ben babanın Allahı, İbrahimin Allahı, İshakın Allahı, ve Yakubun Allahıyım. Ve Musa yüzünü örttü; çünkü Allaha bakmağa korkuyordu (...) Ve şimdi, işte, İsrailoğullarının feryadı bana erişti; hem de Mısırlıların onlara ettikleri cefayı gördüm. Ve şimdi gel, ve benim kavmımı, İsrailoğullarını, Mısırdan çıkarmak için seni Firavuna göndereyim"* (Çıkış 3:1-10).

Yanan Çalı mucizesi, Batı sanatında önemine oranla çok resimlenmiş değildir. Ancak, yine de sınırlı sayıdaki bu örneklerde Tevrat anlatımının açık ve tartışmasız bir yorumunu buluruz. Raffaello'nun Vatikan, Heliodoros Odası'ndaki duvar resminde Musa, yanan çalının önünde diz çökmüş; korkudan yüzünü elleriyle kapatmıştır, çünkü çalının ortasında yaşlı ve sakallı biçimiyle Tanrı ona sözlerini söylemektedir. Bu da Raffaello'nun yorumunun kutsal anlatının dördüncü tümceden sonraki (Allah ona çalının ortasından çağırıp dedi) kısmını temel aldığını göstermektedir. Musa'nın hemen yanında yer alan değneği ise, kimi örneklerde, Tanrı'nın bu olaydaki varlığının mucizevi bir kanıtı olarak yılan biçimini almıştır: *"(...) Ve Musa cevap verip dedi: Fakat, işte, bana inanmıyacaklar, ve sözümü dinlemiyecekler; çünkü: Rab sana görünmedi diyecekler. Ve Rab ona dedi: Bu senin elindeki nedir? Ve dedi: Değnek. Ve dedi: Onu yere at. Ve onu yere attı, ve yılan oldu; ve Musa onun önünden kaçtı. Ve Rab Musaya dedi: Elini uzat, ve onun kuyruğundan tut (ve elini*

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

uzatıp onu tuttu, ve elinde değnek oldu" (4:1-4). Değneğin yılana dönüşmesi olayına Musa Harun ile birlikte firavun ve büyücülerinin huzurundayken de rastlanır.

Bu konu ile ilgili asıl anlamsal dönüşüm Ortaçağ'da gerçekleşmiş (ve büyük oranda Fransisken tarikatının etkisiyle): yanan, ancak hiç tükenmeyen çalı, İsa'yı doğuran ancak bekâretini hiç kaybetmeyen Meryem'le ilişkilendirilmiştir. Alevlerle kuşatılmış bir tahtta (ya da alevlerden bir tahtta) oturan Bizans kaynaklı Meryem tipinin dayandığı gelenek de bu Ortaçağ düşüncesidir. Ne var ki en çarpıcı örnek, kuşkusuz, N. Froment'in 1476 tarihli Aix-en-Provence Katedrali'ndeki yapıtıdır (Resim 36). Ön planda yaşlı ve sakallı Musa, sürüsü ve ona Tanrı'nın sözlerini söyleyen melek yer alır. Arkada (üst kısımda) ise dairesel bir korunun dalları bir araya gelerek bir sepet biçimini almıştır ve uçları yanmaktadır. Sepet biçimindeki bu tahtın ortasında ise, Rönesans geleneğine uygun bir Meryem ve Çocuk İsa bulunmaktadır. Böylelikle sanatçı Musevi ve Hıristiyan anlatısını bir araya getirerek öykünün zaman içindeki iki yorumunu da yapıtına katmıştır. Bu konu Botticelli'nin Sistine Şapeli'ndeki yapıtının üst bölümünde de görülebilir (Resim 34).

Yılan Olan Değnek Mucizesi: *"Ve Rab Musaya ve Haruna söyliyip dedi: Firavun: Kendiniz için bir harika gösterin, diye size söyliyeceği zaman, Haruna diyeceksin: Kendi değneğini al, ve yılan olsun diye, Firavunun önüne at. Ve Musa ile Harun Firavunun yanına girdiler, ve Rabbin emrettiği gibi öyle yaptılar; ve Harun değneğini Firavunun önüne ve kullarının önünde yere attı, ve yılan oldu. Ve Firavun da hikmetli adamları, ve afsuncuları çağırdı; ve Mısırın sihirbazları, onlar da büyülerile öyle yaptılar. Ve her biri kendi değneğini attı, ve yılan oldular; ve Harunun değneği onların değneklerini yuttu. Ve Rabbin söylediği gibi Firavunun yüreği katılaştı, ve onları dinlemedi"* (Çıkış 7:8-13).

Poussin'in Louvre Müzesi'ndeki yapıtında, resmin sağında Musa ve Harun, solunda tahtında oturan firavun yer almaktadır (Resim 37). Ortasında ise Harun ve firavunun büyücüleri tarafından yılana dönüştürülmüş değnekler, birbirlerine dolanmış olarak üstünlük savaşı (Harun'un değneği onların değneklerini yutmuştur) vermektedirler. Pseudo Félix Chrétien'in New York'ta (Metropolitan Museum of Art) bulunan ve tarihsel portrecilik açısından Jean Dinteville ile ilişkilendirilen[27] resminde asanın firavunun huzurunda yılana dönüşmesigösterilmiştir.

Tanrı'nın Mısır'a Verdiği Belalar: Tanrı Musa aracılığıyla Nil nehrini kana çevireceğini, bütün balıkların öleceğini ve nehrin kokacağını söyler. Firavun yine aldırış etmeyince Musa değneği suya vurur ve Nil,

27 *Die Kunst des 16 Jahrhunderts*, Propyläen Verlag, Berlin, 1970, 189.

Ücretsiz PDF Kitap Arşivi - https://kantey.org

kan nehrine dönüşür. Bu mucize, Tanrı'nın Mısır'a verdiği ilk beladır. Sihirbazlar da aynısını yapınca firavun bu mucizeyi de önemsemez. Tanrı'nın Mısır'a verdiği ikinci bela, kurbağa yağmurudur. Firavun İsrail halkını yine salıvermeyince Harun Tanrı'nın emriyle Musa'nın değneğini Mısır'ın suları üzerine uzatır. Kurbağalar nehirden çıkıp bütün Mısır'ı istila eder. Mısır sihirbazları da aynı olayı gerçekleştirir. Firavun Musa'dan, ülkesinden kurbağaları alması için Tanrı'ya yalvarmasını rica eder; o da bunu yapar, tarlalar, evler ve avlulardaki bütün kurbağalar ölür. Fakat firavun kurbağa istilasından kurtulunca İsrailoğullarını yine salmaz. Üçüncü bela, tatarcık istilasıdır. Harun bu kez değneği yere vurur ve yerin tozlarından tatarcıklar çıkarak her yanı doldurur. Sihirbazlar tatarcıkları çıkarmayı beceremeyince firavuna, "Bunda Tanrı'nın parmağı var," derler. Ancak yüreği katılaştığından firavun onları dinlemez. Dördüncü bela, atsinekleridir. Musa'nın duası üzerine atsinekleri ortadan kalkar; ancak firavun İbranileri yine salıvermez. Tanrı'nın Mısır ülkesindeki bütün at, eşek, deve, sığır ve koyunlara gönderdiği salgın, beşinci beladır. Yalnız İsrailoğullarının hayvanları sağ kalır. Firavun buna da aldırmaz. Altıncı bela, İsrail halkı dışında bütün insanların ve hayvanların irinli çıbanlar çıkarmasıdır. Yedinci bela, korkunç bir doludur. Ateşle karışık yağan dolu, sığınacak yer bulamayan insanları ve hayvanları, otları ve ağaçları yok eder. Bu kez suçlu olduğunu belirten firavun, artık İsrailoğullarını salıvereceğini söylese de dolu kesildiğinde sözünden döner. Sekizinci bela, çekirge yağmurudur. Çekirgeler bütün yeşillikleri yer. Firavun yine yalvarır, bir rüzgâr çekirgeleri Kızıldeniz'e sürükler. Ancak firavun yine İsrail halkını salmaz. Dokuzuncu bela olarak Tanrı Mısır'da karanlık olmasını emreder. Üç gün boyunca koyu karanlık olur ve kimse kimseyi göremez. Yalnız İsrail halkının evleri aydınlıktır. Firavun bu kez İsrailoğullarına sığır ve koyunlarını bırakmak koşuluyla gitmelerine izin verdiğini söyler. Musa Tanrı'ya kurban kesmeleri gerektiğini söyleyince firavun onu kovar.

Tanrı Musa'ya, Mısır üzerine bir bela daha yollayacağını ve bu kez firavunun onları salıvereceğini söyler ve ardından ekler: *"Şimdi kavmin kulaklarına söyle, her adam kendi komşusundan ve her kadın kendi komşusundan gümüş şeyler ve altın şeyler istesin.* Tanrı'nın Mısır'a verdiği son bela, yeni doğanların ölümü (bkz. "Fısıh Bayramı") en ağırıdır. İlk doğanların ölümünün ardından firavun, Musa'yı ve Harun'u çağırır: *"Kalkın, hem siz hem de İsrailoğulları kavmimin içinden çıkın ve gidin, söylediğiniz gibi Rabbe ibadet edin, söylediğiniz gibi koyunlarınızı, sığırlarınızı da alın ve gidin."* İsrailoğulları daha mayası gelmemiş ekmek hamurlarını, teknelerine elbiselerini sararak omuzlarlar. Musa'nın kendilerine söylediği gibi Mısırlı komşularından gümüş ve altın şeyler ile elbiseler

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

isterler. Böylece Mısırlıları soyarak yola çıkarlar: *"Rab Mısırlıların gözünde kavme lütuf verdi ve istediklerini verdiler. Ve Mısırlıları soydular. İsrailoğulları çocuklardan başka, altı yüz bin kadar yaya erkekler olarak Ramses'ten Sukkot'a göç ettiler"* (Çıkış 7; 8; 9; 10; 11;12).

"Ve vaki oldu ki, firavun kavmi salıverdiği zaman, Allah onları Filistiler diyarının yolundan yakın olduğu halde götürmedi, çünkü Allah dedi: Kavim harp gördüğü zaman belki nadim olup Mısır'a döner; fakat Allah kavmi Kızıldeniz çölü yolundan dolaştırdı. İsrailoğulları Mısır'dan silahlanmış olarak çıktılar Ve Musa, Yusuf'un kemiklerini kendisiyle beraber aldı; çünkü İsrailoğullarına, gerçekten Allah sizi ziyaret edecektir ve kemiklerimi sizinle beraber buradan çıkaracaksınız diye sıkıca ant ettirmişti. Ve Sukkot'tan göç edip Etam'da çölün kenarına kondular. Gündüzün ve geceleyin yürüsünler diye Rab onlara yol göstermek için gündüzün bulut direğinde ve geceleyin onlara ışık vermek için ateş direğinde önlerinde gidiyordu. Gündüzün bulut direği, geceleyin ateş direği kavmin önünden ayrılmadı" (Çıkış 13: 17-22).

Tanrı'nın Mısır'a gönderdiği belalar konusu, Ortaçağ kitap resimlerinde her aşaması ayrı ayrı betimlenmiş olarak karşımıza çıkar. Örneğin Romantik ressam Turner'ın kompozisyonun merkezinde bir piramide yer verdiği, Indianapolis Museum of Art'taki resmi hayvanların telef olduğu beşinci belayı tanımlamaktadır.

Fısıh Bayramı: Tanrı Musa'ya ve Harun'a Mısır'dan çıkmalarından hemen önce bir yıllık erkek kuzu, koyun ya da keçilerden et hazırlamalarını, akıttıları kanı evlerinin kapı süvesi ve üst eşiği üstüne sürmelerini (bu onları o gece Tanrı'nın Mısır'da bütün yeni doğmuş çocuk ve hayvanlar üzerinde gerçekleştireceği katliamdan koruyacaktır), ateşte kebap olmuş eti ve mayasız ekmeği acı otlarla yemelerini söyler (Çıkış 12). Vaat edilen topraklara ulaşma yolundaki çıkışın bir gece öncesinde geçen bu öykü, "Hamursuz" olarak da adlandırılan en önemli Yahudi bayramları arasında yer almasının yanı sıra Hıristiyan ikonografisinde "Son Akşam Yemeği"nin ön-belirtmi olarak benimsenmiştir (Resim 38).

Kızıldeniz'i Geçiş: *"Ve gündüzün ve geceleyin yürüsünler diye, Rab onlara yol göstermek için, gündüzün bulut direğinde, ve geceleyin onlara ışık vermek için, ateş direğinde önlerinde gidiyordu; gündüzün bulut direği, ve geceleyin ateş direği kavmın önünden ayrılmadı"* (Çıkış 13:21-22). *"Ve Rab Musaya söyleyip dedi: İsrailoğullarına söyle, dönsünler ve Pihahirot önünde, Migdol ile deniz arasında, Baal-tsefon önünde konsunlar; onun karşısında denizin yanında, konacaksınız"* (Çıkış 14:1-2). *"Ve Rab Musaya dedi: Niçin bana feryad ediyorsun? İsrailoğullarına söyle ileri gitsinler. Ve sen kendi değneğini kaldır, ve elini deniz üzerine uzat ve onu yar; ve İsrailoğulları denizin ortasına kuru yerden gireceklerdir. Ve ben, işte ben, Mısırlıların yüreğini*

Ücretsiz PDF Kitap Arşivi - https://frantey.org

katılaştıracağım, ve onların arkasından girecekler; ve Firavunda ve bütün ordusunda, cenk arabalarında ve atlılarında, izzet bulacağım (...) Ve Musa deniz üzerine elini uzattı; ve Rab bütün gece kuvvetli şark yeli ile denizi geri çevirdi, ve denizi kara etti, ve sular yarıldı. Ve İsrailoğulları kuru yerden denizin ortasına girdiler; ve sular sağlarında ve sollarında onlara duvar oldular. Ve Mısırlılar kovaladılar, ve Firavunun bütün atları ve cenk arabaları, ve atlıları arkalarından denizin ortasına girdiler. Ve sabah nöbetinde vaki oldu ki, Rab ateş ve bulut direğinden Mısırlıların ordusuna baktı, ve Mısırlıların ordusunu bozdu (...) Ve Rab Musaya dedi: elini deniz üzerine uzat, ta ki, sular Mısırlılar üzerine, ve atlıları üzerine dönsünler. Ve Musa elini deniz üzerine uzattı, ve sabaha karşı deniz kendi akınına döndü; ve onun karşısından Mısırlılar kaçtılar; ve Rab Mısırlıları denizin ortasına silkip attı. Ve sular dönüp cenk arabalarını ve atlıları, onların arkasından denize girmiş olan bütün firavun ordusunu örttü; onlardan bir nefer bile kalmadı. Fakat İsrailoğulları denizin ortasında kuru yerden yürüdüler; ve sular onlar için sağlarında ve sollarında duvar oldu" (Çıkış 14:15-29).

Kilise, erken dönemlerde, bu öyküyü vaftizin bir simgesi olarak yorumlamıştır. Bu sahnelerde Musa'nın Kızıldeniz'in sularını asasıyla ikiye ayırışı ve karşı kıyıya geçen İsrailoğullarının ardında sular altında kalan Mısır ordusu betimlenir (Resim 39). Bronzino'nun Floransa'daki Palazzo Vecchio Eleonora Şapeli freski (1540-46) de bu konunun bilinen örneklerinden biridir. Yol gösteren direk ise kimi zaman klasik bir sütun biçiminde yorumlanmış ve bir meleğin gözetiminde gösterilmiştir.

Man'ın Toplanışı: Kızıldeniz'i geçen İsrail kavmi çöle geldiğinde Musa ve Harun'a karşı söylenmeye başlarlar; çünkü yiyecekleri kalmamıştır ve açlıktan kırılmaktan korkmaktadırlar. *"Keşke Mısır diyarında et kazanları başında oturduğumuz zaman, doyuncaya kadar ekmek yerken Rabbin elile ölse idik; çünkü bütün bu cemaati açlıkla öldürmek için bizi bu çöle çıkardınız."* Ne var ki Tanrı bulutların üzerinden Musa'ya görünür ve şöyle der: *"İsrailoğullarının söylenmelerini işittim; onlara söyleyip de: Akşam üstü et yiyeceksiniz, ve sabahlayın ekmekle doyacaksınız; ve bileceksiniz ki Allahınız Rab benim. Ve vaki oldu ki, akşamlayın bıldırcınlar çıkıp ordugahı kapladılar, ve sabahlayın ordugahın etrafında çiğ düşmüştü. Ve düşmüş olan çiğ kalkınca, işte, çölün yüzünde, toprağın üzerinde, kırağı gibi küçük, yuvarlak bir şey vardı. Ve İsrailoğulları görüp birbirine dediler: Bu nedir? Çünkü o nedir bilmediler. Ve Musa onlara dedi: Bu, Rabbin yemek için size verdiği ekmektir"* (Çıkış 16:13-15). Daha sonra Musa onlara hepsini toplayıp yemelerini söyler; ancak Musa'yı dinlemezler ve sabaha bırakırlar, kalanlar kokmuştur. Musa öfkelenir ve ertesi gün için yiyecek kadar toplanmasını ve pişirilip ya da haşlanıp korunmasını söyler.

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

Öyle yaptıklarında gerçekten kokmadığı ve kurt bulunmadığı görülür. *"Ve İsrail evi onun adını Man koydular; ve o kişniş tohumu gibi beyaz, ve lezzeti ballı yufka gibi idi. Ve Musa dedi: Rabbin emrettiği şey budur: Mısır diyarından sizi çıkardığım zaman, çölde size yedirdiğim ekmeği görsünler diye nesiller için ondan bir omer dolusu saklanılsın. Ve Musa Haruna dedi: Bir testi al, ve içine bir omer dolusu man koy, ve nesilleriniz için saklanılmak üzere onu Rabbin huzuruna koy"* (Çıkış 16:31-33). *"Ve man, kişniş tohumu gibi idi, ve görünüşü ak günnük görünüşü gibi idi. Kavm dolaşır, ve onu devşirirlerdi, ve değirmende övütürler, yahut havanda döverlerdi, ve tencerede haşlar, ve ondan pideler yaparlardı; ve tadı taze yağ tadı gibi idi. Ve geceleyin ordugah üzerine çiğ indiği zaman, üzerine man inerdi"* (Sayılar 11:7-9).

Kutsal metinlerin ilk açımlayıcılarından olan Josephus, "man"ın, yenilebilir bir tür liken ya da bazı bitkilerin yapraklarında bulunan tatlı özsu olduğunu öne sürerken; bugün daha çok bazı böceklerin salgısı olan tatlı sıvı olduğuna inanılır. Sahne çok doğal olarak, Hıristiyan düşüncesinde, İsa'nın yiyecekleri çoğaltması mucizesinin ve Ökarist ayininin bir ön-belirimi olarak yorumlanmıştır.

Tintoretto'nun Venedik'teki San Rocco Okulu'nun üst katında yer alan yapıtı, ustanın aşağı çekilmiş bakış açısıyla seçkinleşir (Resim 40). Sanat tarihçisi De Tolnay yapıtı, "Son Akşam Yemeği"ndeki sofranın bir eğretilemesi olarak düşünürken[28] Tintoretto'nun aynı zamanda San Rocco Okulu'nun hayır işlerinden biri olan yoksulların beslenmesine de göndermede bulunduğu açıktır.[29]

Taştan Fışkıran Su Mucizesi: *"Ve İsrailoğullarının bütün cemaati Rabbin emri ne göre Sin çölünden konaktan konağa göç edip Refidimde kondular; ve kavme içecek su yoktu. Ve kavm Musa ile çekişip dediler: Bize su ver de içelim. Ve Musa onlara dedi: Niçin benimle çekişiyorsunuz? Niçin Rabbi deniyorsunuz? Ve kavm orada susadı; ve kavm Musaya karşı söylenip dedi: Bizi, oğullarımızı ve hayvanlarımızı susuzlukla öldürmek için, niye bizi Mısırdan çıkardın? Ve Musa Rabbe feryad edip dedi:Bu kavme ne yapayım? Az daha beni taşlıyacaklar Ve Rab Musaya dedi: Kavmın önüne geç, ve İsrail ihtiyarlarından birkaçını seninle beraber al; ırmağa vurduğun değneği eline al, ve yürü. İşte, ben orada, Horebde, kaya üzerinde, senin önünde duracağım; ve kayaya vuracaksın, ve kavm içsin diye ondan sular çıkacak. Ve Musa İsrail ihtiyarlarının gözü önünde böyle yaptı. Ve o yerin adını Massa (deneme)*

28 Alıntılayan F.Valcanover, *Jacopo Tintoretto and the Scuoala Grande of San Rocco, Venezia*, 1983, 41 (de Tolnay'ın özgün metni, "L'interpretazione dei cicli storici del Tintoretto nella Scuola di San Rocco", *Critica d'Arte*, 1960'ta bulunabilir).

29 F. Valcanover, a.g.y., 47

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

ve Meriba (çekişme) koydu, çünkü İsrailoğulları çekiştiler, ve çünkü: Acaba Rab aramızda mı yoksa değil mi? diyerek Rabbi denediler" (Çıkış 17:1-7). Aynı öyküye Sayılar kitabında da rastlarız; farklılıklar Musa'nın Harun ile birlikte davranması ve son tümcede, yerin adlarının Tanrı tarafından konulmasıdır (Sayılar 20:1-13).

Öykünün sanat tarihindeki en gösterişli anlatımı, kendine özgü bakış açısıyla sahneye güçlü bir perspektif katan Tintoretto'nun Venedik'teki San Rocco'da bulunan yapıtıdır (Resim 41). Musa değneği ile kayaya dokunurken, fışkıran sular ise kavim tarafından toplanmaktadır. Musa'nın hemen karşısında, bulutların üzerinde Tanrı figürü yer almaktadır. Öykü, Hıristiyan dünyasında insanın kilise aracılığıyla tinsel canlanışının bir simgesi olarak yorumlanmıştır. Bronzino Floransa, Palazzo Vecchio Eleonora Şapeli'nin kapısının çevresini kuşatan düzenlemesinde bu sahneyi "Man'ın Toplanışı" ile bir arada ele almıştır.

Yeşu'nun Amalek'i Yenişi: *"Ve Amalek geldi, ve İsraille Refidimde cenketti. Ve Musa Yeşu'ya dedi: Bize adamlar seç, ve çıkıp Amalekle cenket; yarın ben, Allahın değneği elimde olarak, tepenin başında duracağım. Ve Yeşu Musanın kendisine dediği gibi yaptı, ve Amalekle cenketti; ve Musa, Harun, ve Hur, tepenin başına çıktılar. Ve vaki oldu ki, Musa elini kaldırdığı zaman, İsrail galip geliyordu, ve elini indirdiği zaman, Amalek galip geliyordu. Fakat Musanın elleri yoruldu; ve bir taş alıp onun altına koydular, ve üzerine oturdu; ve Harun ile Hur, biri bu yandan diğeri o yandan, ellerini yukarı tuttular, ve güneş batıncıya kadar elleri sabit kaldı. Ve Yeşu Amaleki, ve kavmını kılıç ağzı ile kırdı"* (Çıkış 17:8-13).

Sahnenin Tevrat'taki anlatımına en bağlı kalan yorumunu Poussin'in St. Petersburg'taki yapıtında buluyoruz. Ön planda İsrailoğulları Yeşu önderliğinde savaşırken arka planda, bir tepenin üstünde duran Musa'nın ellerini kaldırmakta zorlandığı, Harun ve Hur'un ona yardımcı oldukları görülmektedir (Resim 42).

Musa'nın Sina Dağı'na Çıkışı ve Kanun Tabletlerini Alışı: *"Ve Rab Sina dağı üzerine, dağın tepesine indi, ve Rab Musa'yı dağın tepesine çağırdı; Musa da çıktı"* (Çıkış 19:20). *"Ve Sina dağında Musa ile söyleşmeği bitirince, şehadetin iki levhasını, Allahın parmağı ile yazılmış taş levhaları ona verdi"* (Çıkış 31:18).

Ghiberti'nin Floransa Vaftizhanesi'ndeki kabartmalarının alt kısmında bekleşen İsrailoğulları ve çadırlarını, üst kısmında ise Musa'nın tabletleri alışını görürüz (Resim 43). Vatikan'daki bir Bizans yazmasında ise Musa yarı yolda çarıklarını çıkarmakta (*"Çarıklarını ayaklarından çıkar, çünkü üzerinde durduğun yer mukaddes topraktır,"* Çıkış 3:5), sonra da kanun tabletlerini almaktadır. Michelangelo ise Roma'daki S. Pietro in Vincoli'deki ünlü heykelinde Musa'yı kanun tabletlerini koltuğunun

Ücretsiz PDF Kitap Arşivi / https://rantey.org

altına almış, buzağıya tapınan kavmini görerek kızgınlıktan sakalını karıştırır biçimde göstermiştir.[30]

Altın Buzağıya Tapınma: *"Ve dağdan inmek için Musanın geciktiğini kavm görünce, kavm Harunun yanına toplandı, ve ona dediler: Kalk, bizim için ilah yap, önümüzden gitsinler; çünkü Musaya, bizi Mısırdan çıkaran bu adama, ne oldu bilmiyoruz. Ve Harun onlara dedi: Karılarınızın, oğullarınızın, ve kızlarınızın kulaklarındaki altın küpeleri kırıp çıkarın, ve onları bana getirin. Ve bütün kavm kendi kulaklarındaki altın küpeleri kırıp çıkardılar, ve onları Haruna getirdiler. Ve onu ellerinden aldı, ve oymacı aletile ona biçim verdi, ve onu dökme bir buzağı yaptı; ve dediler: Ey İsrail, seni Mısır diyarından çıkaran ilahların bunlardır. Ve Harun onu gördü, ve onun önüne bir mezbah yaptı; ve Harun ilan edip dedi: Yarın Rabbe bayramdır. Ve ertesi gün erken kalktılar; ve yakılan takdimeleri arzettiler, ve selâmet takdimelerini getirdiler; ve kavm yemek ve içmek için oturdular, ve oynamak için kalktılar"* (Çıkış 32:1-6).

En tanınan örnek Poussin'in bir *fête galante* ortamı yarattığı ünlü yapıtıdır. Önde gösterişli bir altarın üstünde buzağıya tapınan İsrailoğulları ve Harun; arka planda ise yanında Yeşu ile dağdan inerken olaya şahit olup öfke içinde tabletleri yere atan Musa görülmektedir (Resim 44).

Musa'nın Kanun Tabletlerini Kırışı: *"Ve Rab Musaya dedi: Git, aşağı in; çünkü Mısır diyarından çıkardığın kavmın bozuldu; onlara emrettiğim yoldan çabuk saptılar; kendileri için dökme bir buzağı yaptılar, ve ona secde kıldılar, ve ona kurban kestiler, ve dediler: Ey İsrail, seni Mısır diyarından çıkaran ilahların bunlardır"* (Çıkış 32:7-8). *"Ve Musa döndü, ve şehadetin iki levhası elinde olarak dağdan indi; levhaların iki tarafı yazılı idi; bir yüzü ve obir yüzü yazılı idi. Ve levhalar Allahın işi idiler, ve levhalar üzerine oyulmuş yazı, Allahın yazısı idi. Ve bağırıştıkları zaman, kavmın sesini Yeşu işitti, ve Musaya dedi: Ordugâhta cenk sesi var. Ve o dedi: Yenenlerin bağırış sesi değil, yenilenlerin bağırış sesi de değil; ancak terennüm edenlerin sesini işitiyorum. Va vaki oldu ki, ordugâha yaklaşınca buzağıyı ve oyunlarını gördü; ve Musanın öfkesi alevlendi, ve elinden levhaları attı, ve dağın eteğinde onları kırdı. Ve yaptıkları buzağıyı aldı, ve ateşte yaktı, ve toz oluncıya kadar ezdi, ve suyun yüzüne saçıp İsrailoğullarına içirdi"* (Çıkış 32:15-20).

Öyküleyici anlatım yolunu izleyen yapıtlarda elinde tabletlerle dağdan inen Musa'nın altın buzağıya tapınan kavmini görmesiyle öfke içinde tabletleri kırışı betimlenir (bkz. L. van Leyden, C. Roselli gibi sanatçıların resimleri). Öte yandan Rembrandt, Musa'yı kanun tabletlerini kırarken resimlediğinde, her zamanki içe dönük ve şiddet göstermekten çok iç çekişi yansıtan biçemiyle hüzünlü bir Musa portresi ortaya çıkarmıştır (Resim 45).

30 Sigmund Freud'un bu konudaki hayli tartışmalı ruhçözümlemeci yorumu için bkz. Sigmund Freud, *Sanat ve Sanatçılar Üzerine*, Çev. Kamuran Şipal, İstanbul: Yaşu Kedi Yayınları, 133-170.

Ücretsiz PDF Kitap Arşivi - https://kitap.ly/

Sırıktaki Yılan:[31] *"Ve Hor dağından, Edom diyarını dolaşmak için Kızıl Deniz yolundan göç ettiler; ve yolda kavmın canı çok sıkıldı. Ve kavm Allaha ve Musaya karşı söyledi: Çölde ölelim diye niçin bizi Mısırdan çıkardınız? Çünkü ekmek yok, ve su yok; ve canımız bu bayağı ekmekten iğreniyor. Ve Rab bu kavm arasına yakıcı yılanlar gönderdi, ve kavmı ısırdılar; ve İsrailden bir çok halk öldü. Ve kavm Musaya gelip dediler: Suç ettik, çünkü Rabbe ve sana karşı söyledik; üzerimizden yılanları kaldırsın diye Rabbe yalvar. Ve Rab Musaya dedi: Kendine yakıcı bir yılan yap, ve onu bir sırık üzerine koy; ve vaki olacak ki, her ısırılan ona bakınca yaşıyacaktır. Ve Musa tunçtan bir yılan yaptı, ve onu sırık üzerine koydu; ve vaki oldu ki, yılanın ısırdığı bir adam tunç yılana bakarsa yaşardı"* (Sayılar 21:4-9).

Ortaçağ'da bu yılan, cennet bahçesindeki bilgi ağacına dolanan yılanla ilişkilendirilmiştir. Bir başka benzerlik de Yuhanna İncili'ndeki şu anlatımdır: *"Ve Musanın çölde yılanı yukarı kaldırdığı gibi, böylece İnsanoğlu da yukarı kaldırılmak gerektir, ta ki, iman eden her adamın onda ebedi hayatı olsun"* (Yuhanna 3:14-15). Ancak daha ilginç bir çapraz-okuma örneğine Tevrat'ın II. Krallar kitabında Hizkiya'nın (Hezekiah) öyküsünde rastlarız: *"Yüksek yerleri kaldırdı, ve dikili taşları kırdı, ve Aşerayı*[32] *kesti; ve Musanın yapmış olduğu tunç yılanı parçaladı, çünkü İsrailoğulları o günlere kadar ona buhur yakıyorlardı; ve onun adını Nehuştan (tunç parçası) koydu"* (II. Krallar 18:4).

Tintoretto'nun Venedik'teki yapıtı, San Rocco Okulu'nun üst katındaki öteki Tevrat öyküleriyle birlikte bir yandan Tevrat ve İncil arasındaki geçişler düşüncesine, bir yandan da San Rocco Kardeşliği'nin hayır işlerine (Man'ın Toplanışı'nda olduğu gibi) göndermede bulunmaktadır (Resim 46). Konunun ilginç örneklerinden birine, Cranach'ın Weimar Herderkirche'deki büyük altar panosunda rastlarız. Çarmıhta İsa konusunun arka planında İsrailoğullarını çölde gösteren Cranach, açıkça ayrımsanabilen sırıktaki tunç yılan ile ön planla da örtüşen bir kurtuluş düşüncesini göstermeyi amaçlamıştır (bkz. Ek 5).

Korah ve Taraftarlarının Cezalandırılması: Tanrı tarafından Buluşma Çadırı'nda hizmet vermek üzere görevlendirilen Levililer'den Korah, Dotan ve Aviram ile iki yüz elli İsrailli önder, Musa'ya başkaldırırlar. Karşı çıktıkları en önemli nokta, kâhinlik yetkisinin neden yalnızca Harun ve oğullarına ait olduğu konusudur. Musa bu başkaldırıya şu sözlerle karşılık verir:

31 Batı dillerinde "brazen serpent" olarak geçen başlığı, Türkçeleştirmede Kutsal Kitap çevirisindeki değişleri temel alma ilkemize uygun olarak iki biçimde karşılayabilirdik: Tunçtan yılan ya da sırıktaki yılan. Burada, malzemeden çok, öteki metinlere ve cennet ağacına gönderme yapan tarihsel açımlamalara daha uygun düşeceği görüşüyle, sırık sözcüğünün önem taşıdığını düşünüyoruz. Yılanın hangi malzemeden yapıldığından çok, bir sırık ya da ağaca dolanarak yukarı çıkması söz konusudur.

32 Erkek ve kadın öğeleri simgeleyen, yılan ve ağaçtan oluşan, Astarte kültüyle ilişkili erken bir doğurganlık simgesi.

"İsrail'in tanrısı, Rabbin konutunun hizmetini yapmanız, topluluğun önünde durmanız, onlara hizmet etmeniz için sizi İsrail topluluğunun arasından seçti. Sizi ve bütün Levili kardeşlerinizi huzuruna çıkardı. Bu yetmiyormuş gibi kâhinliği de mi istiyorsunuz?" Musa, onlara buhurdanlarını alarak Buluşma Çadırı'nda toplanmalarını söyler. Korah ve taraftarları çadırın girişine geldiklerinde, Tanrı, Musa ve Harun'a topluluğun içinden ayrılmalarını; çünkü onları yok edeceğini bildirir. Topluluk onların çadırlarından uzaklaştığında yer yarılır, Korah ve taraftarlarını mallarıyla birlikte yutar. Tanrı'nın gönderdiği ateş, iki yüz elli adamı yakıp yok eder (Sayılar 16: 1-35).

Batı ikonografisinde yaygın olmayan bu tema, Musa'nın yaşamöyküsünün betimlendiği çevrim sahnelerinde karşımıza çıkmaktadır. Öyküleyici anlatım örneği sunan Botticelli'nin Sistine Şapeli'ndeki freskinde Korah'ın ve taraftarlarının ayaklanışı, Musa tarafından sözle uyarılışı ve yarılan yerin altına inerek kayboluşları betimlenmiştir (Resim 47).

Kenan Diyarının Keşfi (Vaat Edilen Topraklar, Kenan Üzümleri): Ender betimlenmiş sahnelerden biri olduğundan ikonografik gelenek içinde farklı başlıklarla karşımıza çıkan öyküde, Tanrı Musa'ya Kenan diyarını keşfetmeleri için her kabileden bir kişiyi seçip haberci olarak göndermesini söyler (Nun oğlu Hoşea da bunlar arasındadır ve Musa burada onun adını Yeşu olarak değiştirir). *"Ve onlara dedi: Bu yoldan Cenuba çıkın, ve dağlığa çıkın; ve memleketin nasıl olduğunu, ve üzerinde oturan kavm kuvvetli mi yoksa zayıf mı, az mı yoksa çok mu; ve üzerinde oturdukları yer nasıl, iyi mi yoksa kötü mü; ve içinde oturdukları şehirler nasıl, konaklar mı yoksa hisarlar mı; ve topraklar nasıldır, yağlı mı yoksa zayıf mı, onda ağaç var mı yoksa yok mu, görün. Ve yürekli olun, ve diyarın meyvasından getirin. Ve mevsim üzüm turfandaları günleri idi (...) Ve Eşkol vadisine geldiler, ve oradan bir salkım üzümü olan bir asma çubuğu kestiler, ve iki adamla onu sırıkla taşıdılar; ve narlardan ve incirlerden de getirdiler"* (Sayılar 13). İsrailoğulları hemen o topraklara girmek isteyince haberciler, orada yaşayanların çok sayıda, dev gibi ve güçlü olduklarını (*"ve kendi gözümüzde biz* çekirgeler *gibi idik, ve onların gözünde de* öyle *idik"*) söyler; kavim bir kez daha umutsuzluğa kapılır ve isyan ederek Mısır'a dönmek ister. Tanrı Musa'ya, *"Ne vakte kadar bu kavm beni hor görecek"* (Sayılar 14: 11) diyerek kırk yıl daha, bir kuşak boyu çöllerde kalacaklarını (Sayılar 14: 33-35) ve bir kısmının orada öleceğini bildirir.

Poussin'in "Mevsimler" dizisinin[33] *Sonbahar* resmi, bu konuya ayrılmıştır. Resim habercilerin bütün bildirdiklerine uyan (bereketli topraklar, sulak alanlar, hisarlar) bir düzenlemenin yanı sıra ön planda dev bir asma salkımını taşıyarak kavme dönmekte olan iki adamı da göstermektedir (Re-

33 Bkz. "Tufan" bölümü.

sim 48). Öte yandan, Roma'daki Santa Maria Maggiore mozaiklerinde (5. yüzyıl) habercilerin gidiş anını, G. Lanfranco'nun yapıtında ise ellerinde üzüm salkımı ve incirle Musa'nın karşısına çıkışlarını görürüz (1621-24, J. Paul Getty Museum, Los Angeles).

Musa'nın Ölümü: Musa yüz yirmi yaşına geldiğinde İsrailoğullarına artık onlara önderlik edemeyeceğini söyler. *"Rab bana Şeria ırmağının karşı yakasına geçemeyeceksin, dedi. Tanrınız Rab önünüzden geçecek, bu uluslara önünüzden yok edecek. Ülkelerini mülk edineceksiniz. Rabbin sözü uyarınca Yeşu size önderlik edecek. Rab Amorluların kralları Sihon'u ve Og'u yok edip ülkelerine yaptığının aynısını bu uluslara da yapacak. Rab onları size teslim edecek. Onlara size verdiğim buyruklar uyarınca davranmalısınız. Güçlü ve yürekli olun. Onlardan korkmayın, yılmayın. Çünkü sizinle birlikte giden Tanrınız Rabdir O sizi terk etmeyecek, sizi yüzüstü bırakmayacak."* Ardından Musa Yeşu'yu çağırarak topluluğun huzurunda vaat edilen ülkeye onun önderliğinde girileceğini söyler.

Musa, hiç ulaşamadığı ancak görüş alanına vaat edilen toprakların da girdiği Moab'ta ölür. Tanrı onu Beytepor karşısındaki vadiye gömer. Mezarın yeri bilinmemektedir. Musa öldüğünde yüz yirmi yaşındadır; ancak ne gözleri zayıflamış ne de gücü tükenmiştir. İsrailoğulları Musa'nın ardından otuz gün yas tutarlar (Tesniye 31, 32).

Bir Ortaçağ anlatısına göre, şeytan Musa'nın bedenini yok etmek istemiş, ancak Mikael tarafından uzaklaştırılmıştır. Signorelli'nin Sistine Şapeli'nin güney duvarındaki yapıtında, Musa'nın değneğini Yeşu'ya verişi, bir meleğin Musa'ya vaat edilen toprakları gösterişi, Musa'nın Horeb Dağı'ndan inişi ve ölümünü bir çevrim biçiminde izleriz (Resim 49).

Ahit Sandığı ve Aşdod'da Salgın: Çıkış Kitabı'nda (25:10-16) anlatıldığı üzere Tanrı'nın Musa'ya Sina Dağı'nda yapımını bildirdiği ve kutsal emanetlerin korunacağı sandığın içinde, çeşitli metinlere göre (Çıkış 16:33-34; Sayılar 17:10-11, İbranilere 9:4) on emrin yazılı olduğu tabletler, bir testi man örneği, Harun'un değneği ve Musa tarafından yazılan ilk Torah tomarı bulunmaktaydı. Ne var ki Tevrat'ın Krallar Kitabı, Süleyman zamanında sandıkta iki kanun tabletinden başka bir şey bulunmadığını da yazmaktadır (I. Krallar 8:9). Filistinliler bu sandığı ele geçirmeleriyle birlikte başlarına gelen felaketler sonucu onu "günah takdimesiyle" birlikte yeniden İsrailoğullarına verirler. *"Ve Filistiler Allahın sandığını almışlardı, ve onu Eben-ezerden Aşdoda getirdiler. Ve Filistiler Allahın sandığını alıp Dagonun evine götürdüler, ve onu Dagonun yanına koydular. Ve Aşdodlular ertesi gün erken kalktılar ve işte, Dagon Rabbin sandığı önünde yüz üstü yere düşmüştü. Ve Dagonu alıp yine yerine koydular Ve ertesi gün sabahleyin erken kalktılar, ve işte, Dagon Rabbin sandığı önünde yüz üstü yere düşmüştü; ve Dagonun başı ile iki elleri kesilmiş olarak*

eşikte idi; Dagonun kendisine yalnız bedeni kalmıştı (...) Ve Aşdodluların üzerinde Rabbin eli ağırlaştı, ve onları helak etti, ve onları, Aşdodu ve onun sınırlarını, urlarla vurdu" (I. Samuel 5:1-12; 6).

Aşdod'da Filistinlilerin üstüne gelen bu tanrısal cezanın betimlenişini Poussin'in 1630'a tarihlenen kalabalık düzenlemesinde buluruz. Ahit Sandığı Dagon tapınağının önünde yer alırken Filistinlilerin eskiden tapındıkları en önemli tanrılardan Dagon'un heykeli, elleri ve başı yere düşmüş biçimde kaidenin üstünde devrilmiş durmaktadır. Kentin sokakları, bir günde vücutlarında beliren urlarla kanlar içinde kalan yaralılarla ve ölülerle doludur (Resim 50).

Davud

Davud, İsrailoğullarının krallığına yükselecek olan bir çobandır. Kaynaklarda çok yönlülüğünü belirten ve onu bir çoban, müzisyen, savaşçı, devlet adamı olarak tanımlayan pek çok bölüm bulunmaktadır. Kudüs'ü (Yeruşalim) alarak İsrail'i bir birleşik krallık haline getirmiştir. Öte yandan bir müzisyen kimliğiyle de karşımıza çıkan Davud geleneksel olarak Mezmurlar'ın yazarı kabul edilmektedir. Hıristiyan sanatı açısından önemi, salt İsa'nın bir ön-belirtmi olarak benimsenmesinde değil aynı zamanda Matta'ya göre doğrudan atası olmasında yatmaktadır.[34] Atribüleri genellikle arp olmak üzere bir çalgı ve taçtır. Bunlara ek olarak Mezmurlar nedeniyle kimi zaman da bir kitapla birlikte gösterilmiştir. Tevrat'ın Samuel Kitabı'nda anlatılan uzun öyküsünden, sanat yapıtlarında sık sık karşımıza çıkan bölümler aşağıda belirtilmiştir.

Samuel'in Davud'u Meshedişi: Hâkimler döneminin son temsilcisi olan Samuel, yaşlandığında İsrail halkına önderlik etme görevini oğullarına verir; ancak iki oğlu da babalarının izinden gitmeyerek adaletsiz bir yönetimi benimserler. Bunun üzerine İsrailoğullarının ileri gelenleri toplanarak Samuel'e giderler ve ondan öteki uluslarda olduğu gibi İsrail halkını yönetecek bir kral atamalarını isterler. Samuel halkın isteğini Tanrı'ya ilettiğinde şu karşılığı alır: *"Halkın sana bütün söylediklerini dinle. Çünkü reddettikleri sen değilsin; kralları olarak beni reddettiler."* Tanrı İsrail halkına krallık yapacak kişinin yetkilerini Samuel'e söyler ve o da halka bildirir. İsrail kralı, orduya komutanlık edecek ve İsrailoğulları kralın köleleri olacaktır.

Tanrı Samuel'e Benyamin kavminden genç Saul'ü halkın önderi olarak meshetmesini ve Saul'ün İsrail halkını Filistinlilerin elinden kurtaracağını söyler. Saul, İsrail halkının en yakışıklı gencidir. Boyu bütün halktan daha uzundur. Samuel tarafından başının yağ ile meshedilmesinin ardından

34 Bkz. Tema ve Kavramlar: "Yesse Ağacı."

Saul, halka kral olarak sunulur (I. Samuel 8, 9, 10). Saul krallığı süresince düşman ordularına karşı zaferler kazansa da Tanrı'nın buyruklarına her zaman sadık kalmaz. Bu nedenle Tanrı, Saul'un krallığını reddeder ve Samuel Tanrı'nın kararını Saul'e bildirir.

"Rab Samuel'e, ben Saul'ün İsrail kralı olmasını reddettim diye sen daha ne zamana dek onun için yas tutacaksın, dedi: Yağ boynuzunu doldurup yola çık. Seni Beytlehemli Yesse'nin evine gönderiyorum. Çünkü onun oğullarından birini kral seçtim" (I. Samuel 15). Samuel Beytlehem'e giderek Yesse'nin en küçük oğlu, kızıl saçlı, yakışıklı ve çobanlık yapan Davud'u diğer kardeşleri önünde mesheder. Tanrı'nın ruhu Davud'un üzerine iner (I. Samuel 16: 1-13).

Venedikli ressam Veronese'nin yapıtında tam ortada, yaşlı ve sakallı Samuel figürü yer alırken genç Davud altarın hemen önünde diz çökmüş durumdadır (Resim 51). Resmin sağ ve sol kenarlarındaki iki karşıt mimari arka plan ise Davud öncesinde İsrail'in hali (Roma yıkıntılarının yer aldığı sol kısım) ile Davud'un gelecekteki Kudüs'üne (yapılarıyla Venedik'e benzer, mamur bir kent görüntüsü) bir gönderme yapmaktadır.

Davud'un Saul'a Arp Çalışı: Davud'un Samuel tarafından meshedilişinin ardından Tanrı'nın ruhu Saul'dan ayrılır ve kötü bir ruh ona sıkıntı vermeye başlar. Hizmetçileri bu sıkıntılı anlarında rahatlayabilmesi için Saul'a iyi lir çalan birisini bulmayı önerirler. Saul bu öneriyi kabul edince hizmetçilerden biri, Beytlehemli Yesse'nin oğullarından birinin iyi lir çaldığını söyleyince, Saul Yesse'den çobanlık yapan oğlu Davud'u göndermesini ister. Saul Davud'u çok sever; ona silahlarını taşıma görevini verir. Hatta Yesse'ye haber gönderip Davud'un hizmetinde kalmasını ister. Davud, kötü ruhun Saul'u etkilediği zamanlarda lir çalarak onu rahatlatır: *"Ve vaki oldu ki, Allah tarafından Saula kötü ruh geldiği zaman Davud çengi alır, eline çalardı; ve Saul dinlenir, ve iyi olurdu, ve kötü ruh kendisinden ayrılırdı"* (I. Samuel 16:14-23).

Kral Saul, melankoliye düştüğü sırada çektiği acılardan ancak Davud'un müziği ile kurtulmaktadır. Bu konu, özellikle Rembrandt gibi içsel duyarlıkları resimlemeye düşkün sanatçıların ilgi odağı olmuştur (Resim 52). Kimi zaman da Orpheus benzeri bir figür olarak Davud, çobanlık yıllarına atfen, sürüleri için pastoral bir dekorda arp çalarken gösterilmiştir.

Davud ve Golyat: *"Ve Saul kendi esvabını Davuda giydirdi, ve başına tunç başlık koydu, ve ona zırh giydirdi. Ve Davud esvabı üzerine kılıcı kuşandı, ve yürümeye çalıştı, çünkü alışmamıştı. Ve Davud Saula dedi: Bunlarla yürüyemem; çünkü alışmadım. Ve Davud onları üzerinden çıkardı. Ve eline değneğini aldı, ve vadiden kendine beş çakıl taşı seçti, ve onları üzerinde olan çoban torbasına, dağarcığına koydu; ve sapanı elinde idi; ve Filistîye yaklaştı. Ve Filistî yürüyüp geliyor, ve Davud'a yaklaşıyordu; ve kalkanı taşıyan uşak onun önünde idi. Ve Filistî bakındı, ve Davudu görünce*

onu adam yerine koymadı; çünkü genç, ve kırmızı yüzlü, bakılışı da güzeldi. Ve Filistî Davuda dedi: Ben köpek miyim ki bana değneklerle geliyorsun? Ve Filistî kendi ilahlarıyla Davuda lanet etti. Ve Filistî Davuda dedi: Yanıma gel de senin etini göklerin kuşlarına, ve kırın hayvanlarına vereyim. Ve Davud Filistîye dedi: Sen kılıçla, ve mızrakla ve kargı ile üzerime geliyorsun; fakat ben meydan okuduğun İsrail dizilerinin Allahı, ordular Rabbinin ismile senin üzerine geliyorum. Bugün Rab seni benim elime verecek; ve seni vuracağım, ve başını gövdenden ayıracağım; ve Filistî ordusunun leşlerini göklerin kuşlarına, ve yerin canavarlarına vereceğim; ve İsrailde Allah olduğunu bütün dünya bilecek; ve bütün bu cemaat bilecek ki, Rab kılıçla ve mızrakla kurtarmaz; çünkü cenk Rabbindir, ve sizi elimize verecektir Ve vaki oldu ki, Davudun karşısına çıkmak için Filistî kalkıp yaklaşınca Davud çabuk davranıp Filistînin karşısına çıkmak için cenk dizisine doğru koştu. Ve Davud dağarcığına el attı, ve oradan bir at alıp sapanla fırlattı, ve Filistîyi alnından vurdu; ve taş alnına battı, ve yüzü üstüne yere düştü. Ve Davud Filistîyi sapanla ve taşla yendi ve Filistîyi vurup onu öldürdü; ve Davudun elinde kılıç yoktu. Ve Davud koşup Filistînin üzerinde durdu, ve onun kılıcını alıp kınından çekti, ve onu öldürdü, ve onunla başını kesti. Ve Filistîler pehlivanlarının öldüğünü görünce kaçtılar" (I. Samuel 17:38-51). *"Ve Davud Filistîyi vurup döndüğü zaman, onlar gelirken, bütün İsrail şehirlerinden kadınlar, Saulu karşılamak için teflerle, sevinçle, ve üç telli sazlarla terennüm ve raksederek çıktılar. Ve kadınlar oynarken karşılıklı terennüm edip diyorlardı: Saul vurdu binlerini, Davud da on binlerini. Ve Saul çok öfkelendi, ve bu söz gözünde kötü göründü; ve dedi: Davuda on binleri verdiler, bana ancak binleri verdiler; ve artık ona ancak krallık kaldı. Ve o günden sonra Saul Davuda iğri gözle baktı"* (I. Samuel 18-9).

Davud'un Filistinli dev (metinde "Filistî" olarak geçer) Golyat ile olan mücadelesi iki sahne olarak karşımıza çıkmaktadır: savaş ve Davud'un Golyat'ın kesik başıyla zafer kazanmış bir biçimde kente dönüşü. Caravaggio'nun yapıtında genç Davud, alnının ortasında taşın izi görülen Golyat'ın başını elinde taşır (Resim 53).

İkinci sahne kimi zaman arabalı, eşlikli bir Roma tören alayı gibi resimlenmiştir ve geleneksel olarak "İsa'nın Kudüs'e Girişi"nin ön-belirimi olarak benimsenmiştir. Öte yandan Poussin'in Prado'daki yapıtında, devin zırhları ve kesik başıyla birlikte gösterilen genç Davud'un melekler tarafından taçlandırılışı, alegorik bir "Davud'un Zaferi" sahnesine dönüştürülmüşür.

Saul'un Davud'u Kıskanması: Davud Golyat'ın başını Kudüs'e getirdiğinde, İsrail'in bütün kentlerinden gelen kadınlar, tef ve çeşitli çalgılar çalarak Kral Saul'u karşılarlar. Dans eden kadınlar bir yandan şu ezgiyi söylerler: *"Saul binlercesini öldürdü, Davud ise on binlercesini."* Bu sözler karşısında çok öfkelenen Saul, o günden itibaren Davud'u kıskan-

maya başlar. Ertesi gün kötü ruh yine Saul'u etkisi altına aldığında Saul evinde sayıklamaya başlar. Davud onu yatıştırmak için lir çalarken Saul elindeki mızrağı Davud'a fırlatır; ancak Davud iki kez ondan kurtulur (I. Samuel 18:6-11).

Saul'un arp çalan Davud'a mızrak fırlatışını gösteren sahnelerde, tahtından kalkarak mızrağını fırlatan Saul ve elindeki müzik aletiyle mızrak darbesinden kurtulmaya çalışan genç Davud betimlenmektedir (Resim 54). Bazı örneklerde kralın maiyetinde bulunan ve olaya tanıklık eden görevliler de sahneye eşlik etmektedir.

Davud ve Yonatan: Kral Saul'un savaşçı oğlunun Davud ile bağlantısına ilk kez I. Samuel kitabının 18. babının hemen başında rastlarız: *"Ve Saula söylemeği bitirdiği zaman Yonatanın canı Davudun canına bağlandı ve Yonatan onu canı gibi sevdi."* Daha sonra ikili çok yakın dost olurlar ve Yonatan onu babasının tehdidinden kurtarmak için kırlara saklanmaya gönderir ve haberini beklemesini söyler (I. Samuel 20). Bu sıkı dostluğun sanat tarihindeki görselleşmesi ikilinin vedalaşma anıdır. Rembrandt'ın St. Petersburg'daki Ermitaj Müzesi'nde sergilenen yapıtında doğu geleneklerine uygun olarak Yonatan'ın zengin giysileri ve silahlarıyla donanmış Davud, arkadaşına sarılmaktadır (Resim 55). Cima da Conegliano'nun resminde ise ikiliyi kırlarda dolaşırken görürüz (1510, National Gallery, Londra). Burada Davud sağ elinde Golyat'ın kesik başını tutmaktadır.

Davud ve Abigail: Saul kıskançlığından dolayı Davud'u öldürmek için çeşitli yollar denediğinden Davud ondan kaçmaktadır. Kırdayken Maon bölgesinden varlıklı bir adam olan Nabal'a adamlarını göndererek şenlik zamanı olduğundan hazırlık yapmasını ister. Kaba ve kötü huylu bir adam olan Nabal bu isteği reddeder. Bunun üzerine Davud yaklaşık dört yüz adamıyla birlikte kılıçlarını kuşanarak yola çıkar. Nabal'ın uşaklarından biri Nabal'ın karısı Abigail'e giderek durumu bildirir. Sağduyulu ve güzel bir kadın olan Abigail, iki yüz ekmek, iki tulum şarap, beş koyun ve çeşitli meyveleri eşeklere yükleyerek uşaklarıyla yola çıkar. Yolda Davud ve adamlarıyla karşılaşınca yüz üstü yere kapanarak yalvarır: *"Efendim, suçu ben üstüme alıyorum. İzin ver, ben kölen seninle konuşsun, onun söyleyeceklerini dinle. Yalvarırım, efendim, o kötü adam Nabal'a aldırma. Çünkü kişiliği tıpkı adı gibidir. Adı akılsız anlamına gelir; kendisi de akılsız birdir."*

Bunun üzerine Davud kan dökülmesini engellediği için Abigail'i kutlar ve kocası Nabal'ı da affeder. Abigail kocasının yanına döndüğünde şölen düzenleyen Nabal'ın çok sarhoş olduğunu görür. Nabal sabah ayılınca karısı olan biteni anlatır. O anda Nabal'ın kalbi sıkışır ve felç olur. On gün sonra da Tanrı Nabal'ı cezalandırarak öldürür. Bunu duyan Davud, Abigail'e evlenme teklifinde bulunmak için ulaklar gönderir. Abigail, Davud'un karısı olur (I. Samuel 25).

Bu öyküyü konu alan sahnelerde, Abigail ve uşakları ile Davud ve ordusunun karşılaşma anı gösterilmektedir. Güzel Abigail genellikle diz çökmüş biçimde getirdiği erzakları Davud'a sunarken onun arkasında erzakların yüklendiği eşekler, ekmek sepetlerini taşıyan uşaklar yer almaktadır (Resim 56).

Endor Cadısı: İsraillerle savaşmak üzere toplanan Filistinlilerden korkan ve Tanrı'nın kendisini terk ettiğini düşünen Saul kullarına bir "cinci" kadın bulmalarını söyler. Endor'da falcı bir kadın olduğunu öğrenen Saul kılık değiştirerek iki adamıyla kadının yanına gider ve *"Bana Samuel'i çıkar,"* der. Bunun üzerine falcı kadın, *"Yerden çıkmakta olan bir ilah görüyorum. Ve dedi: Ne biçimdedir? Ve kadın dedi: Kocamış bir adam çıkıyor ve bir cübbeye bürünmüş. Ve Saul, onun Samuel olduğunu anladı."* Samuel, Tanrı'nın yolundan ayrıldığı için Saul'un ve İsraillerin Filistilere teslim edileceğini söyler: *"Ve Rab benim vasıtamla söylediği gibi sana yaptı; Ve Rab krallığı senin elinden kopardı, ve onu senin komşuna, Davud'a verdi"* (I. Samuel 28).

Saul'un krallığının acı sonunu bir büy k Tevrat peygamberinin ağzından bir kez daha anlatan bu öykü, Batı sanatında sıklıkla işlenen bir konu olmamasına karşın Alessandro Magnasco okuluna ait bir örnekte konunun bütün dramatik yönlerini buluruz. Son derece vakur bir görünümde yerden çıkmış olan yaşlı Samuel'in karşısında diz çökmüş Saul'ü ve yanında da elinde asasıyla son derece ürkmüş durumda, hafif geri çekilir biçimde Endor falcısını görürüz (Resim 57). Bu Barok sahneyi arka planda olayın gece geçtiğini gösteren ay ve öte yandan ölüm ve büyücülükle ilgili yarasa, yağ kabı, yılan ve yakılmış ateş gibi motifler tamamlar. "Endor Cadısı"nın, Avrupa'da Cadı Avı'nın yaşandığı süreçte resmedilen bir konu oluşu ayrıca dikkati çeken bir noktadır.

Davud ve Batşeba: *"Ve akşamlayın vaki oldu ki, Davud yatağından kalktı, ve kıral evinin damı üzerinde geziniyordu; ve yıkanmakta olan bir kadını damdan gördü; ve kadının bakılışı çok güzeldi. Ve Davud gönderip kadın hakkında soruşturdu. Ve biri dedi: Bu kadın Hittî Uriyanın karısı Eliamın kızı Batşeba değil mi? Ve Davud ulaklar gönderip onu getirtti; ve kadın onun yanına geldi, ve murdarlığından tathir edilmiş olduğundan Davud onunla yattı; ve kadın evine döndü. Ve kadın gebe kaldı, ve gönderip Davuda bildirdi, ve: Ben gebe kaldım, dedi (...) Ve Uriyanın karısı, kocası Uriyanın öldüğünü işitti, ve kocası için dövündü. Ve yası geçince Davud gönderip onu evine aldı, ve onun karısı oldu, ve ona bir oğul doğurdu. Fakat Davudun yaptığı şey Rabbin önünde kötü idi"* (II. Samuel 11:2-5; 26-27).

Aslında iffetten uzak bir anlatıma sahip Batşeba öyküsü, İlkçağ ve Doğu sanatındaki yıkanma sahneleri ve Ortaçağ'ın vaftiz imgeleriyle beslenerek 9. yüzyıla ait ilk örneklerine ulaşır. Özellikle Rönesans ve sonrası dönemde ise çıplaklığın temsili açısından gözde konularından biri haline gelir.

Sanatçılar bahçede, çeşme başında yıkanan ve süslenen Batşeba figürüne hep ilgi duymuşlar ve onu kimi zaman hizmetçileriyle birlikte çıplak ya da giyinirken resimlemeyi yeğlemişlerdir. Sahnede bazen bir mektup getiren ulağa da rastlanmaktadır (Resim 58); ne var ki bu ayrıntı Tevrat'ta bulunmamaktadır. Davud'un ahlaksal açıdan savunulamaz eylemi, yine de, Ortaçağ kilisesini bir paralellik oluşturmaktan alıkoymamıştır. Buna göre Davud İsa'nın, Batşeba da Kilise'nin, Uriyah (bu figür zaman zaman şeytanla ilişkilendirilmiştir)[35] ise Yahudi inancının bertaraf edilişinin ön-belirimi olarak yorumlanmıştır. Davud ve Batşeba öyküsü, İsa ve Kilise'nin ruhani evliliğine model olacak bu dünyaya ait bir çiftin öyküsüdür.

Amnon, Tamar ve Abşalom: *"Davudun oğlu Abşalomun güzel bir kızkardeşi vardı, ve onun adı Tamardı; ve Davudun oğlu Amnon onu sevdi. Ve Amnon kızkardeşi Tamar için hasta düşecek kadar dertlendi; çünkü ere varmamış kızdı; ve Amnonun gözünde ona bir şey yapmak güç göründü. Ve Amnonun Yonatab isminde bir dostu vardı, Davudun kardeşi Şimeanın oğlu idi. Ve Yonatab çok akıllı bir adamdı. Ve ona dedi: Ey kıral oğlu, sen niçin günden güne böyle zayıflıyorsun? Bana bildirmez misin? Ve Amnon ona dedi: Kardeşim Abşalomun kızkardeşi Tamarı seviyorum. Ve Yonatab ona dedi: Yatağına girip kendini hasta göster; ve baban seni görmeğe gelince ona de: Rica ederim, kızkardeşim Tamar gelsin, ve bana ekmek yedirsin, gözümün önünde yemek hazırlasın ki, yaptığını göreyim ve elinden yiyeyim (...) Ve Amnon dedi: Yanımdan herkesi çıkarın. Ve hepsi yanından çıktılar. Ve Amnon Tamara dedi: Yemeği odaya getir de senin elinden yiyeyim. Ve Tamar yapmış olduğu pideleri alıp odaya, kardeşi Amnona getirdi. Ve onları yesin diye yanına getirince, onu tuttu, ve ona dedi: Gel benimle yat, kızkardeşim. VE ona dedi: Hayır kardeşim, beni alçaltma; çünkü İsrailde böyle bir şey olmaz, bu deliliği etme (...) Ve şimdi rica ederim, kırala söyle; çünkü beni senden esirgemez. Fakat onun sözünü dinlemek istemedi; ve ondan daha kuvvetli olduğundan onu alçalttı, ve onunla yattı"* (II. Samuel 13:1-14). Hemen sonra Amnon, nefreti sevgisini aştığı için Tamar'ı yanından kovar; Davud olayı duyunca çok öfkelenir, sonunda Abşalom Amnon'u uşaklarına öldürtür ve Kudüs'ten kaçar.

Öykünün sanat tarihindeki örnekleri Amnon'un Tamar'a tecavüz ettiği ana odaklanmıştır. Eustache Le Sueur'ün resminde Amnon, zengin bir saray odasında elinde bıçağıyla Tamar'a saldırırken arka planda korkuyla kaçan bir hizmetçi figürü yer almaktadır (Resim 59). Lucio Massari'nin (1569-1633) yapıtında (Prag Castle Gallery) ise Tamar yatağındaki Amnon'a yemeği sunarken arka planda bu kez Yonatab'ın saraydakileri odadan uzaklaştırması gösterilmiştir.

35 G. Grosschner, *Wen verführst Du, Thamar?,* Ikonographische Studien zu Gemalden der Resizdenzgalerie Salzburg, Salzburg, 1993, 44.

Süleyman

Davud ile Batşeba'nın oğlu, birleşik İsrail'in üçüncü kralıdır. Krallığı sırasında Kudüs'te büyük tapınağın yapımına başlanmış (Süleyman sanatta kimi zaman, çalışmaları denetler biçimde betimlenmiştir); ayrıca sarayı, sofrası, zenginliği ve bu zenginliği paylaşımıyla dillere destan olmuştur. Sayısız yabancı karısı ve cariyeleri, saraya pek çok pagan kült getirmiş; bu bağlamda Süleyman yasaklanmış bir tapınma biçiminin (Musa'nın kanun tabletleri aracılığıyla ilettiği, put yapmayacak ve onlara tapınmayacaksın emri) öncüsü konumuna gelerek krallığın parçalanışına ve çöküşüne neden olmuştur. Krallık tacının dışında özel bir atribüsü bulunmamaktadır. Annesi Batşeba'nın kendisini ziyareti,[36] Hıristiyanlık açısından "Meryem'in Taçlandırılması"nın bir ön-belirimi olarak görülmüştür.

Süleyman'ın Meshedilişi: Davud'un yaşamının son zamanlarında Hagit'ten olan oğlu Adoniya, babasının iznini almadan krallığını ilan eder. Batşeba durumu Davud'a bildirerek oğlu Süleyman'ın kendisinden sonra kral olacağına ilişkin sözünü anımsatır. Bunun üzerine Davud, *"Rabbin adıyla ant içiyorum ki, benden sonra oğlun Süleyman kral olacak ve tahtıma geçecek,"* diye karşılık verir. Bunun üzerine kâhin Sadok, peygamber Natan ve beraberindekiler Süleyman'ı Kral Davud'un katırına bindirerek Gihon'a kadar ona eşlik ederler. Kâhin Şadok, yağ dolu boynuz kabını alarak Süleyman'ı mesheder. Ardından bütün halk, "Yaşasın Kral Süleyman, diyerek bağırır. Böylece Süleyman İsrailoğullarının üçüncü kralı olur (I. Krallar 1:11-40). Süleyman'ın kral ilan edilişinin ardından, yedi yıl Hevron'da, otuz üç yıl Kudüs'te olmak üzere kırk yıl krallık yapan Davud ölür (I. Krallar 2:10-12).

Babası Davud gibi İsa'nın ön-belirimlerinden birisi kabul edilen Süleyman'ın tek atribüsü krallık tacıdır. Genellikle Tevrat'ta ayrıntılı biçimde anlatılan tahtı üzerinde otururken betimlenmektedir: *"Kral fildişinden büyük bir taht yaptırıp saf altınla kaplattı. Tahtın altı basamağı, arka kısmında yuvarlak bir başlığı vardı. Oturulan yerin iki yanında kollar, her kolun yanında birer aslan heykeli bulunuyordu. Altı basamağın iki yanında on iki aslan heykeli vardı"* (I. Krallar 10:18-20).

Süleyman'ın Tanrı'dan Bilgelik İstemesi: Genç yaşta İsrailoğullarına kral olarak atanan Süleyman, kendisine rüyada görünen Tanrı'dan bir istekte bulunur: *"Bana öyle sezgi dolu bir yürek ver ki, iyi ile kötüyü ayırt edip halkını yönetebileyim. Başka türlü senin bu büyük halkını kim yönetebilir "* Tanrı ise şu karşılığı verir: *"Sana öyle bir bilgelik ve sezgi*

36 *"Ve Batşeba kıral Süleymana Adoniya için söylemek üzre onun yanına gitti. Ve kıral onu karşılamak için ayağa kalktı, ve ona iğildi, ve tahtına oturdu, ve kıralın anası için bir taht koydurttu; ve anası onun sağında oturdu"* (I. Krallar, 2:19).

dolu bir yürek vereceğim ki, benzeri ne senden öncekilerde görülmüştür ne de senden sonrakilerde görülecektir. Sana istemediklerini de vereceğim. Yaşadığın sürece öbür kralların erişemeyeceği bir zenginlik ve onura ulaşacaksın" (I. Krallar 3:7-14).

Kral Süleyman döneminin (İÖ 970-30 tarihlerine denk düştüğü kabul edilir) en önemli olayı, İsrail Tanrısı Yehova için yaptırdığı tapınaktır. İsrailoğulları Mısır'dan çıktıktan dört yüz seksen yıl sonra yapımına başlanan tapınak yedi yılda tamamlanır. Tapınağın yapılmasının ardından Davud'un kenti Siyon'da bulunan Ahit Sandığı tapınağa taşınarak "Kutsalların Kutsalı" olarak anılan iç odaya yerleştirilir (I. Krallar 6; 8). Süleyman tapınağın yanı sıra kendisine de yapımı on üç yıl süren bir saray yaptırır (I. Krallar 7). Tevrat, hem tapınak hem de sarayın mimarisine ve süsleme özelliklerine ilişkin ayrıntılı bilgi vermektedir.

Süleyman'ın Yargısı: Bir gün Kral Süleyman'ın huzuruna iki fahişe kadın gelir: *"Kadınlardan biri krala şöyle dedi: Efendim bu kadınla ben aynı evde kalıyoruz. Birlikte kaldığımız sırada ben bir çocuk doğurdum. İki gün sonra da o doğurdu. Evde yalnızdık, ikimizden başka kimse yoktu. Bu kadın geceleyin çocuğunun üzerine yattığı için çocuk ölmüş. Gece yarısı, ben kulun uyurken, kalkıp çocuğumu almış, koynuna yatırmış, kendi ölü çocuğunu da benim koynuma koymuş. Sabahleyin oğlumu emzirmek için kalktığında, onu ölmüş buldum. Ama sabah aydınlığında dikkatle bakınca, onun benim doğurduğum çocuk olmadığını anladım."* Birinci kadının bu sözleri üzerine ikincisi itiraz eder. İki kadın arasındaki tartışma sürerken Kral Süleyman, bir kılıç getirilmesini ister. Yaşayan çocuğun ikiye bölünmesini ve iki kadın arasında paylaştırılmasını emreder. Bunu üzerine yaşayan çocuğun gerçek annesi, *"Sakın çocuğu öldürmeyin. Ona verin!"* diye seslenir. Diğeriyse, *"Çocuk ne benim, ne de onun olsun, onu ikiye bölsünler!"* der. Böylece kral kararını verir ve çocuğun gerçek anne olan birinci kadına verilmesini emreder. Kralın bu adil tutumu karşısında İsrail halkı, Süleyman'ın Tanrı'dan gelen bir bilgeliğe sahip olduğunu anlar (I. Krallar 3:16-28).

Bu öyküyü konu alan sahnelerde, yanında maiyetindekilerle Süleyman tahtında oturmakta ve iki kadın kralın huzurunda yer almaktadır. Elinde kılıç taşıyan bir asker yaşayan çocuğu öbür elinde tutmakta, ölen çocuk ise yerde uzanmaktadır. Gerçek anne genellikle kılıç taşıyan askere doğru yönelmiş biçimde gösterilir (Resim 60). "Süleyman'ın Yargısı" anlatımı, "Son Yargı"nın ön-belirimi kabul edilmekte ve Süleyman bu yaklaşımı nedeniyle adaleti simgelemektedir.

Süleyman ve Şeba Kraliçesi: *"Ve şeba kıraliçası Rabbin isminden ötürü Süleymanın şöhretini işitince, onu bilmecelerle denemeğe geldi. Ve çok büyük alayla, baharat, ve pek çok altın, ve değerli taşlar yüklü develerle Yeruşalime geldi; ve Süleymanın yanına geldi, ve yüreğinde olan bütün şeyler hakkında*

onunla konuştu. Ve onun bütün sorgularına Süleyman cevap verdi; kıral için kadına cevap vermediği gizli bir şey yoktu. Ve Süleymanın bütün hikmetini, ve yaptığı evi, ve sofrasının yemeğini, ve kullarının oturuşunu, ve hizmetçilerinin duruşunu, ve onların esvaplarını, ve sakilerini, ve Rabbin evine çıktığı merdiveni şeba kıraliçası gördüğü zaman artık kendisinde can kalmadı. Ve kırala dedi: Senin işlerin için, ve hikmetin için memleketimde işitmiş olduğum söz doğru imiş. Ve gelip gözlerim onu görünceye kadar o sözlere inanmamıştım; ve işte, bana yarısı bile bildirilmemiş; senin hikmetin ve mutlu halin kulağıma gelen haberden üstündür (...) RAB İsraili ebediyen sevdiği için hak ve doğruluk yapasın diye seni kıral etti. Ve kırala yüz yirmi talant altın, ve pek çok baharat, ve değerli taşlar verdi; şeba kıraliçasının kıral Süleymana verdiği baharatın çokluğuna göre bir daha baharat gelmedi. (...) Ve kıral Süleyman şeba kıraliçasına kıral Süleyman cömertliğine göre verdikten başka, onun bütün dileğini, her istediğini kendisine verdi. Ve kıraliça kulları ile beraber dönüp memleketine gitti" (I. Krallar 10:1-13).

Konunun sanat tarihindeki betimlerinde Şeba kraliçesini, armağanları taşıyan hizmetçileri ile birlikte Süleyman'ın tahtının önünde ya da kralla yan yana otururken görürüz. Piero della Francesca'nın freskinde (Resim 61) Süleyman ve kraliçe el ele selamlaşırken betimlenmiştir. Konu, "Müneccim Kralların Secdesi"nin ön-belirimi olarak benimsenmiştir.

Süleyman'ın Puta Secdesi: Krallığının ilk döneminde Mısır firavununun kızıyla evlenen Süleyman daha sonraki yıllarda da komşu krallıklardan pek çok kadınla evlenir. Bu birliktelikleri sonucunda son yıllarında Süleyman birçok pagan kültün ve tapınma imgesinin İsrail topraklarına girmesine neden olur. *"Süleyman'ın kral kızlarından yedi yüz karısı ve üç yüz cariyesi vardı. Karıları onu yolundan saptırdılar. Süleyman yaşlandıkça, karıları onu başka ilahların ardından yürümek üzere saptırdılar. Böylece Süleyman bütün yüreğini Tanrısı Rabbe adayan babası Davud gibi yaşamadı."*

Süleyman yaşlılık döneminde İsrailoğullarının Tanrısı Yehova'dan uzaklaşmaya başlar: *"Bu yüzden Rab, Süleyman'a öfkelenerek, seninle yaptığım anlaşmaya ve kurallarına bilerek uymadığın için krallığı elinden alacağım ve görevlilerinden birine vereceğim. Ancak baban Davud'un hatırı için bunu senin yaşadığın sürede değil, oğlun kral olduktan sonra yapacağım. Ama oğlunun elinden bütün krallığı almayacağım. Kulum Davud'un ve kendi seçtiğim Yeruşalim'in hatırı için oğluna bir oymak bırakacağım"* (I. Krallar 11). İsrailoğullarını kırk yıl boyunca Kudüs kentinden yöneten Süleyman öldüğünde babası Davud'un kentine gömülür.

Bu sahnede yaşlı Süleyman, bir altarın önünde başka ülkelerin tanrılarına adaklar sunarken gösterilir. Genellikle pagan heykeller ve altın tapınma imgeleri sahnede yer alır (Resim 62). "Süleyman'ın Puta Secdesi"

teması, Reform hareketinin Katolik Kilisesi'nin imge kullanımına tepkisi bağlamında, 16. ve 17. yüzyıllarda Protestan ülkelerde yaygın biçimde betimlenmiştir.

Eyüb

Uts diyarında yaşayan ve zengin, saygın bir adam olan Eyüb'ün öyküsü, yaşamında çektiği acılara ve bütün talihsizliklere rağmen Tanrı'ya olan inancını yitirmeyip sonunda esenliğe kavuşmanın yüceltilmesidir. Eyüb'ün sürüleri çalınıp tahrip edilmiş, hizmetçileri kılıçtan geçirilmiş, evini yok eden bir tayfunda çocuklarını yitirmiştir (Eyub 1). Öte yandan şeytan tarafından sayısız sınanmaya tabi tutulmuş; ancak bütün bunları inancıyla aşmıştır (Eyub 2). Bütün bu felaketlerden sonra dostlarının serzenişleri ve karısının, *"Sen hâlâ mı kemalini sıkı tutmaktasın? Allaha lanet et de öl,"* (Eyub 2:9) demesi karşısında bile büyük bir sabırla[37] inacına bağlı kalması, onun Tobit'le birlikte inayeti güçlü Tevrat kahramanlarından biri olarak anılmasını sağlar. En sonunda Tanrı Eyüb'ü kutsar ve eskiden sahip olduklarının en az iki katını ona bağışlar. Genellikle yaşlı, beyaz sakallı bir adam olarak yarı çıplak biçimde betimlenen Eyüb imgesi, yaygın bir kullanıma ulaşmış, İsa'nın acılarının ve vebaya karşı koruyucu azizlerin ön-belirimi olarak ele alınmıştır. Yaşamındaki benzer olaylar nedeniyle Trajan ordusunda bir görevli olan şehit Aziz Eustace ile ilişkilendirilmektedir.

Georges de la Tour'un 1632-35 tarihli yapıtı (Museé Departemental des Vosges, Epinal), çıplak vücudunda yaraları görünen Eyüb'ü, elinde mum tutan karısının serzenişlerini büyük bir dinginlikle dinlerken gösterir. William Blake'in yapıtında ise perişan bir halde oturan yaşlı Eyüb'ün yanında karısıyla birlikte onunla söyleşen Temanlı Elifas, Şuahlı Bildad, Naamalı Tsofar'ı görürüz (Resim 63). Dürer'in Frankfurt'taki resmi ise veba yaralarını temizleyen karısının, Eyüb'ün başından aşağı su döktüğü anı betimler. Arka planda ise yanıp yıkılan evinden kaçan çocukları yer alır. Guido Reni'nin Paris'teki Notre-Dame'da yer alan resmi, sonunda Tanrı tarafından ödüllendirilmiş Eyüb'ü tahtında, kalabalık ailesini de ona hediyeler sunarken gösterir. Burada Eyüb, İsa'yı anımsatır bir pozda orta yaşlı ve vebaya karşı koruyuculuğu nedeniyle bir aziz kimliğinde, haleli olarak resmedilir.

İlya

Peygamber İlya, İsrailoğulları arasında çok yaygın olan Baal kültüne karşı duran güçlü bir figür olarak tanımlanmıştır. Yaşamındaki olaylar,

37 Dilimizdeki "Hz. Eyüb sabrı" ifadesi i anımsayalım.

Yahudilerin tanrısının gücünü vurgulamaya yönelik olarak mitik bir boyut taşır. Atribüleri arasında çölde onu besleyen kargalar ve göğe yükseldiği ateşten arabanın tekerleği sayılabilir. Genellikle ön-belirtimi olarak kabul edildiği Vaftizci Yahya'nınkine benzer bir postla (*"Kıllı bir adamdı, ve belinde deri kuşak bağlı idi"*, II. Krallar 1:8) ya da koyu kahverengi içlik üstüne beyaz bir pelerinden oluşan Karmelit Tarikatı'nın giysisiyle betimlenir. Efsaneye göre Karmel dağında bir keşiş olarak yaşadığından tarikatın erken önderleri tarafından kurucu olarak kabul edilmiştir. Bu bağlamda, Karmelitlere bağlı kiliselerin süslemelerinde tarikatın koruyucusu Meryem'in yanında betimlenmiştir. İlya ayrıca Musa ile birlikte "İsa'nın Başkalaşımı" sahnelerinde de görülür.

Kargaların Beslediği İlya: Tanrı'nın sözüyle Kerit vadisine giden İlya, vadideki sudan içerken kargalar ona sabah ve akşam et ile ekmek getirirler (I. Krallar 17:1-6). Bu bağlamda İlya, çöllerde aynı biçimde beslenen keşiş Paulus ve Aziz Antonius'la bir benzeşim içindedir (Bkz. Resim 213). Genellikle su kenarında betimlenen İlya resimlerinde gagasıyla yemek taşıyan karga betimi de yer alır. Guercino'nun Londra'daki National Gallery'de yer alan yapıtında karganın ağzından düşecek yemekleri almak için pelerinini hazırlayan yaşlı İlya'yla karşılaşırız. Peygamberin ayaklarının altında bir de su kabı yer almaktadır (Resim 64).

İlya ve Tsarefatlı Dul Kadın: Vadi kuruduktan sonra Tsarefat'a geçen İlya, orada odun toplayan dul bir kadın tarafından beslenir. Kadın ölüm aşamasına gelen çocuğunun başına gelenleri İlya'dan bilir: *"Benden sana ne ey Allah adamı? Günahımı bana hatırlatmak, ve oğlumu öldürmek için yanıma gelmişsin.* Bunun üzerine Tanrı'ya dua eden ve bu suçlamayı kaldırmasını dileyen İlya çocuğu iyileştirir (I. Krallar 17:8-24). Bu sahnede dul kadının odunları haç biçiminde betimlenir (krş. Elişa). Giovanni Lanfranco'nun 1621-24'e tarihlenen yapıtında dul kadın, oğlu ve kendisi için yaptığı son yemeği İlya'ya sunarken görülmektedir (J. P Getty Museum, Los Angeles).

Baal'ın Peygamberleri ve Adakların Sınanması: İsrailoğullarının kralı Ahab'ın karısı İzebel'in teşvikiyle güçlenen Baal kültüne karşı çıkan İlya, kavminden bu konuda bir yarışma düzenlenmesini ister. Karmel Dağı'nda biri Baal öteki Yahudiler için iki adak mezbahı yapılır. İki taraf da kendi söylediklerinin gerçekleşmesi için adaklara dua ederler. Baal mezbahı sessiz kalırken İlya'nın tanrısı adakları yakmak için ateş yollar ve bütün kavim, taşları, toprağı ve hendekteki suyu yalayıp yutan ateşe tanıklık eder (I. Krallar 18). Bu sahne Hıristiyan açımlamalarında havarilerin üstüne düşen Pentekost ateşinin ön-belirtimi olarak yorumlanmıştır. Domenico Fetti'nin 1621-22 tarihli yapıtında, düzenlemenin merkezinde, İlya'nın Yehova'ya sunduğu adak yer alır (Resim 65). Sağ yanda diz

çökmüş İlya, sunduğu adağın üzerine gökten inen ateşe bakmakta, sol yanda ise korkulu bakışlarla olayı izleyen Kral Ahab ve Baal'e tapanlar görülmektedir.

İlya ve Melek: Adakların sınavından başarıyla çıkan İlya'nın yaptığı her şeyi Kral Ahab, karısı İzebel'e anlatır. Bunun üzerine İzebel İlya'ya ulak gönderip onu öldüreceğini söyler. Uşağını Yahuda'nın Beer-şeba kentine bırakan İlya çölde bir günlük yol yürür, bir ardıç ağacı altına oturur ve ölümü diler. *"Yeter ya Rab, şimdi canımı al, çünkü ben atalarımdan iyi değilim. Ve bir ardıç ağacı altında yatıp uyudu; ve işte bir melek ona dokundu ve ona dedi: kalk, yemek ye, ve baktı, ve işte, başı ucunda sıcak taş üzerinde pişmiş bir pide ve bir testi su. Ve yedi ve içti. Ve yine yattı. Rabbin meleği ikinci kere yine geldi, ve ona dokunup dedi: kalk, yemek ye; çünkü gideceğin yol senin için çok uzundur. Ve kalktı, ve yiyip içti ve o yemeğin kuvvetiyle kırk gün kırk gece Allahın dağı Horeb'e kadar yürüdü"* (I. Krallar 19: 1-8).

Dieric Bouts'un "Son Yemek" altar panosunda İlya'yı bir melek tarafından uyandırılırken görürüz. Arka planda ise beslendikten sonra Horeb'e gidişi gösterilmiştir. Başının ucunda bir su kabı ve ekmek vardır. Philip de Champaigne'in Le Mans'daki yapıtında da benzer düzenleme karşımıza çıkar. Bu kez melek sol eliyle İlya'yı uyandırırken öteki eliyle kırk gün sürecek yolculuğunun rotasını işaret eder. Kimi betimlerde meleğin elinde tuttuğu şarap kabı ve ekmek, Ökarist ayinini simgeler (Resim 66).

Ateşten Araba: İlya ve Elişa Gılgal'a giderlerken Tanrı'nın İlya'yı kasırgayla göklere çıkaracağı zaman gelir. Bunun üzerine ikili uzun bir söyleşiye girerler, karşılarına peygamber oğullarından elli kişi çıkar. Ardından İlya cüppesini çıkarır, dürüp sulara vurur. İki yana bölünen suların arasından, kuru yerden geçip giderler. Artık ayrılık zamanı gelmiştir. *"Ve vaki oldu ki, onlar yürüyüp konuşurlarken, işte, ateşten araba ve ateşten atlar, ve ikisini birbirinden ayırdılar. Ve İlya kasırgada göklere çıktı"* (II. Krallar 2).

İlk olarak erken Hıristiyan sanatında karşımıza çıkan öykü, Yunus'un balığın karnından çıkışıyla beraber yeni bir diriliş teması olarak ilk bilginlerce kabul edilmiştir. Ancak erken dönem sanatçıları alışık olmadıkları bu biçim için pagan dönem imgelerine, Apollon'un dört atlı arabasına başvurmuşlardır. Ortaçağ'da imge basit bir dört tekerlekli kağnıya dönüşmüş, klasik biçimini ise Rönesans ve sonrasında almıştır.[38] Sahneye Giotto'nun Arena Şapeli'ndeki resminin yanı sıra Tintoretto'nun Scuola Grande di San Rocco'nun üst katındaki baklava biçimli (rhomboid) sekiz yüzey parçasından birinde rastlarız. Atların çektiği kanatlı arabada İlya göğe yükselirken aşağıda Elişa onu korku ve hayret içinde izler.

38 J. Hall, *Dictionary of Subjects and Symbols in Art*, Londra, 1991, 112.

Elişa

İlya'nın öğrencisi Elişa, çok sayıda mucize ile ilişkilendirilmiş bir Tevrat peygamberidir. Tıpkı İlya gibi o da Karmelit Tarikatı'na özgü giysiler içinde, saçsız olarak betimlenir. O haliyle eğlenen küçük çocukların Elişa'nın laneti sonucu iki dişi ayı tarafından parçalanışı, II. Krallar'da anlatılmaktadır (2:23-25). Kimi betimlerde, omzunda çift başlı bir güvercin taşımaktadır.

Şunemli Kadının Oğlunun Diriltilişi: Şunem'den geçen Elişa oğul sahibi olmayan ve kocası çok yaşlı bir kadına çocuğu olacağını bildirir. Gerçekten de Elişa'nın söylediği mevsimde kadın bir oğlan çocuk doğurur. Büyüyen çocuk orakçıların yanına çıktığında aniden rahatsızlanır ve ölür; ancak daha sonra Elişa tarafından diriltilir (II. Krallar 4:8-37). Hıristiyan sanatında bu sahne "Lazarus'un Diriltilişi"nin ön-belirimi olarak kabul görmüştür.

Naaman'ın Temizlenişi: Suriye kralının ordu komutanı cüzamlı Naaman, Elişa'nın bildirimine uyarak Erden ırmağında yedi kere yıkandıktan sonra hastalığından kurtulur: *"Ve indi, ve Allah adamının sözüne göre Erdende yedi kere suya daldı; ve eti küçük çocuk eti gibi eski haline döndü, ve temiz oldu"* (II. Krallar 5: 1-14).

Öykü, "İsa'nın Vaftizi"nin ön-belirimi olarak yorumlandığından Naaman sanatta kimi zaman vaftiz yoluyla günahlardan arınmanın bir simgesi olarak haleyle betimlenir. Tintoretto Scuola Grande di San Rocco'nun üst katındaki bir oval düzenlemede bir başka mucizeye, kıtlık içindeki Yahudileri doyurmak için Elişa'nın ekmekleri çoğalttığı sahneye yer vermiştir (II. Krallar 4:38-44). Scuola'nın üst katındaki bu sahne, ressam tarafından San Rocco Kardeşliği'nin yoksulları besleme amacına ve Ökarist ilkelerine bağlı olarak öteki sahnelerle ("İlya'nın Melek Tarafından Beslenişi" "Ekmeklerin Çoğaltılması" "Fısıh Bayramı") ilişkilendirilmiştir (Resim 67).[39]

İşaya

Yeremya, Hezekiel ve Daniel'le birlikte Tevrat'ın dört büyük peygamberinden biri olan İşaya, Hıristiyan sanatında özellikle iki kehanetiyle önemli bir yer edinmiştir. Bunların ilki, "Meryem'e Müjde" temasıyla ilişkilendirilen, *"Bunun için Rab kendisi size bir alamet verecek; işte, kız gebe kalacak, ve bir oğul doğuracak, ve onun adını İmmanuel (Allah bizim ile) koyacak"* (İşaya 7:14) anlatısıdır ve betimlerde elindeki tomara yazılı olarak bu sözler gö-

39 Ancak Tintoretto'nun bu düzenlemesi in özellikle arka planı, G. Angeli' in (1777-78) restorasyonuna aittir. Bkz. F. Valcanover, a.g.y., 54.

rülür. Aziz Bernard'a göre, meleğin kendisine İsa'nın doğacağını bildirdiği sırada Meryem'in elindeki kitapta bu bölüm yer almaktaydı. Öteki kehaneti ise doğrudan Yesse Ağacı kavramının tanımıdır: *"Ve Yessenin kütüğünden filiz çıkacak, ve kökünden bir fidan meyva verecek"* (İşaya 11:1). Buna bağlı olarak da kimi zaman bir ağaç dalı tutar biçimde gösterilir. Öteki atribüleri ise ölümüne bağlı olarak testere ve *"Ve Seraflardan biri bana doğru uçtu, ve elinde bir kor vardı; maşa ile onu mezbahın üzerinden almıştı; ve onunla ağzıma dokunup dedi: İşte, senin dudaklarına bu dokundu; ve fesadın kaldırıldı ve suçun bağışlandı"* (İşaya 6:6-7) anlatımından esinli kor tutan maşadır. İşaya betimlerine Gotik sanatın "Son Yargı" sahnelerinde, "Meryem'in Taçlandırılması" ve "Yesse Ağacı" düzenlemelerinde sıklıkla rastlanır.

Yeremya

İşaya, Hezekiel ve Daniel'le birlikte Tevrat'ın dört büyük peygamberinden biri olan Yeremya, İşaya'dan yetmiş beş yıl sonra, ahlaki çürümenin zirveye çıktığı dönem olan Yoşiya'nın egemenliği sırasında yaşamıştır. Yahudilerin tinsel kurtuluşunun ancak baskı ve acı çekme sonucunda gelebileceği öğretisini yayan Yeremya, bu nedenle pek çok kez tutuklanmıştır. Kudüs'ün Babillilerce yıkılışına tanıklık eden Yeremya, sonunda Mısır'a kaçmak zorunda kalmış ve bir inanışa göre orada taşlanarak can vermiştir. Kaleme aldığı Mersiyeler, Kudüs'ün yıkılışına ve İsrailoğullarının acılarına bir ağıt niteliği taşımasının yanında İsa'yı bildiren bölümler de içerir: *"Hayatımızın nefesi, Rabbin mesihi, onların çukurlarında tutuldu; onun için derdik: milletler arasında onun gölgesinde yaşıyacağız"* (Yeremya'nın Mersiyeleri 4:20).

Sanatta yaşlı, sakallı ve derin düşüncelere dalmış bir kişi olarak betimlenen (Michelangelo, Sistine Şapeli) Yeremya'nın en bilindik atribüleri kitap ya da tomardır. Çile sahnelerinde yer aldığında ise elinde bir haç bulunur. Kimi zaman da gelecekteki kötü olaylara ilişkin kehanetlerinin[40] bir simgesi olarak metal asa ya da kaynayan su kabı taşır. Özellikle Ortaçağ'da aslan gövdeli, insan başlı ve akrep kuyruklu fantastik bir yaratıkla (manticore) birlikte gösterilir.

Peygamberin en tanınmış betimini Rembrandt'ın 1630 tarihli yapıtında bulmaktayız. Büyük bir payenin önünde oturmuş, sol elini şakağına götürerek derin düşüncelere dalmış görünen Yeremya, aslında Barok arka planda bir kısmı görünen Kudüs'ün yıkılışına[41] iç geçirmektedir

40 Kendi kitabı (Yeremya 32; 33; 39:1-8; 52: 1-14) dışında doğrulanmış bu kehanetleri Tevrat'ın II. Krallar 25:1-10, 2. Tarihler 36: 11-21 bölümlerinde de bulmaktayız.

41 Yeremya'nın iç geçirdiği Kudüs'ün yıkılışına (Flavius Josephus, Eski Yahudi Metinleri 4: 300-317) ilişkin bir sahneyi, Poussin'in Viyana Sanat Tarihi Müzesi'ndeki yapıtında görürüz (Resim 69).

(Resim 68). Basamakların en üstünde elleriyle gözlerini kapayan figür, kral tarafından kör edilen Tsedekiya olmalıdır (Yeremya 39:4-7).[42] Zengin giysiler içinde, sol kolunun altında BiBeL yazılı kitabıyla[43] kırmızı bir halının üstünde oturan peygamberin önünde altın bir tas içinde değerli eşyalar, bir şişe ve el çantası yer almaktadır. Tapınak hazineleri olarak yorumlanan bu eşyalar aslında ikonografik bir sorun oluşturmaktadır. Tevrat'a göre hazineler, Nabukadnezar tarafından Babil'e götürülmüştür (II. Krallar 25:13-17). Bu noktada C. Tümpel ilginç bir yorum getirmektedir: Rembrandt, Tevrat metinleri ve görsel geleneğin yanı sıra Flavius Josephus'un Eski Yahudi Metinleri'nden yararlanmıştır. Ressama ait 1656 tarihli envanterde Josephus'un metninin 1574 tarihli bir kopyası yer almaktadır. Onuncu kitabın dokuzuncu babında Nebukadnezar'ın peygamberi salıverdiği ve onu Babil'e davet ettiği yazmaktadır. Davete icabet etmese bile bütün istekleri karşılanacaktır. Yeremya kenti terk etmek istemediğini ve yıkıntılar içinde kalacağını bildirir. Bunun üzerine kral bir Gedalyalıyı peygambere göz kulak olması için görevlendirir; ona değerli armağanlar sunarak özgürce seyahat etme izni verir.[44] Resim gerçekten de Tevrat'ta yer almayan ancak bu anlatının barındırdığı bütün öğeleri içermektedir: yıkıntılar içinde Kudüs (ayrıca bkz. Resim 69), değerli eşyalar, seyahat çantası ve olası bir ayrılık için el altında bulundurulması gereken şişe.[45] Yine de, kentte elinde yanan meşaleyle dolaşan figürün kimliği başta olmak üzere, düzenlemedeki bütün soru işaretleri tam yanıtlanmış kabul edilmemektedir.[46]

Hezekiel

Yeremya'nın öğretilerini yaymayı görev edinmiş Rahip Buzi'nin oğlu Hezekiel, Kudüs'ün düşüşünden yaklaşık on yıl önce Babil'e sürgüne gider ve yaklaşık yirmi iki sene orada yaşar. Kebar ırmağı yanında sürgündeyken tanık olduğu imgelemler, peygamberin sanat tarihindeki en bilinen betimlerini oluşturur. *"Ve baktım, ve işte, şimalden vuran yeli, durmadan ateş saçan bir bulut geliyordu. Ve çevresinde parıltı, ve ortasın-*

42 Bu figürün kimliğine ilişkin öteki önermeler ise çocukları için ağlayan Rahel ya da bizzat Yeremya'nın kendisi olduğudur. Bkz. S. Budick, "Rembrandt's Jeremiah", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, Vol. 51 (1988), 261.

43 Tevrat'ın üstüne dayanan kolun yakışıksızlığı bağlamında bu yazının özgün olup olmadığına ilişkin bir tartışma için bkz. *A Corpus of Rembrandt's Paintings, 1625-1631* , Ed. J. Bruyn ve diğ., Çev. D. Cook-Radmore, I, The Hague, 1982, 280.

44 C. Tümpel, "Die Rezeption der Jüdischen Altertümer des Flavius Josephus in den holländischen Historiendarstellungen des 16. und 17. Jahrhunderts", *Wort und Bild in der niederländischen Kunst und Literatur des 16. und 17. Jahrhunderts*, Ed. H. Vekeman ve J. Müller Hofstede, Erftstadt, 1984, 185.

45 S. Budick, a.g.y., 261 vd.

46 C. Brown, J. Kelch, P. Van Thiel, *Rembrandt: The Master and his Workshop/Paintings*, New Haven ve Londra: Yale University Press, 1991, 146.

da, sanki ateş ortasında ışıldayan maden. Ve onun ortasından dört canlı varlık benzeri çıktı. Ve onların görünüşü şöyleydi: Onlarda insan benzeyişi vardı. Ve her birinin dört yüzü vardı, ve onlardan her birinin dört kanadı vardı (...) Yüzlerinin benzeyişi ise onlarda insan yüzü, sağda dördünün aslan yüzü, ve solda dördünün öküz yüzü, dördünün de kartal yüzü vardı" (Hezekiel 1. 1-10).

Kuşkusuz Hezekiel'in imgelemleri bununla sınırlı değildir; ancak bu anlatıda ayrıntısıyla betimlenen yaratıklar ve İncil yazarlarının atribüleri arasında doğrudan bir ilişki kurulmaktadır. Nitekim bu gösterim Raffaello'nun Floransa Palazzo Pitti'deki *Hezekiel'in İmgelemi* resminde de karşımıza çıkar. İnsan biçiminde Matta, aslanda Markos, öküzde Luka ve kartalda Yuhanna, Hezekiel'i taşırlar. Bir başka imgelemi ise kurumuş kemiklerle dolu bir vadide onlara peygamberlik edişi, bu iskeletlere deri ve can katarak yaşama döndürüşüdür (Hezekiel 37:1-14). Sahne taşıdığı anlam nedeniyle ölülerin diriltilişinin ön-belirimi ve "Son Yargı"da yer alan bir motif olarak yorumlanmıştır. Tintoretto'nun San Rocco'daki yapıtında bu imgelemin betimlenişini buluruz (Resim 70). Ayrıca *"Ve makdisin şarka bakan dış kapısı yolunda beni geri getirdi; ve kapı kapalıydı. Ve Rab bana dedi: Bu kapı kapalı kalacak; açılmayacak. Ve kimse ondan girmeyecek ve çünkü İsrail'in Allahı Rab ondan girmiştir"* (Hezekiel 44:1-2) cümlesi, tartışmasız bir biçimde Meryem'in bekâretini simgeleyen bir eğretileme olarak görülür.

Daniel

Tevrat'ın Hezekiel, İşaya ve Yeremya ile birlikte dört büyük peygamberinden biri olan Daniel'in öyküsü, kendi adını taşıyan kitabında anlatılmasının yanı sıra Daniel kitabına yapılan apokrif eklerde de karşımıza çıkmaktadır. Tıpkı Mısır'a sürülen Yusuf figüründe olduğu gibi Daniel de düşleri yorumlama gücüyle Babil sarayında önemli bir konuma gelir. Öykülerinden çıkan ana fikre bağlı olarak adaletin kişileştirilmesi gibi görülür. Daniel'in sanat tarihindeki en yaygın betimlemesi olan "Daniel Aslanlar Çukurunda" konusu, aynı zamanda apokrif eklerde de yer alır.

Suzana ve Yargıçlar: Güzel ve masum Suzana'nın öyküsü, apokrif Daniel Kitabı'nda yer almaktadır. İbranicede "suzana" sözcüğünün anlamı zambaktır (saflık simgesi). Suzana öyküsü, masumluğun bir erdem olarak kötülüğe üstün gelişinin alegorik bir anlatımı olarak benimsenmiştir. Babil'de geçen öykü, ana hatlarıyla şöyledir: *"Suzana Yoakim adında bir adamla evli genç ve güzel bir kadındır. Evinin çevresindeki bahçelerde hizmetçileriyle birlikte dolaşır ve zaman geçirir. Ne var ki, Yoakim'in evinde toplum görevlerini yerine getiren iki de yargıç bulunmaktadır. Yar-*

gıçlar Suzana'ya göz koyarlar ve ona bir tuzak hazırlarlar. Bir gün Suzana bahçede yalnızken ona yaklaşıp 'Seninle birleşmek için yanıp tutuşuyoruz, istediğimizi bize ver. Eğer vermezsen, mahkemeye gidip genç bir adamla yalnız kalmak için hizmetçilerini uzaklaştırdığını söyleyeceğiz ve bu konuda and içeceğiz' derler. Suzana şu yanıtı verir: 'Bu işte kurtuluş yok. Size teslim olursam, zina işlediğim için ölüme mahkûm edilebilirim. Sizi reddedersem, yine de bana tuzak kuracaksınız. Ama Rabbime karşı günah işlemektense, sizin masum kurbanınız olmayı yeğlerim'. Yargıçlar Suzana'yı suçlarlar; bu kimseler hem toplumun önderlerinden hem de yargıç oldukları için halk onlara inanır ve Suzana ölüme mahkûm edilir. Ne var ki, Tanrı masum Suzana'nın yakarışlarını işitir ve orada bulunan Daniel'i konuşturarak bu karara karşı çıkarır. Daniel, yargıçların teker teker ifadelerini alarak yalan söylediklerini ortaya çıkarır (yargıçlardan biri Suzana'yı bir adamla zamk ağacının altında, öteki ise büyük meşe ağacının altında gördüğünü söylemiştir). Musa yasası uyarınca yalancı tanıklık edenler, suçlulara verilecek ceza ile cezalandırılacağından, iki yargıç ölüme mahkûm edilir; o günden itibaren Daniel'e büyük saygı gösterilir" (Daniel Kitabı II, Suzana).

İlk Suzana betimlerine, Roma katakomplarındaki erken Hıristiyan resimlerinde, şeytanca baskılar karşısında mazlum insanların (ilk Hıristiyanlar) simgesi olarak rastlıyoruz. Ortaçağ'da ise Museviler ve paganlar tarafından kötülüğe uğratılmaya çalışılan Kilise'nin simgesi olmuş; ne var ki Ortaçağ sanatçıları öykünün adalet dağıtan Daniel bölümüne ağırlık vermişledir. Rönesans'tan itibaren kadın çıplaklığını resimleme olanağı verdiği için daha çok "yıkanan ve yargıçlar tarafından gözetlenen Süzana" teması kullanılmıştır (Resim 71). Öte yandan Altdorfer'in (Alte-Pinakothek), Tintoretto'nun (Kunsthistorisches Museum), Artemisia Gentileschi'nin (Pommersfelden) aynı aşamayı gösteren yapıtlarının yanı sıra öykünün Daniel'in adaleti kısmına odaklanarak Suzana'yı Daniel'in önünde ve yargıçları zincirlenmiş şekilde gösteren betimlere de rastlanır (Sebastiano Ricci, Torino Galleria Sabauda).

Belşatzar'ın Ziyafeti: Nebukadnezar'ın oğlu Babil kralı Belşatzar bir gün haremine ve saraylılara büyük bir ziyafet verir. Kudüs'teki saraydan getirilen altın ve gümüş kaplar bu ziyafette kullanılır. Ziyafet sırasında gizemli bir biçimde ortaya çıkan bir elin parmakları sarayın duvarında beliren "Mene, mene, tekel, ufarsin" yazısını işaret eder. Korkuya kapılan kral, sarayın falcı ve büyücüleri bir açıklama getiremeyince bunun anlamını çözmesi için sonunda Daniel'e başvurur. Daniel yaptığı işlerden dolayı Tanrı yolundan şaştığı, ona hizmet vermediği ve ilahlara tapındığı için bu yazının Tanrı tarafından gönderildiğini söyler. *"Ve çizilen yazı şudur: Mene, mene, tekel, ufarsin. Bu şeyin manası şudur: Mene; Allah senin krallığını saydı, ve onu sona erdirdi. Tekel; terazide tartıldın, ve eksik*

bulundun. Feres; ülken bölündü ve Medlere ve Farslara verildi. O zaman Belşatzar emretti ve Daniel'e erguvani giydirdiler ve boynuna altın gerdanlık taktılar ve ülke içinde üçüncü hükümdar olacaktır, diye onun için ilan ettiler. Kıldani kralı Belşatzar o gece öldürüldü. Ve Med Darius altmış iki yaşlarında krallığı aldı" (Daniel 5).

Kuşkusuz öykünün resim sanatındaki zirvesi, Rembrandt'ın Londra'daki National Gallery koleksiyonunda yer alan yapıtıdır (Resim 72). Ressamın kendine özgü gölge-ışık anlayışıyla parıldayan Kudüs'teki tapınağın altın eşyaları arasında korkuya kapılmış kralı görürüz. Arkada sisler içinden çıkan bir el ve duvardaki yazı göze çarpar. Rembrandt burada sarayın falcı ve büyücülerinin yazının anlamını çözememesini ilginç bir biçimde görselleştirmiştir. Duvardaki yazının harfleri yatay değil, sağdan sola dikey biçimde yerleştirilmiştir:

S U T M M
e e e
I P H K N N A e e e
N R L

J. Deyserinck'in belirttiğine göre bu yazım biçimi, Amsterdamlı bilgin ve baskı ustası Menasseh ben Israel'in 1639 tarihli bir kitabında da yer almaktadır. Rembrandt'ın resmi yaklaşık 1635'e tarihlense de ressam arkadaşı bilgine çok yakın oturmaktaydı; hatta 1636'da onun bir kazıma portresini de yapmıştı (Amsterdam, Rijksprentenkabinet). Buradan yola çıkarak, Kabala tekniklerini çok iyi bilen Menasseh'in kitabının basımından önce de bu konuyu aralarında tartışmış olmaları pekâlâ mümkün görünmektedir.[47] Sahnenin yine zengin bir masa etrafında resmedilişini Mattia Preti'nin 1658 tarihli yapıtında da buluruz (Napoli, Capodimonte).

Daniel Aslanlar Çukurunda: Öykünün apokrif metinlerde yer alan ikinci örneği genellikle daha sık betimlenendir. Pers kralı Darius'un dinsel uyarılarına itaat etmeyen Daniel aslanlar çukuruna atılır. Bu apokrif anlatılar, Bel adındaki putun düzmece olduğunu açıklayan Daniel'in bilgeliğini ve yürekliliğini anlatan bir öykünün yanı sıra Babil kentinde oturan kişilerin tapındığı bir ejderhanın Daniel tarafından öldürüldüğünü konu alan başka bir öyküden oluşur. Bel'in kâhinleri Daniel'in bilgeliğine yenik düşer ve Daniel ejderhayı öldürür.

"Olup bitenleri öğrenince Babil halkı öfkeyle krala başkaldırdı ve bağırdı: Kral Yahudi oldu, ilk önce Bel'i yok edip kâhinleri öldürttü ve şimdi de Ejderha'mızı öldürdü. Ardından krala gittiler ve Daniel'in kendilerine teslim edilmesini istediler. Kralı uyardılar, dileğimizi reddedersen seni ve aileni öldü-

47 C. Brown vd., a.g.y., 186.

receğiz. Ciddi oldukların gören kral, Daniel'i onlara vermek zorunda kaldı. Erkekler Daniel'i aslanların olduğu bir çukura attılar ve altı gün onu orada bıraktılar. Çukurda yedi aslan vardı ve her gün kendilerine yiyecek olarak iki insan ve iki koyun verilirdi. Ama altı gün boyunca kendilerine hiç yiyecek verilmedi; böylece kuşkusuz Daniel'i yiyeceklerdi" (Apokrif Daniel Kitabı 3: 28-32). Bu aşamanın sanat tarihindeki en bilinen betimi, Rubens'in yapıtıdır. Ön planda aslanların daha önce yedikleri canlıların kemiklerine yer veren Rubens, Daniel'i aslanların ortasında düşünceli biçimde dua ederken gösterir (Resim 73).

"O günlerde peygamber Habakkuk, Yahuda ülkesindeydi. Türlü pişirmişti ve içine ekmek doğramıştı. Tarladaki ekinleri biçenlere bir kap yemek götürürken Rabbin meleği kendisiyle konuştu: Taşıdığın yemeği Babil'de aslanlar çukurunda bulunan Daniel'e götür. Habakkuk yanıtladı: Efendim Babil'e hiç gitmedim ve aslanlar çukurunun nerede olduğunu bilmiyorum. Ardından melek peygamberi saçlarından yakaladı ve rüzgar gibi çabucak Babil'e götürdü. Onu aslanlar çukurunun yanına bıraktı" (Apokrif Daniel Kitabı 3: 33-36). Özellikle 17 yüzyıl ikonografisinde karşımıza çıkan öykünün bu aşamasında yaşlı peygamber Habakkuk'un bir melek tarafından saçından taşınarak aslanlar çukuruna indirilişi gösterilir. Bu bağlamda Jacopo Guarana'nın Udine'deki (Museo Civico) 1757 tarihli ve Giovanni Bilivert'in Pisa Katedrali'ndeki 1618 tarihli yapıtları anılabilir. Öte yandan İtalyan Maniyeristi Paris Bordon'un Venedik Ca' Rezzonico'daki resmi daha ayrıntılı bir ikonografi sunar. Bu kez sahneye İsa'nın bir önbelirimi olarak yorumlanan, tıpkı onun gibi çarmıha gerilmiş olan Aziz Andreas da eklenmiştir.

Daniel'in İmgelemi: Belşatsar'ın krallığının üçüncü yılında Elam ilinde, Ulay Irmağı yanında, Daniel'in önünde bir görüntü belirir: *"Ve gözlerimi kaldırıp baktım, ve işte, ırmağın önünde bir koç durmakta idi, ve iki boynuzu vardı; ve bu iki boynuz yüksektiler; ancak biri ötekinden daha yüksekti, ve yüksek olanı sonradan çıktı. Koçu garba, ve şimale, ve cenuba doğru tos vurmakta gördüm (...) Ve ben düşünmekte iken, işte, bütün yeryüzü üzerine garptan bir ergeç (erkek keçi) geldi, ve ayağı yere dokunmıyordu (...) iki boynuzu olan koçun yanına geldi (...) ve koçu vurup iki boynuzunu kırdı"* (Daniel 8: 1-7). Daha sonra Cebrail Daniel'e görünerek bu görüntüyü yorumlar. İki boynuzu olan koç Medya ve Fars krallarıdır, kıllı ergeç ise Yunan kralı İskender'dir (Daniel 8: 15-26). Konunun sanat tarihindeki ender örneklerinden biri Rembrandt Araştırma Projesi'nin çalışmalarından sonra Rembrandt'ın öğrencisi Willem Drost'a atfedilen yapıttır. Drost'un yapıtında çocuk görünümlü meleğin ırmağın öte yakasındaki koçu genç Daniel'e gösterdiği an resimlenmiştir (Resim 74). Burada erkek keçi bulunmazken Genç Holbein'ın bir deseni üstüne yapılmış ve Lyon'da basıl-

mış bir kitabın ahşap-oyma resimlerinden birinde, keçiyi de bulutların içinden koça yaklaşırken görürüz (Icones, 1538, Lyon).

Yunus

"Ve Amittayın oğlu Yunusa Rabbin şu sözü geldi: Kalk, Nineveye, o büyük şehre, git, ve ona karşı çağır; çünkü onların kötülüğü benim önüme kadar çıktı. Fakat Yunus Rabbin önünden Tarşişe kaçmağa kalktı; ve Yafaya indi, ve Tarşişe giden bir gemi buldu; navlununu verdi, ve Rabbin önünden uzağa, Tarşişe onlarla beraber gitmek için gemiye bindi. Ve Rab denizin üzerine büyük bir yel gönderdi, denizde büyük fırtına oldu, ve gemi kırılacak gibi idi (...) Ve onlara dedi: Beni kaldırıp denize atın; deniz de size karşı yatışır; çünkü benim yüzümden bu büyük fırtınanın üzerinize geldiğini biliyorum (...) Ve Yunusu kaldırıp denize attılar; ve denizin kudurması yatıştı (...) Ve Yunusu yutmak için RAB büyük bir balık hazırladı; ve Yunus üç gün üç gece balığın karnında kaldı" (Yunus 1:1-17). *"Ve Yunus balığın karnından Allahı Rabbe dua etti (...) Ve Rab balığa söyledi, ve Yunusu karaya kustu"* (Yunus 2:1-10). *"Ve ikinci defa olarak Yunusa Rabbin şu sözü geldi: Kalk, Nineveye, o büyük şehre git, ve sana söyliyeceğim sözleri ona çağır. Ve Yunus kalktı, ve Rabbin sözüne göre Nineveye gitti"* (Yunus 3: 1 vd.).

Yunus'un bu öyküsü, doğrudan İsa'nın ölümü ve dirilişiyle ilişkilendirilmiş, Hıristiyan ikonografisi içindeki yerini almıştır. Bu yorumlanışın en sağlam anlatımını doğrudan İsa'nın ağzından, Matta İncili'nde buluruz: *"Çünkü nasıl Yunus üç gün üç gece iri balığın karnında kaldı ise, İnsanoğlu da üç gün üç gece yerin bağrında öyle kalacaktır. Nineve ahalisi hüküm günü bu nesil ile beraber kalkıp onu mahkum edecekler; çünkü onlar Yunusun vâzı ile tövbe ettiler; ve işte, Yunustan daha büyüğü buradadır"* (Matta 12:40-41). Simgesel anlamı nedeniyle konu, özellikle erken gömü sanatında, mezar anıtlarında ve Roma katakomplarında karşımıza çıkar. Balık ise bu erken dönem yapıtlarında dev bir deniz canavarı biçiminde betimlenir, kimi zaman da yunus balığı olarak gösterilir. Tintoretto, Venedik'teki Scuola Grande di San Rocco'nun üst katındaki su temasına bağlı düzenleme kısmında Yunus'un canavarımsı bir deniz yaratığının ağzından çıkıp bir anda kendini Tanrı'nın karşısında buluş anını resmeder (Resim 75). Ortodoks ikonografisinde de yer bulan Yunus Peygamber öyküsünün, tarih olarak geç (Bizans-sonrası) ancak coğrafya açısından ilginç bir örneği ise Ayvalık Cunda Adası'ndaki Başmelekler Kilisesi'nin güney kapısının üstünde, fresk olarak yer almaktadır.[48]

48 Bu konuda bkz. F. İlter, "Batı Anadolu Azınlık Kiliselerinden İkonografik Belirlemeler ve Kimi İrdelemeler", *Sanat Tarihinde İkonografik Araştırmalar. Güner İnal'a Armağan*, Hacettepe Üniversitesi Yayınları, Ankara, 1993, 222-223, dipnot 14.

Kahramanlar ve Öyküler

Balam ve Eşeği

İsrailoğulları Erden'e geldikleri zaman Moab kralı Balak, adamlarını Balam'a yollar ve onları lanetlemesi için gelmesini söyler. Yolda Tanrı'nın meleği Balam'ın eşeğine görünür ve eşek başka yola sapar; meleğin varlığından habersiz Balam, eşeği üç kez döver. *"Ve Rab Balamın gözlerini açtı, ve yalın kılıcı elinde olarak Rabbin meleğini yolda dikilmekte gördü, ve başını iğdi, ve yüzüstü yere düştü. Ve Rabbin meleği ona dedi: Niçin eşeğine böyle üç kere vurdun? İşte ben, karşı durmak için çıktım; çünkü önümde yolun helâke götürüyor; ve eşek beni gördü, ve bu üç keredir önümden saptı; eğer önümden sapmasa idi, gerçek şimdi seni öldürmüş olurdum, ve onu sağ bırakmış olurdum. Ve Balam Rabbin meleğine dedi: Suç ettim; çünkü bana karşı yolda dikildiğini bilmedim; ve şimdi, eğer senin gözünde kötü ise, evime dönerim. Ve Rabbin meleği Balama dedi: Bu adamlarla git; fakat yalnız sana söyliyeceğim sözü söyliyeceksin. Ve Balam Balakın reisleri ile beraber gitti"* (Sayılar 22:31-35).

Daha çok Romanesk ve Gotik dönem kilise süslemelerinde görülen ve sonrasında ender rastlanan konunun en dramatik anlatımını Rembrandt'ın bir gençlik yapıtında buluruz (Resim 76). Yere çökmüş eşeğini elindeki sopayla döven Balam'ın yanında elinde kılıcıyla Tanrı'nın meleği durmakta, arka planda ise Balak'ın adamları yer almaktadır. Balam'ın gözünün açılması ve meleği görmesi olgusuna bağlı olarak sahne, "Şüpheci Tomas" öyküsünün ön-belirimi olarak yorumlanmıştır.

Yeşu

İsrailoğullarının Musa'dan sonraki önderi ve komutanıdır. Onun önderliğinde Eriha ve vaat edilen topraklar ele geçirilmiştir. Adının çağrıştırmasına da bağlı olarak İsa'nın bir ön-belirimi olarak yorumlanmıştır.

Eriha Duvarlarının Yıkılışı: *"Ve vaki oldu ki, Yeşu kavma söyliyince Rabbin önünde koç boynuzundan yedi boruyu taşıyan yedi kahin geçtiler, ve boruları çaldılar; ve Rabbin ahit sandığı onların ardından gitti (...) Ve Yeşu kavme emredip dedi: Size bağırın diyeceğim güne kadar bağırmıyacaksınız, ve sesinizi işittirmiyeceksiniz, ve ağzınızdan bir söz çıkmıyacak; ancak o gün bağıracaksınız (...) Ve vaki oldu ki, yedinci günde erken, şafak sökünce kalktılar, ve şehri yedi kere bu usul üzre dolandılar; yalnız o gün şehri yedi kere dolandılar. Ve vaki oldu ki, yedinci kerede, kahinler boruları çalınca, Yeşu kavme dedi: Bağırın; çünkü Rab şehri size verdi (...) Ve kavm bağırdı, ve kahinler boruları çaldılar; ve vaki oldu ki, kavm boru sesini işittikleri zaman, kavm yüksek sesle*

bağırdılar, ve duvar olduğu yere çöktü, ve herkes kendi önüne doğru olarak kavm şehre çıktı, ve şehri aldılar. Ve erkek ve kadın, genç ve ihtiyar, öküz ve koyun, ve eşek, şehirde olanların hepsini kılıçtan geçirip tamamen yok ettiler" (Yeşu 6: 1-21).

Batı sanatında Yeşu ile ilgili en çok rastlanan sahne olan bu öykü, barındırdığı benzer öğeler (boruların çalınışı, yıkılış gibi) nedeniyle "Son Yargı"nın bir ön-belirimi olarak yorumlanmıştır. Bu sahnelerde, ön planda Yeşu'nun önderliğinde Ahit Sandığı'nın taşınması ve yedi kâhinin boruları çalışı, arka planda ise sur duvarları çöken Eriha kenti görülmektedir.

Yeşu'nun Amorileri Yenişi (Yeşu Güneşi Durduruyor): *"Ve Gibeon adamları, Gilgala, ordugaha, Yeşua gönderip dediler: Kullarından elini çekme; çabuk yanımıza çık, ve bizi kurtar, ve bize yardım et; çünkü dağlıkta oturan Amorilerin bütün Kralları bize karşı toplandılar (...) Ve Yeşu ansızın üzerlerine geldi; çünkü bütün gece Gilgaldan yukarı çıkmıştı. Ve Rab onları İsrailin önünde kırdı, ve Gibeonda büyük vuruşla vurdu, ve onları Beyt-horon yokuşu yolunda kovaladı, ve onları Azekaya kadar, ve Makkedaya kadar vurdu (...) O zaman Rabbin Amorileri İsrailoğullarının önünde teslim ettiği gün, Yeşu Rabbe söyledi; ve İsrailin gözü önünde dedi: Dur, ey Güneş, Gibeon üzerinde; Ve Ay, sen Ayyalon deresinde. Ve millet düşmanlarından öç alıncıya kadar, Güneş durdu, ve ay yerinde kaldı. Yaşar kitabında bu yazılmış değil midir? Ve güneş göklerin ortasında durdu, ve tam bir gün batmakta acele etmedi"* (Yeşu 10:1-14).

Poussin'in yapıtında güneş, düzenlemenin solunda parıldarken sağda karanlıklar içinde ay görülmektedir. Bu gökyüzü arka planı önünde Yeşu'nun önderliğindeki İsrailoğulları ise Amorileri kılıçtan geçirmektedirler (Resim 77). Öykünün bir başka yorumuna ise Raffaello'nun Vatikan'daki loggia düzenlemesinde, ilişkili öteki sahnelerin ("Eriha'nın Ele Geçirilişi" "Kenan Topraklarının Bölünüşü") arasında rastlarız.

Yeşu'nun Amalek'i Yenişi: Bkz. Musa.

Yael ve Sisera

Kenan kralı Yabin'in ordusunun komutanı Sisera, İsrailoğullarıyla yapılan savaşta yenilir ve Hebel'in karısı Yael'in çadırına sığınır; Yael önce ona süt verir ve uyumasını sağlar; daha sonra çadır kazığını şakaklarına çakar, öldürür ve İsrailoğullarına haber verir (Hâkimler 4:1-24).

Konu özellikle 16. ve 17 yüzyılların Kuzey sanatında karşımıza çıkmaktadır. Zırhlı Sisera uyurken Yael elinde bir çivi ya da çadır kazığı tutmaktadır (Resim 78). Bu bağlamda, sahne "Yudit ve Holofernes" örneğine çok benzemekte ve anlamsal açıdan da bir çift oluşturmaktadır.

Gideon

Yargıç Gideon, İsrailoğullarının Kenan'ın ele geçirilişinden sonraki ilk önderlerinden biridir. Kavmini kurtarması için Tanrı'dan bir belirti göstermesini isteyen Gideon, harman üzerine yün yapağı koyacağını, eğer çiy yalnız yapağı üzerinde olur da toprak kuru kalırsa, İsrailoğullarının kendi eliyle kurtarılacağına inanacağını söyler. Ertesi gün olay Gideon'un önerdiği gibi gerçekleşir. Ancak Gideon Tanrı'dan ikinci bir belirti göstermesini ister ve bu kez yapağının kuru kalıp çiyin toprak üzerine düşüp düşmeyeceğini sorar. Tanrı ertesi gece de Gideon'un söylediği belirtiyi gerçekleştirir (Hâkimler 6:36-40).

Batı sanatındaki ender örneklerde zırhlar içindeki Gideon yün yapağının önünde diz çökmüş biçimde gösterilmiştir. Kimi zaman ona bir melek eşlik etmektedir. Ortaçağ'da "yapağı üzerindeki çiy" Kutsal Ruh tarafından gebe bırakılan Meryem'in bir ön-belirimi olarak yorumlanmış; böylelikle sahne "Meryem'e Müjde" ile ilişkilendirilmiştir.

Samson (Şimşon) ve Delila

Samson, Tevrat'ın Hâkimler Kitabı'nın[49] en ünlü kahramanlarından biridir. Engel tanımaz fizik gücünün yanı sıra kadınların çekiciliğine dayanamayan bir çapkın olarak tanınmıştır. Güçlü bir yerel efsane geleneğine dayanan Samson öyküleri, Tevrat'ta daha çok İsrailoğullarının dinsel ve kavimsel amaçları doğrultusunda ele alınmıştır. Ortaçağ'da kilise tarafından İsa'nın bir başka ön-belirimi olarak algılanmış; aynı zamanda da atribüsü kırık bir kiriş[50] olan "Metanet-Dayanıklılık" alegorisinin prototipi sayılmıştır. Delila ise yurttaşları tarafından Samson'un büyük gücünün kaynağını öğrenmesi için rüşvetle kandırılmış –ve ilk üç denemede başarısız olmuş– Sorek vadisindeki Filistinli âşığıdır.

Samson'un Doğumunun Bildirilişi: İsrail halkının Tanrı'ya karşı gelmesi sonucunda, Tanrı onları kırk yıl boyunca Filistinlilere tutsak eder. Bu tutsaklık yıllarında Daniler kavminden, karısı kısır olan Manoah adlı bir adam vardır. Bir gün Tanrı'nın meleği kadına görünerek gebe kalıp bir oğul doğuracağını, çocuğun başına hiç ustura değmeyeceğini ve İsrail halkını Filistinlilerin elinden onun kurtaracağını bildirir. Gerçekten de kadın bir oğul doğurur ve adını Samson (Şimşon) koyarlar. Çocuk büyüdüğünde Tanrı tarafından kutsanır (Hâkimler 13).

---

49 Tevrat'ın Hâkimler Kitabı'nda, Yeşu'nun ölümünün ardından İsrailoğullarına önderlik eden on iki yargıçtan söz edilmektedir.

50 Tevrat'ın Samson'un Delila tarafından ilk denenmesiyle ilgili bölümü bu sözcüğe yer verdiği için burada da aynı sözcüğü kullandık. *"Ve kirişleri kırık teli ateşe dokunduğu zaman kırıldığı gibi kırdı"* (16:9). Ölümü sırasında yaslandığı nesneler ise direk olarak tanımlanmaktadır (16:26).

Samson'un doğum öyküsünü konu alan sahnelerde, kimi zaman meleğin Manoah'ın karısına görünmesi betimlenirken genellikle Manoah'ın adağı ve karısı ile şaşkınlık içinde meleğin göğe yükselişini izlemeleri gösterilmektedir.

Samson'un Aslanı Öldürüşü: Samson bir gün anne ve babasına Timna bölgesinden Filistinli bir kızla evlenmek istediğini söyler. Anne ve babası kendi halklarından bir kızla evlenmesini isteseler de o ısrar eder. Çünkü bu Tanrı'nın buyruğudur; Samson Filistinlilerle savaşmak için bir neden yaratmaya çalışmaktadır. Timna bağlarına geldiklerinde Samson'un önüne bir aslan çıkar. Elinde aslana karşı koyacak hiçbir silahı olmayan Samson, bir oğlağı parçalarcasına aslanı iki parçaya ayırır. Ancak anne ve babasına bu olaydan söz etmez (Hâkimler 14:1-9). Bu Tevrat öyküsü, Herakles'in kahramanlıkları arasında yer alan aslanı öldürüşü ile benzerlik gösterir.

"Samson'un Aslanı Öldürüşü" sahnelerinde, aslanın üzerinde görülen Samson, hayvanın çenesini kavramış parçalamak üzereyken ya da aslanın sırtına binmiş biçimde betimlenmiştir. Samson'un bu kahramanlık öyküsü, Ortaçağ'da kilise tarafından düşmanla mücadele bağlamında İsa'nın şeytanla mücadelesinin simgelerinden biri kabul edilmiştir.

Samson'un Evliliği: Samson evlenmek üzere Timna'ya yeniden gidişi sırasında aslanı öldürdüğü yerden geçer. Hayvanın leşi üzerinde bir arı sürüsü ile bal olduğunu görür. Balı alarak hem kendisi yer hem de anne ve babasına yedirir. Ancak onlara balı nereden aldığını söylemez. Daha sonra evleneceği kadının evinde yedi günlük bir ziyafet gerçekleşir. Gelin ve damada eşlik etmek üzere kent halkından otuz arkadaş ziyafete katılır. Samson, ziyafetin sürdüğü yedi gün içinde bilmeleri koşuluyla bu otuz kişiye bir bilmece sorar: "Yiyenden yiyecek çıktı ve kuvvetliden tatlı çıktı." Samson bilmeceyi bildikleri takdirde onlara otuz keten, otuz da yedek giysi vereceğini; bilmemeleri durumunda ise onlardan aynı şeyi talep edeceğini söyler. Söz konusu otuz kişi Samson'un karısına gelerek kocasını kandırmasını isterler. Kadın ziyafetin yedinci günü ağlayarak bilmecenin yanıtını Samson'un ağzından alır. Otuz adam bilmeceyi yanıtladıklarında Samson durumu anlar. Aşkelon bölgesine inerek otuz kişiyi öldürüp giysilerini alır ve bilmeceyi bilenlere verir. Öfkelenen Samson karısını terk eder. Bunun üzerine kadın, Samson'a ziyafette eşlik edenlerden birine verilir (Hâkimler 14: 10-20).

Rembrandt'ın 1638 tarihli yapıtında sahnenin merkezinde beyaz giysili ve görkemli biçimde gösterilmiş gelin, bir yanında ise davetlilere bilmeceyi soran Samson betimlenmiştir (Resim 79).

Samson'un Kayınpederini Tehdit Edişi: Samson evlendikten sonra karısını bırakıp Aşkelon'a gider. Filistilerden otuz kişiyi daha öldürdük-

ten sonra bir oğlakla karısını ziyaret etmek ister. *"Odaya karımın yanına girmek istiyorum. Fakat kadının babası onu girmeye bırakmadı ve babası dedi: Gerçek ondan tamamen nefret ediyordun diye düşündüm, bundan dolayı onu senin arkadaşına verdim; küçük kız kardeşi ondan daha güzel değil mi? Rica ederim, bunun yerine o senin olsun. Ve Şimşon onlara dedi: Bu sefer Filistililere kötülük edince onlardan ötürü suçsuz olurum"* (Hâkimler 15: 1-3). Gerçekten de sonrasında çakalları ve meşaleleri alarak Filistililerin bütün ekinlerini, zeytinliklerini tahrip eder.

Samson öyküsünün sanat tarihinde hemen hemen hiç rastlanmayan bu aşamasını Rembrandt'ın 1635 tarihli resminde görürüz. Herhangi bir atribü ya da belirleyici özellik içermeyen resimde üstelik Rembrandt, Samson'un öfkesini yalnızca sıkılmış yumruğa indirgemiştir (Resim 80).

Samson'un Filistinlileri Yenilgiye Uğratışı: Samson bir gün kayınpederinin evine giderek karısının odasına girmek ister; ancak kızını başkasına veren kayınpederi ona izin vermez. Bunun üzerine öfkelenen Samson, üç yüz çakalı ikişer ikişer kuyruklarından bağlayıp kuyruklar arasına yanan meşaleler yerleştirir. Sonra da çakalları Filistinlilerin ekinlerine salıverir. Filistinliler kayınpederinden öç almak için bunu Samson'un yaptığını öğrenirler. Bu arada Samson Efyam kayasındaki bir mağaraya çekilmiştir. Filistinliler Yahuda bölgesine ordugâh kurarlar ve Yahuda halkına Samson'u yakalamak için orada bulunduklarını bildirirler. Yahuda'dan üç bin kişi mağaraya giderek Samson'a, Filistinlilerin egemenliğinde yaşamalarına karşın neden onlara karşı çıktığını sorarlar. Amaçları Samson'u Filistinlilere teslim etmektir. Samson iple bağlanarak teslim edilmeye razı olur; ancak Filistinlilerle karşılaştığında Tanrı'nın ruhu Samson'un üzerine iner ve ellerinden bağları çözülür. Orada yeni öldürülmüş bir eşeğin çene kemiğini bulan Samson, bu kemikle bin kişiyi öldürür (Hâkimler 15).

Samson ile Filistinlilerin mücadelesini gösteren sahnelerde, Samson elinde eşeğin çene kemiğiyle betimlenir. Kimi zaman Filistinlileri kemikle öldürmekte kimi zaman ise onların bedenleri üzerinde durmuş, zaferini bildirmektedir. Bu öykü nedeniyle Samson'un atribülerinden biri, eşeğin çene kemiğidir.

Samson'un Gaza Kentinin Kapılarını Taşıması: Samson Gaza kentine giderek geceyi bir kadının yanında geçirir. Samson'un kente geldiğini haber alan Gazalılar, onu öldürmek için kent kapısında pusu kurarlar. Gece yarısı uyanan Samson, kent kapısının iki kanadını süvelerinden sökerek omzuna alır ve Hebron karşısındaki dağın tepesine çıkar (Hâkimler 16: 1-3).

Ortaçağ kitap resimleri ve vitraylarında konu edilen bu sahnede, Samson elinde taşıdığı kent kapısının kanatlarını dağa çıkarırken betimlenir. Arka planda Gaza kenti görülmektedir.

Samson'un Kör Edilişi (Samson'un Tıraş Edilişi): *"Ve ona dedi: Yüreğin benimle değilken nasıl: Seni seviyorum, diyorsun? Bu üç keredir benimle eğlendin, ve büyük kuvvetin nerde olduğunu bana bildirmedin. Ve vaki oldu ki, sözlerile her gün onu sıkıştırıp kendisine baş ağrısı olunca canı ölüm derecesinde daraldı. Ve kadına bütün yüreğini açıp ona dedi: Başıma ustura değmemiştir; çünkü ben ana rahminden Allaha nezîrim; eğer traş olursam, o zaman kuvvetim benden gider, ve zayıf olup başka her adam gibi olurum. Ve Delila bütün yüreğini kendisine açtığını görünce haber gönderdi, ve Filistîlerin beylerini çağırıp dedi: Bu sefer de çıkın, çünkü bütün yüreğini bana açtı. Ve Filistîlerin beyleri kadının yanına çıktılar, ve gümüşü ellerinde getirdiler. Ve dizleri üzerinde onu uyuttu; ve bir adam çağırıp başının yedi örgü saçını traş ettirdi; ve onu alçaltmağa başladı, ve üzerinden kuvveti gitti. Ve kadın dedi: Filistîler senin üzerine geldiler, ey şimşon! Ve uykusundan uyanıp dedi: Başka defalar olduğu gbi çıkar silkinirim. Fakat RABBİN kendisinden ayrılmış olduğunu bilmiyordu. Ve Filistîler onu yakalayıp gözlerini çıkardılar; ve onu Gazaya indirdiler, ve onu tunç zincirlerle bağladılar; ve hapishanede değirmen çeviriyordu. Ve traş olduktan sonra başının saçı bitmeğe başladı"* (Hakimler, 16:15-22).

Bu öyküyü konu alan sahnelerde kimi zaman Samson'un saçlarını Filistinlilerden biri yerine Delila kesmektedir. Erken Rönesans örneklerinde Delila yapıtın bağlı bulunduğu dönemin giysileri içinde, daha geç tarihli örneklerde ise genellikle çıplak betimlenmiştir. Samson Delila'nın dizleri üzerinde uyumaktadır. Bazı örneklerde Samson'un uykusuyla ilişkili olarak bir şarap testisine yer verilir. Ayrıca Delila'ya eşlik eden yaşlı bir hizmetçi kadın figürü de kim zaman sahnede rastlanan bir motiftir (Resim 81). Delila'nın Samson'u kandırarak sırrını öğrenişi, kadının erkek üzerindeki denetim gücünü simgelemektedir.

Samson'un Ölümü: *"Ve vaki oldu ki, yürekleri sevinince dediler: şimşonu çağırın da bizi eğlendirsin. Ve şimşonu hapishaneden çağırdılar; ve önlerinde oynadı. Ve onu direkler arasında durdurdular; ve şimşon elinden tutan gence dedi: Beni bırak da evin üzerlerinde durmakta olduğu direklere dokunayım, ve onlara dayanayım. Ve ev erkekler ve kadınlarla dolu idi; ve Filistîlerin bütün beyleri orada idiler; ve şimşonun oynamasını seyreden üç bin kadar erkek ve kadın damın üzerinde idiler. Ve Şimşon Rabbe feryat edip dedi: Ya Rab Yehova, niyaz ederim, beni hatırla, ve niyaz ederim, ancak bu kerelik, ey Allah, beni kuvvetlendir de Filistîlerden iki gözüm için birden öç alayım. Ve evin üzerinde durmakta olduğu iki orta direği şimşon tuttu, ve onlara, sağ elile birine, ve sol elile obirine dayandı. Ve şimşon: Filistîlerle beraber öleyim, dedi. Ve bütün kuvvetile iğildi; ve ev beylerin üzerine, ve içinde olan bütün kavmın üzerine düştü. Ve kendi ölümünde öldürdüğü ölüler hayatında öldürdüğünden fazla idi"* (Hakimler, 16:25-30).

Samson'un Tanrı'dan kendi ölümü için son bir kez eski gücünü dilemesi, öykünün en dramatik sahnelerinden biridir. "Samson'un Ölümü" sahnelerinde Samson şenlik mekânında bulunan iki sütunu elleriyle tutarak yıkmakta ve Filistinliler yıkılan evin altında kalmaktadır. Bu öykü nedeniyle Samson'un atribülerinden biri, metanet ve dayanaklılığı simgeleyen kiriş ya da sütundur. Filistinlilerin kendilerini eğlendirmesi için Samson'u hapisten çağırtmaları, çarmıha gerilişi öncesinde İsa'nın aşağılanması olayının ön-belirimi kabul edilmektedir.

Rut

Bütün öyküsü Tevrat'ın dört bölümlük Rut kitabında anlatılan Moablı Rut, Davud'un büyük-büyük annesidir ve bu bağlamda Hıristiyan şanatındaki önemi, İsa'nın atalarından biri olmasıdır. Moab diyarına misafir olarak gelen kocasının ölümü üzerine vatanını terk eden Rut, Beytlehem'e kayınvalidesi Naomi'nin yanına gider.

Rut'un Naomi'ye Sadakatini Bildirmesi: *"Ve Rut dedi: Seni bırakıp da ardından döneyim diye beni zorlama; çünkü sen nereye gidersen oraya gideceğim; ve nerede kalırsan orada kalacağım; senin kavmın benim kavmım, ve senin Allahın benim Allahım olacak"* (Rut 1.16).

Rembrandt okulundan W Drost'un Oxford'daki yapıtında (Ashmolean Museum), Rut öyküsünün bu anını görürüz. Barok sanata P Lastman tarafından sokulmuş olan[51] bu sahnede, Dorst'un örneğinde bulunmamasına rağmen Rut'la karşıtlık oluşturması için arka planda öteki gelin Orpa da yer almaktadır.

Rut ve Boaz: Rut, varlıklı Boaz'ın tarlasında başak devşirmek için Naomi'den izin ister. Bir gün tarlada Boaz'ın ayakları dibinde uyur; onun erdem ve sadakatini gören Boaz, Rut'u kendine karı olarak alır. *"Ve Boaz Rutu aldı, ve onun karısı oldu; ve onun yanına girdi, ve Rab ona gebelik verdi, ve bir oğul doğurdu (...) Ve Naomi çocuğu alıp kucağına koydu, ve ona dadı oldu. Ve komşu kadınlar ona ad koyup dediler: Naomiye bir oğul doğdu; ve onun adını Obed koydular. Bu Davudun babası olan Yessenin babasıdır"* (Rut 4:13-17).

Poussin'in "Mevsimler" dizisinin *Yaz* sahnesi Rut ve Boaz öyküsüne ayrılmıştır (Resim 83). Başakların toplanışı sırasında ön planda Boaz ve ayakları dibinde Rut'u görürüz. Aynı konulu başka bir resim de Nicolo Bambini'nin Prag'daki yapıtıdır (1682-83).

Ester

Tevrat'ın Ester kitabı, genç bir Yahudi kızının halkını katliamdan korumak için Pers kralının haremine girişini anlatır. Kimsesiz, ancak güzel Ester kuzeni Mordekay'ın yanına verilir. Daha sonra Kral Ahaşveroş

51 Bkz. C. Brown vd., a.g.y., 388.

kendisini reddeden Kraliçe Vaşti'nin yerine, Yahudi olduğunu bilmeden Ester'i geçirir. Ancak Yahudilerin düşmanı ve Mordekay ile kişisel bir hesaplaşması olan kralın adamı Haman, Pers sarayındaki bütün Yahudilerin öldürüleceğini söyler. Mordekay, Ester'den kralın yanına girmesini ve onunla birlikte olmasını öğütler. En güzel giysileriyle kralın yanına giren Ester, kraldan ricalarda bulunur, Haman'ı krala şikâyet eder, halkını kurtarır ve Mordekay için hazırlanan darağacında Haman'ın asılmasını sağlar.

Ester, krala halkı adına yalvarmasıyla "Son Yargı" sahnesindeki benzer önemi nedeniyle Kilise tarafından Meryem'in bir ön-belirimi olarak yorumlanmıştır. "Ester'in Süslenmesi", özellikle Rönesans ve sonrasının çok sevilen bir konusudur.

Ester Ahaşveroş'un Huzurunda: *"Ve üçüncü gün vaki oldu ki, Ester kıraliça esvabını giydi, ve kıral evinin iç avlusunda, kıral evine karşı durdu; ve kıral, kıral evinde, evin kapısına karşı kendi kırallık tahtı üzerinde oturuyordu. Ve vaki oldu ki, kıral, kıraliçe Esteri avluda durmakta görünce, gözünde lûtuf buldu, ve kıral elinde olan altın asayı Estere uzattı. Ve Ester yaklaşıp asanın ucuna dokundu. Ve kıral ona dedi: Nen var kıraliça Ester? Ve dileğin nedir? Ülkenin yarısına kadar sana verilecektir. Ve Ester dedi: Eğer kırala iyi görünürse, kendisi için yapmış olduğum ziyafete kıral bugün Hamanla beraber gelsin"* (Ester 5:1-4).

Poussin'in St. Petersburg'taki yapıtında Kral Ahaşveroş elinde altın asasıyla oturmaktadır (Resim 84). Kralın "Nen var Ester?" sorusu uyarınca Poussin, Ester'i nedimelerinin kollarında fenalaşmış (üç gün gece gündüz oruç tutmuştur, Ester 4:16) olarak göstermeyi yeğlemiştir. Poussin'in temel aldığı mizanseni Tevrat'ın apokrif kitaplarından Ester'de ayrıntılı olarak buluruz. *"Görkemli başını kaldıran kral, Ester'e çok öfkeli baktı. Kraliçe yere yıkıldı. Ester baygınlık geçiriyordu, yüzü bembeyaz olmuştu ve başını yanında duran hizmetçiye dayamıştı"* (Ester Kitabı 5: 1). H. Burgkmair'ın 1528 tarihli yapıtında (Münih, Alte Pinakothek) ise sanatçı, Poussin'in aksine konuyu klasik revaklı bir dış mekâna taşımıştır. Ester, doğu giyimli kalabalık bir topluluğun ortasında kralın altın asasına dokunmaktadır.

Ester'in Ziyafeti: *"Ve kıral ile Haman kıraliçe Esterin ziyafetine geldiler (...) Ve kıraliça Ester cevap verip dedi: Ey kıral, eğer senin gözünde lûtuf buldumsa, ve eğer kırala iyi görünürse, isteğim üzerine canım ve dileğim üzerine kavmım bana bağışlansın; çünkü ben ve kavmım helak edilmek, öldürülmek, ve yok edilmek için satıldık (...) Ve kıral Ahaşveroş söyledi, ve kıraliça Estere dedi: Bu işi yapmağa kalkışan adam kimdir, ve nerededir? Ve Ester dedi: Bir hasım, ve bir düşman, bu kötü Haman. Ve Haman kıralla kıraliçanın önünde dehşete düştü"* (Ester 7:1-6).

1952'de North Carolina Museum of Art'a Rembrandt olarak kaydedilen, ancak günümüzde bir Jan Lievens yapıtı olarak tanınan[52] resimde Ester, sözünü söylemiştir. Haman ise dehşet içinde krala bakmaktadır (Resim 85). Arka planda Haman için kurulan darağacını hatırlatacak olan kızlar ağası Harbona görülmektedir. F. Gutiérrez'in Madrid'deki Arango Koleksiyonu'nda bulunan resminde ise ziyafet görkemli klasik yapıların çevrelediği bir meydanda, açık havada gösterilmiştir.

Yudit

Öyküsü apokrif Yudit Kitabı'nda anlatılan Yahudi kadın kahramandır. Cesareti nedeniyle Yakındoğu'da Yahudilere karşı yapılan baskıya direnişin simgesi olmuştur. Öyküsünün en önemli kısmı, Asur generali Holofernes'in başını kesişi ve kenti üzerindeki kuşatmanın kalkmasını sağlayışıdır.

Asur Kralı Nebukadnezar, Med kralına karşı sürdürdüğü savaş sırasında kendisine yardım etmeyen kavimleri cezalandırmak için Holofernes komutasında bir ordu gönderir. Bu duruma yalnız Yahudalılar direnirler. Önce Betulya kenti kuşatılır. Sıkı kuşatma karşısında halk teslim olmak ister. Bunu kentin en yaşlısı da kabul eder ve kuşatmacılardan üç günlük süre istenir. Bir tek genç ve zengin bir dul olan Yudit bu karara karşı çıkar; kenti kurtarmak için hazırlığa girişir. Çok güzel bir giysiyle yanına cariyesini alıp kentten dışarı çıkarak düşman tarafına yönelir. Asurlular kendisini durdurup hemen Holofernes'in huzuruna götürürler. Yudit onlara, kentle birlikte yok olmamak için kaçtığını söyler. Kadının güzelliğine vurulan Holofernes, onun özgürce dolaşmasına izin verir. Hatta altı gün sonra onu özel bir ziyafete çağırır. Ancak çok fazla içerek sarhoş olur ve sızar. Bu sırada bütün uşaklar da dışarıdadır. Yudit, cariyesini de dışarı yollar. Dua ederek Holofernes'in kılıcını alır ve iki darbe ile kafasını keser. Dışarı çıkıp kelleyi cariyesine verir, o da bir heybeye koyar. Daha sonra Yudit ve cariye, özgürce dolaşma olanağından yararlanarak dışarı çıkarlar, düşman karargâhını geçerek Betulya kapısına varırlar. Komutanlarını çadırda ölü bulan Asurlular paniğe kapılırlar ve Betulya kuşatması sona erer (Yudit Kitabı).

Bu öyküyü konu alan resimlerde Yudit, kimi zaman Holofernes'in başını keserken kimi zaman da kesik başı tutarken gösterilmiştir. Bu sahnelerde bazen yanında cariyesi de bulunmaktadır. Kitap, baş kesme sırasında çadırda yalnız Yudit ve Holofernes'in bulunduğunu söylerken, Caravaggio'nun yapıtında olduğu gibi, kimi resimlerde bu aşamada da cariyeye yer verilmiştir (Resim 86). Yudit ve cariyenin heybeyle Betulya'ya gidişi, kesik başın

52 A.g.y., 294 vd.

Betulya kapısında halka gösterilişi, Holofernes'in ölü gövdesinin bulunuşu, öykünün yapıtlara konu olmuş öteki aşamalarıdır. Botticelli, Uffizi ve Rijksmuseum'da yer alan yapıtlarında öykünün bütün aşamalarını bir dizi halinde sahneye taşır.

Yudit imgesi, "Alçakgönüllülük" alegorisiyle bağdaştırılabilecek "kötülüğü yenen erdem" örneği olarak ilk kez Ortaçağ'da karşımıza çıkmaktadır. Daha ayrıntılı betimlendiği Rönesans döneminde ise öykü, "Samson ve Delila" öyküsünün eşlikçisi durumundadır. Bu iki öykünün ortak bir yan anlam içermesi ise "erkeğin düzenbaz kadın eliyle biçimlenen kaderi" alegorisini gündeme getirmektedir. Karşı-Reformasyon döneminde konu, günaha karşı zafer anlatımı olarak "Meryem'in Elizabet'i Ziyareti"nin ön-belirimi kabul edilmiştir. Geç dönemde ise kahramanlık gösteren kadın temasını içermesiyle kahramanın yaygınlaşan imgesi farklı bildirimlerle karşımıza çıkar. İkonografik gelenekte kılıç ve kesik başla gösterilen portrelerine rastlanan Yudit imgesi (Resim 87), Romantik ressam Riedel'ın Münih'teki Neue Pinakothek koleksiyonunda yer alan yapıtında Yunan özgürlük savaşının bir kahramanına (Resim 87a), Klimt'in Yukarı Belvedere'deki yapıtında ise bir *femme fatale* kimliğine dönüştürülmüştür.

Tobit

İsrail krallığının çöküşünden sonra sürgünde yaşayan ve yurdundan uzak olmasına karşın inancını hiç kaybetmeyen Tobit'in öyküsü, sabır ve inanç sınanması üzerine bir anlatı olarak dinsel bağlılığın vurgulandığı bir Yahudi öğretisidir. Sürekli imanlı kişilere yapılan mucizevi yardımı konu alan kitap, yaşamında defalarca bu tür sınanmalardan geçmiş (karısı Saskia'nın ölümü, iflası ve koleksiyonunu yitirişi, oğlunu kaybetmesi) büyük bir sanatçının, Rembrandt'ın rehberi olmuş gibidir. Adeta, Tobit'in yoksulluğunda kendi iflasını, Tobias'ın evden ayrılışında oğlu Titus'un genç yaşta yitip gidişini, yaşlı adamın tefekkür içindeki halinde kendi görünümünü (otoportrelerini anımsamak yeterlidir) buluruz. Kuşkusuz bu durum, sanatçının Mennonit inancıyla da örtüşmektedir.

Çektiği acıların yanı sıra havanın sıcak olduğu bir gün yüzünü örtmeden yatıp başının üstündeki serçelerden damlayan birikintilerin gözlerinin içine düşmesiyle görme duyusunu yitiren yaşlı Tobit'in sanat tarihindeki en bilinen betimi, Tobit ve karısı Anna'yı gösteren sahnelerdir. "Ardı sıra eşim Anna kadınların yaptığı işlerde çalışmaya başladı. Yün örüp kumaş dokudu (...) Parasını ödediler ve kendisine yemek için bir keçi yavrusu armağan ettiler. Evime gelince keçi yavrusu melemeye başladı, eşimi çağırıp ona şöyle dedim: Bu yaratık nereden geliyor? Diyelim ki çalınmış olsun çabuk sahibine geri götür; çalınmış yiyecekleri yemeye hakkımız yok. Eşim şöyle dedi: Hayır, bana

ödenen ücretin dışında bu bana verilen bir armağandır. Ona inanmadım ve keçi yavrusunu sahibine götürmesini istedim. O bana şu yanıtı verdi: Verdiğin sadakalardan ne haber? Yapmış olduğun iyi işlerden ne haber? Bunların karşılığında başına gelenleri herkes biliyor" (Apokrif Tobit Kitabı 2).

İnanç ve dürüstlüğe sıkı sıkıya bağlı kalmak adına karısıyla tartışan bir figür olarak Tobit, Tevrat peygamberi Eyüb'le benzeşir. Sanat tarihinde iki Rembrandt yapıtı bu öykünün en bilinen örnekleridir. Londra'daki National Gallery'nin koleksiyonunda yer alan 1630 tarihli yapıtında Rembrandt, kör Tobit ve karısını bir pencerenin önünde büyük bir dinginlikle betimlerken, Amsterdam'daki Rijksmuseum'un koleksiyonunda yer alan 1626 tarihli örnekte anlatının bütün motiflerine yer verir. Anna, keçi yavrusunu getirmiştir; keçinin çalınmış olduğuna inanan Tobit dua etmektedir (Resim 88). Duvarda asılı olan hasır sepet ve sarımsak, çiftçi yaşamını simgeler; ayrıca sarmısak koruyucu ve sağaltıcı olması nedeniyle Tobit'in geçici körlüğüne de göndermede bulunur. Sahneyi Anna'nın çıkrığı ve dokuma aletleri tamamlamaktadır.

Tobias

Tobit'in oğlu Tobias'ın serüvenleri Apokrif Tevrat'ın Tobit kitabında yer almaktadır. Medya yöresindeki gezileri sırasında kendisine yol gösteren genç bir adamın sonradan başmelek Rafael olduğunu öğrenen Tobias, meleğin öğütleriyle yaşamını sürdürür.

Tobias'ın Evden Ayrılışı: Yaşlanan Tobit, ölmeden önce erdemli olması üzerine öğütler verdiği oğlu Tobias'a Medya yöresinde Gabel isimli bir adama bıraktığı gümüş paraları almasını söyler. Oğlunun ne Gabel'i tanıdığını ne de yolu bildiğini söylemesi üzerine, güvenilir bir adam bulup onunla yolculuk yapmasını öğütler. Medya'ya birlikte gideceği bir adam bulmak için evden çıkan Tobias'ı dışarıda melek Rafael beklemektedir. Karşılaştığı kişinin melek olduğunu anlamayan Tobias, onun kim olduğunu ve yolu bilip bilmediğini sorunca Rafael kendisine eşlik edebileceğini söyler. İsrailli kardeşlerinden birini bulduğunu babasına bildirmesi üzerine Tobit güvenilirliğini anlamak için adamı eve getirmesini ister. Eve giren melek, kendisini Tobit'in akrabalarından biri olarak tanıtır ve gözleri görmediği için karanlığa gömüldüğünü söyleyen Tobit'e Tanrı'nın yakında onu iyileştireceğini bildirir. Annesinin ağlayışı ve babasının iyi dilekleri ardından Tobias, Rafael'le birlikte Medya yöresine doğru yola çıkar (Apokrif Tobit Kitabı 4-5).

Önceleri Rembrandt'ın fırçasından çıktığı düşünülen ancak son araştırmalarla öğrencilerinden birine (bu konuda en sık anılan isim Samuel van Hoogstraten'dir) atfedilen bir yapıt, Tobias öyküsünün bu aşamasını

sahneye taşımaktadır. Tobias'ın evden ayrılışının konu edildiği resimde, yemek masasında oturan yaşlı Tobit ve karısı Anna, elini sıkıca tuttukları Tobias'a veda ederlerken görülürler. Masanın öteki yanında bekleyen ve dinginlikle başını önüne eğmiş biçimde betimlenen Rafael, Tobias'ın ailesinin bulunduğu karanlık alanla güçlü bir kontrast oluşturan biçimde aydınlatılmıştır. Bir omzunun üzerinden uzanan kumaş, altında gizlenen kanadı ele verir gibidir (Resim 89). Apokrif Tobit Kitabı'nda yolculukları sırasında Tobias ve Rafael'i izlediği belirtilen köpek de meleğin yanında sahneye eşlik eder.

Tobias ve Melek: Bu yolculuk sırasında Dicle nehrinin yanında kamp kurduklarında Tobias ayaklarını yıkamak için nehre iner. Ancak sudan sıçrayan büyük bir balık az daha ayağını yutacaktır. Tobias korkuyla çığlık atar; melek ise şöyle der: "Balığı yakala, onu kaçırma. Balığı yar; safra kesesini, yüreğini ve karaciğerini çıkar: Bunları bir yana ayır ve bağırsaklarını at; çünkü safrakesesinin, yüreğin ve karaciğerin şifa veren özellikleri vardır." Bütün bunları yapan Tobias meleğe bunların nasıl şifa verdiğini sorar. "Balığın yüreğini ve karaciğerini yakarsan, oluşan duman bir şeytanın veya kötü bir cinin musallat olduğu erkeğe veya kadına şifa verir; bu tür bela, hiçbir iz bırakmadan, tümüyle ortadan kalkar. Safrakesesine gelince, gözlerinde beyaz benekler oluşan kişi için göz merhemi olarak kullanılır; safrakesesini kullandıktan sonra, gözlerin şifa bulması için beneklerin üstüne üflemen yeter." Daha sonra Medya'ya girdiklerinde Rafael Tobias'a akrabası Raguel'in kızı Sara ile evlenmesini öğütler. Ancak Tobias Rafael'e kızı yedi kere evlendirdiklerini, yedi damadın da ilk gece öldüğünü, bu işi bir cinin gerçekleştirdiğini, o nedenle böyle bir evlilikten çekindiğini söyler. Ancak meleğin yanıtı şudur: "Babanın öğüdünü tutacak mısın? O sana babanın ailesinden bir eş seçmeni salık verdi. Öyleyse dinle, kardeşim. Sen cin için kaygılanma, o kızla evlen. Sana söz veriyorum, bu gece sana eş olarak vermeyi kabul edecekler. Zifaf odasına girdiğin zaman, balığın yüreğini ve karaciğerini al ve bunların bir kısmını yakılan buhurun içine koy. Buhar yayılacak ve cin bu kokuyu alınca kaçacak, bir daha kızın yanına dönmeyecek, öyle bir tehlike yoktur" (Apokrif Tobit Kitabı 6). Gerçekten de Tobias kızı Raguel'den ister ve geceleyin Rafael'in öğüdünü uygular. Sonuçta sabahleyin hizmetçi her ikisinin de sağlıklı bir biçimde uyuduğuna tanık olur (Apokrif Tobit Kitabı 8).

Salzburg'daki Residenzgalerie'de yer alan 17 yüzyılın ikinci yarısına ait bir İtalyan yapıtında Tobias, yanındaki meleğin söylediklerine uyarak elindeki balığın iç organlarını çıkarırken gösterilmiştir (Resim 90). G. Savoldo'nun *Tobias ve Melek* adlı yapıtında (Roma, Galleria Borghese), nehrin kenarında kayaların üstünde oturmuş olan melek, ayakları dibinde balığın başı görünen Tobias'a öğüt verirken gösterilir. Battistello'nun 1615

tarihli yapıtında balığın dev boyutu ve Tobias'ın ürkmüş hali ise Barok sanatın anlatımcı anlayışıyla betimlenir.

Rembrandt'ın National Galleries of Scotland'da bulunan *Yatakta Genç Kadın* başlıklı portresi (Resim 91), sanatçının yaşamındaki üç kadının, Saskia, Geertje Dircks, Hendrickje Stoffels'in yanı sıra ikonografik açıdan getirilen yorumlarla Tobias ve karısı Sara ile de ilişkilendirilmiştir. Sumowski yapıtın "Hacar'ın İbrahim'i Beklemesi" ya da "Sara'nın Tobias'ı Beklemesi" olabileceğini söyleyerek yeni bir ikonografik tartışma başlatmıştır. Ne var ki Tümpel çok yerinde bir biçimde (ilk öykünün ikonografik kalıbında İbrahim'in yatakta gösterildiğini belirterek)[53] sahnenin "Sara'nın Tobias'ı Beklemesi" olabileceğini ve resme Pieter Lastman'ın 1611 tarihli *Tobias ve Sara'nın Evlilik Gecesi* başlıklı yapıtının (Boston Museum of Fine Arts) kaynaklık ettiğini öne sürmüştür.[54] Öte yandan Jan Steen'in tipik bir Hollanda iç mekânı özelliği gösteren yapıtında (Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum), Tobias'ı Sara'nın babası Raguel'le bir evlilik anlaşması (Apokrif Tobit Kitabı 7· 13) yaparken görürüz.

Tobit'in Gözlerinin İyileştirilmesi: Tobias'ın evliliği ve düğün şöleninden sonra Rafael Tobias'a babasının yanına giderken balığın safrakesesini unutmamasını söyler. "Tobias babasının yanına gitmeden önce Rafael, ona şöyle dedi: Sana söz veriyorum, babanın gözleri şifa bulacaktır, balığın safrakesesini gözlerine koymalısın; ilaç acı verecek ve gözlerinden ince, beyaz bir zar çıkacak. Baban görebilecek ve ışığa bakabilecek." Gerçekten de Rafael'in söylediğini yapıp babasının gözlerindeki zar biçimindeki deriyi soyduğunda Tobit şifa bulup görmeye başlar (Apokrif Tobit Kitabı 11). P Troger'in Salzburg'daki Residenzgalerie'de yer alan resmi bu anlatının bütün öğelerini içerir (Resim 92).

Meleğin Tobit ve Ailesinden Ayrılışı: Bütün bu olaylardan sonra Rafael aileye artık onlardan ayrılma zamanının geldiğini bildirir. "Ben Rafael'im, Allah'ın yüce katına çıkmak için her an hazır bekleyen yedi melekten biriyim, der. Bunun üzerine baba-oğul büyük bir korku ve ürküntüyle yüzüstü kapaklanırlar. Ancak melek onlara kaygılanmamaları gerektiğini ve Tanrı'ya duadan vazgeçmemelerini öğütler. "Bana gelince, sizlerle birlikte olmak konusundaki yargıyı ben vermiş değilim, Allah'ın buyruğu böyle belirdi; yaşadığın sürece ona hamdetmeli, onu övmelisiniz. Beni yemek yerken gördüğünüzü sandınız; ancak bu, oluşan bir görüntü idi. Başka bir şey değildi," diyerek havaya yükselir ve görünmez olur (Apokrif Tobit Kitabı 12).

Rembrandt'ın Louvre Müzesi'ndeki 1637 tarihli yapıtı, sahnenin sanat tarihindeki tek örneğidir (Resim 93). Ustanın alışılagelen Barok anla-

53 Bkz. "Hacar'ın İbrahim'e Sunuluşu."
54 C. Brown vd., a.g.y., 232.

tımı içinde yere çökmüş Tobit ve Tobias'ı, yaşlı Anna ve genç Sara'yı ve basamaklarda bu mucizevi olaydan ürktüğü her halinden belli olan yol arkadaşları köpeği görmekteyiz. Sanatçılar bu folklorik yolculuk öyküsünü kimi zaman Tobias ve meleğe eşlik eden köpekle birlikte ele alırlar. Her ne kadar Yahudiler tarafından temiz kabul edilmeyen ve Tevrat'ta insanların dostu olarak nadir bir biçimde betimlenen köpek, aslında Yahudilerin Doğulu yakın komşuları tarafından kutsal bir hayvan olarak görülmekteydi. Öte yandan "dev boyutlu balık" eski büyü geleneklerinde yüreği ve ciğeri şeytan kovmak için kullanılan timsah olarak yorumlanmıştır. Tobias'ın melekle birlikte yolculuğa çıkmak üzere evinden ayrılışından meleğin onları terk edişine kadar bütün öykünün resimli bir anlatımı, F. Granacci ve G. Bugiardini'nin ellerinden çıkma iki panoda karşımıza çıkmaktadır (Resim 94-95).

Heliodoros'un Tapınaktan Kovuluşu

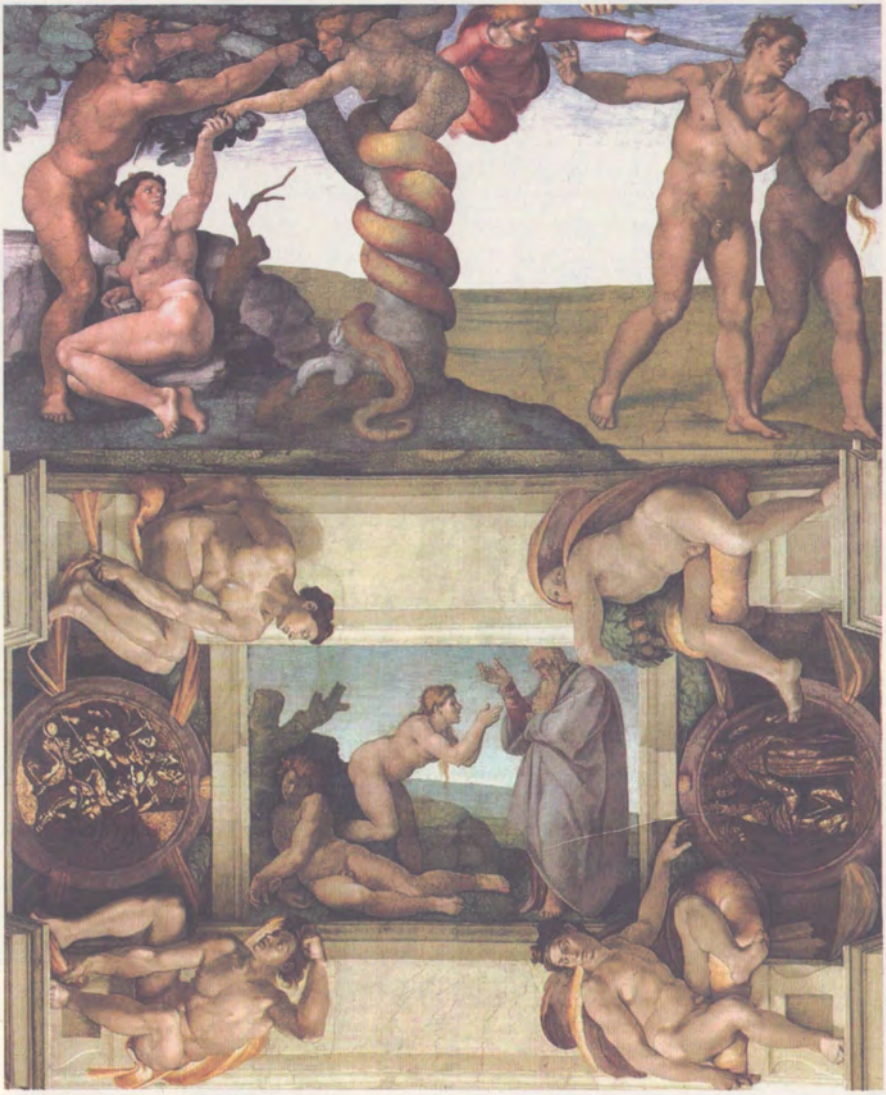
Öykü Apokrif Makabeler'in ikinci kitabında yer almaktadır. Anlatıya göre Heliodoros'un öyküsü, Hıristiyan döneminin öncesinde Yahudilerin Suriyeli Seleukos hanedanı egemenliği altında yaşadıkları Kudüs'te geçer. Babasının Romalılarla yaptığı anlaşmanın sonucunda ekonomik olarak sıkıntıda olan IV Seleukos, saray kâtibi Heliodoros'u tapınak hazinelerini alması için seçer ve görevlendirir. Kudüs'e gidip askerleriyle tapınağa ulaşan Heliodoros, başrahipten hazineleri ister. Başrahipten tapınakta dul ve yetimler için ayrılmış küçük çaplı bir bütçe olduğu yanıtını alan Heliodoros ısrar eder ve askerleriyle tapınağa girer. Tam bu sırada binicisinin giysilerinin som altından olduğu bir at belirir ve ön ayaklarıyla Heliodoros'a vurur. Aynı zamanda güçlü ve genç iki erkek de atın yanında belirir; kamçılar ve vuruşlar birbirini izler. Heliodoros yere düşer, etrafını koyu bir karanlık sarar. Adamlarının yardımıyla bir sedyeye konur ve dışarı taşınır. Bu olaydan sonra Tanrı'nın mutlak gücünü oradaki herkes onaylar; daha sonra Heliodoros da kurban sunarak din değiştirir. Kralın yanına döndükten sonra kendisine, "Bir düşmanınız varsa, ya da hükümete başkaldıran biri varsa, onu oraya gönderin ve kamçılanmış olarak size geri dönecektir, eğer o koşullarda yaşamını sürdürebilirse, çünkü gerçekten orada Allah'ın öznel gücü vardır. O ki cennette yaşıyor, orasını gözetliyor, koruyor, oraya kötülük yapmaya gelenlere saldırıyor ve onları yok ediyor" (2. Makabeler 3:38-40) açıklamasını yapar.

Sahne, "İsa'nın Tapınaktan Tacirleri Kovuşu"nun ön-belirimi olarak görülmeye başlayınca belli oranda bir yaygınlık kazanmıştır. Heliodoros'un öyküsü, resim sanatında en anıtsal anlatımını Raffaello'nun Vatikan'daki

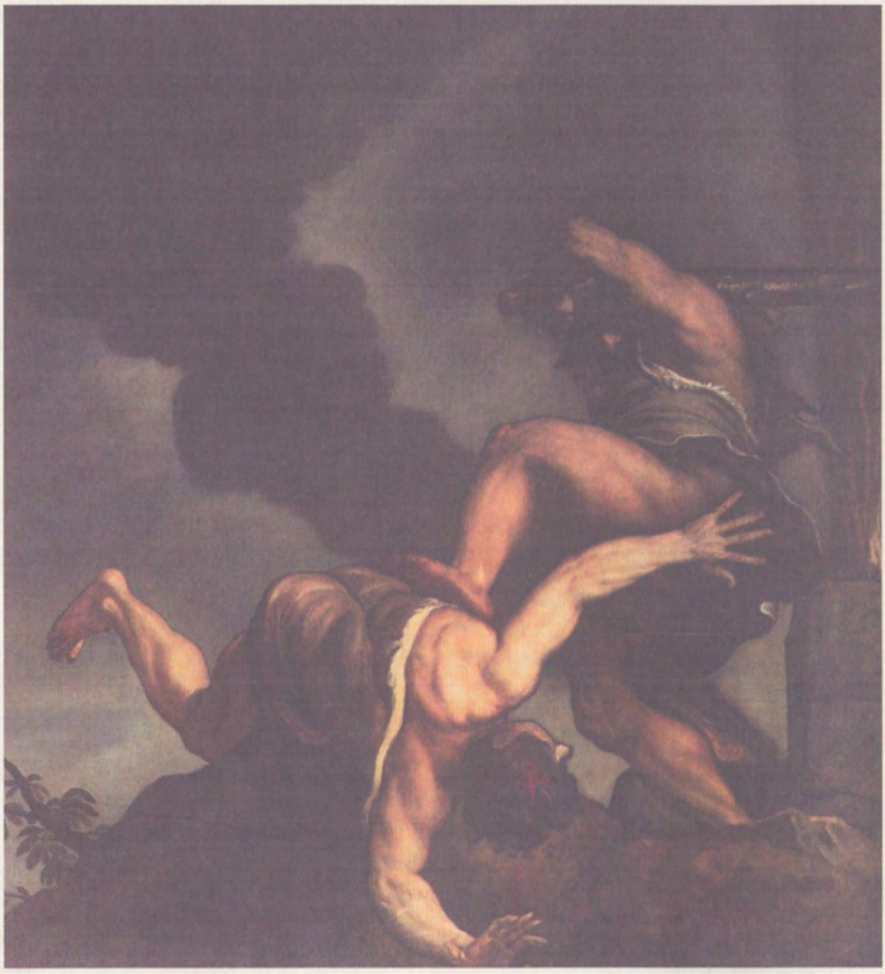
Stanza de'Eliodoro'da yer alan yapıtında bulur (Resim 96). Düzenlemenin sağ tarafında iki gencin yardımıyla Heliodoros'u kovalayan atlıya yer verilirken solda insanlar tarafından taşınan tahtında Papa II. Julius görülmektedir. Kuşkusuz öykünün tanıklığında Papa'nın burada bulunuşu, dönemin karmaşık siyasal ortamı içinde Kilise hakları ve hazinelerinin korunmasını simgelemektedir. Hatta bazı sanat tarihçileri Papa'nın tahtını taşıyan figürlerde Marcantonio Raimondi, Giulio Romano ve Raffaello'nun portrelerini bulurlar. Bir başka ilginç örnek ise Delacroix'nın Tevrat konularına yer verdiği, Paris'teki St. Sulpice Kilisesi'nin şapelinde yer alan resmidir (1850-61).

Resim 1: *Yaratılış*, Anonim, 11. yüzyıl
S. Marco, Venedik

Resim 2: *Adem ve Havva'nın Öyküsü*, Anonim, 834-43
British Library, Londra



Resim 3: *Havva'nın Yaratılışı, İlk Günah, Cennetten Kovuluş*, Michelangelo, 1508-12
Sistine Şapeli, Vatikan

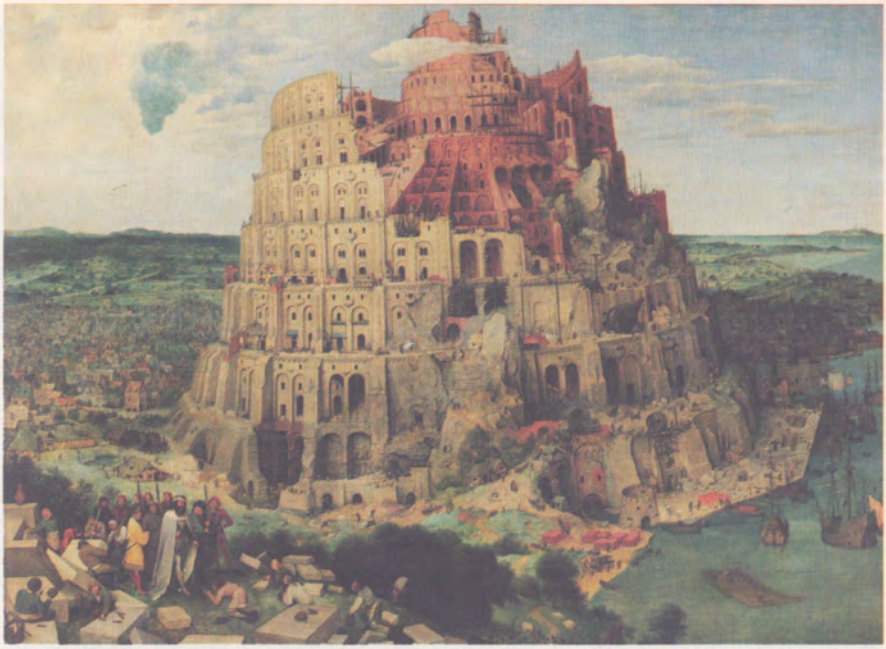


Resim 4: *Kabil'in Habil'i Öldürüşü*, Tiziano, 1542-44
Santa Maria della Salute, Venedik

Resim 5: *Tufan (Kış)*, Nicolas Poussin, 1660-64
Louvre Müzesi, Paris

Resim 6: *Nuh'un Kurbanı*, Kaspar Memberger, 1588
Residenzgalerie, Salzburg

Resim 7: *Nuh'un Sarhoşluğu*, Filippo Calendario, 1420
Palazzo Ducale, Venedik



Resim 8: *Babil Kulesi*, Yaşlı Pieter Bruegel, 1563
Kunsthistorisches Museum, Viyana

Resim 9: *Hacar'ın İbrahim'e Sunuluşu*, Matthias Stomer, 1637-39
Gemaldegalerie, Berlin

Resim 10: *Hacar'ın Evden Kaçışı*, Nicolas Poussin, 1660
Palazzo Barberini, Roma

Resim 11: *İbrahim ve Üç Melek*, Jan Victors, 1630'lu yıllar
Ermitaj Müzesi, St. Petersburg

Resim 12: *Hacar ve İsmail'in Kovuluşu*, Jan Victors, 1650
Israel Museum, Kudüs

Resim 13: *Meleğin Hacar'a Görünüşü*, Giambattista Tiepolo, 1733
Scuola Grande di San Rocco, Venedik

Resim 14: *İshak'ın Kurban Edilişi*, Lorenzo Ghiberti, 1425-52
Cennet Kapıları, Floransa Vaftizhanesi, Floransa

Resim 15: *Eliezer ve Rebeka*, Nicolas Poussin, 1640'lı yıllar
Louvre Müzesi, Paris

Resim 16: *Sodom ve Gomorra*, Albrecht Dürer, 1498
National Gallery of Art, Washington

Resim 17: *Lut ve Kızları*, Guido Reni, 1615-16
National Gallery, Londra

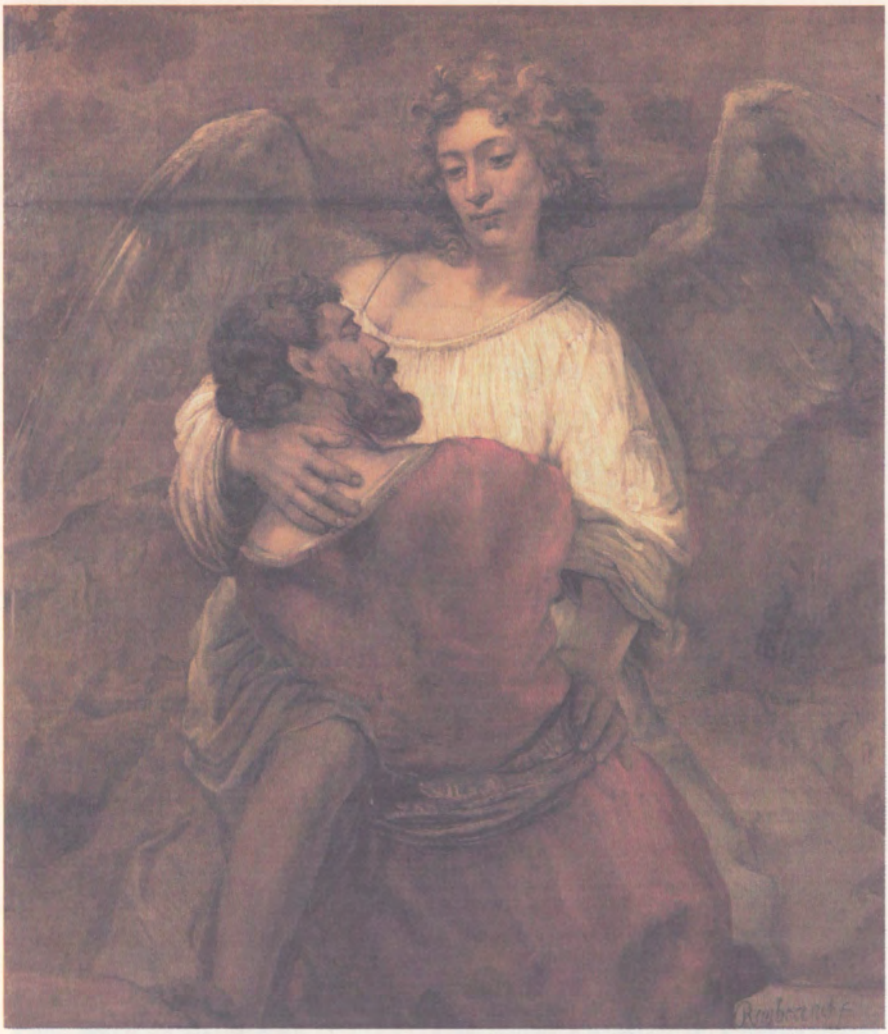
Resim 18: *Esav'ın Oğulluk Hakkı*, Hendrick Terbrugghen, 1626
Gemaldegalerie, Berlin

Resim 19: *Yakub'un Kutsanması*, Govert Flinck, 1638
Rijksmuseum, Amsterdam

Resim 20: *Yakub'un Merdiveni*,
Tintoretto, 1577-78
Scuola Grande di San Rocco, Venedik

Resim 21: *Yakub ve Laban*, Hendrick Terbrugghen, 1627
National Gallery, Londra

Resim 22: *Yakub'un Rahel'le Buluşması*, On İki Havari Ustası, 1530-40
Pinacoteca Nazionale, Ferrara



Resim 23: *Yakub'un Melekle Güreşi*, Rembrandt, 1659
Gemaldegalerie, Berlin

Resim 24: *Yusuf'un Kanlı Entarisi*, Velazquez, 1630
San Lorenzo Manastırı, Escorial

Resim 25: *Yahuda ve Tamar*, Eeckhout, 1650-60
Residenzgalerie, Salzburg

Resim 26: *Yusuf ve Potifar'ın Karısı*, Anonim, 1500
Alte Pinakothek, Münih

Resim 27: *Düş Yorumcusu Yusuf*, Jan Victors, 1651
Kunstmuseum, Düsseldorf

Resim 28: *Yusuf Mısır'da*, Pontormo, 1518
National Gallery, Londra

Resim 29: *Yakub'un Yusuf'un Oğullarını Kutsaması*, Rembrandt, 1656
Gemaldegalerie, Kassel

Resim 30: *Musa'nın Irmağa Bırakılışı*, Nicolas Poussin, 1654
Ashmolean Museum, Oxford

Resim 31: *Musa'nın Irmakta Bulunuşu*, Nicolas Poussin, 1647
Louvre Müzesi, Paris

Resim 32: *Kömür Deneyi*, Giorgione, 1505
Uffizi Galerisi, Floransa

Resim 33: *Firavunun Tacı*, Nicolas Poussin, 1645
Woburn Abbey, Bedford

Resim 34: *Musa'nın Yaşamından Sahneler*, Sandro Botticelli, 1481-82
Sistine Şapeli, Vatikan

Resim 35: *Yetro'nun Kızları*, Rosso Fiorentino, 1523-24
Uffizi Galerisi, Floransa

Resim 36: *Yanan Çalı*, Nicolas Froment, 1475-76
St. Sauveur Katedrali, Aix-en-Provence

Resim 37: *Yılan Olan Değnek Mucizesi*, Nicolas Poussin, 1647
Louvre Müzesi, Paris

Resim 38: *Fısıh Bayramı*, Tintoretto, 1577-78
Scuola Grande di San Rocco, Venedik

Resim 39: *Kızıldeniz'i Geçiş*, Santi di Tito, 1570-73
Palazzo Vecchio, Floransa

Resim 40: *Man'ın Toplanışı*, Tintoretto, 1576-77
Scuola Grande di San Rocco, Venedik

Resim 41: *Taştan Fışkıran Su Mucizesi*, Tintoretto, 1577
Scuola Grande di San Rocco, Venedik

Resim 42: *Yeşu'nun Amelik'i Yenişi*, Nicolas Poussin, 1624-26
Ermitaj Müzesi, St. Petersburg

Resim 43: *Musa'nın Kanun Tabletlerini Alışı*, Lorenzo Ghiberti, 1425-52
Cennet Kapıları, Floransa Vaftizhanesi, Floransa

Resim 44: *Altın Buzağıya Tapınma*, Nicolas Poussin, 1633-34
National Gallery, Londra

Resim 45: *Musa'nın Kanun Tabletlerini Kırışı*,
Rembrandt, 1659
Gemaldegalerie, Berlin

Resim 46: *Sırıktaki Yılan*, Tintoretto, 1575-76
Scuola Grande di San Rocco, Venedik

Resim 47: *Korah ve Taraftarlarının Cezalandırılması*, Sandro Botticelli, 1481-82
Sistine Şapeli, Vatikan

Resim 48: *Vaat Edilen Topraklar*, Nicolas Poussin, 1660-64
Louvre Müzesi, Paris

Resim 49: *Musa'nın Ölümü*, Signorelli, 1481-82
Sistine Şapeli, Vatikan

Resim 50: *Aşdod'ta Salgın*, Nicolas Poussin, 1631
Louvre Müzesi, Paris

Resim 51: *Samuel'in Davud'un Mesh Edişi*, Paolo Veronese, 1555
Kunsthistorisches Museum, Viyana

Resim 52: *Davud'un Saul'a Arp Çalışı*, Rembrandt, 1629-30
Stadelsches Kunstinstitut, Frankfurt

Resim 53: *Davud ve Golyat*, Caravaggio, 1606-7
Kunsthistorisches Museum, Viyana

Resim 54: *Saul'un Davud'u Kıskanması*, Guercino, 1646
Galleria Nazionale d'Arte Antica, Roma

Resim 55: *Davud ve Yonatan*, Rembrandt, 1642
Ermitaj Müzesi, St. Petersburg

Resim 56: *Davud ve Abigail*, Giovanni Battista Ruggeri, 1640
Galleria Nazionale d'Arte Antica, Roma

Resim 57:
Endor Cadısı,
Magnasco Okulu,
18. yüzyılın ilk yarısı
Residenzgalerie, Salzburg

Resim 58: *Davud ve Batşeba*, Pieter Paul Rubens, 1635
Gemaldegalerie, Dresden

Resim 59: *Amnon ve Tamar*, Eustache Le Sueur, 1640
Metropolitan Museum of Art, New York

Resim 60: *Süleyman'ın Yargısı*, Nicolas Poussin, 1649
Louvre Müzesi, Paris

Resim 61: *Süleyman ve Şeba Kraliçesi*, Piero della Francesca, 1452-56
San Francesco Kilisesi, Arezzo

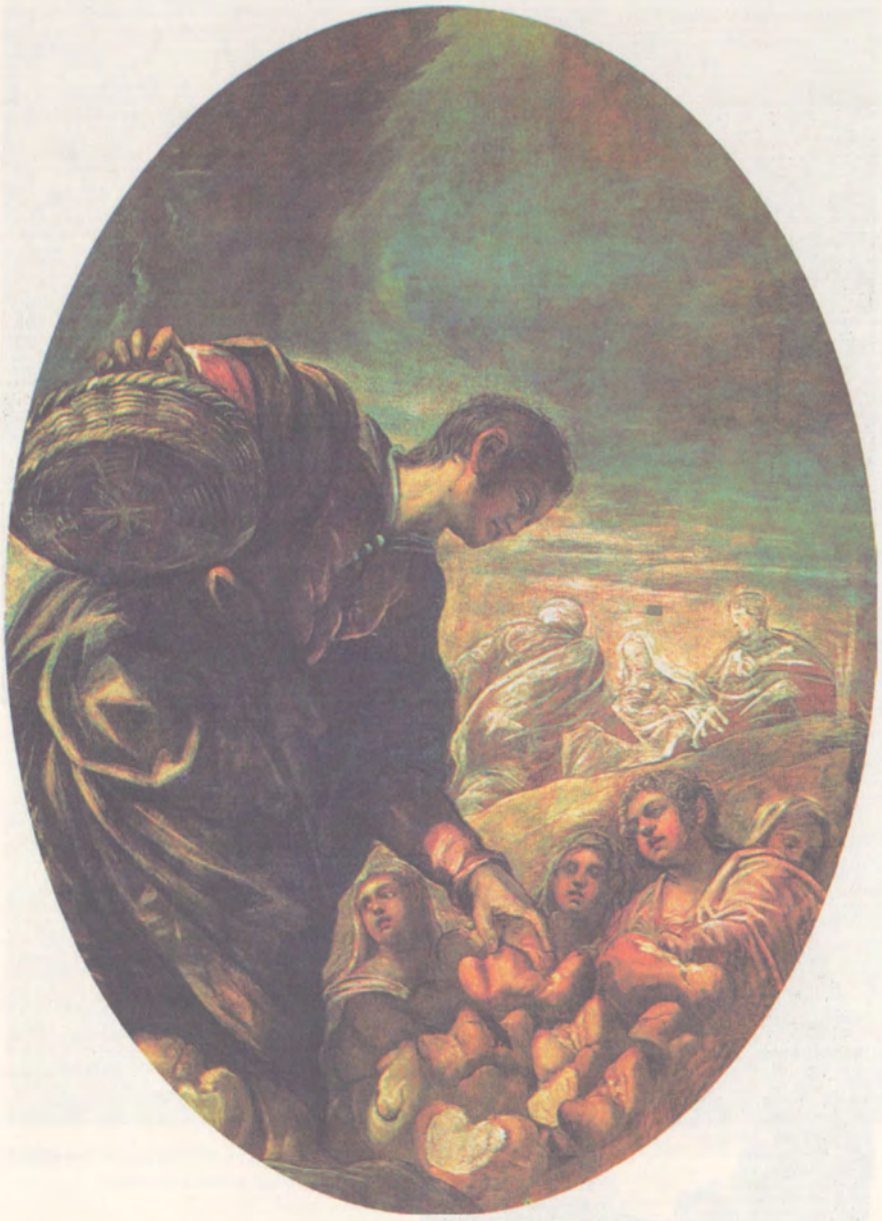
Resim 62: *Süleyman'ın Puta Secdesi*, II. Frans Francken, 1622
J. P.Getty Museum, Los Angeles

Resim 63: *Eyüb*, William Blake, 1786
Fine Arts Museum, San Francisco

Resim 64: *Kargaların Beslediği İlya*, Guercino, 1620
National Gallery, Londra

Resim 65: *Baal'ın Peygamberleri ve Adakların Sınanması*, Domenico Fetti, 1621-22
Royal Collection, Londra

Resim 66: *İlya ve Melek*, Tintoretto, 1577-78
Scuola Grande di San Rocco, Venedik



Resim 67: *Elişa'nın Ekmekleri Çoğaltması*, Tintoretto, 1577-78
Scuola Grande di San Rocco, Venedik

Resim 68: *Kudüs'e Yas Tutan Yeremya*, Rembrandt, 1630
Rijksmuseum, Amsterdam

Resim 69: *Kudüs'teki Tapınağın Yıkılışı*, Nicolas Poussin, 1637
Kunsthistorisches Museum, Viyana

Resim 70: *Hezekiel'in İmgelemi*, Tintoretto, 1577-78
Scuola Grande di San Rocco, Venedik

Resim 71: *Suzana ve Yargıçlar*, Lorenzo Loto, 1517
Uffizi Galerisi, Floransa

Resim 72: *Belşatzar'ın Ziyafeti*, Rembrandt, 1636
National Gallery, Londra

Resim 73: *Daniel Aslanlar Çukurunda*, Pieter Paul Rubens, 1613-15
National Gallery of Art, Washington

Resim 74: *Daniel'in İmgelemi*, Willem Drost, 1650-52
Gemaldegalerie, Berlin

Resim 75: *Yunus*, Tintoretto, 1577-78
Scuola Grande di San Rocco, Venedik

Resim 76: *Balaam ve Eşeği*, Rembrandt, 1626
Musee Cognacq-Jay, Paris

Resim 77: *Yeşu'nun Amorileri Yenişi*, Nicolas Poussin, 1624-26
Puşkin Müzesi, Moskova

Resim 78: *Yael ve Sisera*, Hans Speckaert, 1570-77
Museum Boijmans van Beuningen, Rotterdam

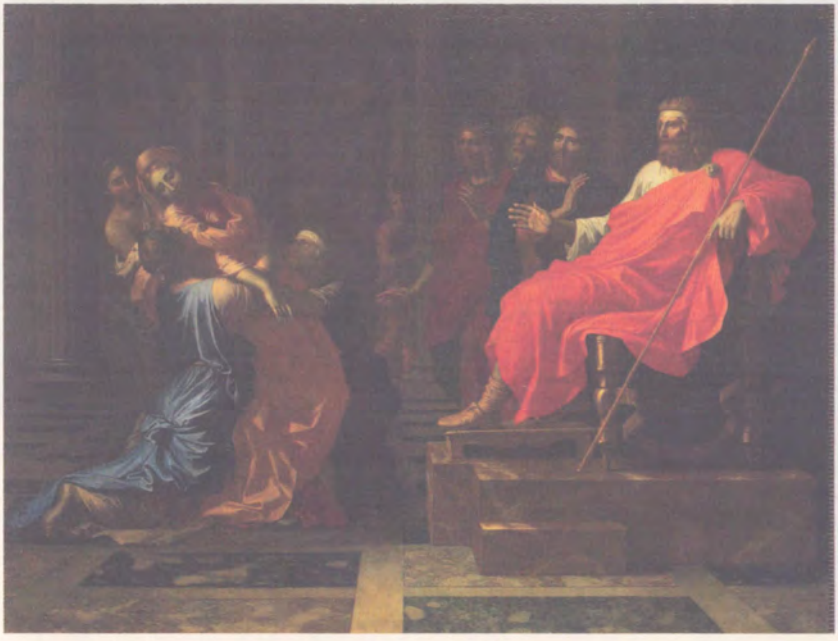
Resim 79: *Samson'un Evliliği*, Rembrandt, 1638
Gemaldegalerie, Dresden

Resim 80:
Samson'un Kayınpederini Tehdit Edişi,
Rembrandt, 1635
Gemaldegalerie, Berlin

Resim 81: *Samson'un Tıraş Edilişi*, Pieter Paul Rubens, 1609
National Gallery, Londra

Resim 82: *Rut'un Naomi'ye Sadakatini Bildirmesi*, Willem Drost, 1651-52
Ashmolean Museum, Oxford

Resim 83: *Rut ve Boaz (Yaz)*, Nicolas Poussin, 1660-64
Louvre Müzesi, Paris



Resim 84: *Ester Ahaşveroş'un Huzurunda*, Nicolas Poussin, 1640
Ermitaj Müzesi, St. Petersburg

Resim 85: *Ester'in Ziyafeti*, Jan Lievens, 1620'li yıllar
North Carolina Museum of Art, Raleigh

Resim 86: *Yudit ve Holofernes*, Caravaggio, 1598-99
Galleria Nazionale d'Arte Antica, Roma

Resim 87: *Yudit*, Yaşlı Lucas Cranach, 1530
Kunsthistorisches Museum, Viyana

Resim 87a: *Yudit*, A. Riedel, 1840
Neue Pinakothek, Münih

Resim 88: *Tobit ve Anna*, Rembrandt, 1626
Rijksmuseum, Amsterdam

Resim 89: *Tobias'ın Evden Ayrılışı*, Rembrandt Okulu, 1661-63
Ermitaj Müzesi, St. Petersburg

Resim 90: *Tobias ve Melek*, Anonim,
17. yüzyılın ikinci yarısı
Residenzgalerie, Salzburg

Resim 91: *Tobias'ı Bekleyen Sara*, Rembrandt, 1645 National Galleries of Scotland, Edinburg

Resim 92: *Tobit'in Gözlerinin İyileştirilmesi*, Paul Troger, 18. yüzyılın ilk yarısı Residenzgalerie, Salzburg

Resim 93: *Meleğin Tobit ve Ailesinden Ayrılışı,* Rembrandt, 1637
Louvre Müzesi, Paris

Resim 94: *Tobias'ın Yaşamı* (I), Francesco Granacci ve Giuliano Bugiardini, 1500
Gemaldegalerie, Berlin

Resim 95: *Tobias'ın Yaşamı* (II), Francesco Granacci ve Giuliano Bugiardini, 1500
Gemaldegalerie, Berlin

Resim 96: *Heliodoros'un Tapınaktan Kovuluşu*, Raffaello, 1511-12
Stanza di Eliodoro, Vatikan

İNCİL SAHNELERİ

– § –

Meryem'in Yaşamı

Hıristiyan ikonografisinin ana karakterlerinden biri olan Meryem,[55] İsa'nın doğumu ve çarmıha gerilişi sürecine ilişkin anlatılarda konu edilmesi dışında kanonik İncil yazarlarının sessiz kaldıkları bir figürdür. Dört İncil metninin yalnızca başlangıç ve sonuç bölümlerinde karşımıza çıkan Meryem'in yaşamöyküsü açısından temel kaynak, 2. yüzyılda kaleme alınan Apokrif Yakub İncili'dir (Protevangelium James). Kilise tarafından benimsenen Meryem'in doğumu, çocukluğu, ailesi, eğitimi ve Yusuf ile evlendirilişi öykülerine ilişkin pek çok ayrıntı Yakub İncili'nde konu edilmiştir. Bununla birlikte "Çocukluk İncilleri" arasında yer alan Apokrif Matta İncili ve Dominiken yazınının en önemli metinlerinden *Altın Efsane* (1275), Meryem'in yaşamöyküsüne değinen öteki kaynaklardır.

Anna ve Yohakim

Burada anılan metinlere göre, İsrailoğullarının on iki kabilesinden gelen ve çok zengin bir adam olan Yohakim, Anna adında bir kadın ile evlidir. Yaşlanmış olmalarına karşın çiftin çocukları olmamıştır. Bir gün Tanrı'ya kurban sunmak üzere tapınağa giden Yohakim, Yahudilikte çocuksuz olmak hoş karşılanmadığından başkâhin tarafından tapınaktan kovulur. Bunun üzerine, Tanrı'nın İbrahim'e yaşamının son günlerinde İshak'ı hediye ettiğini düşünerek çöle çekilir ve kırk gün oruç tutar: "Rabbim olan Allah beni ziyaret edinceye kadar yiyecek ve içecek için çölden ayrılmayacağım; dua benim yiyeceğim ve içeceğim olsun."

55 Sanat tarihindeki yaygın Meryem betimleri için bkz. Tema ve Kavramlar Bölümü, "Meryem."

Kocasının çöle çekilmesi üzerine büyük bir üzüntü duyan Anna da Tanrı'ya dua eder: "Beni bereketli kıl. Sara'nın rahmini bereketli kıldığın ve ona İshak'ı bir oğul verdiğin gibi benim duamı da kabul et." Anna'nın duası sırasında bir melek gelerek ona seslenir: "Rab senin duanı işitti. Hamile kalacaksın ve doğuracaksın. Senin soyun bütün dünyada anılacak." Anna meleğin bildirisi üzerine doğacak çocuğunu Tanrı'nın hizmetine adayacağını söyler. Rabbin bir meleği Yohakim'e de görünerek karısı Anna'nın hamile kalacağını bildirir ve Yohakim çölden ayrılarak karısının yanına gelir. Sürüleriyle birlikte gelen Yohakim ile onu kapıda karşılayan Anna sevinçle birbirlerine sarılırlar (Apokrif Yakub İncili 1-4).

Batı ikonografisinde *Altın Efsane*'nin etkisiyle özellikle 13. yüzyıldan itibaren yaygınlaşan "Anna ve Yohakim" öyküsünün betimlenişinde, sözü edilen üç metnin de sanatçılara esin kaynağı olduğu görülür. Giotto'nun Arena Şapeli fresklerinde "Yohakim'in Tapınaktan Kovuluşu"ndan Altın Kapı'da buluşmalarına değin "Anna ve Yohakim" öyküsünün bütün aşamalarının izini sürebiliriz.

Yohakim'in Tapınaktan Kovuluşu: Bu sahnede Tanrı'ya kurban olarak sunacağı kuzuyu elinde taşıyan Yohakim, tapınağın girişinde başkâhin tarafından kovulurken görülür. Başkâhinin jestleri, Yohakim'in reddedilişini imlemektedir.

Yohakim Çobanlar Arasında: Tapınaktan kovuluşunun ardından kırk gün oruç tutmak için çöle çekilen Yohakim, bu sahnede çobanlarla ve koyun sürüleriyle gösterilir. Giotto'nun Yohakim'in inzivaya çekildiği mekânı koyun ağılının bulunduğu dağlık bir yer olarak tanımlayışı, Apokrif Matta İncili'ni referans alışıyla ilişkilidir.

Anna'ya Müjde: Doğu ikonografisinde Apokrif Yakub İncili'ne bağlı olarak genellikle bir bahçede gösterilen Anna, *Altın Efsane*'yi referans alan Giotto'nun freskinde bir evde betimlenir (Resim 97). Diz çökmüş biçimde gösterilen Anna'ya, Başmelek Cebrail çocuğu olacağını bildirmektedir. Batı ikonografisinde bu sahneyi, "Meryem'e Müjde" betimlerinden ayıran temel özellikler, Arena Şapeli fresklerinde de görüldüğü gibi, zengin bir iç mekân tanımlaması ve sahneye katılan hizmetçi figürüdür.

Yohakim'in Kurbanı: Apokrif Yakub İncili'nde meleğin Anna'ya bildirdiği müjdeden habersiz olan Yohakim'in dağda Tanrı'ya kurban sunduğuna değinilir. Giotto'nun freskinde bir çobanın eşlik ettiği Yohakim, ateşe verdiği kurbanı Tanrı'ya sunmaktadır. Sahnenin bir yanında görülen melek, Anna'nın ardından Yohakim'e de aynı müjdenin verileceğine işaret eder.

Yohakim'e Müjde: *Altın Efsane*'ye göre, inzivaya çekilen Yohakim'e bir melek görünerek, İshak'ın annesi Sara ve Yusuf'un annesi Rahel gibi karısı Anna'nın da Kutsal Ruh aracılığıyla gebe kalacağını ve Meryem adını verecekleri bir kız çocuğu doğuracağını bildirir.

Arena Şapeli fresk çevriminde çobanların eşlik ettiği Yohakim'i uyurken görürüz. Bu gösterim biçimi, gökte beliren meleğin Yohakim'e düşünde göründüğü izlenimini verir. Sahnenin başka örneklerinde melek, diz çökmüş yaşlı Yohakim'e Anna'nın gebeliğini müjdelemektedir (Yaşlı Cranach, 1516-18, Budapeşte). Anna'nın Kutsal Ruh aracılığıyla gebe kalışı, Lekesiz Gebelik[56] olgusuna işaret eder. Bu olgunun Tevrat'taki ön-belirimleri, Samuel'in annesi Hanna, İshak'ın annesi Sara ve Yusuf'un annesi Rahel'dir.

Altın Kapı'da Buluşma: Apokrif Yakub İncili'nde kızları olacağı haberini alan Anna ve Yohakim'in evlerinin kapısında bir araya geldiği belirtilirken, *Altın Efsane*'nin yazarı Jacobus de Voragine yaşlı çifti Kudüs kentindeki Altın Kapı'da buluşturur. Öykünün Batı ikonografisindeki örneklerinde *Altın Efsane*'deki anlatım benimsenmiş ve yaşlı çifti bir araya getiren bu sahne "Altın Kapı'da Buluşma" olarak adlandırılmıştır. Anna ve Yohakim'in kent kapısını temsil eden bir mimari önünde ve genellikle sevinçle kucaklaşmış biçimde gösterildiği bu sahneye kimi zaman Anna'nın hizmetkârları ve Yohakim'e eşlik eden çobanlar da katılır.

Arena Şapeli fresklerinde yaşlı çifti yuvarlak kemerli, çift kuleli bir kent kapısı önünde birbirlerini öperken görürüz (Resim 98). Bu öpüşme motifi, Fransisken tarikatının söz konusu buluşmaya yüklediği anlamla ilişkilendirilebilir. Fransiskenlere göre, meleğin müjdelediği lekesiz gebelik, yaşlı çiftin öpüşmeleriyle gerçekleşmiştir. Nitekim Anna ve Yohakim'in birbirlerine sarılarak ya da öpüşerek kavuşmalarının gösterildiği "Altın Kapı'da Buluşma" sahnesi, Karşı-Reformasyon döneminde ortaya çıkan "Lekesiz Gebelik" betimlerine değin Batı ikonografisinde lekesiz gebelik kavramını simgeleyen bir tema niteliğindedir. Bu bağlamda "Anna ve Yohakim" öyküleri genellikle Meryem'in yaşamöyküsünün betimlendiği çevrim sahneleri içinde yer bulurken, "Altın Kapı'da Buluşma" başlı başına bir tema olarak Batı ikonografisinde sıkça işlenmiştir.

Meryem'in Doğumu

Cebrail'in bildirdiği üzere Anna bir kız çocuğu doğurur ve ona Meryem (İbranice Miriam) adını verir. Altı aylık olduğunda ilk yedi adımını atarak Meryem yürümeye başlar. Anna "İbranilerin lekesiz kızı" diye seslendiği Meryem için odasında kutsal bir yer yapar ve tapınağa takdimine kadar kızının kirli şeylere dokunmasını engeller (Apokrif Yakub İncili 5-6).

Altın Efsane'de söz konusu apokrif anlatının yinelenmesiyle birlikte 14. yüzyıldan itibaren Batı sanatında daha sık rastlanan bir tema haline gelen "Meryem'in Doğumu" sahnelerinde yatağa uzanmış biçimde gösterilen Anna genellikle arka plana alınmış, ebeler tarafından yıkanan Meryem ön planda betimlenmiştir. Olayın geçtiği yatak odası, "Müjde" sahnesinde olduğu gibi

56 Bkz. Tema ve Kavramlar bölümü, "Lekesiz Gebelik."

yine Yohakim'in zenginliğini yansıtan özellikler taşır. İç mekân tanımlamasındaki farklılığın dışında hizmetçilerin ve Anna'yı tebrik için gelen komşu kadınların düzenlemeye katılışı, bu sahneyi "İsa'nın Doğumu" sahnelerinden ayırmaktadır (Resim 99). 16. yüzyılda ortaya çıkan ve Meryem'in Tanrı'ya adanmışlığının anıştırması[57] olarak yorumlanan bazı örneklerde bu doğum sahnesi, kilisenin iç mekânına taşınmıştır (Altdorfer, 1520, Münih). Trento Kurultayı kararlarınca Hıristiyan ikonografisinin apokrif öykülerden arındırılması ilkesi benimsenmesine karşın bulutların arasından inen meleklerin betimlenişiyle göksel bir sahneye dönüşse de "Meryem'in Doğumu" teması Karşı-Reformasyon döneminde de varlığını sürdürür (Murillo, 1660, Paris).

Meryem'in Tapınağa Takdimi

Çocukları olması halinde onu Tanrı'ya adayacaklarına söz veren Anna ve Yohakim, üç yaşına geldiğinde Meryem'i tapınağa takdim ederler. Başkâhin Zekeriya Meryem'i şu sözlerle kutsar: "Rab senin namını tüm nesiller arasında yüceltsin. Ahir zamanda İsrailoğullarının kefaretini Rab sana vahyetsin." Öteki bakirelerle birlikte tapınakta bir güvercin gibi korunan Meryem, bir meleğin elinden yiyecek alarak beslenir (Apokrif Yakub İncili 7).

Geç Gotik dönemden itibaren örneklerine rastlanan "Tapınağa Takdim" sahnelerinde Meryem, tapınağa ulaşan basamakları çıkarken betimlenir. Basamakların başlangıcında Anna ve Yohakim, bitiş noktasında ise Meryem'i bekleyen başkâhin Zekeriya görülür. Metinlerde üç yaşında olduğu belirtilmesine karşın Meryem genellikle genç bir kız gibi resmedilmiştir (Tiziano, 1538, Venedik). Tapınağa ulaşan merdivenler *Altın Efsane*'deki anlatıma bağlı olarak on beş basamaktan oluşur.[58] Aynı metinde Meryem'in anne ve babasının yardımı olmaksızın merdivenleri çıktığı belirtilmesine karşın Giotto, Arena Şapeli fresk çevriminde Anna'yı kızını sırtından desteklerken resimlemiştir (Resim 100).

Meryem'in Eğitimi

İST KARİYE

Anne ve babası tarafından üç yaşındayken tapınağa takdim edilen Meryem, on dört yaşına değin tapınakta kalır. Bu süre içinde diğer bakirelerle birlikte eğitim almış, özellikle yün eğirme ve dikiş işlerinde çok becerikli olmuş, tapınağın perdesinin dikilmesinde önemli katkıda bulunmuştur. Meryem'in tapınakta aldığı eğitimi konu alan sahnelere Doğu ikonografisinde daha sık rastlanır. Kariye Müzesi'nin Meryem'in yaşamının resimlendiği

57 J. Hall, a.g.y., 220.

58 Tapınağa ulaşan basamakların sayısının on beş oluşu, Tevrat'ın Mezmurlar bölümündeki 120-134. mezmurlarla ilişkilidir. "Hacı İlahileri" olarak adlandırılan bu mezmurlar, Yahudi hacılar tarafından Kudüs'e yolculukları sırasında söylenmektedir. Öte yandan Yahudi tarihçi Flavius Josephus'a göre bu basamaklar, tapınakta kadınların alanını erkeklerinkinden ayırmaktadır.

iç narteks mozaiklerinde, melek tarafından beslenmesinden yün eğirmesine değin Meryem'in tapınaktaki günleri betimlenmiştir.[59]

Batı ikonografisinde, Meryem'in tapınağa takdiminden önce annesi Anna tarafından eğitilmesi konusu daha ağırlık kazanan bir temadır. Meryem'in, annesi Anna'nın elindeki kitabı okurken betimlendiği ve genellikle gökyüzünden inen meleklerin çiçeklerden oluşan bir tacı Meryem'in başına koyarken görüldüğü bu sahneler, Azize Anna kültünün yükselişiyle birlikte özellikle Karşı-Reformasyon sanatında yaygınlaşır (Murillo, 1665, Madrid).

Meryem'in Evliliği

Çocukluğunu tapınakta geçiren Meryem on iki yaşına geldiğinde Tanrı'nın bir meleği başkâhin Zekeriya'ya görünerek İsrailoğullarının dul erkeklerini toplamasını ve her biri ellerinde asa taşıyacak olan bu erkeklerden asası mucizevi bir özellik gösterenin Meryem'in kocası olmasını bildirir. Yakub İncili'ne göre evliliğe talip olanlar arasında bulunan Yusuf'un asasından bir güvercin çıkar; *Altın Efsane*'de ise Yusuf'un asasının yeşerdiği belirtilir. Böylece meleğin bildirdiği mucize gerçekleşir ve Meryem'in evleneceği erkeğin Yusuf olduğu ortaya çıkar. Başkâhin, bu bakire kızı himayesi altına almasını söylediğinde Yusuf şunları söyler: "Benim oğullarım var ve ben yaşlıyım. O ise genç bir kız! İsrailoğullarına gülünç olmaktan korkarım." Yusuf'un sözleri üzerine başkâhin, "Rabbin Allah'tan kork ve Allah'ın Datan'a, Abiram'a ve Korah'a ne yaptığını, yerin nasıl yarıldığını ve isyanlarından dolayı hepsini nasıl yuttuğunu düşün. Bunun senin hanende meydana gelmesinden kork!"[60] sözleriyle karşılık verir. Bunun üzerine Yusuf, Meryem'i himayesine alarak evine götürür (Apokrif Yakub İncili 8-9).

"Meryem'in Evliliği" sahnelerinde Meryem ve Yusuf, başkâhin Zekeriya'nın sağ ve sol yanında gösterilirler. Yeşeren ya da tepesinde güvercin bulunan asasını taşıyan Yusuf sıklıkla beyaz saçlı ve sakallı, nadiren genç bir erkek olarak resmedilir. Başkâhin çiftin ellerini kavuşturmakta, Meryem'in arkasında görülen bakireler ve ellerinde asalarını taşıyan öteki talipler sıklıkla sahneye eşlik etmektedirler. Evlilik töreni genellikle tapınağın önünde, bazı örneklerde ise iç mekânda gerçekleşir (Resim 101). Raffaello'nun yapıtında (1504, Milano) tapınak, arka planda yer alan merkezi planlı bir Rönesans yapısıyla temsil edilmiştir. Resim, Yusuf'un Meryem'in parmağına yüzük takışı gibi ayrıntılara yer verişiyle de dikkat çekicidir. Giotto, Arena Şapeli fresk çevriminde evlilik öncesinde gerçekleşen "Taliplerin Asalarını Başkâhine Sunuşu" ve "Taliplerin Asalar Önündeki Duaları"nı da sahneye taşır. Bu betimlerde başında haleyle

59 Kariye Müzesi iç narteks mozaikleri, Meryem'in tapınaktaki yaşamına ilişkin ayrıntılı bir çevrim sunar: "Meryem'in İlk Yedi Adımı", "Tapınak Kâhinleri Tarafından Kutsanması", "Tapınağa Takdimi", "Melek Tarafından Beslenmesi", "Tapınakta Eğitilmesi", "Mor Yün Yumağını Başkâhinden Alışı"

60 Başkâhin burada Tevrat'ta geçen bir olaya gönderme yapar. Bkz. "Korah ve Taraftarlarının Cezalandırılması."

resmedilen Yusuf, öteki taliplerden böylece ayrıştırılır. Öte yandan sanatçı, evlilik temasının ardından müzisyenlerin gösterildiği bir seremoni sahnesini de fresk çevrimine eklemiştir.

Acı Su Deneyi

Apokrif Yakub İncili'ne göre, Yusuf'a emanet edilen bakire Meryem'in gebe olduğunu öğrenen başkâhin Zekeriya, masumiyetlerini sorgulamak için acı su içirerek Meryem ve Yusuf'u bir sınamadan geçirir. Acı suyu içerek çöle çekilen Meryem ve Yusuf, vücutlarında bir bozulma uğramadan tapınağa geri döndüklerinde masumiyetleri ortaya çıkar. Bu anlatının benzerine Apokrif Matta İncili'nde (12) rastlanır. Söylentiler üzerine Meryem ve Yusuf'un başkâhin tarafından tapınağa çağrıldığı, acı su içirilerek yedi kez sunağın etrafında yürümelerinin ardından vücutlarında herhangi bir belirtinin ortaya çıkmaması sonucunda aklandıkları belirtilir. Bu apokrif öykü, Tevrat'ta kocalarına ihanetle suçlanan kadınlara uygulanması bildirilen bir sınama biçimini referans alır (Sayılar 5:11-31). Tanrı'nın bildirisine göre, kâhin ihanetle suçlanan kadına toprak kâse içinde acı suyu içerecek, kadının karnının şişmesi suçluluğunu, vücudunun zarar görmemesi ise masumiyetini kanıtlayacaktır. Apokrif metinler Meryem'in yanı sıra Yusuf'a da acı suyun içirilmesine değinmesi açısından dikkat çekicidir; çünkü Tevrat'ta bu sınama yalnız kadınlara özgü bir uygulama olarak aktarılmıştır.

Meryem'in bekâretinin ve lekesiz gebeliğinin sınandığı bu apokrif öykü, Bizans etkileri taşıyan nadir örneklerin (S. Maria Kilisesi, Castelseprio, 9-10. yüzyıllar) dışında Batı sanatında benimsenmemiştir. Katolik Kilisesi'nin şiddetle kınadığı apokrif anlatılardan biri olan "Acı Su Deneyi", başta Kapadokya bölgesi fresk çevrimleri olmak üzere Doğu ikonografisinde yaygınlık kazanmış bir temadır.[61] Çavuşin Kilisesi fresklerinde "Meryem'e Müjde" ve "Meryem'in Elizabet'i Ziyareti" sahnelerinin ardından Meryem ve Yusuf, başkâhinin huzurunda görülür (Resim 102). Meryem başkâhinin uzattığı kâseden suyu içerken arka planda betimlenen Yusuf da elindeki kâseden su içmektedir. Düzenlemenin hemen yanında suyu içmelerinin ardından fiziksel bir değişime uğramayarak masumiyetleri kanıtlanan Meryem ve Yusuf ikinci kez gösterilmişlerdir.

Meryem'in Ölümü

Kaynağı 4. yüzyıla dayanan apokrif metinlere (*Transitus Mariae*) göre, havariler İsa'nın öğretisini yaymak üzere başka ülkelere gittikleri sırada elinde palmiye dalı taşıyan bir melek Meryem'e ölümünün yaklaştığını bildirir. Bu haberi alan havariler gittikleri yerlerden dönerek ölüm döşe-

61 "Acı Su Deneyi" sahnelerinin Batı ikonografisinde benimsenmeme nedenleri üzerine bir tartışma için bkz. S. Yüzgüller Arsal, "A Scene from Asia Minor: Trial by Water", *Synergies Turquie*, No:2, 2009, 51-57.

ğindeki Meryem'in etrafında toplanırlar. Acısız bir ölümle gözlerini yuman Meryem'in ruhu cennetten inen oğlu İsa tarafından göğe alınır.

Altın Efsane'de başka ayrıntılar eklenerek yinelenen bu anlatının erken örnekleri, Bizans sanatında karşımıza çıkar. "Koimesis" olarak anılan bu betimlerde, döşeğinde yatan Meryem'in etrafı havarilerle çevrilidir. Kariye Müzesi'ndeki 14. yüzyıla ait mozaikte sahnenin merkezinde mandorla içinde gösterilen İsa'nın elinde küçük bir çocukla temsil edilen Meryem'in ruhu görülür. Meryem'in başucunda elinde buhurdan tutan Petrus, ayakucunda ise Paulus yer almaktadır. 15. yüzyıldan itibaren Batı sanatında yaygınlaşan sahnelerde kimi zaman meleğin Meryem'e ölümünü bildirişi resmedilir. "Meryem'e Müjde" sahnelerini anımsatan bu betimlerde, Meryem'in döşeğinde uzanışı ve meleğin elinde taşıdığı palmiye dalı ayırt edici motiflerdir. Ayrıca buradaki melek, "Müjde" betimlerindeki Cebrail yerine Mikael olarak tanımlanır. Rönesans resminde olgunlaştırılan "Meryem'in Ölümü" sahnelerinde Bizans sanatında odaklanılan İsa'nın Meryem'in ruhunu göğe taşıması motifine yer verilmemesi dikkat çekicidir. Mantegna'nın 1464 tarihli yapıtında, ellerinde mum taşıyan havariler büyük bir üzüntü içinde Meryem'in etrafında yer alırlar (Resim 103). Ellerini kavuşturmuş ve gözleri kapalı biçimde uzanan Meryem'in başında piskopos giysileriyle (papalık göndermesi) betimlenen Petrus, elinde taşıdığı Kutsal Kitap'tan dualar okumaktadır. Caravaggio'nun yapıtında (1602-4, Louvre Müzesi) Meryem'in başucunda, İsa'nın ölümünden önce annesini emanet ettiği havari Yuhanna, ön planda ise bir sandalye üzerinde dizlerine kapaklanmış biçimde ağlayan Mecdelli Meryem görülür. Barok üslubun karanlık atmosferini yansıtan Caravaggio'nun resmi, havarilerin derin üzüntüsünü dramatik bir etkiyle sahneye taşır.

Meryem'in Göğe Alınışı

Hıristiyanlığın erken dönemlerindeki apokrif anlatılar ve Kilise geleneğine göre Meryem, ölümünün ardından üçüncü günde cennete alınır.[62] Meryem kültünün yükselişte olduğu 13. yüzyılda söz konusu apokrif anlatının *Altın Efsane*'de yinelenişi, bu sahnenin ortaya çıkışına kaynaklık eder. İlk örnekleri Gotik katedrallerin cephelerinde görülen ve Rönesans resminde yaygınlaşan "Meryem'in Göğe Alınışı" sahnelerinde, düzenlemenin üst kısmında geleneksel lacivert ve kırmızı giysiler içindeki Meryem çocuk meleklerle çevrelenmiş bulutların üzerinde, boş mezarın etrafında şaşkınlıkla Meryem'in göğe alınışını izleyen havariler ise alt kısımda gösterilir. Kimi zaman Meryem'i göğe kabul etmek için bekleyen Tanrı figürü de sahneye katılır (Resim 104).

62 "İsa'nın Göğe Yükselişi"nden (Ascension) farklı olarak Meryem, Tanrı tarafından göğe çıkarılmıştır (Assumption). Bununla birlikte Meryem'in göğe alınışının ölümünün ardından üçüncü günde gerçekleşmesi, İsa'nın ölümünden üç gün sonra dirilişi olayı ile örtüşmektedir.

KANONİK APOKRİF

Meryem'in Taçlandırılması

Kanonik ya da apokrif bir metne dayanmayan bu tema, ölümü ve göğe alınışının ardından Meryem'in, İsa ya da doğrudan Tanrı tarafından taçlandırılışının konu edildiği alegorik bir sahnedir. 13. yüzyılda Gotik katedrallerin cephelerini süsleyen heykellerde ortaya çıkan bu betim tipi, 15. yüzyıl İtalyan resminde yaygınlık kazanır. Erken Rönesans'a ait bu örneklerde yan yana oturmuş biçimde gösterilen İsa ve Meryem bulutların üzerindedir ve İsa, "Cennetin Kraliçesi" olarak zengin giysilerle gösterilen annesi Meryem'in başına taç koyar (Fra Angelico, 1435, Floransa). Karşı-Reformasyon döneminden itibaren Kutsal Üçlü'nün bir arada gösterildiği sahnelerde Meryem, Baba ve Oğul tarafından taçlandırılır (Resim 105). Kimi zaman düzenlemeye Kilise Babaları ve azizler de katılırlar.

İsa'nın Doğumu ve Çocukluğu

Meryem'e Müjde

Cebrail, Galile'nin Nasıra kentinde yaşayan ve Davud soyundan Yusuf adlı biriyle nişanlı olan Meryem'e gelerek gebe kalıp bir oğul doğuracağını, doğan çocuğa İsa adını koyacağını bildirir. Meryem'in hiçbir erkekle ilişkisi olmadığını söylemesi üzerine melek, "Kutsal Ruh senin üzerine gelecek, Yüce Olan'ın gücü sana gölge salacak," diye karşılık verir. Doğacak çocuğa "Tanrı'nın Oğlu" denecektir (Luka 1: 26-38).

Kanonik İncillerden yalnız Luka İncili'nde konu edilen İsa'nın doğumunun Meryem'e müjdelenmesi, Apokrif Yakub İncili ve *Altın Efsane*'de de anlatılmaktadır. "Meryem'e Müjde" sahnelerinin ana figürleri; Meryem, Cebrail ve Meryem'in üzerine doğru inen, Kutsal Ruh'u simgeleyen güvercindir. Öte yandan apokrif metinlerde aktarılan bazı simgesel motifler de genellikle bu sahne şemasına katılır. Bu yorumlara göre, meleğin Meryem'e gelişi bahar mevsiminde (25 Mart, *Conceptio Domini*) gerçekleşmiştir; bu nedenle vazo içinde çiçek, özellikle Meryem'in bakireliğini ve saflığını simgeleyen zambak sahnenin atribüleri arasındadır. Zambak, kimi zaman Cebrail'in elinde görülmektedir. Bazı örneklerde meleğin kendisine seslenişi karşısında duyduğu korku ve şaşkınlığı belirtecek biçimde Meryem, ellerini kendisine doğru çekerken ya da göğsünde kavuşturmuş olarak betimlenir.[63] Genellikle Meryem'in kucağında ya da okuma masasında bir kitap göze çarpar. Bu kitap motifi, Tevrat'ta İşaya'nın (7:14) Mesih'in gelişini müjdeleyen sözlerine işaret etmektedir.[64] Ayakta ya da Meryem'in önünde diz çökmüş biçimde gösterilen Cebrail, özellikle Karşı-

63 Rönesans resmindeki "Meryem'e Müjde" sahnelerinin jest ikonografisi için bkz. M. Baxandall, *15. Yüzyılda Sanat ve Deneyim: Stilin Toplumsal Tarihine Giriş*, Çev. Zeynep Rona, İstanbul: İletişim Yay., 2015, 82-90.

64 Bkz. "İşaya" bölümü.

Reformasyon döneminde, cennetten geldiği izlenimini vermek üzere bulutların arasında betimlenmektedir. Kutsal Ruh'u simgeleyen güvercin, Tanrı'nın kaynaklık ettiği bir ışık huzmesi içinde Meryem'in üzerine inmektedir. Bu gösterim motifi, Meryem'in Kutsal Ruh aracılığıyla İsa'ya gebe kalışını temsil eder. Gökten inen Tanrı'nın elini gösteren ya da bulutların üzerinde yer alan Tanrı figürünün de sahneye katıldığı örneklere rastlanmaktadır.

Fra Angelico'nun yapıtında düzenlemenin bir yanında "Cennetten Kovuluş" betimlenmiştir (Resim 106). Bu gösterim motifi, "İlk Günah" temasına gönderme yapar ve sahnede doğacağı bildirilen İsa'nın, ilk günahtan Son Yargı Günü'ne dek insanoğlunun günahlarını taşıyacağının bir ifadesidir. Batı sanatında sahne genellikle iç mekânda; kimi zaman ise Leonardo da Vinci'nin yapıtında (1472-75, Uffizi) olduğu gibi dış mekânda gösterilmektedir. Doğu ikonografisinde (örneğin Bizans mozaiklerinde) Apokrif Yakub İncili'ndeki (11) anlatımın referans alınmasına bağlı olarak farklı bir kalıbın varlığı göze çarpar. Cebrail, Meryem'e kuyudan su çekerken görünmekte ve Meryem kendisine seslenen meleğe doğru bakmaktadır (San Marco, Kariye mozaikleri vd.).

Meryem'in Elizabet'i Ziyareti

Cebrail, Meryem'e İsa'nın doğumunu müjdelediği sırada akrabası olan Elizabet'in de kısır olmasına karşın altı aylık gebe olduğunu bildirir. Bu haberi alan Meryem, Yahuda'nın dağlık bölgesinde oturan Elizabet'i ziyarete gider. "Elizabet Meryem'in selamını duyar duymaz karnındaki çocuk sıçradı. Elizabet Kutsal Ruh'la doldu. Yüksek sesle, sen kadınlar arasında en kutlu olansın, karnının ürünü de kutludur, dedi." Meryem yaklaşık üç ay Elizabet'in yanında kalmasının ardından evine döner (Luka 1. 39-45).

Ziyaret sahnelerinde birbirine sarılan, kucaklaşan iki kadın betimlenmektedir. Elizabet, Meryem'le karşılaştırıldığında genellikle oldukça yaşlı gösterilir (Resim 107). Kimi zaman Meryem ve Elizabet'e iki kadın eşlik etmektedir. Söz konusu kadınlar, İncil'de Meryem'in yakınları arasında adları geçen Klopas'ın karısı Meryem ve Meryem-Salome olarak yorumlanır.[65] 16. yüzyıl Venedik resminde kimi zaman sahneye Elizabet'in kocası ve aynı zamanda tapınağın başkâhini olan Zekeriya ve Yusuf da katılmaktadır. Kuzey resminde Meryem ve Elizabet'in karşılaşması, genellikle Elizabet ile Zekeriya'nın dağlık bölgedeki evleri önünde gerçekleşir (Dieric Bouts,1445, Madrid).

Yusuf'un Rüyası

Yusuf, Meryem'in gebe olduğunu anlayınca onu sessizce terk etmeyi düşünür; ancak bir melek düşünde Yusuf'a görünerek Meryem'de oluşanın Kutsal

65 Hall, a.g.y., 337.

MSGSÜ

Ruh'tan olduğunu ve doğacak çocuğun halkını günahlarından kurtaracağını söyler (Matta 1:18-25). "Yusuf'un Rüyası" olarak adlandırılan bu anlatım, Batı sanatında örneklerine az rastlanan bir sahnedir. Philipe de Champaigne'nin resminde, ön planda uyuyan Yusuf, arka planda ise meleğin işaret ettiği Meryem görülmektedir. Yusuf'un en bilinen atribüleri olan marangozluk aletleri de sahnede yer alır (1642-43, National Gallery, Londra).

Zekeriya ve Elizabet

Meryem'in akrabası olan Elizabet, tapınak kâhinlerinden Zekeriya ile evlidir; yaşlarının ilerlemesine karşın Elizabet'in kısır olması nedeniyle bu çiftin çocukları olmamıştır. Bir gün tapınakta buhur sunduğu sırada Zekeriya'ya bir melek görünerek Elizabet'in bir oğul doğuracağını ve çocuğa Yahya ismini vereceklerini bildirir. Meleğin sözleri karşısında şüpheye düşen Zekeriya, kendisinin ve eşinin yaşlı olduğunu söyler. Melek ise verdiği bu sevindirici habere inanmadığı için doğumun gerçekleşmesine değin Zekeriya'nın dilinin tutulacağını belirtir. Tapınaktan çıktığında dili tutulan Zekeriya kimseyle konuşamaz. Bu olayın ardından gebe kalan Elizabet bir oğul dünyaya getirir. Sekizinci gün sünnet edildiği sırada akrabaları çocuğa, babasının ismini (Zekeriya) koymak isterler; ancak Elizabet oğluna Yahya ismini vereceğini belirtir. Bunun üzerine Zekeriya'ya danıştıklarında, konuşamadığı için bir taş levha isteyen Zekeriya tablete, "Adı, Yahya'dır," yazar ve o anda dili yeniden çözülür (Luka 1:5-25; 57-66). Bartolommeo di Giovanni'nin Chicago'daki altar panosu, öykünün bütün aşamalarını göstermektedir.

Zekeriya'ya Müjde: Bu sahnelerde tapınakta buhur sunan Zekeriya, sunağın önünde görülmekte ve sunağın diğer yanında Elizabet'in bir oğul doğuracağını bildiren melek figürü yer almaktadır. Bazı örneklerde tapınakta bulunan başka figürler de sahneye eşlik etmekte ve Zekeriya dilinin tutulmasını işaret etmek ister gibi parmağını ağzına uzatmış olarak betimlenmektedir.

Vaftizci Yahya'nın Doğumu ve İsminin Verilişi: Vaftizci Yahya'nın doğumuna ilişkin sahneler, genellikle onun adına adanan kiliselerin ya da şapellerin fresk çevrimlerinde ve altar panolarında karşımıza çıkar. Doğum sahnesi Elizabet'in yatak odasında geçmekte, Elizabet yatağında uzanmış biçimde gösterilmektedir. Ebeler ve akrabalar sahneye katılan öteki figürlerdir. Vaftizci Yahya annesinin kucağında, ebeler tarafından yıkanırken ya da *Altın Efsane*'deki anlatıma bağlı olarak Meryem'in kucağında betimlenir. *Altın Efsane*'ye göre Meryem, doğumu sırasında Elizabet'in yanındadır ve ona yardımcı olur.

"Vaftizci Yahya'nın Doğumu" sahnelerinde, düzenlemenin bir yanında genellikle Zekeriya'nın elindeki tablete Yahya'nın ismini yazışı temasına yer verilir (Resim 124). Kimi zaman bu motif, bağımsız bir sahne olarak ele alınmaktadır. Çevrim sahnelerinde Yahya'nın sünnet edilişi temasına da rastlanmaktadır.

Zekeriya'nın Katledilişi: Apokrif metinlerde, Yahya'nın doğumunun ardından gerçekleşen bazı olaylara değinilir. Herodes'in iki yaşın altındaki çocukları öldürtmesi sırasında Elizabet oğlunu alarak dağlık alanlara kaçmış, bir dağın ikiye ayrılarak onları içine alması üzerine Vaftizci bu katliamdan kurtulmuştur. Öte yandan tapınağın kâhini Zekeriya'nın bir oğlu olduğunu bilen Herodes, ona oğlunu nereye sakladığını sorar. Tapınakta hizmet ettiğini dile getiren Zekeriya, Herodes'in adamlarına oğlunun nerede olduğunu bilmediğini söyleyince Herodes çok öfkelenir ve geleceği bildirilen "Yahudilerin kralı"nın Zekeriya'nın oğlu olabileceğinden şüphelenir. Bunun üzerine Zekeriya tapınakta katledilir (Apokrif Yakub İncili 23).

Apokrif metinlere göre, Herodes'in gazabından korkan Elizabet oğlunu alarak çölde yaşamaya başlar. Yahya yedi buçuk yaşındayken Elizabet ölür. Bunun üzerine Meryem ve Çocuk İsa, Yahya'yı ziyaret ederler. Elizabet'i kefenleyip gömdükten sonra Yahya'ya çölde yaşamayı öğretirler. Meryem, Yahya'yı yanlarına almak istese de Çocuk İsa çölde kalması gerektiğini ve meleğin ona eşlik edeceğini söyler.

Beytlehem'e Yolculuk ve Nüfus Sayımı

İsa'nın doğumunun yaklaştığı günlerde Kayser Augustus, Roma İmparatorluğu sınırları içinde nüfus sayımı yapılmasını emreder. Herkes sayıma katılmak üzere kendi kentine gitmek durumundadır. Davud'un soyundan gelen Yusuf, İsa'yı doğurmak üzere olan Meryem'i yanına alarak, Nasıra'dan yola çıkıp "Davud'un Kenti" olarak anılan Beytlehem'e gider (Luka 2: 1-5).

"Beytlehem'e Yolculuk ve Nüfus Sayımı", genellikle Doğu ikonografisindeki çevrim sahnelerinde betimlenen, Batı sanatında nadiren örneklerine ender rastlanan bir İncil anlatısıdır. Otto Mild İncili'nde 1339 tarihli minyatürde düzenlemenin bir yanında Kayser Augustus'un nüfus sayımı yapılması emrini verişi, öteki yanında ise eşek üzerindeki Meryem ve eşeği çekmekte olan Yusuf'un Beytlehem kentine varışları gösterilir. Bizans mozaik çevrimlerinde sahneye bir erkek çocuğu katılır (Kariye Müzesi, 14. yüzyıl, İstanbul). Bu figür, Apokrif Yakub İncili'nde sözü edilen, Yusuf'un ilk evliliğinden olan oğlu olarak kabul edilir.

"Nüfus Sayımı" betimlerinde ise tahtında oturan Augustus, sayımı yapan görevliler ve yazılmak için bekleyen Yusuf ile Meryem sahnede yer alır. Ortaçağ kitap resimlerinde rastlanan betimlerin yanı sıra bu sahnenin Batı sanatında bilinen tek örneği, Yaşlı Pieter Bruegel'in yapıtıdır (1566, Brüksel). Sanatçı, karlar içindeki bir Flaman manzarasında sayım için bir hanın önünde toplanan kalabalığı sahneye taşımış, ön planda eşeğin üzerinde Meryem ve eşeği çeken Yusuf'u resmetmiştir. Ancak Bruegel'in yapıtının "Nüfus Sayımı" olarak tanımlanması sahne şeması açısından oldukça güçtür. Yapıt, Flaman bölgesinden bir "günlük yaşam sahnesi" izlenimi vermektedir.

İsa'nın Doğumu

İsa'nın doğumu, yalnızca Luka tarafından konu edilmekte, yazar doğumun nüfus sayımının yapıldığı Beytlehem kentinde ve handa yer bulunmaması nedeniyle bir hayvan yemliğinde gerçekleştiğini belirtmektedir: "*Onlar oradayken Meryem'in doğurma vakti geldi. İlk oğlunu dünyaya getirdi. Onu kundağa sarıp hayvan yemliğine yatırdı. Çünkü handa yer bulamamışlardı*" (Luka 2:6-7).

İncil metnindeki bu sınırlı anlatıma karşın "İsa'nın Doğumu", Hıristiyan ikonografisinin başlıca temaları arasında yer alır. Doğum sahnelerinde Meryem, Çocuk İsa ve Yusuf (Kutsal Aile), Luka'nın anlatısına bağlı olarak bir yemlikte gösterilir. Sahnenin erken örneklerinde Kutsal Aile'nin bir mağarada betimlenişi dikkati çeker (Resim 108). Bu gösterim biçiminin temelini apokrif metinlerdeki anlatımı izleyen Doğu ikonografisi örnekleri (Bizans resim çevrimleri vd.) oluşturmaktadır. Öte yandan Doğum temasının en önemli atribülerinden biri olan, nefesleriyle yemliği ısıtan öküz ve eşek yine kanonik İncil yazarlarının değinmediği bir ayrıntıdır. Yeni doğan bebeği nefesleriyle ısıtan bu hayvan figürlerinden Apokrif Matta İncili'nde söz edilir.

Batı sanatında "İsa'nın Doğumu" sahneleri için yaygın olarak görülen sahne şeması, Meryem'in yemlikteki samanların üzerinde yatan Çocuk İsa'ya diz çökmüş biçimde secde ettiği (Stefan Lochner, Münih) ya da Çocuk İsa'yı kucağında taşıdığı (Schongauer, Münih), Yusuf'un ise düşünceli bir ifadeyle genellikle arkaplanda yer aldığı kalıptır. Meryem'in secde edişini sahneye taşıyan gösterim kalıbına, İsveçli Azize Bridget'in (1304-73) *Vahiyler/Esinlemeler* adlı metni kaynaklık eder.[66] 1370 yılında Beytlehem'e giden ve esinlemelerini kaleme alan Azize Bridget'in anlatımları, Doğum sahnelerinde rastlanan pek çok motifin çıkış noktasını oluşturmuştur. Çocuk İsa'yı çevreleyen ışık huzmesi, Yusuf'un elinde taşıdığı mum, Meryem'in oğluna secde edişi, bu motiflerin en belirgin örnekleridir. Bazı betimlerde, Çocuk İsa Meryem'in kucağındadır ya da Meryem beşikte uzanan oğlunu hayranlıkla izlemektedir.

Doğum temasında rastlanan başka bir kalıp, ebelerin sahneye katıldığı gösterim biçimidir. Yaygın olarak Doğu ikonografisinde benimsenen ebe figürleri, apokrif metinlerde konu edilir. Apokrif Yakub İncili'ne göre, Yusuf, Meryem'in doğumu sırasında hazır bulunmaları için iki ebe çağırır. Bir bakirenin doğum yapmasından şüphe duyan ebe Salome, eliyle Meryem'e bir test yapmaya kalkışır ve eli alevler içinde yanarak kurumaya başlar. İnançsızlığı ve Tanrı'yı denemeye kalkışması nedeniyle cezalandırılan Salome, Çocuk İsa'ya dokunarak iyileşir (19:1-19; 20:1-12).

14. ve 15. yüzyıllarda ebelerin sahneye katıldığı betimler karşımıza çıkar. Genellikle düzenlemenin bir yanında yer alan ebeler, çoğu zaman Çocuk İsa'yı yıkarken gösterilmektedir. Öte yandan bazı örneklerde ebe Salo-

66 A.g.y., 220.

me kurumuş elini Meryem'e ya da Çocuk İsa'ya uzatırken betimlenmiştir (Resim 109). Latin Kilise Babaları tarafından şiddetle reddedilen Meryem'i sınayan Salome figürü, Trento Kurultayı (1545-63) kararlarınca bu temanın kınanması üzerine tamamen ortadan kalkmıştır.

Çobanların Secdesi

İsa'nın Beytlehem'de bir yemlikte doğumunun ardından bir melek, o bölgede sürülerini gezdiren çobanlara görkemli bir parlaklık içinde görünerek Davud'un Kenti'nde Kurtarıcı'nın doğduğunu müjdeler: "Hayvan yemliğinde yatan, kundağa sarılı bir bebek bulacaksınız." Meleğin bu sözleri üzerine Beytlehem'e varan çobanlar, Kutsal Aile'nin bulunduğu yemliğe giderek Çocuk İsa'ya secde ederler. Ardından tanıklık ettikleri bu olayı çevrelerine yaymaya başlarlar (Luka 2:8-20).

Luka İncili'ndeki anlatım "Çobanlara Müjde" ve "Çobanların Secdesi" olmak üzere iki sahne halinde betimlenir. Meleğin çobanlara İsa'nın doğumunu bildirişi, Doğu ikonografisinde daha sık rastlanan bir motiftir. Batı sanatında secde motifi sahneye taşınmış; meleğin çobanlara görünmesi ise daha çok "İsa'nın Doğumu" sahnelerinin arka planında bir ayrıntı olarak gösterilmiştir. "Çobanların Secdesi" sahnelerinde, iki ya da müneccim kralların sayısına koşut olarak üç kişi ile temsil edilen çobanlar ellerinde değnekleri, diz çökmüş biçimde Çocuk İsa'ya secde ederler (Schongauer, 1472, Berlin). Dürer'in 1500 tarihli Paumgartner Altarı'nda ellerinde başlıklarını taşıyan iki çoban arka planda yer alırlar (Resim 110). Sahnenin ön planında ise meleklerin taşıdığı Çocuk İsa'ya secde eden Meryem ve Yusuf ile çok küçük boyutlarda resmedilen Paumgartner ailesinin üyeleri betimlenmiştir.[67] Luka'nın anlatımında çobanların hediye sunduklarına ilişkin bir bilgiye yer verilmemesine karşın bazı sahnelerde –olasılıkla müneccim krallarla ilişki kurularak– çobanların da Çocuk İsa'ya hediye sundukları görülür. Söz konusu hediye, genellikle İsa'nın kurban olarak dünyaya gelişini simgeleyen kuzudur (Ghirlandaio, 1482-85, Floransa).

Müneccim Kralların Secdesi

İsa'nın Kral Herodes (Büyük Herodes) döneminde Beytlehem'de doğumunun ardından doğudan yola çıkan müneccimler Kudüs'e gelerek Yahudilerin yeni doğan kralının nerede olduğunu sorarlar. Çünkü kendilerine görünen bir yıldızı izleyerek yeni doğan krala tapınmaya gelmişlerdir. Roma İmparatorluğu denetiminde Yahudiye krallığını sürdüren Herodes, müneccimlerin

67 Nüremberg'in seçkin Paumgartner ailesinin iki üyesi, Lukas ve Stephan tarafından kentteki St. Catherine Kilisesi için sipariş edilen altar panosunun yan kanatlarında bu kişiler koruyucu azizleri George ve Eustace kimliğinde betimlenmişlerdir.

söylediklerini duyunca bütün din yorumcularını çağırarak Mesih'in nerede doğacağını sorar ve Tevrat'ta bildirildiği üzere Yahudiye Beytlehem'inde doğacağını öğrenir. Müneccimleri Beytlehem'e gönderen Herodes, çocuğun yerini ona da bildirmelerini, kendisinin de Mesih'e tapınmak için gideceğini söyler. Müneccimler Herodes'in yanından ayrılıp, onlara yol boyunca rehberlik eden yıldızı izleyerek Beytlehem'e varırlar. Yıldızın üzerinde durduğu eve girdiklerinde secde edip yanlarında getirdikleri hediyeleri (altın, tütsü, mür) Çocuk İsa'ya sunarlar. Gördükleri düşte Kral Herodes'e uğramamaları yönünde uyarılan müneccimler başka bir yoldan ülkelerine geri dönerler (Matta 2:1-12).

Kilise Takvimi'nin en önemli yortularından birini oluşturan "Müneccim Kralların Secdesi", İsa'nın kutsal niteliğinin insanlığa ilk bildirisi olarak 6 Ocak günü kutlanmakta ve bu yortu Epifani[68] olarak adlandırılmaktadır. Batı ikonografisinde en sık rastlanan temalardan biri olan "Müneccim Kralların Secdesi", Luka İncili'nde aktarılan "Çobanların Secdesi" olayından farklı olarak Yahudi olmayan Doğulu müneccimlerin İsa'ya tapınmak üzere Beytlehem'e gelişi ile dikkati çeker. Matta ve Luka'nın değindikleri bu iki secde öyküsü, Kilise tarafından Hıristiyanlıktaki ilk tapınma örnekleri olarak kabul edilir.

Matta'nın değindiği doğudan gelen müneccimlerin, Pers kültürüne ait müneccimler ya da düş yorumcuları oldukları düşüncesi benimsenmiştir. Özellikle bu kişilerin bir yıldızı izleyerek yolculuk edişleri, Perslerin Güneş Tanrısı Mithra kültüyle ilişkilendirilmiştir. Mithra inancı, erken Hıristiyan döneminde Roma İmparatorluğu'nun doğu coğrafyasında yaygınlık kazanmış bir külttür. Nitekim Roma katakomp resimleri ve Bizans mozaiklerinde (San Apollinare Nuovo vd.) Çocuk İsa'ya secde eden müneccimlerin Mithra kültüne ilişkin giysiler ve konik başlıklarla gösteren betimler söz konusudur. Doğudan gelen müneccimlerin kral olarak tanımlanışına ise ilk kez Latin Kilise Babası Tertullianus'un (160-220) metinlerinde rastlanır. Tertullianus, Tevrat'ta (Mezmurlar 72:10-11)[69] aktarılan sözlerle Matta'nın anlatımını ilişkilendirerek Çocuk İsa'ya secde eden müneccimleri kral olarak yorumlamıştır. Batı sanatında geç Ortaçağ örneklerinden itibaren İsa'ya secde eden müneccimler, krallık tacı ile betimlenmiştir.

İncil metninde müneccimlerin sayısı belirtilmemiş; ancak Yunan Kilise Babası Origenes'in (185-254) yaklaşımı benimsenerek sunulan üç hediye bağlamında üç kişi oldukları kanısı ortaya çıkmıştır. Hıristiyan sanatının erken döneminde müneccim kralların sayısının genellikle iki ile altı arasında değiştiği, daha sonraki örneklerde ise üç kralın Çocuk İsa'ya secde ettiği görülür. Simgesel yorumlamalara göre, üç kral insanoğlunun üç çağını (gençlik, orta yaşlılık, yaşlılık); dünyanın o dönemde bilinen üç kıtasını (Afrika,

68 Grekçe'de epifani (epiphany) kelimesi; görünüş, tezahür anlamına gelir.

69 *"Tarşiş'in ve kıyı ülkelerinin kralları Ona haraç getirsin, Saba ve Seva kralları armağanlar sunsun! Bütün krallar önünde yere kapansın, Bütün uluslar ona kulluk etsin!"*

Avrupa, Asya) temsil etmektedir. 14. yüzyıldan itibaren üç kralın Nuh'un soyundan geldiğine; farklı ırkları ve kıtaları simgelediğine inanılmıştır. Öte yandan 6. yüzyıldan itibaren söz konusu üç kral, Baltasar, Melkior, Gaspar (Caspar) olarak adlandırılmıştır. Aziz Bede'nin (673-735) açımlamalarına göre, sunulan hediyelerden altın, İsa'nın krallığını; tütsü, İsa'nın kutsallığını; mür ise İsa'nın kurban olmak için gelişini simgeler. Bununla birlikte müneccim kralların Çocuk İsa'ya secde edişi, dünyasal güçlerin (krallıkların) Kilise'nin yetkesine itaatinin simgesi olarak kabul edilmiştir.

İsa'nın doğumunun gerçekleştiği yemlikte gösterilen "Müneccim Kralların Secdesi" sahnesinde, genellikle yaşlı kral Gaspar, annesi Meryem'in kucağında bulunan Çocuk İsa'nın önünde diz çökerek hediyesini sunmaktadır. Gaspar'ın arkasında çoğu kez ayakta betimlenen Melkior ile Baltasar yer alır. Sıklıkla siyahi olarak gösterilen Baltasar, Afrika kıtasını temsil eden figürdür. Batı sanatında yaklaşık 13. yüzyıldan itibaren üç kral, dönemin krallık giysileri içinde ve başlarında taçlarıyla betimlenmiştir. Botticelli'nin Floransa Uffizi'deki 1475 tarihli resminde ise, yapıtı sipariş eden Medici ailesinin üyeleri ve dönemin entelektüelleri karşımıza çıkar (Resim 111).[70] Bu bağlamda Benozzo Gozzoli'nin Medici Sarayı'ndaki yapıtı daha ilginç bir düzenleme mantığı sunar (Bkz. Ek 1).

Krallar saygı gereği çoğu kez taçlarını başlarından çıkararak yere bırakmışlardır. Kim zaman onlara yolculuk sırasında eşlik eden kafile de düzenlemenin arka planında yer alır. Bu figürler genellikle Doğulu olduklarını vurgulayan biçimde giyinmiş ve yanlarında develerle betimlenmiştir. Özellikle geç Ortaçağ fresk çevrimleri ve minyatürlerde müneccim kralların yolculuk için buluşması, Herodes'e gelişleri ve Beytlehem'den ülkelerine geri dönüşleri aşamalı olarak resmedilmiştir. Düzenlemenin ikiye bölündüğü bir Ortaçağ minyatüründe, üstte meleğin müneccimleri Herodes'e uğramamaları konusunda uyarması, altta ise deniz yoluyla ülkelerine dönen müneccimler betimlenir. "Müneccim Kralların Secdesi" sahnelerine, Meryem ve Çocuk İsa'nın yanı sıra Yusuf da genellikle katılır. Krallara rehberlik eden ve İsa'nın doğduğu yerin üzerinde duran yıldız, sahnenin atribülerindendir.

İsa'nın Sünneti

Bir Yahudi olarak dünyaya gelen İsa, doğumundan sekiz gün sonra Musa yasalarına göre sünnet edilir ve bu sırada ismi konulur: "*Çocuğun sünneti için*

70 Floransa Bankerler Loncası'nın üyelerinden Guasparre Lami'nin Santa Maria Novella Kilisesi'ndeki şapeli için resimlenen yapıtta en solda Giuliano de'Medici'yi, onun omzuna yaslanmış olarak ozan Poliziano'yu ve yanında da Pico della Mirandola'yı buluruz. İsa'ya secde eder durumdaki kralda yaşlı Cosimo de'Medici, yarı çömelmiş pozda kırmızı pelerinli kralda gutlu Piero, ayakta duran siyah elbiseli figürde ise onun oğlu Lorenzo'nun betimlenmiş olduğu kabul edilir. Ayrıca sahnenin en sağında, sarı giysiler içinde izleyiciye bakmakta olan figür, ressamın kendisidir. Rönesans sanatçılarının kimi zaman yapıtlarında kendi portrelerine yer verme geleneği, yapıtlarına koydukları bir çeşit imza olarak yorumlanmaktadır.

gerekli sekiz gün dolunca, anne karnına düşmeden önce melek aracılığıyla bildirildiği gibi ona İsa adı verildi" (Luka 2: 21).

Luka'nın mekâna ve sünneti gerçekleştiren kişiye ilişkin bilgi vermemesine karşın sünnet sahnelerinde, genellikle annesi Meryem'in kolları arasında bulunan Çocuk İsa'nın başkâhin Simun[71] tarafından tapınakta sünnet edilişi betimlenir (Resim 112). Bazı örneklerde başkâhine bir yardımcı eşlik etmekte ve Simun yardımcısının taşıdığı tepsiden bıçağı alırken gösterilmektedir. Sıklıkla, Meryem'in arkasında Yusuf da sahneye katılır. Rönesans resminde yaygınlaşan sünnet sahnelerine Karşı-Reformasyon sanatında sıkça rastlanmaktadır. Sünnet teması, İsa'ya isminin verilişi ayrıntısına yer vermesine bağlı olarak, İsa'nın ismini taşıyan İsa Derneği ve Cizvit tarikatına bağlı kiliseler için özel bir önem taşır.[72]

İsa'nın Tapınağa Takdimi

Musa'nın ruhsal yasasına göre paklanma günü geldiğinde, Yusuf ve Meryem Tanrı'ya sunmak üzere Çocuk İsa'yı Kudüs'teki tapınağa götürürler. Kutsal Ruh aracılığıyla tapınağa gelen ve Mesih'in gelişini bekleyen Simeon adındaki bir adam çocuğu kucağına alarak şu sözleri söyler: "Ey egemen Rab, verdiğin söz uyarınca artık uşağını esenlikle bu yaşamdan ayırabilirsin. Çünkü gözlerim kurtarışını gördü. Tüm insanlığın önünde hazırladığın bu kurtarış uluslara Tanrı açıklamasını sağlayan ışık ve halkın İsrail'e yüceliktir." Simeon bu sözlerin ardından şaşkınlık içindeki Meryem ve Yusuf'u da kutsar. Bu sırada tapınakta seksen dört yıldır dul olan kadın peygamber Anna vardır. O da Tanrı'ya dua ederek herkese İsa'dan söz eder (Luka 2: 22-38). Musa yasalarına göre doğan her ilk çocuk için bedel olarak tapınağa beş şekel ödenmeli (Sayılar 18: 15-17), çocuk sekizinci gün sünnet edilmeli ve doğum yapan kadının paklanması için tapınağa bir çift kumru ya da iki güvercin yavrusu sunulmalıdır (Levililer 12). "İsa'nın Tapınağa Takdimi" sahnelerinde, düzenlemenin merkezinde Çocuk İsa'yı kucağında taşıyan Meryem ile çocuğu almak için ellerini uzatan başkâhin Simun betimlenir. Kimi zaman Çocuk İsa, Simun'un kucağındadır. Yusuf ya da sahnede yer alan bir kadın figürü elinde, doğum yapan Meryem'in paklanmasını simgeleyen iki güvercin taşır (Resim 113). Bazı örneklerde güvercinler Meryem'in elindedir; Yusuf ise beş şekeli sunmak üzere para kesesiyle gösterilmektedir. Bu sahneye genellikle Luka'nın tapınakta olduğunu belirttiği yaşlı kadın peygamber Anna da katılır. Ellerini kaldıran ya da parmağıyla Çocuk İsa'yı işaret eden Anna, bu jestiyle Tevrat'ın müjdelediği Mesih'in gelişine tanıklık etmektedir. Stefan Lochner'in yapıtında (1447, Darmstadt) görülen

71 Apokrif Yakub İncili'nde, Zekeriya'nın ardından başkâhin olarak Simun'un seçildiği belirtilir.

72 Hall, a.g.y., s. 69.

mum taşıyan figürler, Meryem'in paklanma törenine çağrışım yapar. Çünkü kilise tarafından kutlanan paklanma yortusu, mum taşınarak gerçekleştirilen bir ayindir.

Mısır'a Kaçış

"Müneccimler gittikten sonra Rabbin bir meleği Yusuf'a düşünde görünerek, 'kalk çocukla annesini al, Mısır ülkesine sığın', dedi. 'Ben sana bildirinceye dek orada kal. Çünkü Herodes yok etmek için çocuğu arayacak.' Yusuf kalktı, geceleyin çocukla annesini aldı, Mısır'a doğru yola koyuldu. Herodes'in ölümüne dek orada kaldı. Rabbin peygamber aracılığıyla söylediği şu söz yerine gelsin diye oldu bu: Ben oğlumu Mısır'dan çağırdım. (...) Herodes ölünce Rabbin bir meleği Mısır'da Yusuf'a düş yoluyla görünerek şöyle dedi: Kalk, çocukla annesini alıp İsrail ülkesine git; çünkü çocuğun canına kıymak isteyenler öldü. Yusuf kalktı, çocukla annesini alıp İsrail ülkesine vardı" (Matta 2: 13-15; 19-21).

"Mısır'a Kaçış" sahnelerinin temel figürleri, sıklıkla bir eşeğin üstünde gösterilen Meryem, annesinin kucağında bulunan Çocuk İsa ve eşeği ipinden çeken Yusuf'tur. Rembrandt'ın 1627 tarihli yapıtı, bu kalıbın tipik bir örneğini verir (Resim 114). Kimi zaman melek(ler) Kutsal Aile'ye rehberlik eder. Doğu ikonografisinde ve erken Rönesans örneklerinde sahneye Yusuf'un oğulları ile uşaklar katılabilmektedir.

Mısır Yolunda Dinlenme

Batı sanatında, Kutsal Aile'nin yolcululuğundan çok yolculuk sırasında dinlenmelerinin sahneye taşındığı görülmektedir. Karşı-Reformasyon döneminde yaygınlaşan bu sahnelerde, genellikle bir ağacın altında dinlenirken betimlenirler. Kimi zaman apokrif metinlerdeki anlatılara bağlı olarak Kutsal Aile bir palmiye ağacının altında resmedilmekte ve onlara elinde taşıdığı haç ile Çocuk Vaftizci Yahya eşlik etmektedir. Öte yandan bu dinlence sahnesine aziz ve azizelerin katıldığı betimler de söz konusudur. Örneğin Correggio'nun 1517 tarihli yapıtında, Kutsal Aile'nin yanında Aziz Francesco yer alır (Resim 115).

Özellikle Barok dönemde Çocuk İsa'nın daha büyük bir çocuk olarak gösterildiği düzenlemeler göze çarpar (Jacob Jordaens, 1616, Berlin). Bu sahneler, öykünün son aşamasını referans alarak Herodes'in ölümü üzerine meleğin bildirisiyle Kutsal Aile'nin Mısır'dan dönüşünü konu eder. Öte yandan Matta'nın anlatımının ilk ve son aşamalarında değinilen meleğin Yusuf'a görünmesi olayı, "Mısır'a Kaçış" sahnelerinin arka planında ya da nadiren bağımsız bir düzenleme olarak betimlenmiştir.

Masumların (Çocukların) Katli

"Herodes müneccimler tarafından aldatıldığını anlayınca çok kızdı. Müneccimlerden tam olarak öğrendiği doğum vaktini göz önüne alarak çıkardığı özel bir buyrukla Beytlehem ve çevresindeki iki yaşından küçük tüm erkek çocukları öldürttü. Böylece Yeremya peygamber aracılığıyla söylenen şu söz yerine gelmiş oldu: Rama'da bir ses duyuldu. Ağlayış ve yoğun dövünme. Çocukları için ağlayan Rahel avutulmak istemiyor; çünkü onlar yok oldular" (Matta 2: 16-18).

Tevrat'ta aktarılan (Yeremya 31. 15) ve Matta İncili'nde yinelenen Yeremya peygamberin sözleri, Herodes'in iki yaşından küçük erkek çocukları öldürtmesi olayının ön-belirimi kabul edilir. Batı sanatında bu konu genellikle çocukların öldürülmesi buyruğunu veren Herodes'in sarayının avlusunda geçer. Herodes'in askerleri, çocukları el ve ayaklarından yakalayarak kılıçla öldürürken onları kurtarmak için çırpınan anneler ağlayış ve derin bir üzüntü içindedir. Bu dramatik sahneye sarayının balkonundan olayı izleyen ya da tahtı üzerinde oturarak emri veren Herodes de genellikle katılır (Resim 116). Bazı betimlerde elbisesinin altında oğlunu saklayan bir kadın figürü dikkati çeker (Guido Reni, 1612, Bologna). Matta'nın metninde değinilmeyen bu ayrıntı, Apokrif Yakub İncili'nde konu edilen Elizabet'in oğlu Vaftizci Yahya'nın bu katliamdan kurtuluşu olayını yansıtmaktadır.[73] Hıristiyanlığın erken dönemlerinden itibaren Herodes'in buyruğuyla katledilen çocuklar, ilk din şehitleri (martir) olarak kabul edilmiştir. Bu nedenle bazı sahnelerde bulutların üzerindeki melekler, katledilen çocuklara şehitliği simgeleyen palmiye dalları uzatmaktadır.

İsa Din Bilginleri Arasında (Tapınakta Tartışma)

İsa on iki yaşındayken Kutsal Aile her yıl olduğu gibi Fısıh Bayramı için Kudüs'e gider. Bayramın ardından Nasıra kentine vardıklarında İsa'nın yanlarında olmadığını fark ederek Kudüs'e geri dönerler. Üç günlük arayışın ardından İsa'yı tapınakta din bilginleriyle tartışırken bulurlar. Meryem, "Çocuğum niçin bunu bize yaptın?" diye sorunca İsa, "Nasıl olur da beni ararsınız? Babamın evinde bulunmam gerektiğini bilmiyor musunuz?" sözleriyle karşılık verir (Luka 2: 41-52). Bu sahnelerde kimi zaman on iki yaşından daha yetişkin olarak gösterilen İsa ve etrafında Yahudi din bilginleri tapınakta betimlenmektedir. İsa genellikle ellerini kaldırmış biçimde tezlerini öne sürmekte, yaşlı din bilginleriyse şaşkın bir ifadeyle onu dinlemektedir. Figürler bazı örneklerde ayakta, bazılarında ise otururken görülür.

73 "Elizabet, Yahya'nın da arandığını duyunca onu aldı ve dağa çıktı. Onu saklayabilecek bir yer bulabilmek için çevreye baktı ve saklayabilecek bir yer bulamadı. Elizabet içini çekti ve dedi: Allahın dağı beni çocuğumla birlikte içine al. Birdenbire dağ ikiye ayrıldı ve onu içine aldı" (Apokrif Yakub İncili 22). Kariye Müzesi mozaik çevriminde ikiye ayrılan dağın Elizabet ve Yahya'yı içine alışını gösteren bir sahne bulunur.

Kimi zaman ise İsa taht ya da diğer figürlerden daha yüksek bir platform üzerindedir (Resim 117). Din bilginleri ellerinde taşıdıkları ve kutsal metinleri temsil eden büyük ciltli kitapları işaret ederken, İsa'nın elinde İncil'i simgeleyen bir kitap bulunur. Düzenlemenin bir yanında genellikle İsa'yı tapınakta bulan Meryem ve Yusuf görülür. Oğlu için endişelenen Meryem, elini İsa'nın omzuna koymuş biçimde ya da ellerini oğluna doğru uzatırken betimlenmiştir. Dürer'in yapıtı (1506, Madrid), taşıdıkları büyük ciltli kitapları karıştıran din bilginleri ile dingin bir tavırla tezlerini savunan İsa'nın el jestleri üzerine odaklanmıştır. 16. yüzyılda özellikle Reform hareketi sürecinde yaygınlık kazanan "İsa Din Bilginleri Arasında" teması, söz konusu dönemin dinbilimsel tartışmalarının simgesel bir anlatımına dönüşmüştür.

İsa'nın İşleri

İsa'nın Vaftizi

"O sırada İsa vaftiz edilmek için Galile bölgesinden Ürdün ırmağına, Yahya'nın yanına geldi. Ama Yahya İsa'yı önleyerek şöyle dedi: 'Senin elinle benim vaftiz edilmem gerekirken sen mi bana geliyorsun?' İsa, izin ver bana, diye yanıtladı, 'Çünkü doğruluğun her gereğini yerine getirmemiz için uygun olan budur.' Bunun üzerine Yahya ona izin verdi. İsa vaftiz olur olmaz sudan çıktı. O anda gökler açıldı. Tanrı ruhunun güvercin gibi üzerine indiğini gördü. Göklerden bir ses duyuldu: Sevgili oğlum budur, ondan hoşnudum" (Matta 3: 13-17; Markos 1: 9-11; Luka 3: 21-22; Yuhanna 1: 26-36).

"İsa'nın Vaftizi", Roma katakomp resimlerindeki 3. yüzyıl örneklerinden itibaren Batı sanatının her evresinde sıkça rastlanan bir temadır. Erken tarihli betimlerde yetişkin değil genç bir erkek olarak betimlenen İsa, başı ve omuzları dışında vücudunun tamamı suyun içinde ve çıplak gösterilmiştir. Bu erken örneklerde İsa'nın vaftiz olduğu Ürdün nehrinde, paganizmi temsil eden nehir tanrısı da betimlenmektedir.

Rönesans resminde "İsa'nın Vaftizi" sahnelerinde yeni bir düzenleme şeması ortaya çıkar. Beline sarılmış bir giysi (peştemal) ile gösterilen İsa'nın genellikle yalnızca ayakları suyun içindedir. Bir yanında onu vaftiz eden Vaftizci Yahya, diğer yanında ise çoğu kez giysilerini taşımakta olan melek(ler) yer almaktadır. İncil metninde değinilmeyen melek figürleri, Batı ikonografisinin bir yorumudur. İsa'nın başının üzerinde Kutsal Ruh'u temsil eden beyaz güvercin, genellikle güvercinin üzerinde ise bulutların arasındaki Tanrı betimlenir. Böylece aynı eksen üzerinde gösterilen Tanrı, Kutsal Ruh ve İsa, Kutsal Üçlü'yü oluşturur. Piero della Francesca'nın 1450 tarihli yapıtında, Toskana manzarasına taşınan va iz sahnesinin arka planında vaftiz olmak üzere bekleyen insanlar göze çarpar (Resim 118).

15. yüzyıldan itibaren Batı sanatında yaygınlaşan bu sahne şemasında, İsa'nın genellikle ellerini dua eder biçimde birleştirmiş ya da göğsünde kavuşturmuş olarak betimlendiği görülür. Bu gösterim motifi, "Meryem'e Müjde" sahnelerindeki Meryem'in jestlerini anımsatır. Öte yandan Karşı-Reformasyon döneminde, alçakgönüllülüğünün vurgulanması açısından İsa'yı eğilmiş ya da diz çökmüş biçimde gösteren Vaftiz sahnelerine rastlanır (Tintoretto, 1579-81, Venedik).

İsa'nın Sınanması

Vaftizinin ardından İsa, Kutsal Ruh tarafından çöle yöneltilir ve orada kırk gün kırk gece oruç tutar: *"Ayartıcı (İblis) yaklaşıp, 'eğer Tanrının oğluysan söyle şu taşlar ekmek olsun' dedi. İsa, kitapta şöyle yazılmıştır, diye yanıtladı: 'İnsan yalnız ekmekle yaşamaz, Tanrının ağzından çıkan her sözle yaşar.' Sonra İblis, İsa'yı kutsal kente götürdü. Onu tapınağın kulesine çıkarıp şöyle dedi: 'eğer Tanrının oğluysan kendini aşağıya at. Çünkü kitapta şöyle yazılmıştır: Meleklerine senin için buyruk verecek, seni elleri üstünde taşıyacaklar, ayağın taşa çarpmasın diye.' İsa onu yanıtladı: 'Tanrın Rabbi denemeyeceksin diye de yazılmıştır.' Bu kez İblis, İsa'yı çok yüksek bir dağa götürdü. Yeryüzünün tüm ülkelerini ve zenginliklerini ona göstererek şöyle dedi: 'Eğer yere kapanıp bana tapınırsan bunların tümünü sana veririm.' İsa, çekil şeytan, diye yanıtladı. Çünkü kitapta şöyle yazılmıştır: Tanrın Rabbe tapınacak ve yalnız ona hizmet edeceksin. Bunun üzerine İblis onu bıraktı. Melekler gelip ona hizmet ettiler"* (Matta 4: 1-11; Markos 1. 12-13; Luka 4: 1-13).

Sinoptik İncillerde aktarılan "İsa'nın Sınanması" olayı, içerdiği bazı ayrıntılar açısından Tevrat'la ilişkilendirilmiştir. İsa'nın kırk gün boyunca çölde sınanması, Mısır'dan çıkış sırasında İsrailoğullarının kırk yıl çölde yaşayışı ve Musa'nın kanun tabletlerini almak için kırk gün çölde kalışı öykülerini çağrıştırır. Her iki metinde de çölün bir sınama yeri olması, Tevrat ve İncil arasındaki ön-belirim ilişkisini ortaya koymaktadır. Öte yandan Tevrat'ta aktarılan "Samson'un Aslanı Öldürüşü" öyküsü, İsa'nın şeytanla mücadelesi sonucunda onu alt edişinin önbelirimi kabul edilmiştir.

"İsa'nın Sınanması" betimlerinde, öykünün çeşitli aşamalarının konu edildiği görülmektedir. Ortaçağ kitap resimlerinde düzenleme bölünerek şeytan ve İsa arasındaki konuşmanın üç aşaması da sahneye taşınırken, Rönesans'tan itibaren genellikle şeytanın elindeki taşları, çölde oruç tutan İsa'ya uzatışı ya da yüksek bir dağa götürdüğü İsa'ya dünyanın güzelliklerini sunuşu (Duccio, 1308-11, Siena) gösterilmiştir. İkinci motifin konu edildiği sahnelerde, arka planda Kudüs kenti ve dünyanın tüm güzelliklerini temsil eden geniş bir manzara göze çarpar. Kimi zaman melekler İsa'ya eşlik etmekte ve şeytanın tepetaklak tepeden aşağıya düşüşü betimlenmektedir (Botticelli, 1481-82, Sistine Şapeli).

Ortaçağ örneklerinde şeytan, boynuzlu, kanatlı ve vücut derisi koyu renkli bir figürdür. Rönesans'tan itibaren ise hilekârlığın temsili olarak keşiş giysileriyle resmedilir (Juan de Flandes, 1500, Washington); ancak bu betimlerde de başındaki boynuzlar ya da giysisinin altından görülen pençeleriyle kimliği vurgulanır. Tintoretto'nun San Rocco Kilisesi'ndeki yapıtında, elindeki taşları İsa'ya uzatan şeytanın bir melek biçiminde gösterilişi dikkat çekicidir (Resim 119). Sanatçının bu betimleme anlayışı, şeytanı düşmüş bir melek olarak kabul eden Hıristiyan geleneğiyle ilişkilendirilebilir. Batı sanatında, öykünün sonunda aktarılan meleklerin İsa'ya hizmet edişi olayının sahneye taşındığı, İsa'ya yiyecek ve su getiren meleklerin resmedildiği örneklere de rastlanmaktadır. Barok dönemde bu ayrıntı, meleklerin İsa'ya tapınması biçiminde yorumlanmış ve düzenleme bir tapınma sahnesine dönüştürülmüştür.

Havarilerin Çağrılışı

"Vaftiz" ve "Sınanma" olaylarının ardından İsa'nın hizmet dönemi başlar. Bu sürecin ilk öyküsü, İsa'nın havarilerine çağrıda bulunduğu havarilerin seçilişi olayıdır.

Petrus, Andreas, Yakub ve Yuhanna'nın Çağrılışı: İsa, Galile Denizi kıyılarında dolaşırken Petrus ve Andreas kardeşler ile Zebedi'nin oğulları olan Yakub ve Yuhanna'ya rastlar ve bu dört balıkçıya, "Ardım sıra gelin, sizi 'insan avcısı' yapacağım, çağrısında bulunur. Bunun üzerine balıkçılar teknelerini ve ağlarını bırakıp İsa'nın ardından giderler (Matta 4: 18-22; Markos 1. 16-20; Luka 5: 1-11). Luka, diğer Sinoptik yazarlardan farklı olarak söz konusu çağrının İsa'nın önderlik ettiği mucizevi bir balık avı sırasında gerçekleştiğine değinmektedir.[74]

Balıkçılara yöneltilen çağrının Batı sanatındaki örneklerinde, genellikle, kıyıda bulunan İsa'nın kayıkta balık ağlarını çekmekte olan Petrus ve Andreas'a seslenişi sahneye taşınmaktadır. Öyküleyici anlatım yolunu izleyen Ghirlandaio'nun Sistine Şapeli'ndeki freskinde, İsa'nın Petrus ve Andreas ile Yakub ve Yuhanna kardeşleri çağırışı düzenlemenin arka planına taşınırken, ön planda İsa'nın önünde diz çöken Petrus ve Andreas betimlenmiştir (Resim 120).

Matta'nın Çağrılışı: Sinoptik yazarların aktardığı öyküye göre, İsa yolda yürürken gümrük yerinde Alfeus'un oğlu Matta'yı görünce ona seslenerek ardı sıra gelmesini söyler. O da her şeyi bırakıp İsa'yı izler. Bunun üzerine Matta evinde bir ziyafet düzenler ve gümrük vergisi toplayanlarla günahkârlardan oluşan büyük bir topluluk ziyafet masasına otururlar. İsa'yı tahsildarlar ve günahkârlarla yemek yerken gören Ferisiler, havarilere ne-

74 Bkz. "Mucizevi Balık Avı" öyküsü.

den tahsildarlar ve günahkâr insanlarla yemek yediklerini sorarlar. Bunu duyan İsa, "Sağlamlara değil hastalara doktor gerekir. Ben doğru kişileri değil, günahlıları günahtan dönmeye çağırmak için geldim," diye karşılık verir (Matta 9: 9-13; Markos 2: 13-17; Luka 5: 27-32).

Burada vergi tahsildarı olarak tanıtılan kişi, İncil yazarı Matta'dır; ancak Markos ve Luka söz konusu kişiyi Levi olarak tanıtırlar. Özellikle 17 yüzyılda yaygınlaşan "Matta'nın Çağrılışı" sahnelerinde (Bkz. Ek 2), bir masada oturan Matta topladığı vergi paralarını sayarken gösterilir ve ona başka tahsildarlar, askerler eşlik etmektedir. Sahnenin bir yanında eliyle Matta'yı işaret eden İsa ve onun yanında Petrus yer alır. Matta da İsa'nın bu jestine paralel biçimde kendini işaret eder (Resim 121).

Levi'nin Evinde Yemek

Matta'nın çağrılışı anlatısında geçen yemek, Batı sanatında tek bir yapıtta konu edilmiştir. Söz konusu yapıt, Karşı-Reformasyon ilkelerinin belirlediği sanat anlayışına bağlı kalmayan ve Trento Kurultayı kararlarınca yasaklanmasına karşın dinsel temalı yapıtlarına eklediği "dünyasal" motiflerle seçkinleşen Paolo Veronese'ye aittir (Resim 122). Sanatçı, özellikle yemek temalı dinsel sahnelerde resmettiği bazı motifler ve kutsal kişilikleri betimlemedeki tutumu nedeniyle kilise tarafından şiddetli biçimde eleştirilmiş; hatta "Son Akşam Yemeği" başlıklı bir yapıtı için Engizisyon'a ifade vermek zorunda kalmıştır. Bu soruşturmanın sonunda ayrıntılarda bazı değişiklikler yapmakla yetinen Veronese, söz konusu yapıta "Levi'nin Evinde Yemek" adını vermiştir (Bkz. Ek 3).

Herodes'in Ziyafeti (Salome'nin Dansı)

Vaftizci Yahya, Kral Herodes Antipas'ı kardeşi Filippos'un karısı Herodias ile bir evlilik gerçekleştirdiği için kınar. Bu tutumu nedeniyle Yahya'ya büyük bir kin duyan Herodias, onu öldürtmenin yolunu arar. Ancak Vaftizci'nin sözlerinden etkilenen Herodes, tutuklattığı Yahya'yı öldürtmek istemez. Herodes, doğum gününde Galile bölgesinin ileri gelenlerine bir ziyafet verir. Bu ziyafette Herodias'ın kızı Salome konukların önünde dans eder ve bütün konuklar dansı çok beğenince, kral kıza, "Dile benden ne dilersen, vereceğim, der. Annesi Herodias'a danışan Salome, annesinin isteği üzerine kraldan Vaftizci Yahya'nın başını ister. Herodes, çok üzülmesine karşın herkesin önünde söz verdiği için kızın dileğini yerine getirerek bir asker gönderip Yahya'nın başının getirilmesini emreder. Zindanda Vaftizci'nin başını kesen asker, kesik başı bir tepsi içinde Salome'ye getirir ve o da annesine tepsiyi sunar (Markos 6: 14-29; Matta 14: 1-12; Luka 9: 7-9).

Öykünün ilk aşamalarını oluşturan "Vaftizci Yahya'nın Herodes'i Kınaması" ve "Vaftizci Yahya'nın Tutuklanması", Batı sanatında ender rastlanan sahnelerdir. İlk sahnede genellikle taht üzerinde görülen Herodes ve karısına, Herodias'ın kızı Salome de eşlik eder. Jestleriyle memnuniyetsizliği belirtilen Vaftizci Yahya, kralın önünde betimlenir (Mattia Preti, 1662-66, Sevilla). Tutuklanma sahnesinde ise Herodes ve karısı tahtta otururken Herodes'in emrindeki askerler Yahya'yı tutuklarken gösterilir (Ghiberti, 1427, Siena).

Salome'nin dansını konu alan ziyafet sahnelerinde, Herodes ve karısı Herodias ile ziyafet konuklarının yer aldığı bir masanın önünde Salome dans ederken görülür. 6. yüzyılın ortalarına tarihlenen Sinop İncili'ndeki minyatür, sahnenin en erken örneklerinden biridir. Ortaçağ minyatürlerinde, Salome akrobasi hareketleri yaparken ve çoğu kez elleri üzerinde dans ederken betimlenir. Vaftizci Yahya'nın başının kesilmesi ve bir tepsi içinde Salome'ye sunulması olayları da genellikle "Herodes'in Ziyafeti" sahnesinde gösterilmektedir. Öyküleyici anlatım yolunun izlendiği Gozzoli'nin yapıtında, sahnenin ön planında ziyafet masasının önünde dans eden Salome, bir yanda Vaftizci'nin öldürülmesi, arka planda ise Salome'nin tepsi içindeki Vaftizci'nin başını annesine sunması betimlenmiştir (Resim 123). Vaftizci Yahya'nın başının bulunduğu tepsi, bu sahnenin en önemli atribüsüdür.

Vaftizci Yahya'nın Öldürülmesi

"Herodes'in Ziyafeti" sahnelerinde gösterilmesinin yanı sıra Vaftizci Yahya'nın başının kesilmesini bağımsız bir sahne olarak konu eden yapıtlara da rastlanır. Bu betimlerde elleri bağlanmış Yahya'nın kılıçla başı kesilmektedir. Kimi zaman başın kesilme anı; kimi zaman ise kesik başın bulunduğu tepsinin Salome'ye sunuluşu gösterilmektedir. Olaya tanıklık edenler ürkek bir ifade içindedir. Rogier van der Weyden'in 1464 tarihli altar panosunda düzenlemenin ön planında Yahya'yı öldüren askerin kanlar içindeki kesik başı Salome'nin elindeki tepsiye bırakışı ve Yahya'nın yerde uzanan ölü bedeni; arka planda Salome'nin tepsideki kesik başı ziyafet masasındaki annesi Herodias'a sunuşu betimlenmiştir (Resim 124). Altarpano sunda yer alan öteki sahneler, "Vaftizci Yahya'ya İsminin Verilişi" ve "İsa'nın Vaftizi"dir.

Batı sanatında Yahya ve Salome'nin portre olarak resmedildiği örnekler de karşımıza çıkar. Salome'nin elinde Yahya'nın başının bulunduğu tepsi ile gösterildiği betimlerin (Resim 125) yanı sıra yalnızca tepsi içinde Yahya'nın başının yer aldığı örnekler de söz konusudur. Gösterim biçimi açısından benzerlikleri olan Yudit ile Salome betimlerindeki en önemli ayırt edici nokta, Yudit'in elinde taşıdığı kılıç ve cariyesidir. Salome, öyküye bağlı olarak elinde kılıçla gösterilmez.

Cennet Anahtarlarının Petrus'a Verilişi

"Ben sana diyorum ki, sen Petrus'sun ve bu kaya üstüne kilisemi kuracağım. Ölüler ülkesinin güçleri onları alt edemeyecektir. Göklerin hükümranlığının anahtarlarını sana vereceğim, yeryüzünde her ne bağlarsan, göklerde bağlanmış olacak ve yeryüzünde her ne çözersen, göklerde çözülmüş olacak" (Matta 16: 18-19). İsa'nın Petrus'a yönelttiği bu mecazi sözler, özellikle Rönesans sanatçıları tarafından sahneye taşınmış; İsa'nın önünde diz çökmüş biçimde gösterilen Petrus, öteki havarilerin tanıklığında İsa'dan anahtarları alırken betimlenmiştir (Resim 126). Öte yandan sahnenin daha erken tarihli örneklerinde, havarilerin tahtta oturan İsa'nın iki yanında sıralandığı bir düzenleme anlayışı izlenmiştir (Lorenzo Veneziano, 1369, Venedik).

Raffaello'nun Sistine Şapeli için gerçekleştirdiği karton resimlerinden birinde, söz konusu temanın Petrus'la ilişkili başka bir İncil anlatısı ile birlikte ele alındığı görülür. Sahnenin bir yanında elinde cennetin anahtarını taşıyan, diz çökmüş Petrus ve havariler; diğer yanda ise bedeninde çarmıh yaraları ile gösterilen İsa yer alır. Yuhanna İncili'nde (21: 15-16) İsa'nın dirilişinin ardından havarilerine görünerek Petrus'a "koyunlara çobanlık etme" görevini verdiğinden söz edilmektedir. Raffaello, yapıtında, Petrus'u cennetin anahtarı ile resmederken bir yandan da Yuhanna'nın aktardığı öyküyü sahneye taşımıştır. Nitekim arka planda dikkat çeken koyunlar da Yuhanna'nın metniyle ilişkilidir. Öte yandan Rubens'in Berlin Gemaldegalerie'de bulunan yapıtı da Yuhanna İncili'ndeki anlatıyı temel almasına karşın, İsa'nın Petrus'a anahtarları verişi motifine yer vermesi nedeniyle, müzenin kataloğunda "Cennet Anahtarlarının Petrus'a Verilişi" olarak adlandırılmış ve referans olarak Matta'nın metni verilmiştir (Resim 127).[75]

İsa'nın cennet anahtarlarını Petrus'a teslim edişine bağlı olarak Petrus'un başlıca atribüsü, elinde taşıdığı anahtardır. Karşı-Reformasyon döneminde, Petrus'un ardılı kabul edilen Papa'nın yetkesinin ifadesi olarak söz konusu tema önem kazanmış;[76] anahtar ise kilisenin otoritesini temsil eden bir simge niteliğinde kiliseye ait armalarda sıkça kullanılmıştır.[77]

İsa'nın Başkalaşımı

İsa bir gün yanına havarileri Petrus, Zebedi'nin iki oğlu Yakub ve Yuhanna'yı alarak yüksek bir dağa çıkar. Onların tanıklığında görünüşü değişerek (transfigürasyon/metamorfosis) yüzü güneş gibi parlar ve ansızın Musa ve İlya peygamberler görünüp İsa'yla konuşmaya başlarlar. Bunun üzerine Petrus İsa'ya onlar için üç çadır kurabileceğini söylediği sırada par-

75 Berlin Gemaldegalerie: Prestel Museum Guide, 69.

76 G. Schiller, *Iconography of Christian Art*, Çev. J. Seligman, Vol. II, Londra, 1971, 156.

77 Hall, a.g.y., s. 240.

lak bir bulut onlara gölge salar ve gökten bir ses duyulur: "Sevgili oğlum budur; ondan hoşnudum. Onu dinleyin." Havariler bu sesi duyunca korkuyla yere kapanırlar. İsa yaklaşıp onlara dokunarak korkmamalarını söyler; başlarını kaldırdıklarında havariler İsa'dan başkasını görmezler (Matta 17: 1-13; Markos 9:2-13; Luka 9: 28-36).

15. yüzyılda kilise yortularından biri kabul edilişinin ardından Rönesans resminde yaygınlaşan "İsa'nın Başkalaşımı" sahnelerinde, Tabor Dağı'nda gösterilen İsa'nın sağ ve solunda Tevrat'ı temsil eden Musa ve İlya peygamberler betimlenmektedir. Görünüşündeki değişimin ifadesi olarak İsa, beyaz giysiler içindedir ve genellikle bedeninden etrafına ışık huzmeleri yayılır. Bedeninden yayılan ışığın etkisinin vurgulanması açısından erken tarihli bazı örneklerde İsa'nın mandorla ile çevrelendiği görülür (Fra Angelico, 1441, Floransa). Düzenlemenin üç ana figürünün alt kısmında, olay karşısında korkuya kapılarak yere kapanan üç havari, İsa'dan yayılan ışık nedeniyle yüzlerini elleriyle örtmüş biçimde betimlenmektedir. Genellikle ortada gösterilen ve yukarıda gerçekleşen olayı izleyen tek havari olarak göze çarpan kişi, Petrus'tur. 16. yüzyıldan itibaren bulutların arasında resmedilen Tanrı figürünün de sahneye katıldığı örneklere rastlanır.

Söz konusu temanın Batı sanatındaki en anıtsal örneği, Raffaello'nun Narbonne Katedrali için gerçekleştirdiği yapıtıdır. "İsa'nın Başkalaşımı" sahnelerinin geleneksel kalıbının izlenmediği resimde, düzenleme ikiye bölünerek Sinoptik İncillerde art arda aktarılan iki öykü bir araya getirilmiştir (Resim 128). Sahnenin üst kısmında İsa'nın başkalaşımı; alt kısmında ise İsa ve üç havarisinin yokluğunda, kalan dokuz havarinin cine tutulmuş bir çocuğu iyileştirme eylemindeki başarısızlıkları betimlenmiştir.[78] Raffaello'nun yapıtında –daha erken örneklerden farklı olarakİsa'nın göğe yükselmiş biçimde gösterilişi dikkati çeker. Öte yandan havarilerin bulunduğu dağ eteğinin bir yanında şaşkınlıkla gökteki İsa'yı izleyen iki diyakoz (Aziz Feliccissimus, Aziz Agapetus) resmedilmiştir.

Vergi Parası (Sezar'ın Hakkı Sezar'a)

İsa'yı sınayarak tuzağa düşürmek isteyen Ferisiler, İsa'ya, Kayser'e vergi ödemenin caiz olup olmadığını sorarlar. Ferisilerin niyetini anlayan İsa, onlardan vergi parasını göstermelerini ister. Ardından paranın üzerindeki suretin ve yazının kime ait olduğu sorusunu yöneltir. Ferisilerin "Kayser'e" yanıtını vermeleri üzerine İsa, "Öyleyse Kayser'e ilişkin şeyleri Kayser'e, Tanrıya ilişkin olanları da Tanrıya verin" diye karşılık verir (Matta 22: 15-22; Markos 12: 13-17; Luka 20: 20-26).

78 Gombrich'e göre, Fransa'ya gidecek olan bu yapıt, o dönem Papa'nın yetkesini tartışmaya açan Fransızlara verilecek iyi bir yanıt olmaktaydı. Bkz: "Raffaello'nun Başkalaşım Yapıtının Kilise'ye İlişkin Anlamı", U. Tükel (Haz.), E.H. Gombrich: *Resimde Anlam Sorunu*, İstanbul: Kabalcı Yay., 1997, 87-96.

Ferisilerin İsa'yı sınamak için Kayser'e ödenen verginin yasallığını tartışmaya açtığı bu vergi öyküsü, İsa'nın dünyasal ödemeler ile dinsel ödemelerin karıştırılmaması gerektiğini vurguladığı bir mesel niteliğindedir. Bu öykünün Batı sanatındaki ilk örneklerine, 16. yüzyılda rastlanır. "Vergi Parası" temasının söz konusu süreçte ortaya çıkışı, Kutsal Roma Germen İmparatoru V Karl (Şarlken) ile Papa arasındaki sürtüşmeye dayandırılır. Hıristiyanlığı tek bir krallıkta birleştirme amacını güden Şarlken, bunun gerçekleşmesi için imparatorun Papa'nın üstünde olması gerektiği düşüncesindeydi. 1527'deki Roma yağmasına değin süren imparatorluk ve Papalık arasındaki bu sürtüşme imparatorun Bologna'da Papa'nın elinden taç giymesiyle sonuçlanmıştır. İmparatorluk ile kilise arasındaki egemenlik savaşı, "Vergi Parası" temasının söz konusu tarihsel dönemin alegorisine dönüştürülmesinde etkin bir rol oynamıştır.[79]

"Vergi Parası" betimlerinde kimi zaman Tiziano'nun yapıtında (Resim 129) görüldüğü gibi yalın biçimde İsa ile elindeki madeni parayı gösteren Ferisi, kimi zaman ise şaşkınlık içinde İsa'nın sözlerine kulak kesilen kalabalık bir Ferisi grubu resmedilir (Rubens, 1612, San Francisco). Bir eliyle Kayser imgesini, yukarı kaldırdığı diğer eliyle Tanrı'yı işaret eden İsa'nın bu jesti, dünyasal ödemeler ile dinsel ödemelerin farklılığına göndermedir.

Dul Kadının Bağışı

"İsa tapınağın para kutusu karşısında oturup topluluğun kutuya para atışını gözledi. Birçok varlıklı kişi bol para attı. Bu arada yoksul bir dul kadın yaklaşıp bir metelik değerinde iki bakır kuruş attı. İsa öğrencilerini yanına çağırarak, 'Doğrusu size derim ki' dedi, 'Bu yoksul dul kutuya para atanların tümünden daha çok para attı. Çünkü ötekilerin tümü varlıklarının bolluğundan bıraktılar. Ama bu kadın yoksulluğundan –nesi varsa onu, tüm geçim olanağını– bıraktı." (Markos 12: 41-44; Luka 21. 1-4)

İsa'nın Kudüs'teki tapınakta öğretilerini bildirdiği sırada gerçekleşen bu olayın sanat tarihindeki ender örneklerinden biri, Flamanlı usta Marten de Vos'un Anvers'teki Madeni Para Yapımcıları Loncası için gerçekleştirdiği 1601 tarihli altar resmidir. Madeni parayla ilişkili üç İncil anlatısını bir araya getiren altar panosunun merkezinde "Vergi Parası (Sezar'ın Hakkı Sezar'a)", yan kanatlarda ise "Tapınak Vergisi Mucizesi" ile "Dul Kadının Bağışı" temaları yer alır. Tapınağın betimlendiği düzenlemede, ön planda basamakta oturan İsa ve onu dinleyen topluluk, arkaplanda ise para kutusuna elindeki madeni parayı atan dul kadın betimlenir (Resim 130).

---

79 Ayrıntılı bilgi için bkz.: U. Tükel, *Resmin Dili: İkonografiden Göstergebilime*, İstanbul: Homer Kitabevi, 2005, 12-20.

İsa, Meryem ve Marta'nın Evinde

"Yola devam ederlerken, İsa bir kasabaya girdi. Marta adında bir kadın onu evine kabul etti. Kadının Meryem adında bir kız kardeşi vardı; Rabbin ayakları dibinde otururak sözünü dinlemekteydi. Ne var ki, Marta başından aşkın hizmet yüzünden sinirlendi. Yaklaşıp içini döktü: 'Ya Rab, kız kardeşimin tüm hizmeti yalnız bana yüklemesine aldırmıyorsun. Kendisine söyle de bana yardım etsin.' Rab, Marta Marta dedi, bir sürü iş için kaygılanıyorsun, yakınıyorsun. Ama gerekli olan tek şey vardır. Meryem de yararlı payı, kendisinden hiç alınmayacak payı seçmiş bulunuyor" (Luka 10: 38-42).

Luka'nın Marta ve Meryem olarak tanıttığı iki kadın; Yuhanna İncili'nde (11:1) aynı isimlerle anılan, Beytanyalı Lazarus'un kız kardeşleri olarak kabul edilir ve sahnenin Batı sanatındaki gösterimlerinde Meryem, birçok İncil anlatısında karşımıza çıkan Mecdelli Meryem olarak resmedilir. Özellikle bir iç mekân sahnesi olması nedeniyle 16. ve 17 yüzyıllarda yaygınlaşan bu betimlerde, Mecdelli Meryem (Maria Magdalena) İsa'nın ayakları dibinde oturmuş biçimde, Marta ise İsa'ya hizmet ederken gösterilir.[80] Yemek masasının hazırlanmasıyla ilgilenen Marta, sıklıkla şikâyetini ifade eden bir jest sergiler (Resim 131). Genellikle söz konusu üç figüre havariler, Lazarus ve mutfakta yemek hazırlayan hizmetçilerin de eşlik ettiği bir sahne şeması izlenirken yalın biçimde İsa, Meryem ve Marta'nın resmedildiği örneklere de rastlanır (Vermeer, 1655, Edinburgh). Öte yandan Barok dönemde bu yemek öyküsünün arka plana taşındığı, ön planda ise mutfak ya da balık pazarı sahnelerinin yer aldığı betimler söz konusudur.

"Emmaus'ta İsa" sahnesiyle birlikte "İsa, Meryem ve Marta'nın Evinde" sahnesi, özellikle içeriğindeki İsa'ya hizmet edilmesi olayıyla ayrı bir önem kazanır. Batı sanatında, 16. yüzyılın ikinci yarısından itibaren dinsel konu arka plana taşınırken ön planda mutfak, kiler ya da pazar sahnelerine yer verildiği sıklıkla görülür.[81] Özellikle P. Aertsen, C. Engelszen, J. Bueckelaer'in yapıtlarında pek çok Kutsal Kitap temasının arka plana taşınarak farklı bir bildiriye hizmet ettiği anlaşılmaktadır. Bu bağlamda Velazquez'in 1620 tarihli yapıtına özellikle değinmek gerekir. Ön planda yaşlı bir aşçı kadın ve şaşkın yamağının yer aldığı sahne aslında tipik bir *bodegone*'dur. Ancak arka planda açık bir biçimde "İsa, Meryem ve Marta'nın Evinde" sahnesini buluruz. Tıpkı *Las Meninas*'taki kral ve kraliçe imgelerinin yer aldığı alan gibi, bu kez dinsel konunun gösterildiği alanın ne olduğu konusunda üç ayrı görüş bulunmaktadır. Bu sahne bir aynadan mı yansımaktadır, bir resim midir, yoksa duvardaki

80 Marta, İncil anlatılarında İsa'ya hizmet eden bir figür olmasına bağlı olarak aşçıların ve ev kadınları koruyucu azizesi kabul edilmiştir.

81 Bu konuda bir ön-çalışma için bkz. U. Tükel, "Batı Resminde Mutfak Sahneleri ve İçerdikleri Anlam Dönüştürümü", *Sanat Tarihinde Doğudan Batıya: Ünsal Yücel Anısına Sempozyum Bildirileri*, İstanbul, 1989, 95-101.

bir açıklıktan mı görünmektedir? 1964'teki onarım ve temizlemeden sonra Londra kataloğunda "duvar kalınlığının da net biçimde belirtildiği bir açıklık" ifadesi yer almaktadır.[82] Biçimsel örgütlenişi nasıl olursa olsun, yapıtın bildirisi açıktır: Yaşlı kadın genç kıza arka planı göstermekte, büyük olasılıkla sahnenin anlamını açıklamakta ve arka planda görselleşmiş kutsal metinlere göndermede bulunarak işini içten gelen bir inançla yapması gerektiğini söylemektedir.[83]

Ferisi Simun'un Evinde Yemek

"Passah'tan altı gün önce, İsa ölülerden dirilttiği Lazarus'un yaşadığı Beytanya'ya geldi. Orada kendisine bir şölen düzenlediler. Marta da hizmet ediyordu. Lazarus da İsa'yla birlikte sofrada oturanlar arasındaydı. Bu arada Meryem çok değerli katıksız sümbül kokusundan bir litre alıp İsa'nın ayaklarına sürdü, sonra da saçlarıyla ayaklarını kuruladı. Tüm ev sümbül yağının kokusuyla doldu. Öğrencilerden biri, İsa'yı ele verecek olan Yahuda İskaryot, neden bu sümbül kokusu üç yüz dinara satılıp karşılığı yoksullara verilmedi, dedi. Bunu yoksulları kayırdığından değil, hırsız olduğundan söylemişti. Para kesesi ondaydı ve içine konulanları aşırmaktaydı. İsa, kadını bırak, dedi, bunu gömüleceğim gün için saklasın. Çünkü yoksullar her vakit aranızda olacaktır. Ama beni her vakit aranızda bulamayacaksınız" (Yuhanna 12: 1-7; Matta 26: 6-12; Markos 14: 3-8; Luka 7: 36-50).

İncil metinleri karşılaştırıldığında yazarların anlatıları arasında farklılıklar göze çarpar. İsa'nın konuk olarak gittiği kişi, Matta ve Markos'a göre, cüzamlı Simun; Luka'ya göre Ferisilerden biridir. Ev sahibine ilişkin bilgi vermeyen Yuhanna ise yemek sırasında Lazarus'un kız kardeşi Marta'nın hizmet ettiğini belirtir. Öte yandan yağlama işini gerçekleştiren kadın konusunda da İncil yazarları farklılık gösterirler. Matta ve Markos İsa'nın başından değerli yağı döken bir kadından; Luka, İsa'nın ayaklarını yağlayan günahkâr bir kadından, Yuhanna ise Mecdelli Meryem'den söz eder.

İncillerde karşımıza çıkan farklı anlatım biçimlerine karşın bu temanın Batı sanatındaki örneklerinde, İsa'nın ayaklarını yağlayan kadın figürü sahnenin en belirgin atribüsü olarak karşımıza çıkar. Öte yandan Matta ve Markos'un metinlerini referans alan bazı Ortaçağ minyatürlerinde, İsa'nın başından yağ döken bir kadın figürüne rastlanır. Yukarı Ren Okulu'na ait bir minyatürde (Besançon Belediye Kitaplığı), İsa'nın ayaklarını yağlayan kadının yanı sıra İsa'nın başından yağı boşaltan başka bir kadın figürü de resmedilmiştir. Bu öykünün ana figürü olarak tanımlanabilecek kadın,

82 J. Lopez-Rey, *Velázquez*, Catalogue Raisonné, Vol. II, Köln: Taschen Wildenstein Institute, 1996, 22.

83 M. Roskill, *What is Art History*, Londra: Thames&Hudson, 1976, 142. Burada iki anlatımın gücünü özellikle vurgulamalıyız: "İnsanoğlu kendisine hizmet edilmeye değil, ancak hizmet etmeye geldi" (Markos, 10:45). Öte yandan özellikle Velazquez İspanyası'nda etkili olan Azize Teresa'nın, "İsa nasıl Marta'nın mutfağını ziyaret ettiyse, sizin kap-kacaklarınızın arasında da dolaşmaktadır," ifadesinin yansımalarını, ressamın başka yapıtlarında da buluruz.

Yuhanna'nın anlatısı doğrultusunda Mecdelli Meryem'dir. İsa'nın ayaklarını yağlarken ya da saçlarıyla kurularken betimlenen Meryem'in yanında genellikle yağ kabı bulunur. Nitekim bu İncil anlatısı nedeniyle Mecdelli Meryem'in başlıca atribüsü, yağ kabıdır. İsa, havariler ve başlıklarıyla Yahudi kimlikleri vurgulanan Ferisilerin yemek masasında resmedildiği bu sahnelerde (Rubens, 1618, St. Petersburg) yağın israf edilmesine karşı çıkan havari Yahuda'nın memnuniyetsizliği gösterdiği jestlerle yansıtılır.

Giovanni da Milano'nun Rinuccini Şapeli çevrimindeki freski (Resim 132), Mecdelli Meryem'in yaşamına ilişkin başka bir ayrıntıya yer verişi açısından dikkat çekicidir. Sanatçı, sahnenin üst kısmında siyah, kanatlı figürler biçiminde yedi cin resmetmiştir. Bu gösterim motifi, İsa'nın Mecdelli Meryem'den yedi cin çıkarışına değinen İncil anlatısını (Markos 16: 9; Luka 8:2) konu alır. İncil yazarları bu cin çıkarma olayının yeri ve zamanı konusunda bilgi vermezken, Giovanni da Milano'nun resmettiği yedi cin, bu olayın "Ferisi Simun'un Evinde Yemek" sırasında gerçekleştiği izlenimini verir.

İsa ve Samiriyeli Kadın

İsa Yahudiye'den Galile'ye doğru yolculuk ederken Samiriye'de bulunan Yakub'un kuyusunun yanında dinlenir, bu sırada havarileri yanında değildir. Samiriyeli bir kadın kuyudan su çekmeye gelince, İsa kadından su ister. Yahudiler ile Samiriyelilerin arası iyi olmadığından kadın, "Nasıl olur da benden su istersin?" diye sorar. İsa ise şu sözlerle karşılık verir: "Bana su ver içeyim diyenin kim olduğunu bilseydin, sen ondan isteyecektin, o da sana yaşam suyunu verecekti." Kadının, "Sen bu kuyuyu bize veren Yakub'tan da mı üstünsün?" diye sorması üzerine İsa yanıtlar: "Bu sudan içen herkes susayacaktır. Oysa benim vereceğim sudan her kim içerse sonsuza dek susamayacaktır. Vereceğim su sonsuz yaşamı sağlamak için onun iç varlığında kaynaklanan bir pınar olacaktır." Samiriyeli kadın İsa ile konuşmasının ardından onun Mesih olduğunu anlar ve su testisini bırakıp kasabaya inerek halka olanları anlatır. Bunun üzerine Samiriye halkının çoğu İsa'ya iman eder (Yuhanna 4: 1-42).

İsa ve Samiriyeli Kadın, yaşam suyu teması bağlamında vaftizle ilişkilendirildiğinden Hıristiyan sanatının erken dönemlerinden itibaren örneklerine rastlanan bir İncil öyküsüdür. Bu sahnelerde, genellikle bir ağacın gölgesinde oturmuş olan İsa, kuyudan su çeken ya da elinde su küpüyle İsa'nın sözlerini dinleyen Samiriyeli kadınla konuşurken gösterilir. Kuyu başındaki konuşma ve susuzluğun giderilmesi motiflerine yer vermesi nedeniyle düzenleme, Eliezer ve Rebeka sahneleriyle benzerlik gösterir; ancak "İsa ve Samiriyeli Kadın", anlatının içeriğine de bağlı olarak iki figür üzerine odaklanır. Kimi zaman arka planda İsa'ya doğru yaklaşmakta olan havariler de sahneye katılır (Resim 133).

İsa ve Günahkâr Kadın

"Dinsel yorumcularla Ferisiler zina ederken yakalanmış bir kadın getirip ortaya diktiler. İsa'ya 'Öğretmen' dediler, 'Bu kadın zina işlerken suçüstü yakalandı. Musa ruhsal yasada bu gibilerin taşlanmasını bize buyurmuştur. Sen bu işe ne dersin?' Bunu İsa'yı denemek için söylüyorlardı. Öyle ki, onu suçlu çıkarabilsinler. İsa yere eğilmiş toprağa yazı yazıyordu. Kendisine soru sormakta diretmeleri üzerine doğruldu. 'Aranızda kim günahsızsa, kadına ilk taşı o atsın' dedi. Yeniden yere eğilip toprağa yazı yazmaya başladı. Bunu işitince yaşlılarından başlayarak, teker teker sonuncusuna varıncaya değin çekilip gittiler. İsa tek başına kaldı. Kadın da orta yerde dikiliyordu. İsa doğrulup ona 'Ey kadın seni yargılayanlar nerede?' dedi, 'Kimse seni suçlu çıkarmadı mı?' Kadın, 'Hiç kimse ya Rab' deyince İsa, 'Ben de seni suçlamıyorum' dedi. Git ve bundan sonra günah işleme" (Yuhanna 8: 1-11).

İncil yazarı Yuhanna bu anlatıda İsa'nın toprağa yazdığı bir yazıdan söz eder; ancak yazının içeriğine ilişkin bilgi vermez. Ortaçağ din bilginleri, İsa'nın toprağa yazdığı bu "bilinmeyen" sözleri, Ferisilerin günahkârlığının ifadesi olarak yorumlamıştır. Batı sanatında 15. yüzyıldan sonra yaygınlaşan "İsa ve Günahkâr Kadın" sahnelerinde, öykünün çeşitli aşamalarının düzenlemeye taşındığı görülür. Zina eden kadının Ferisiler tarafından İsa'ya getirilişinin betimlendiği örneklerde, İsa genellikle eğilmiş biçimde parmağıyla yere yazı yazarken, Ferisiler ise bu yazıya doğru yönelmiş biçimde gösterilirler (Resim 134). Kalabalık tarafından İsa'ya getirilen günahkâr kadın, fahişeliğinin işareti olarak yarı çıplaktır. İsa'yı sınamaya çalışan Ferisiler, ellerinde Musa'nın yasasını simgeleyen kitaplarla ya da kadını cezalandırmak için taşıdıkları taşlarla betimlenmektedir (Yaşlı Lucas Cranach, 1532, St. Petersburg).

Şabat Günü Koparılan Başaklar

"Sebt günü, İsa ekinler arasından geçiyordu; şakirtleri başakları koparıyorlar ve avuçlarında ovalayıp yiyorlardı. Fakat Ferisilerden bazıları, neden Sebt gününde yapılması caiz olmayanı yapıyorsunuz, dediler. İsa da onlara cevap verip dedi: Davud kendisi ve onunla beraber olanlar aç kaldıkları zaman, ne yaptı, Allahın evine nasıl girdi ve yalnız kâhinlerden başkasına yemesi caiz olmayan huzur ekmeklerini alıp yedi ve beraberinde onlara verdi, bunu bile okumadınız mı? Ve onlara, İnsanoğlu Sebt gününün de Rabbidir, dedi" (Luka 6: 1-5).

Sahnenin ender örneklerinden biri, Martin van Valckenborch'un Viyana'daki yapıtıdır. Öyküleyici anlatım yolunun izlendiği sahnede, düzenlemenin bir yanında başakları koparan havariler, öteki yanında ise bir Ferisi ile konuşan İsa görülür (Resim 135). Hasatı konu alan bir öykü olması nedeniyle 17 yüzyıl günlük yaşam sahnelerinde karşımıza çıkan bu sahne, kimi zaman yaz mevsimini simgeleyen bir alegori olarak da resmedilmiştir.

İsa'nın Çocukları Kutsaması

Sinoptik İncillerde, İsa'nın kendisine getirilen çocukları kutsadığına ilişkin anlatılara değinilir: *"İsa'nın yanına dokunsun diye küçük çocuklar getirdiler. Ama öğrenciler getirenleri payladılar. İsa bunu görünce kızarak, çocukları bırakın bana gelsinler, dedi. Onlara engel olmayın. Çünkü Tanrının hükümranlığı böylelerinindir. Doğrusu size derim ki, Tanrı hükümranlığını bir çocuk gibi kabul etmeyen ona hiç giremez. Sonra çocukları kolları arasına alıp ellerini üstüne koydu ve onları kutsadı"* (Markos 10: 13-16; Matta 19: 13-15; Luka 18: 15-17).

İsa'nın çocukların masumiyeti üzerine bildiride bulunduğu anlatı, Reform döneminde özellikle Lutherciler ve Anabaptistler tarafından masum çocukların bile ancak vaftizle İlk Günah'tan arınacağının altını çizen ikonografik bir temaya dönüştürülür (Resim 136). Reform hareketinin destekçilerinden Yaşlı Lucas Cranach'ın 1540'lı yılların ortalarına tarihlenen yapıtı (Metropolitan Museum of Art, New York), sanat tarihinde ender rastlanan bu sahnenin ilk örneklerindendir. Aileleri tarafından kendisine getirilen çocukları kutsayan İsa, kucağında taşıdığı çocuğu sevecenlikle öpmektedir.

İsa'nın Mucizeleri

Çocukluk Mucizeleri

Kanonik İncillerde Kutsal Aile'nin Mısır'dan dönüşü ile İsa'nın on iki yaşındayken tapınaktaki bilginlerle tartışması arasındaki çocukluk dönemine ilişkin herhangi bir anlatıya yer verilmez. Öte yandan apokrif metinler, kanonik İncillerin sessiz kaldığı İsa'nın çocukluk dönemine ait birçok anlatı barındırmaktadır. Özellikle Çocuk İsa'nın mucizelerini içeren bu anlatılara başta Apokrif Tomas İncili olmak üzere Apokrif Matta İncili ve Arapların Çocukluk İncili'nde rastlanır. İsa'nın doğaüstü gücünün[84] çocukluğunda da var olduğunu vurgulayan mucizelerin yanı sıra Çocuk İsa'nın başka çocukları ve öğretmenlerini lanetlediğini anlatan öykülerden oluşan bu apokrif anlatılar, Batı sanatında çok ender betimlenmiştir.[85]

Palmiye Ağacı Mucizesi: Kutsal Aile Mısır'a yolculuk ederken çölde güneşin sıcağından yorgun düşen Meryem, ağacın meyvelerinden yemek ister. Çocuk İsa'nın ağaca yapraklarını eğmesini söylemesi üzerine palmiye ağacı yapraklarını Meryem'in ayaklarına dek eğer (Apokrif Matta İncili 20).

84 İsa'nın mucizelerini ikonografisi üzerine ayrıntılı bir çalışma için bkz. S. Yüzgüller Arsal, "Batı Sanatında İsa'nın Mucizelerinin İkonografisi: Başlangıcından Karşı-Reformasyon'a Kadar" (Danışman: U. Tükel), Yayımlanmamış Doktora Tezi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul, 2008.

85 Batı sanatında betimlenen apokrif çocukluk mucizeleri üzerine genel bir değerlendirme ve Milano Ambrosiana Kütüphanesi'ndeki yazmanın görselleri için bkz. D. R. Cartlidge, J. K. Elliot, *Art and the Christian Apocrypha*, Londra ve New York: Routledge, 2001, 74-116.

Batı sanatındaki "Mısır Yolunda Dinlenme" sahnelerinde Kutsal Aile kimi zaman palmiye ağacının altında dinlenirken gösterilir. Bu gösterim biçiminin en erken örneklerinden biri, İsviçre'nin Zillis bölgesinde bulunan San Martin Kilisesi'ndeki 1120 tarihli pano resmidir. Meryem ve Çocuk İsa'nın binek hayvanının üzerinde betimlendiği resimde Meryem bir eliyle, yapraklarını eğmiş ağacın meyvesini koparır.

Aslanlar ve Panterler Mucizesi: Kutsal Aile Mısır'a yolculukları sırasında çölde aslan ve panter gibi çeşitli yırtıcı hayvanlarla karşılaşır. Annesinin korktuğunu gören Çocuk İsa, Meryem'e korkmamasını, hayvanların onlara hizmet etmek için bulunduklarını söyler. Çocuk İsa'nın bu sözleri üzerine itaat eden yırtıcı hayvanlar, yolculukları boyunca Kutsal Aile'ye eşlik ederek yol gösterirler (Apokrif Matta İncili 19).

Milano Ambrosiana Kütüphanesi'nde bulunan 15. yüzyıla ait iki minyatür bu öyküyü konu alır. İlkinde Kutsal Aile'nin yırtıcı hayvanlarla karşılaşması, ikincisinde ise Meryem ve Çocuk İsa'yı taşıyan ve Yusuf tarafından çekilen eşeğe, aslanlar ve panterlerin yol göstermeleri betimlenir.

İsa'nın Çamurdan Kuşları Canlandırması: İsa beş yaşındayken bir Şabat günü başka çocuklarla birlikte ırmağın kıyısında oynarken akan suyu bir çukurda toplar ve tek bir sözle suyun berraklaşmasını sağlar. Ardından suyu toprakla karıştırıp biçimlendirerek on iki serçe yapar. Bunu gören bir Yahudi, Şabat gününe aykırı bir iş yapan Çocuk İsa'yı babası Yusuf'a şikâyet eder. Babasının onu azarlaması üzerine Çocuk İsa ellerini çırpınca serçeler canlanarak uçar (Apokrif Tomas İncili 2; Apokrif Matta İncili 27; Arapların Çocukluk İncili 36).

İsviçre'nin Zillis bölgesinde bulunan San Martin Kilisesi'ndeki 1120 tarihli pano resminde, ellerinde çamurdan kuşları taşıyan iki çocuk ve onların ortasında elinde canlanan kuşu tutan Çocuk İsa görülür.

Çatıdan Düşen Çocuğun Diriltilmesi: Çocuk İsa arkadaşlarıyla bir evin çatısında oynarken Zeno adlı çocuk çatıdan düşerek ölür. Olayı gören öteki çocuklar oradan uzaklaşınca Çocuk İsa tek başına çatıda kalır. Ölen çocuğun ailesinin Çocuk İsa'yı Zeno'yu iterek düşürmekle suçlaması üzerine çatıdan atlayan Çocuk İsa, Zeno'ya seslenerek kalkmasını ve doğruyu söylemesini ister. Çocuğun dirilmesi üzerine aile Çocuk İsa'ya secde eder. (Apokrif Tomas İncili 9; Apokrif Matta İncili 32; Arapça Çocukluk İncili 44).

İsa'nın ölüyü diriltme yetisinin çocukluğunda da var olduğunu gösteren bu anlatı, Ambrosiana Kütüphanesi'nde 15. yüzyıla tarihlenen bir minyatürde, ayrıca British Museum ile Victoria and Albert Museum'da bulunan pişmiş toprak tabletlerde (14. yüzyıl) betimlenmiştir.

Ayağı Kesilen Genç Adamın İyileştirilmesi: Odun keserken baltayla ayağını kesen bir genç adam kan kaybından ölmek üzereyken kalabalığın

sesini duyarak koşan Çocuk İsa, bir dokunuşla gencin ayağını iyileştirir (Apokrif Tomas İncili 10).

Ambrosiana Kütüphanesi'ndeki 15. yüzyıla ait minyatürde, Çocuk İsa, ağacın dallarını kesmekte olan oduncunun yaralanmış ayağını iyileştirirken görülür. Benzer bir betim, British Museum'daki pişmiş toprak tabletlerde de karşımıza çıkar.

Mucizevi Hasat: Çocuk İsa sekiz yaşındayken babasıyla birlikte tarlalarına tohum ekmeye gider. Hasat zamanı geldiğinde İsa'nın ektiği bir ölçü tohumun yüz ölçü mahsul verdiği görülür (Apokrif Tomas İncili 12; Apokrif Matta İncili 34). Bu anlatı, 15. ve 16. yüzyıllarda özellikle Hollanda resminde tohum eken köylülerin konu alındığı resimlerin arka planında betimlenen bir gösterim motifi halini alır. Öte yandan "Mısır'a Kaçış" sahnelerinin arka planında da kimi zaman bu anlatıya yer verilir. Stuttgart Staatsgaleri'de bulunan St. Anne Altarı'nda Kutsal Aile'nin Sotina'ya yolculuğunun betimlendiği resimde (16. yüzyıl) ayrıntı olarak bu anlatı da sahneye taşınmıştır.

İsa ve Boyacı Salem: Çocuk İsa bir boyacı dükkânına giderek boyacının bütün kumaş parçalarını çivit rengi bir boyanın bulunduğu fıçıya atar. Boyacının onu azarlaması üzerine her bir kumaş parçasını fıçıdan çekmeye başladığında, boyacı Salem mucizevi bir biçimde kumaşların her birinin olması gereken renkte çıktığına tanıklık eder (Arapça Çocukluk İncili 37).

Ambrosiana Kütüphanesi'ndeki 15. yüzyıla ait minyatürde anlatıdan farklı olarak boyacı Salem kumaş parçalarını boya fıçısından çıkarmaktadır. Bir eliyle fıçıyı işaret eden Çocuk İsa'ya, annesi Meryem eşlik eder.

Mucizevi Tahta İşi: İsa'nın marangoz olan babası Yusuf, zengin bir adamdan bir yatak siparişi alır; ancak Yusuf'un tahtalarından biri ötekinden kısadır. Çocuk İsa babasından tahtaları yan yana yere koymasını ister ve kısa olan tahtayı tutup uzatarak ötekiyle aynı uzunluğa getirir (Apokrif Tomas İncili 13; Apokrif Matta İncili 37).

Ambrosiana Kütüphanesi'ndeki 15. yüzyıla ait minyatürde, ortada marangoz aletlerinin bulunduğu bir masa ve masanın iki yanında tahta parçalarını denkleştiren Çocuk İsa ile Yusuf görülür.

Yetişkinlik Mucizeleri

Kanonik İncillerde aktarılan İsa'nın mucizelerinin kesin başlıklarla isimlendirilmesi, dört İncil yazarının metinlerinin karşılaştırmalı okuma yöntemiyle ele alınmasını gerektirir. Nitekim yazarlar kimi zaman aynı anlatılara değindikleri gibi kimi zaman da birbirlerinden farklı mucizelere yer verirler. Öte yandan mucize sahnelerinin ayrıştırılması açısından İsa'nın yetisini kullandığı olgu bağlamında bir sınıflandırma yapılırsa, İsa'nın mucizelerini

gösteren sahneler "Doğa Mucizeleri", "İyileştirme Mucizeleri" ve "Diriltme Mucizeleri" olmak üzere üç başlık altında toplanabilir.

Doğa Mucizeleri

Kana Düğünü (Suyun Şaraba Çevrilmesi): *"Üçüncü gün Galile'nin Kana kentinde bir düğün vardı. İsa'nın annesi de oradaydı. İsa da öğrencileriyle birlikte düğüne çağrılmıştı. Şarap tükenince İsa'nın annesi ona 'Şarapları kalmadı' dedi. İsa 'Kadın, benden sana ne' diye yanıtladı, 'Vaktim daha gelmedi.' Annesi hizmet edenlere 'Size ne derse yapın' dedi. Orada Yahudilerin töresel paklanma gelenekleri için kullanılan taştan yapılmış altı su küpü duruyordu. Her biri yaklaşık yetmiş ile yüz litre su alırdı. İsa hizmet edenlere, 'Küpleri suyla doldurun' dedi. Küpleri ağzına dek doldurdular. İsa, 'Şimdi birazını alıp tören başkanına götürün' dedi. Onlar da götürdüler. Tören başkanı şarap olmuş suyu tattığında bunun nereden geldiğini kestiremedi. Oysa suyu getiren hizmetçiler olup biteni biliyorlardı. Tören başkanı güveyi çağırıp, 'Başkaları önce en iyi şarabı sunar' dedi, 'Ancak çağrılılar bol bol içtikten sonra sıradan şarabı çıkarır. Ama sen en iyi şarabı şu ana dek sakladın.' İsa bu ilk belirtiyi Galile'nin Kana kentinde gösterdi ve yüceliğini açıkladı. Öğrencileri ona iman ettiler"* (Yuhanna 2: 1-11).

İsa'nın kalabalık önünde gösterdiği ilk mucize olarak kabul edilen suyun şaraba çevrilmesi, Ökaristik anlamına bağlı olarak Hıristiyanlığın erken dönemlerinden itibaren İsa'nın en sık işlenen mucizelerindendir. İsa'nın kanını simgeleyen şarap motifinin yanı sıra Ortaçağ din bilginlerine göre bu anlatı birçok mistik öğreti barındırır. İsa'nın içindeki suyu şaraba dönüştürdüğü altı taş küp, bebeklik, çocukluk, ergenlik, gençlik, yetişkinlik, yaşlılık olmak üzere insan yaşamının altı çağı olarak yorumlanır. Aynı zamanda bu altı küp, Kutsal Kitap'taki altı çağın da temsilcisidir: Adem, Nuh, İbrahim, Davud, Yehoyakin ve Vaftizci Yahya. Küplere doldurulan su, söz konusu Kutsal Kitap karakterlerini ve suyun dönüştüğü şarap ise altı çağın ardından gelen İsa'yı simgelemektedir. Öte yandan başka bir yoruma göre, düğün sırasında biten şarap, dönemini tamamlayan Tevrat'ı (Eski Ahit), suyun dönüştüğü şarap da yeni bir dönemin başlangıcına işaret eden İncil'i (Yeni Ahit) simgeler.

Suyun şaraba çevrilmesi mucizesinin gerçekleştiği düğünün yapıldığı kentten ismini alan "Kana Düğünü" betimlerinin erken örneklerinde İsa, birkaç havari, küpleri suyla dolduran hizmetçiler ve kimi zaman Meryem sahneye katılmaktadır. Evlilik temasına ilişkin bir motif içermeyen bu betimler yalın biçimde İsa'nın suyu şaraba dönüştürmesi, yani mucize üzerine odaklanır. 10. yüzyıldan itibaren ziyafet masasının sahneye eklenmesiyle mucizenin bir düğün sırasında gerçekleştiğini ortaya koyan bir betimleme anlayışı benimsenir. Geç Ortaçağ kitap resimlerinde İsa ziyafet masasında yer almaz; düzenlemenin bir yanında yine küplerin başında gösterilir.

Mucizeyi gerçekleştiren İsa'nın, annesi Meryem, havariler ve öteki davetlilerle birlikte ziyafet masasında betimlendiği sahne şemasının en bilinen örneklerinden biri, Giotto'nun Arena Şapeli'ndeki freskidir (Resim 137). Sanatçının mimari birimleri kullanarak tanımladığı ziyafet mekânının sol yanında, masanın ucunda İsa, sağ yanda ise kapıya yakın kısımda Meryem yer alır. İsa'nın yanındaki genç ve sakalsız figür, damat, masanın merkezinde oturan heybetli kadın figürü ise genellikle gelin olarak yorumlanır; ancak B. Cömert'e göre İsa'nın karşısında ayakta duran ve İsa tarafından kutsanan kişi, gelindir.[86] Sahnenin sağ yanında altı küpün başında iki hizmetçi ve küplerin arkasında şişman bir erkek figürü dikkati çeker. Elindeki kadehten içerek şarabın tadına bakan ve sahnenin ikonografisi açısından geleneksel bir figüre dönüşen ziyafet reisi, ilk kez Giotto'nun yapıtında karşımıza çıkar.

İncil yazarı Yuhanna, Kana'da evlenen çiftin kimlikleri konusunda sessiz kalır; ancak geç Ortaçağ'da kaleme alınan iki metnin bu konuda verecekleri bir yanıt vardır. 13. yüzyılın ikinci yarısına tarihlendirilen ve Aziz Bonaventura'ya (1221-74) atfedilen *İsa'nın Yaşamı Üzerine Meditasyonlar*'da Kana Düğünü'nde evlenen kişi İncil yazarı Yuhanna olarak açıklanır; ancak düğünün sonunda İsa'yı takipçisi olmak için Yuhanna'nın gelini terk ettiğine değinilir.[87] Öte yandan *Altın Efsane*'de ise gelinin Mecdelli Meryem olduğu belirtilir.[88] Giotto'nun freski, gelin ve damadın kimliklerine ilişkin bu apokrif anlatıların da sahneye taşındığı bilinen en erken örnektir. İsa'nın yanında bulunan, genç ve sakalsız gösterilen damat, betimlenme özelliklerinden de anlaşıldığı üzere havari (ve aynı zamanda İncil yazarı) Yuhanna'dır ve İsa'nın hemen yanında yer alışı, İsa'nın takipçisi olma seçiminin bir işareti olarak yorumlanmaktadır.

Karşı-Reformasyon hareketinin ilkelerini belirleyen Trento Kurultayı (1545-63) kararları kapsamında, Kana Düğünü'nde evlenen çifti Yuhanna ve Mecdelli Meryem olarak tanıtan geç Ortaçağ görüşü şiddetle eleştirilmiş; buna bağlı olarak gelin-damat figürleri üzerine odaklanan betimleme anlayışı bütünüyle terk edilmiştir. 16. yüzyılın ortalarından itibaren "Kana Düğünü" temasının görkemli bir ziyafet sahnesine dönüştüğü görülür. Bu kalabalık betimlerin büyük ustası, İncil'de geçen yemek sahnelerine eklediği "dünyasal" motiflerle tanınan Veronese'dir. Sanatçı, San Giorgio Maggiore Manastırı yemekhanesi için gerçekleştirdiği yapıtında (1562-63), oldukça görkemli bir mimarinin önünde, yalnız masada otuzun üstünde figürün yer aldığı bir ziyafet betimleyerek, merkezinde İsa ve Meryem'in bulunduğu

86 B. Cömert, *Giotto'nun Sanatı*, Ankara: De Ki Basım Yayım Ltd., 2006, 154.

87 Pseudo-Bonaventura, *Meditations on the Life of Christ: An Illustrated Manuscript of the Fourteenth Century*, Çev. I. Ragusa, R. B. Green, Princeton: Princeton University Press, 1961, 140-151.

88 Jacobus de Voragine, *The Golden Legend*, Çev. G. Ryan-H. Ripperger, New Hampshire: Ayer Company, 1991, 363.

masanın önüne müzisyenleri[89] yerleştirmiştir. Küpler ve ziyafet reisi düzenlemenin sağ yanına çekilerek sahnenin odak noktası olmaktan çıkarılmıştır. Masanın arkasında görülen korkuluğun ardında, ziyafet yemeğini servis etmek üzere hazırlıklar yapan çok sayıda hizmetçi yer almaktadır. Ayrıca ön planda dikkati çeken cüceler ve kedi, köpek, papağan gibi hayvanlar, Veronese'nin sahneye eklediği ikonografik geleneğin dışındaki figürlerdir.

Ekmek ve Balıkların Çoğaltılması (Kalabalığın Doyurulması): İncil yazarları İsa'nın dört bin ve beş bin kişilik iki farklı topluluğu yiyecekleri çoğaltarak doyurduğu iki anlatıya yer verirler. Öykü özetle şöyledir: Kalabalığın yiyecek bir şeyi olmadığını gören İsa havarilerini çağırarak halkı aç göndermek istemediğini söyleyince, havariler yedi (ya da beş) ekmekle iki balıktan başka yiyecekleri olmadığını belirtirler. Bunun üzerine İsa başını göğe kaldırarak ekmek ve balıkları takdis edip havarilerine verir ve halka dağıtmalarını söyler. Herkesin doyuncaya kadar yemesinin ardından on iki (ya da yedi) sepet yiyecek arta kalır (Matta 14: 13-21; Markos 6: 32-44; Luka 9: 10-17; Yuhanna 6: 1-13; Matta 15: 32-39; Markos 8: 1-9).

İncil yazarlarının dördü tarafından da aktarılan tek mucize olan "Ekmek ve Balıkların Çoğaltılması", İsa'nın ekmekleri kutsayışı, bölüşü ve havarilerine veriş eylemlerine yer vermesi nedeniyle Hıristiyanlığın erken dönemlerinden itibaren "Son Akşam Yemeği"nin ön-belirtimi kabul edilmiş ve Ökaristik sembolizm bağlamında yorumlanmıştır. Başka bir ön-belirtim ilişkisiyse Tevrat'ta geçen "Man'ın Toplanışı" sahnesi için söz konusudur. Öte yandan İsa'nın kendi bedenini "Yaşam Ekmeği" (Yuhanna 6: 47-58) olarak tanımlayışına bağlı olarak İsa'nın ekmeği kutsayarak çoğaltması kendi bedenini de çoğaltmasının başka bir deyişle ölümünün ardından dirilişinin simgesi kabul edilmektedir.

Hıristiyan ikonografisinin en erken tarihli temalarından biri olan "Ekmek ve Balıkların Çoğaltılması", ekmek ve balık imgeleri bağlamında Hıristiyanlığın temel öğretilerinden Ökaristik olgunun en önemli temsili konumundadır. Katakomp resimlerindeki yalın gösterimlerinin ardından Karolenj dönemi kitap resimlerinde olgunlaştırılan bu sahnelerde, düzenlemenin merkezinde gösterilen İsa, kutsadığı ekmek ve balıkları iki havarisine verir. Havariler de İsa'dan aldıkları yiyecekleri iki gruba ayrılan topluluğa dağıtır (Aureus Codexi). Rönesans'tan itibaren özellikle kuzey resminde bu tema için yeni bir kalıbın ortaya çıktığı görülür. Dağlık bir manzaraya taşınan sahnede gruplar halinde oturan kalabalık genellikle sanatçının yaşadığı dönemin giysileri içinde betimlenir. St. Caterina Efsanesi Ustası'nın İsa'nın üç mucizesini resmettiği altar panosu (1470-95) bu kalıbın tipik örneklerinden biridir. Arka planında bir Kuzey Avrupa kenti manzarası içinde başka

89 Veronese müzisyenler olarak, kendisi ile 16. yüzyıl Venedik resminin ünlü ustaları Tintoretto, Jacopo Bassano, Ti iano'yu resmetmiştir.

İncil öykülerinin de resmedildiği yapıtta, gruplar halinde sıralanmış biçimde oturan insanlar bir tepelikte betimlenmiştir (Resim 138). Topluluktan daha yüksek bir noktada oturan İsa'ya yedi havari eşlik ederler. Konuşma halinde oldukları izlenimi veren İsa ve havarilerinin yanında yeşil giysiler içinde küçük bir erkek çocuğu dikkati çeker. Rönesans'tan itibaren sahneye eklenen elinde sepet taşıyan bu çocuk figürü, ekmek ve balıkları İsa'ya getiren bir erkek çocuğundan söz eden Yuhanna'nın anlatısını referans alır. Sahnenin ön planında yiyeceklerin çoğaltıldığının işareti olarak arta kalan ekmek sepetleri ve havarilerin yiyecekleri topluluğa dağıtması gösterilir.

"Ekmek ve Balıkların Çoğaltılması" mucizesi, Karşı-Reformasyon ilkelerinden hareketle Ökaristik öğretinin temsili olarak özellikle "Kutsanmış Ekmek" temasına adanan şapel ve altar panoları için resmedilir. Tintoretto'nun Scuola Grande di San Rocco için gerçekleştirdiği yapıtı (1578-81), bu sürecin başlıca örneklerinden biridir. Resmin bulunduğu salonun tavan resimlerinde "Man'ın Toplanışı" ve "Elişa'nın Ekmekleri Çoğaltması" anlatılarının betimlenişi, İncil ve Tevrat öyküleri arasında "ekmek" teması bağlamında kurulan ikonografik ilişki açısından dikkat çekicidir.

İsa'nın Fırtınayı Durdurması: *"İsa tekneye binince öğrencileri de ardı sıra bindiler. Bir anda denizde korkunç bir fırtına koptu. Öyle ki, tekne dalgalarla kaplandı. İsa uyuyordu. Yanına varıp 'Ya Rab, kurtar, mahvoluyoruz!' diyerek O'nu uyandırdılar İsa, 'Neden korkuyorsunuz, ey kıt imanlılar?' dedi. Sonra ayağa kalktı. Rüzgarları da, denizi de payladı; çevre sütliman oldu. Adamlar şaşkına döndüler. 'Bu nasıl biridir ki, rüzgarlar da, deniz de buyruğuna uyuyor?' diyorlardı"* (Matta 8: 23-27; Markos 4: 35-41, Luka 8: 22-25).

Sinoptik İncillerde anlatılan bu mucize, Ortaçağ din bilginleri tarafından inanç ve şüphe kavramları arasındaki çatışkı ile şüpheye yer vermeyen bir inancın idealliğinin vurgulandığı bir olay olarak yorumlanır. Bu yaklaşımdan yola çıkarak ansızın çıkan fırtına, kayıkta bulunan havariler için bir inanç sınamasına dönüşmektedir. Nitekim Hıristiyan sembolizminde ansızın ortaya çıkışıyla korkuya yol açan fırtına, günahkârlık ve şeytanla; İsa ile havarilerinin bulunduğu kayık ise kilise ile ilişkilendirilir.[90] Bu bağlamda, öykünün işaret ettiği esas nokta, günahkârlık ve şeytan karşısında kilisenin İsa tarafından kurtarılışıdır. Tevrat'ta konu edilen "Nuh'un Gemisi" anlatısını kurtuluş temasıyla ilişkilendiren Kilise Babalarından itibaren, kayık ya da gemi "İsa'nın Kilisesi"nin en önemli simgelerinden biri kabul edilmektedir.[91]

"İsa'nın Fırtınayı Durdurması", mucizenin yaygın olarak betimlendiği Otto dönemi kitap resimlerinde, öyküleyici anlatıma bağlı kalınarak olayın iki aşa-

90 Hall, a.g.y., 292.

91 A. C. Faxon, "Shipwreck", *Encyclopedia of Comparative Iconography*, Ed. Helene E. Roberts, vol. II, Chicago-Londra Fitzroy Dearborn Publishers, 1998, 829; G. Ferguson, *Signs and Symbols in Christian Art*, New York, 1979, 180-81; Hall, a.g.y., s. 281.

ması sahneye aktarılır. Egberti Codexi'nde kayığın arka kısmında İsa'nın bir havari tarafından uyandırılışı, ön kısmında ise İsa'nın fırtınayı durduruşu betimlenir. Otto sanatının ardından 12. yüzyıldan itibaren yok olmaya başlayan bu tema, 1500'lü yıllarda Juan de Flandes, 1633'te ise Barok dönemin büyük ustası Rembrandt tarafından yeniden resmedilir (Resim 139).

İsa'nın Suda Yürüyüşü (Navicella): *"Hemen olayın ardından, İsa toplulukları salarken, öğrencileri tekneye bindirip kendisinden önce karşı yakaya gönderdi. Toplulukları gönderdikten sonra tek başına dağa dua etmeye çıktı. Gece bastırdığında orada yapayalnızdı. Bu sırada tekne kıyıdan yüzlerce metre uzaklaşmıştı. Rüzgar karşı yönden estiği için kayık dalgalardan sarsılıyordu. Sabah üçle altı arası, İsa denizin üzerinde yürüyerek onlara yaklaştı. Öğrenciler O'nun denizin üstünde yürüdüğüne tanık olunca ürktüler. 'Bu bir görüntüdür' diyerek korkudan bağırdılar. İsa o anda onlarla konuştu. 'Yüreklenin' dedi, 'korkmayın benim'. Petrus O'nu şöyle yanıtladı: 'Ya Rab eğer gerçekten sen isen bana buyruk ver, suların üstünde yürüyerek sana geleyim.' O da 'gel' dedi. Petrus kayıktan indi, suların üstünden yürüyerek İsa'ya doğru geldi. Ne var ki, esen rüzgarı görünce korktu. Sulara gömülmeye başlayınca, 'Ya Rab, beni kurtar' diye bağırdı. İsa hemen elini uzatıp Petrus'u tuttu. 'Ey kıt imanlı adam' dedi, 'neden kuşku duydun?' Onlar tekneye binince rüzgar dindi. Teknedekiler İsa'ya tapındılar. 'Gerçekten Tanrı'nın oğlusun sen' diyorlardı"* (Matta 14: 22-33; Markos 6: 45-52; Yuhanna 6: 15-21).

"İsa'nın Fırtınayı Durdurması" mucizesine benzer biçimde rüzgâr ve suyun üstünde yürüyen Petrus'un rüzgârdan korkarak batmaya başlaması motiflerine yer veren bu mucize de, havariler için bir inanç sınamasına işaret eder. Bu öyküde rüzgâr nedeniyle sarsılan kayık, kilisenin; İsa'nın kayığa binmesiyle rüzgârın dinişi ise kilisenin kurtarılışının temsilidir. İtalyanca'da küçük gemi, kayık anlamına gelen "Navicella" ismiyle de anılan bu sahnelerin ilk anıtsal örneği, günümüze ancak büyük ölçüde restore edilmiş biçimde ulaşan Giotto'nun mozaik resmidir (1310, S. Pietro, Roma). Sanatçı Matta'nın metnine bağlı kalarak on bir havariyi fırtınaya yakalanmış bir kayıkta, suya batmak üzere olan Petrus'u ise su üstünde yürüyen İsa tarafından kurtarılırken betimler. Bir elinde öğretisini simgeleyen kâğıt tomarını taşıyan İsa, diğer elini Petrus'a uzatmıştır. Kayık içindeki havarilerin jestleri, İsa'nın suyun üstünde yürümesi karşısında duydukları şaşkınlığı yansıtmaktadır. İsa'nın ayakları dibinde kardinal giysileriyle gösterilen kişi, resmi sipariş eden Jacopo Stefaneschi'dir.

Giotto'nun ardından 14. yüzyıl İtalyan sanatında bu mucizenin resmedildiği yapıtlar arasında, Orcagna'nın Strozzi Altar Panosu (predella, 1357), Andrea di Firenze'nin Santa Maria Novella'daki İspanyol Şapeli için gerçekleştirdiği freski (Resim 140), Lorenzo Veneziano'nun 1370 tarihli altar panosu (predella kısmı) anılabilir. Söz konusu resimlerin tümü, ikonografik açıdan havari Petrus'la ilişkili yapıtlardır; bu nedenle "Navicella" teması, İsa'nın bir

mucizesi olmasının yanı sıra, 14. yüzyıl ikonografisinde Katolik Kilisesi için yeni bir anlam boyutu kazanmıştır. Petrus'un öyküdeki rolü üzerine odaklanan bu süreçte, öncül-ardıl ilişkisi bağlamında Petrus, Katolik Kilisesi'nin başındaki Papa'yı simgeleyen kişi olarak kabul edilir.[92] Böylece "İsa'nın Suda Yürüyüşü" mucizesi İtalyan sanatında, Hıristiyan düşüncesindeki kurtuluş temasının başlıca temsilcileri olarak Katolik Kilisesi ve Papalık kurumunun yüceltildiği bir temaya dönüştürülmüştür. Bu simgesel yorum, Papa'nın yetkesinin vurgulandığı Karşı-Reformasyon sanatında da sürdürülür.

Mucizevi Balık Avı: İncil metninde bütünüyle birbirinden farklı iki mucizevi balık avı öyküsüne rastlanır. Luka İncili'nde İsa'nın ilk havarilerini seçişi sırasında gerçekleşen, Yuhanna İncili'nde ise İsa'nın dirilişinin ardından havarilerine son kez göründüğü balık avı konu edilir. Sanat tarihindeki "Mucizevi Balık Avı" betimleri incelendiğinde, İncil yazarlarının iki farklı anlatısına koşut olarak birbirinden farklı iki sahne şemasının bulunduğu; ancak sahnelerin adlandırılmasında bir ayrışmanın söz konusu olmadığı görülür. Metin referansları ile sahnede konu edilen anlatı açıklığa kavuşturulsa da her iki sahnenin de aynı biçimde adlandırılışı terminolojik açıdan karışıklığa yol açmaktadır. Bu bağlamda İncil metnindeki kronolojik dizge bağlamında Luka'nın anlatısını "İsa'nın Dirilişi Öncesi Balık Avı" Yuhanna'nın aktardığını ise "İsa'nın Dirilişi Sonrası Balık Avı" olarak adlandırmak iki farklı anlatının ayrışması açısından yararlı olacaktır.

Diriliş Öncesi Balık Avı: *"İsa Genesaret Denizi kıyısında duran iki tekne gördü. Balıkçılar tekneleri bırakmış, ağları yıkıyorlardı. İsa Simon'un teknesine bindi, ona kıyıdan biraz açılmasını buyurdu. Oturup teknenin içinden topluluğa öğretmeye başladı. Konuşmasını sona erdirince Simon'a, 'Derin sulara açılın, balık avlamak için ağları indirin' dedi. Simon, 'Üstat, tüm gece boyunca çabaladık, hiçbir şey tutamadık' diye yanıtladı, 'Ama sözünü dinleyip ağları indireceğim.' Bunu yaptıklarında bol bol balık tuttular. Öyle bol ki, ağları yırtılmaya başladı. Gelip kendilerine yardım etsinler diye, öbür teknedeki ortaklarına işaret ettiler. Onlar gelince her iki tekneyi de tıklım tıklım doldurdular. Neredeyse tekneler batacaktı. Simon Petrus bunu görünce İsa'nın ayaklarına kapandı, 'Benden uzak dur, ya Rab!' dedi, 'Çünkü ben günahlı biriyim.' Tuttukları balıkların bolluğuna Petrus da, onunla birlikte bulunanların tümü de şaştı kaldı. Zebedi'nin oğulları Yakub'la Yuhanna da –bunlar Simon'un iş arkadaşlarıydı– şaşkınlık içindeydiler. İsa Simon'a 'Korkma' dedi, 'Bundan böyle insan tutacaksın.' Tekneleri kıyıya çektiler. Her şeyi bırakıp onun ardı sıra gittiler"* (Luka 5: 1-11).

92 Meiss, *Painting in Florence and Siena after the Black Death: The Arts, Religion, and Society in the Mid-Fourteenth Century*, Princeton: Princeton University Press, 1978, 99. Petrus erken Hıristiyan kaynaklarına göre, Roma'daki ilk Hıristiyan topluluğun ve kilisenin kurucusudur. Ayrıca Katolik Kilisesi tarafından ilk Papa olarak kabul edilmiştir. Petrus'un Papa'nın öncülü kabul edilişi, İsa'nın şu sözlerine dayandırılmaktadır: *"Ben sana diyorum kisen Petrus'sun ve bu kaya* üstüne *kilisemi kuracağım"* (Matta 16: 18). Karşı-Reformasyon döneminde Petrus'un Papalık tacı ve giysileriyle resmedildiği örneklere rastlanır.

Luka'nın anlatısında mucize olarak yorumlanan öğe, bir balıkçı olan Petrus'un bütün gece balık yakalayamadığı denizde, İsa'nın tekneleri batıracak kadar balık tutulmasını sağlamasıdır. İsa'nın ilk havarilerini seçtiği bu mucizenin alegorik yorumlarında kayık kiliseyi, balık ağı inancı, deniz ise pagan dünyayı temsil eder. Bu görüşü benimseyen Kilise Babası Augustinus öyküdeki bir ayrıntının altını çizerek, balık ağının yırtılışı olayını sapkınların varlığıyla ilişkilendirir. "Diriliş Öncesi Balık Avı" sahnesinin Batı sanatında bilinen ilk örneği, Raffaello'nun Sistine Şapeli'nin duvarlarına asılmak üzere on duvar halısı için gerçekleştirdiği karton resimlerinden biridir. Sanatçı, Petrus ve Paulus'un yaşamlarını konu ettiği bu çalışmalarında, söz konusu mucizeye de yer verir. Raffaello'nun yapıtında deniz kıyısında bulunan iki kayıktan öndekinde İsa, Petrus ve Andreas; arkadakinde ise Yakub ve Yuhanna kardeşler ile elinde küreğiyle başka bir balıkçı betimlenir (Resim 141). İsa'nın bulunduğu kayık balıkla dolup taşmışken, yardıma gelen diğer kayıktaki iki kardeş denizdeki ağı çekmeye çalışmaktadır. Petrus'un ellerini kavuşturmuş biçimde İsa'nın önünde diz çöküşü ve İsa'nın bir elini kaldırmış olarak gösterilişi, Luka'nın değindiği konuşmaya işaret eder: Petrus günahkârlığını itiraf ederken İsa, korkmamasını ve artık insan avlayacağını dile getirir.

Raffaello'nun resminde deniz kıyısında turnalar ve gökyüzünde ise kuzgunlar göze çarpar. Ortaçağ'ın hayvanlarla ilgili alegorik öykülerinde dikkati ve tetikte oluşuyla[93] seçkinleşen turna, 16. yüzyıldan itibaren Papalığın yetkisinin simgesi haline gelir. Özellikleri nedeniyle turnanın sürüdeki diğer kuşları korumasına benzer biçimde Papalık da inananlar topluluğunu gözetmektedir. Bu noktada kartonları sipariş eden Papa X. Leo, İsa tarafından "insan avcılığı" ile görevlendirilen Petrus'un misyonunu üstlenir. Kuzgun ise Yahudi efsanelerine göre, Nuh tarafından gemiden gönderilmesinin ardından geri dönmeyişi nedeniyle şeytanın simgesidir.[94] Öte yandan gemi ya da kayık kiliseyi temsil ettiği için Hıristiyan ikonografisinde kuzgun, günah ve inançtan dönmenin simgesidir. Bu bağlamda, Augustinus'un balık ağının yırtılışında bulduğu sapkınlık olgusu, Raffaello'nun yapıtında kuzgun imgesine denk düşer. Resmin Papalığa ilişkin göndermelerini, arka planda görülen idealize edilmiş Roma manzarası güçlendirmektedir.

Diriliş Sonrası Balık Avı: *"Taberiye Denizi kıyısında İsa yeniden öğrencilerine açıkça göründü. Bu görünüşü şöyle oldu: Simon Petrus, ikiz adını taşıyan Tomas, Galile'nin Kana kentinden Natanel, Zebedi'nin oğulları ve İsa'nın başka iki öğrencisi bir aradaydılar. Simon Petrus ötekilere, 'Ben balık tutmaya gidiyorum' dedi. Ötekiler, 'Biz de seninle geliyoruz' dediler. Çıkıp bir tekneye bindilerse de, o gece hiçbir şey tutamadılar. Şafak sökerken İsa kıyıda durdu. Ama öğrenciler onun*

93 Ferguson, a.g.y., 14; Hall, a.g.y., 76.

94 Ferguson, a.g.y., 24.

İsa olduğunu anlamadılar. İsa, 'Balık tutmadınız mı, çocuklar?' dedi. 'Hayır' diye karşılık verdiler. İsa, 'Ağı teknenin sağ yanına atın, tutacaksınız' dedi. Bunun üzerine ağı attılar. Ancak balıkların çokluğundan onu çekmeye güçleri yetmedi. İsa'nın sevdiği öğrenci, Petrus'a 'Bu Rabdir' dedi. Simun Petrus onun Rab olduğunu işitince balıkçı gömleğini giyip –çünkü giysilerini çıkarmıştıdenize atladı. Öbür öğrenciler de balık dolu ağı çekerek kayıkla yaklaştılar. Çünkü kıyıdan uzakta değildiler; yaklaşık yüz on metre kadar ötedeydiler" (Yuhanna 21: 1-14).

Yuhanna'nın aktardığı balık avı, "Diriliş Öncesi Balık Avı" gibi kilisenin misyonuyla ilişkilendirilir. İlk balık avında ağın yırtılışı sapkınların varlığıyla açıklanırken; bu kez balıkla dolmasına karşın ağın yırtılmayışı bütün balıkların inananları temsil edişine bağlanır. Bu görüş doğrultusunda, "Diriliş Öncesi Balık Avı"nda inananlar ve sapkınları bir arada barındıran kayık yani kilise, "Diriliş Sonrası Balık Avı"nda bütünüyle inananları kapsamaktadır. Bu mucizenin gösteriminde belirleyici motifler, İsa'nın kıyıda, balıkla dolu ağları çeken havarilerin kayıkta ve İsa'ya doğru yürüyen Petrus'un suyun üstünde gösterilişidir. Duccio, *Maesta*'sında, kıyıda bulunan İsa'nın çarmıhtaki çivi izlerini betimleyerek bu mucizenin İsa'nın dirilişinin ardından gerçekleştiğini vurgular.

Öyküleyici anlatımı benimseyen Kuzeyli resaam Konrad Witz, Cenevre kentindeki St. Peter Kilisesi için gerçekleştirdiği altar resminde (1444) Petrus'u hem diğer havarilerle birlikte kayıkta hem de İsa'ya doğru yaklaşırken suyun üstünde göstererek öykünün iki aşamasını da sahneye taşır (Resim 142). Resmin arka planında bugün bile tanımlanabilecek gerçekçi bir Cenevre manzarası göze çarpar.

Vergi Parası Mucizesi: *"Kefernahum'a vardıklarında tapınağın bakımı için vergi (yarım şekel) toplayanlar Petrus'a yaklaşıp, 'Sizin öğretmeniniz tapınağa vergi ödemez mi?' diye sordular. O da 'Elbette öder' dedi. Petrus eve dönünce İsa ondan önce söze koyulup, 'Ey Simun, ne düşünürsün?' diye sordu. 'Yeryüzünün kralları vergi ve gümrük parasını kimden toplarlar? Kendi oğullarından mı, yoksa yabancılardan mı?' Petrus, 'Yabancılardan' deyince, İsa ona şunu bildirdi: 'Demek oluyor ki oğullar serbesttir. Ama onlara ket vurmamak için denize gidip oltayı at. Oltaya takılan ilk balığı çek. Ağzını açınca gümüş bir para (bir şekel) bulacaksın. Onu alıp vergiyi öde. Hem benim, hem de senin için"* (Matta 17· 24-27).

Matta'nın aktardığı öyküde sözü edilen ve Tevrat'ta (Çıkış 30: 11-16) ayrıntılı biçimde açıklanan vergi, yirmi yaş ve üzerindeki her yetişkin Yahudi erkeğin ödemekle yükümlü olduğu, zengin ya da yoksul her kişi için yarım şekel değerindeki tapınak vergisidir. Sanat tarihinde "Vergi Parası" başlığıyla anılan bu anlatı, vergi memurunun İsa ve havarilerinden vergi alma talebi üzerine İsa ile Petrus arasında geçen bir konuşmaya yer vermesine karşın, balığın ağzında bulunacak bir para konu edildiğinden İsa'nın mucizelerinden biri kabul edilir. Öte yandan Hıristiyan ikonografisinde aynı başlıkla anılan ve İsa'nın İşleri bölümünde değinilen başka bir sahne

daha bulunur. Kayser'e ödenen verginin yasallığının tartışıldığı diğer öykü ile balığın ağzında paranın bulunduğu bu mucizenin yayınlarda aynı başlık altında ele alınışı, kimi zaman sahnelerin adlandırılması ve metin referansının verilmesinde karışıklığa yol açmıştır.[95]

"Vergi Parası Mucizesi"nin bilinen en erken örneklerinden Otto dönemine ait bir fildişi kabartmada (y. 970) ve Mainz İncili'nde yer alan bir minyatürde (1250-60), İsa'nın denetimindeki Petrus'un balığın ağzındaki parayı alışı betimlenmiştir. Sahnenin kuşkusuz en çarpıcı örneği, Masaccio'nun Brancacci Şapeli'ndeki freskidir (1426-27). Düzenlemenin merkezinde, İsa ve havarilerinin tapınak vergisinin ödenmesini talep eden vergi memuru tarafından durdurulmaları ve İsa'nın paranın tedarik edilmesi için Petrus'a sol taraftaki denizi işaret edişi gösterilir (Resim 143). Sol tarafta denizin kıyısında yeniden gösterilen Petrus'un balığın ağzından parayı çıkarışı; sağda ise üçüncü kez aynı sahnede karşımıza çıkan Petrus tarafından tapınak vergisi için topluluğu durduran vergi memuruna paranın ödenişi betimlenmiştir.

Masaccio'nun freskinde, arka plana taşınan balığın ağzında paranın bulunuşu (mucize) motifinin –erken örneklerle çelişik biçimde– sahnenin odak noktası olmaktan çıkarılışı dikkat çekicidir. Vergi memurunun tapınak vergisini talep edişi ve İsa'nın Petrus'a gerekli olan parayı balığın ağzında bulacağını işaret eden jesti, yapıtın merkezine yerleştirilmiştir. Dolayısıyla İsa'nın vergi parasının ödeneceği yönündeki kararı, sahnenin odak noktasını oluşturan imgedir. Nitekim Petrus'un parayı vergi memuruna ödeyişi olayı da paranın balığın ağzında bulunuşu ile karşılaştırıldığında resmin düzlemleri açısından düzenlemenin ön plana alınmıştır. Bu betimleme anlayışı, Marksist sanat tarihçisi F Antal tarafından "Rönesans rasyonalizminin dinsel sanattaki en üstün başarısı"[96] olarak nitelendirilir. Antal, Masaccio'nun yapıtını, freskleri sipariş eden Denizcilik Konsülleri Kurulu üyesi Felice Brancacci tarafından "özellikle seçilmiş" bir tema olarak değerlendirir. Brancacci, büyük olasılıkla şapeli resimleyen sanatçılardan "devlet zenginliği okyanusta aranmalıdır" düşüncesini ifade etmelerini istemiş olmalıdır. Hadjinicolaou ise sanat tarihini sınıf mücadelesi üzerinden ele aldığı metninde Masaccio'nun resmini Floransa burjuvazisinin gereksinimlerine yanıt veren yeni bir dinsel ideolojinin ifadesi olarak yorumlar.[97]

95 Örneğin Minor, Masaccio'nun Brancacci Şapeli'nde balığın ağzında paranın bulunuşu mucizesini işlediği yapıtından söz ederken, İsa'nın diğer vergi olayında dile getirdiği, "Kayser'e ilişkin şeyleri Kayser'e, Tanrı'ya ilişkin olanları da Tanrı'ya veri tümcesine değinmektedir. Yazarın bu alıntılaması, iki vergi olayının karıştırıldığını göstermektedir. Bkz. V. H. Minor, *Art History's History*, New York: Harry N. Abrams, 1994, 64. Metnin Türkçesi için Bkz. *Sanat Tarihi in Tarihi*, Çev. Cem Soydemir, İstanbul: Koç Üniv. Yayınları, 2013, 92.

96 Frederick Antal, *Florentine Painting and Its Social Background: The Bourgeois Republic Before Cosimo de Medici's Advent to Power, XIV and XV Centuries*, Londra: Kegan Paul, 1947, 307.

97 Nicos Hadjinicolaou, *Sanat Tarihi ve Sınıf Mücadelesi*, Çev. Halim Spatar, İstanbul: Kaynak Yayınları, 1998, 158-161.

İncir Ağacının Kurutulması: *"İsa ertesi sabah kente dönerken acıktı. Yol üzerinde bir incir ağacı görerek ona yaklaştı. Ama onda yapraktan başka bir şey bulmadı. Bu nedenle ağaca, 'Bundan böyle sende hiçbir vakit ürün olarak bir şey yetişmesin' dedi. İncir ağacı hemen kurudu. Öğrenciler olayı görünce şaşakaldılar. 'Nasıl oldu da incir ağacı bir an içinde kuruyuverdi?' diye sordular. İsa onları şöyle yanıtladı: Doğrusu size derim ki, eğer inancınız olursa ve kuşkuya düşmezseniz yapacaklarınız salt incir ağacına uygulananla kalmayacak. Şu dağa buyruk verip, yerinden kalk denize atıl, deseniz bu bile olacaktır. İman ederek dua edince, dilediğiniz her şeyi alacaksınız"* (Matta 21:18-22; Markos 11: 12-14; 20-24).

"İncir Ağacının Kurutulması" mucizesi, "Tapınaktan Tacirlerin Kovuluşu"[98] öyküsüyle ilişkilendirilir. Bu yaklaşıma göre, söz konusu iki anlatı anlamsal açıdan ortak bir bildiriyi temsil eder: İsrailoğullarının Tanrı tarafından cezalandırılışı. Bu mucizede, meyvesiz incir ağacı Kudüs kentini ve onun Yahudi liderlerini; ağacın kuruması ise İsa'nın öğretisine uymayan Kudüs'ün ve Yahudi tapınağının gelecekteki yıkılışını simgelemektedir. Öte yandan anlatının başka bir vurgusu, şüpheye yer vermeyen bir inancın önemidir. Bu noktada İsa'nın incir ağacında aradığı meyve, inancın simgesine dönüşmekte ve meyvesiz ağaç ile İsa'nın öğretisine inanmayan Kudüs temsil edilmektedir.

Anlatı, belki de içinde bir lanetleme ayrıntısına yer vermesi nedeniyle sanat tarihinde örneklerine en ender rastlanan mucize sahnesidir. En erken tarihli örnek, 6. yüzyıla ait Sinop İncili'ndeki minyatürdür. Burada, bir havarinin eşlik ettiği İsa, incir ağacının önünde ve bir elini yukarı kaldırmış biçimde gösterilir. Başka bir örnek, 1356 tarihli Tsar Ivan Alexander İncili'ndeki minyatürdür. Lucas van Leyden'in *Körün İyileştirilmesi* (1531) başlıklı yapıtının arka planında,İsa'yı önünde bulunan ağaca doğru bir elini kaldırmış biçimde görürüz. Sanatçı körün iyileştirilmesi mucizesinin ertesi günü gerçekleşen bu olayı bir ayrıntı olarak sahneye eklemiştir.

İyileştirme Mucizeleri

Kötürümlerin İyileştirilmesi: İncil yazarları, bildirileri açısından benzerlik gösteren iki farklı kötürüm anlatısına yer verirler. Sinoptik metinlerde damdan indirilen kötürüm, Yuhanna'nın metninde ise Beytesda havuzundaki kötürüm konu edilmektedir.

Damdan İndirilen Kötürümün İyileştirilmesi: *"Aradan birkaç gün geçip de İsa Kefernahum'a dönünce evde olduğu duyuldu. Dört kişi geldi, bir inmeliyi İsa'ya getirmişlerdi. Kalabalık yüzünden O'na yaklaşamadılar. Bunun üzerine İsa'nın bulunduğu yerin damını deldiler. Deliği açıp inmeliyi yattığı döşekle birlikte aşağı indirdiler. İsa onların imanını görünce inmeliye, 'Oğul, günahların*

98 Bkz. "Tapınaktan Tacirlerin Kovuluşu" başlığı.

sana bağışlandı' dedi. Dinsel yorumculardan bazıları orada oturuyor, içlerinden kafa yoruyorlardı: 'Bu adam neden böyle konuşuyor? Sövüyor! Tanrı'dan başka kim günahları bağışlayabilir?' İsa hemen adamların neye kafa yorduklarını ruhundan bilerek, 'Neden bunlara kafa yoruyorsunuz?' dedi, 'Hangisi daha kolaydır? İnmeliye, günahların sana bağışlandı demek mi, yoksa kalk döşeğini kaldır, yürü demek mi? Öyleyse İnsanoğlu'nun yeryüzünde günahlara bağışlamaya yetkili olduğunu bilesiniz diye... Sonra inmeliye döndü: 'Sana diyorum, kalk, döşeğini kaldır ve evine git!' Adam kalktı, hemen döşeğini kaldırıp herkesin gözü önünde çıkıp gitti" (Markos 2: 1-12; Luka 5: 17-26).

Sinoptik metinlerde anlatılan bu kötürüm öyküsü, Doğu ikonografisinde daha sık işlenen bir temadır. Kötürümün damdan indirilişi motifini sahneye taşıyan bu betimlerin günümüze ulaşan en erken örneklerinden biri, San Apollinare Nuovo Kilisesi'ndeki mozaiktir (6. yüzyıl). Ortaçağ'ın öyküleyici betimleme anlayışını izleyen III. Heinrich İncili'nde, döşeğin evin damından indirilişi motifine bağlı olarak bir mimari düzenlemeye yer verilir (Resim 144). Minyatür ustası, üçgen alınlıklı bir cephe, pencereler, evin damı ve döşeğin sarkıtıldığı alanı betimleyerek mekânın içini ve dışını bir arada gösterir. Sahnenin sol yanında metne uygun biçimde vaaz vermekte olan İsa ve arkasında ona eşlik eden havari Petrus, orta kısımda dört kişinin damdan sarkıttığı döşeğin üzerindeki kötürüm yer alır. Sahnenin sağ yanında ise damdan indirilen kötürüm bu kez döşeğini sırtlamış biçimde yürürken görülmektedir. Resmin alt kısımda oturmakta olan iki erkek figürü, jestlerinden de anlaşıldığı üzere İsa'nın günahları bağışlamasına itiraz eden Ferisileri temsil eder.

Beytesda Havuzundaki Kötürümün İyileştirilmesi: *"Bu olaylardan sonra Yahudilerin bir bayramı geldi. İsa Yeruşalim'e çıktı. Yeruşalim'de Koyun Kapısı yanında İbranice'de Beytesda adını taşıyan beş eyvanlı bir havuz vardı. Bu sundurmalarda kör, topal, eli ayağı tutmayan büyük bir hasta topluluğu yatardı. (Suyun çalkalanmasını beklerlerdi. Çünkü zaman zaman bir melek havuzun içine inerek suyu çalkalardı. Su çalkalandıktan sonra içine dalan ilk kimse, tutulduğu hastalıktan kurtulurdu.)99 Orada otuz sekiz yıldan beri hastalık çeken bir adam vardı. İsa onun yerde yattığını gördü. Adamın uzun süredir aynı durumda olduğunu bildiğinden, 'İyi olmak ister misin?' diye sordu. Hasta, 'Efendi su çalkanır çalkalanmaz beni havuza koyacak kimsem yok' diye karşılık verdi. 'Ben davranırken başka biri benden önce atlıyor.' İsa 'ayağa kalk' dedi, 'Döşeğini kaldır ve yürü'. Adam o anda iyi oldu. Döşeğini kaldırıp yürüdü. Ne var ki o gün Şabat'tı. Bu nedenle Yahudi yetkililer sağlığa kavuşan adama, 'Bugün Şabat'tır' dediler. 'Döşeğini kaldırmana (dinsel yasa açısından) izin verilmez. Adam beni iyi edenin kendisi döşeğini kaldır ve yürü dedi, diye yanıtladı. Bu kez kim sana döşeğini kaldır ve yürü dedi, diye sordular. Gelgelim iyi edilen adam onun kim olduğundan habersizdi; çünkü orada*

99 Erken dönem İncil metinleri in bir bölümünde parantez içinde aktarılan melek ayrıntısı yer almamaktadır.

çok insan toplanmış, İsa da gitmişti. Bundan sonra İsa onu tapınakta bulup, 'Bak iyi oldun', dedi, 'artık günah işleme ki başına daha kötü bir şey gelmesin'. Adam gidip kendisini iyi edenin İsa olduğunu Yahudi yetkililere bildirdi. Bu yüzden Yahudi yetkililer İsa'ya saldırıda bulunmaya başladılar; çünkü bu işleri Şabat gününde yapıyordu. İsa onları şöyle yanıtladı: 'Babam şu ana dek çalışmasını sürdürüyor, ben de çalışıyorum'. İşte bu yüzden Yahudi yetkililer onu öldürmek için çabalarını artırdılar. Çünkü yalnız Şabat'ı bozmakla kalmamış, 'Tanrı babamdır' diyerek kendisini Tanrı'yla bir tutmuştu" (Yuhanna 5: 1-18).

Batı sanatında ilk örneklerine Karolenj dönemi kitap resimlerinde rastlanan bu mucize sahnesinin en belirgin motifleri, Beytesda adıyla anılan havuz ve hastaların şifa bulmasını sağlayan bu havuzu çalkalayan melek figürüdür. Hıristiyan efsanelerine göre, söz konusu melek, başmeleklerden Rafael'dir. Aureus Codexi'nde yer alan minyatürde sol yanda döşeğinde yatan kötürüm, İsa tarafından kutsanır. Ortada gökten inen meleğin eliyle çalkaladığı havuza girmeye çalışan hastalar, sağ yanda ise bu kez döşeğini sırtında taşıyarak yürürken betimlenen kötürüm görülür. Yuhanna'nın öyküsü, 10. ve 13. yüzyıllar arasında kitap resimleri ve kabartmalarda işlenmesinin ardından neredeyse yok olma sürecine girer; ancak 16. yüzyılın sonlarından itibaren başta Tintoretto olmak üzere Maniyerist ve Barok sanatçılar tarafından yeniden resmedilir.

Körlerin İyileştirilmesi: Kanonik İncillerde altı kez değinilen körlerin iyileştirilmesi anlatıları (Matta 9: 27-31, 20: 29-34; Markos 10: 46-52; Luka 18:35-43; Markos 8: 22-26; Yuhanna 9: 1-12), körlerin sayısı (bir ya da iki), olayın geçtiği mekân ve iyileştirilme biçimi açısından farklılıklar içerir. Metinler arasındaki ayrışmalar, söz konusu mucizenin betimlenmesi noktasında göz ardı edilen bir durumdur; bu bağlamda söz konusu mucizeyi konu alan sahneler için belirli adlandırmalar yapmak genellikle güçtür. Nitekim ikonografi yazınında da bu sahnelerin genel bir adlandırma (körün ya da körlerin iyileştirilmesi) ile anıldığı görülür. Bu noktada Yuhanna'nın aktardığı mucizenin konu edildiği betimler, havuz motifine yer verilmesi nedeniyle ayrışmaktadır.

Yuhanna'nın aktardığı öyküde, İsa kendi tükürüğüyle yaptığı çamuru doğuştan kör bir adamın gözlerine sürer; bunun üzerine Siloam havuzunda gözlerini yıkayan adamın gözleri açılır. Burada İsa'nın kendisini "Dünyanın Işığı" deyimiyle tanımlaması anlatının ana temasını oluşturur. Yunan Kilise Babası Irenaeus'a göre bu mucize aydınlanmanın simgesidir. Bu bağlamda doğuştan körün gözlerinin açılması, fiziksel aydınlanmanın ötesinde ruhsal aydınlanmanın temsiline dönüşerek karanlık-aydınlık karşıtlığı bağlamında inançsızlıktan inanca geçişin simgesi olarak yorumlanır. "Siloam Havuzunda Doğuştan Körün İyileştirilmesi" mucizesinin en erken tarihli örneklerden biri, öyküleyici anlatım biçiminin kullanıldığı Rossano İncili'ndeki (6. yüzyıl) minyatürdür. Bizans sanatında yaygın olarak işlenmesinin ardından

9. yüzyıldan itibaren Batı ikonografisinde de örneklerine rastlanan bu sahne, Duccio'nun *Maesta*'sında karşımıza çıkmaktadır.

Batı sanatındaki "Körlerin İyileştirilmesi" sahneleri incelendiğinde, taşıdığı simgesel anlam bağlamında Siloam havuzundaki iyileştirmenin en sık işlenen İncil anlatısı olduğu görülür. Sinoptik öyküler içinde en sık rastlanan ise, "Kör Dilenci Bartimeus'un İyileştirilmesi"dir (Resim 145). Sinoptik İncillerde aktarılan diğer öykülerin oldukça sınırlı sayıda örneklerine rastlanmaktadır. Karşı-Reformasyon döneminde El Greco (1565, 1570, 1570-75), Poussin (1650) gibi Maniyerist ve Barok sanatçıların yapıtlarında yeniden karşımıza çıkan Körlerin İyileştirilmesi sahnelerinde, kimi zaman bir kimi zaman ise iki kör betimlenir. El Greco'nun bu temayı üç kez resmetmesi, sanatçının Karşı-Reformasyon hareketi ilkelerinin ateşli bir savunucusu oluşuna bağlanır.[100] Karşı-Reformasyon sürecinin spiritüel açımlamaları bağlamında körün gözlerini açarak inanca kavuşmasını sağlayan İsa, Katolik Kilisesi'ni simgeler. Öte yandan El Greco'nun bu mucizeye olan özel eğilimi, Ortodoks kökenli sanatçının Katolik mezhebine geçişinin ifadesi olarak da yorumlanır.[101]

Cüzamlıların İyileştirilmesi: Sinoptik İncillerde cüzamlılarla ilgili iki farklı mucize konu edilir. Üç Sinoptik yazar da (Matta 8: 1-4; Markos 1: 40-45; Luka 5: 12-16) İsa'nın dokunarak iyileştirdiği cüzamlı bir adamdan söz ederken, Luka ayrıca on cüzamlının iyileştirildiği başka bir mucizeye değinir: *"İsa Yeruşalem'e giderken Samiriye ve Galile bölgelerinden geçiyordu. Bir kasabaya girdiğinde onu on cüzamlı karşıladı. Uzakta durarak yüksek sesle dileklerini bildirdiler: 'İsa! Üstat! Bize acı!" İsa onları görünce, 'Gidin kendinizi rahiplere (kâhinlere) gösterin' dedi. Cüzamlılar yolda giderken paklandılar. İçlerinden biri iyi olduğunu anlayınca yüksek sesle Tanrı'yı yücelterek geri döndü. Yüzüstü İsa'nın ayaklarına kapandı. Ona teşekkür etti. Adam Samiriyeli'ydi. İsa 'paklananlar on kişi değil miydi?' diye sordu, 'Öbür dokuzu nerede?' Bu yabancıdan başka Tanrı'yı yüceltmek için geri gelen olmadı mı? Sonra adama, 'Kalk yoluna koyul' dedi, 'İmanın seni kurtardı"* (Luka 17· 11-19).

Sinoptik İncillerde aktarılan cüzamlılarla ilgili bu öykülerin barındırdığı birçok öğe, bu hastalığın ayrıntılı biçimde ele alındığı Tevrat metniyle (Levililer 13, 14) ilişkilidir. Yahudilerin yaşadıkları bölgede yaygın olduğu anlaşılan bu bulaşıcı hastalık, işlenen günahlar nedeniyle Tanrı tarafından cezalandırılmanın görsel işareti kabul edilir (Sayılar 12: 10; II. Krallar 5: 27; 15: 5). Bu nedenle vücutta oluşan yaraların günahla gelen kirlenmeyi temsil etttiği, toplumsal yaşamdan soyutlanarak murdar olarak nitelendirilen cüzamlılarla temas eden kişilerin de kirlendiği düşünülmekteydi. İsa'nın, cüzamlılara kâhine görünerek Musa'ya sunuda bulunmalarını söylemesi, söz konusu mu-

100 T. Pignatti, *The Golden Century of Venetian Painting*, Los Angeles: County Museum of Art, 1980, 150.
101 K. Christiansen, "Christ Healing the Blind", *El Greco*, Ed. Paul Holberton, Londra: National Gallery Company, 2003, 80.

cizeyi Tevrat'la ilişkilendiren başka bir noktadır. Yahudi yasalarına göre, cüzamdan annan kişinin kâhine görünerek temizlendiğine dair onay alması ve adak olarak tapınağa iki kuş sunması gerekir (Levililer 14: 1-4).

On cüzamlının konu edildiği öyküde, şükretmek için dönen Samiriyeli'nin İsa tarafından yabancı olarak adlandırılışı dikkat çekicidir. İsa'nın bu tanımlaması, iyileşmelerine karşın geri dönmeyen dokuz kişinin Yahudi olduklarını gösterir. İncil'de birçok kez Yahudiler ile Samiriyeliler arasındaki anlaşmazlık konu edilir. Nitekim "İsa ve Samiriyeli Kadın" ile "İyi Yürekli Samiriyeli" öyküleri de bu anlaşmazlıkla ilişkilidir. Bu noktada Samiriyeli'nin İsa'ya olan inancının işareti olarak şükranlarını sunması ve İsa'nın fiziksel iyileştirmenin yanı sıra Samiriyeli'yi günahlarından arındırması, anlatının ana teması niteliğindedir. Erken Hıristiyan sanatında nadiren rastlanan "Cüzamlıların İyileştirilmesi" mucizesinin Ortaçağ kitap resimlerindeki örneklerinde, bedenlerindeki lekelerle hastalıkları vurgulanan cüzamlılar, genellikle, topluluğa yaklaşırken uyarıda bulunmak üzere omuzlarında taşıdıkları boynuz biçimli bir boru ile gösterilirler. Aureus Codex'indeki minyatürde, düzenlemenin sol yanında İsa, ardında bir havarisi ve ellerini açarak İsa'dan yardım dileyen on cüzamlı betimlenir (Resim 146). Sahnenin sağ yanında ise hastalıktan arınarak yollarına devam eden dokuz cüzamlı ile İsa'ya secde eden Samiriyeli görülür.

Cine Tutulmuşların İyileştirilmesi: Sinoptik yazarların sıklıkla konu ettiği cine tutulmuşların iyileştirilmesi mucizeleri, birbirinden farklı altı anlatı içerir (Markos 5: 1-20; Matta 8: 28: 34; Luka 8: 26-37; Matta 17· 14-21; Markos 9: 14-29; Luka 9: 37-43; Markos 1: 23-27; Luka 4: 33-36; Matta 15: 21-28; Markos 7· 24-30; Matta 12: 22-24; Matta 9: 32-34; Luka 11. 14). İncil'de cine tutulma biçiminde ifade edilen bu hastalık, şeytan ya da şeytanın hizmetkârları tarafından insan bedeni ve ruhunun tutsak alınmasıdır. Kötücül güçlere teslim olan beden saldırganlaşır ve iyileşme gerçekleştiğinde ruh gibi beden de kötü ruhlardan arınmış olur. Dolayısıyla İsa'nın bedeni cinlerden kurtarması, aynı zamanda bir şeytan kovma eylemine dönüşmektedir.

Yaygın olarak Ortaçağ kitap resimleri ve fresk çevrimlerinde resmedilen bu mucizenin en sık rastlanan örneği, İsa'nın Gadarini kentindeki bir adamdan çıkardığı cinlerin bir domuz sürüsünün içine girdiği anlatıdır (Markos 5: 1-20; Matta 8: 28: 34; Luka 8: 26-37). Bu iyileştirme sahnelerinde siyah ve kanatlı, küçük figürlerle temsil edilen cinler, genellikle ağızdan çıkarak hastanın bedenini terk etmektedir. Egberti Codexi'ndeki minyatürde cinlerden biri, adamın ağzından çıkarken, diğerleri domuz sürüsüyle birlikte denize düşerken betimlenmiştir. Resmin arka planında olayın geçtiği Gadarini kentini tanımlayan iki mimari düzenleme dikkati çeker. Bu temanın geç dönemde resimlenen bir başka öyküsü ise "Kenanlı Kadının Kızının İyileştirilmesi"dir (Matta 15: 21-28). Ludovico Carracci'nin Milano'daki

(Pinacoteca di Brera) yapıtı, İsa'nın hasta kızın bulunduğu mekâna gitmeden gerçekleştirdiği bu "uzaktan iyileştirme"nin öncesinde Kenanlı kadının havarilerin eşliğinde İsa'ya yalvarışını sahneye taşır (Resim 147).

Batı ikonografisinde cine tutulma olayının betimlendiği resimler söz konusu olduğunda, Raffaello'nun "İsa'nın Başkalaşımı" yapıtına değinmek gerekir. Sanatçı, İncil'de art arda konu edilen iki öyküyü aktardığı resminin üst bölümünde, İsa'nın başkalaşımını betimlerken, alt bölümde İsa ve onunla birlikte Tabor Dağı'na çıkan üç havarinin yokluğunda, kalan dokuz havarinin cine tutulmuş bir çocuğu iyileştirme eylemindeki başarısızlıklarını sahneye taşır (Resim 128). Raffaello, cine tutulmuş çocuğu, babasının kolları arasında, ağzı açık ve vücudu kasılmış biçimde betimler. Babanın ve ardındaki bütün figürlerin bakışları sol yandaki havariler üzerinde odaklanmıştır. Havarilerin kendilerine yönelen bu bakışlar karşısında gösterdikleri jestler, iyileştirme eylemlerindeki başarısızlığın temsili gibidir. Dolayısıyla yapıt, İsa'nın gerçekleştirdiği mucizeyi değil, havarilerin iyileştirme çabalarının boşa çıkışını konu etmektedir. Öte yandan çaresizlik içindeki havarilerin ve olaya tanıklık eden başka figürlerin yukarıyı işaret eden kol hareketleri sahnenin üst kısmına yani başkalaşımın gerçekleştiği alana yönelmmiştir. Bu işaret, doğrudan İsa'yı ya da –Gombrich'e göre– Petrus ve onun aracılığıyla İsa'yı göstermektedir.[102]

Kanamalı Kadının İyileştirilmesi: *"İsa onunla (Yairus)*[103] *birlikte yola çıktı. Büyük bir halk topluluğu ardı sıra gidiyor, onu sıkıştırıyordu. On iki yıldan beri kanaması olan bir kadın yaklaştı. Pek çok doktora başvurmasına karşın çok çekmişti. Varını yoğunu harcamış, ama yarar göreceğine büsbütün kötülemişti. Kadın İsa için söylenenleri duymuştu. Topluluğun arasından varıp arkadan İsa'nın giysisine dokundu. Çünkü içinden 'Yalnız giysisine dokunsam, hastalığımdan kurtulacağım' diyordu. O anda kanaması durdu. Kadın iyileştiğini bedeninden anladı. İsa varlığından bir güç çıktığını hemen bildi. Topluluğun arasından hemen geriye dönerek, 'giysime kim dokundu?' diye sordu. Öğrencileri 'halkın seni sıkıştırdığını görmene karşın 'bana kim dokundu mu diyorsun?' dediler. Ama İsa bunu yapanı görmek için çevresine bakıyordu. Kadın kendisine olanları bildiğinden, korka korka titreyerek geldi. İsa'nın önüne diz çöküp gerçeği anlattı. İsa, 'Kızım imanın seni kurtardı, esenlikle git ve hastalığından kurtul' dedi"* (Markos 5: 24-34; Matta 9: 20-22; Luka 8: 43-48).

İnanç ve iyileşme olguları arasındaki ilişkinin vurgulanması nedeniyle Erken Hıristiyan sanatında yaygın biçimde işlenen "Kanamalı Kadının İyileştirilmesi" mucizesi, sınırlı sayıdaki Ortaçağ örneklerinin ardından Batı sanatında rastlanmayan bir tema halini alır. Bu mucize betimlerinde, diz

102 Raffaello'nun resmi, cine tutulmuş çocuğun İsa tarafından iyileştirilmesi yerine neden havarilerin başarısızlıklarının sahneye taşındığı sorusunu gündeme getirmektedir. Bu soruya yanıt arayan E. H. Gombrich'in konuyla ilgili makalesi için bkz.: U. Tükel (Haz.), *E. H. Gombrich: Resimde Anlam Sorunu*, 87-96.

103 Bu öykünün başında, İsa'nın sinagog başkanı Yairus'un evine gitmek üzere yola çıktığı belirtilmektedir.

çökmüş biçimde İsa'nın giysisine dokunan kanamalı kadın ve "varlığından güç çıktığını hissederek" arkasına doğru dönen İsa gösterilir. Roma'da bulunan Pietro-Marcellino Katakompu'ndaki fresk, söz konusu betimleme anlayışının en erken örneklerinden biridir (Resim 148).

Petrus'un Kayınvalidesinin İyileştirilmesi: *"İsa sinagogdan ayrılıp Simun'un evine girdi. Simun'un kaynanası ateşler içinde yatıyordu. Onu iyileştirmesi için kendisine yalvardılar. İsa kadının başında durup ateşi paylaşı, ateş onu bıraktı. Kadın hemen ayağa kalkıp onlara hizmet etti"* (Luka 4: 38-39; Markos 1. 29-31; Matta 8: 14-15).

Karolenj ve Otto dönemi kitap resimlerinde işlenen bu mucizenin bir örneğine Egberti Codex'inde rastlanır. Düzenlemenin bir yanında Petrus'un gözetiminde yatağında uzanan hasta kadın, diğer yanında elini kadına doğru uzatarak ateşi paylayan İsa ve olaya tanıklık eden havariler görülür.

Eli Tutmayan Adamın İyileştirilmesi: *"Başka bir Şabat günü İsa sinagoga girip öğretmeye başladı. Orada sağ eli tutmayan bir adam vardı. Dinsel yorumcularla Ferisiler, İsa'yı suçlu çıkarmak amacıyla Şabat günü hastayı sağlığa kavuşturup kavuşturmayacağını görmek için gözlerini ona diktiler. Ne var ki, İsa onların ne tartıştıklarını biliyordu. Eli tutmayan adama, 'Ayağa kalk ve öne çık' dedi. O da kalkıp orta yerde durdu. İsa durumu izleyenlere 'Sorarım size' dedi, 'Şabat günü iyilik etmek mi yoksa kötülük etmek mi yasaldır? Can kurtarmak mı, yoksa yok etmek mi?' Hepsini yukarıdan aşağıya süzdükten sonra, adama, 'Elini uzat!' dedi. Adam denileni yaptı ve eli sapasağlam oldu"* (Luka 6: 6-11, Matta 12: 9-14; Markos 3: 1-6).

6. yüzyıldan itibaren Doğu ikonografisinde işlenmeye başlanan bu mucizenin Batı sanatındaki örneklerine, Karolenj ve Otto dönemine ait kitap resimlerinde rastlanır. Bizans sanatındaki betimleme anlayışının izlendiği sahnelerde, sağlam eliyle kurumuş elini tutmakta olan adamı kutsayan İsa ve hasta adamın arkasında Şabat günü mucize gerçekleştirilmesini kınayan Ferisiler betimlenir (Hitda Codexi).

Yüzbaşının Hizmetçisinin İyileştirilmesi: *"İsa Kefernahum'a girince, bir yüzbaşı yaklaşıp ona yalvardı: 'Ya Rab uşağıma inme indi. Evde yatıyor, korkunç acı çekiyor.' İsa, 'Gelip onu sağlığa kavuşturacağım' diye yanıtladı. Yüzbaşı 'Ya Rab evime gelmene layık bile değilim' dedi, 'Ama bir tek söz söyle, uşağım iyileşir. Çünkü ben de buyruk altında bulunan bir insanım, buyruğuma bağlı askerler var. Birine git derim, gider; öbürüne gel derim gelir. Uşağıma şu işi gör derim, görür.' İsa bunu duyunca şaştı. Ardı sıra gelenlere 'Doğrusu size derim ki, İsrail'de bile böylesi imanı olan kimseye rastlamadım' dedi. 'İşte size söylüyorum: Doğudan ve batıdan birçokları gelecek; İbrahim'le, İshak'la, Yakub'la birlikte göklerin hükümranlığında sofraya oturacaklar. Hükümranlığın gerçek çocukları ise dışarıdaki karanlığa atılacaklar. Orada ağlayış ve diş gıcırtısı olacak.' İsa yüzbaşıya döndü: 'Git, iman ettiğin gibi olsun!' dedi. Uşak o anda iyileşti"* (Matta 8: 5-13; Luka 7· 1-10).

Bu sahnelerde, giysileriyle kimliği belirtilen Roma ordusuna bağlı yüzbaşı, İsa'dan yardım dilerken betimlenir. Erken dönem sanatında rastlanan mucizelerden biri olan bu tema, özellikle 10. ve 12. yüzyıllar arasında kitap resimlerinde karşımıza çıkar. İsa'nın "uzaktan iyileştirme"yle gerçekleştirdiği bir mucize olmasına bağlı olarak genellikle iyileştirilen kişi sahnede yer almaz. Öte yandan kalıp açısından Bizans kitap resimlerine özgü betimleme anlayışını sürdüren örneklerde eve dönen yüzbaşının hizmetçiyi iyileşmiş biçimde bulması da sahneye eklenen bir motiftir. Başta Veronese'nin atölyesinden beş yapıt olmak üzere Karşı-Reformasyon sanatında rastlanan resimlerde, görkemli asker giysileri içinde İsa'nın önünde diz çökmüş biçimde betimlenen yüzbaşıya buyruğu altındaki Romalı askerler eşlik etmektedir. Yüzbaşı kimi zaman başında miğferle (Jan Lievens, 1657), kimi zaman ise İsa'ya saygısı gereği miğferini çıkarmış olarak resmedilir (Resim 149).

Saray Görevlisinin Oğlunun İyileştirilmesi: *"Bunun üzerine İsa suyu şarap yaptığı Galile'nin Kana kentine yeniden geldi. Orada bir saray görevlisi vardı, oğlu Kefernahum'da hastaydı. İsa'nın Yahudiye'den Galile'ye geldiğini duyunca yanına vardı ve yetişip oğlunu iyi etmesi için ona yalvardı. Çünkü oğlu ölümün eşiğindeydi. İsa ona 'Belirtiler ve göz kamaştırıcı işler görmedikçe hiçbir zaman iman etmeyeceksiniz' dedi. Saray görevlisi, 'Efendi çocuğum ölmeden önce yetiş!' dedi. İsa, 'Git, oğlun yaşıyor' diye yanıtladı. Adam İsa'nın dediğine iman edip gitti. Daha aşağıya inerken uşakları onu karşılayıp oğlunun yaşadığını bildirdiler. Saray görevlisi oğlunun iyileşmeye yüz tuttuğu saati uşaklardan sordu. 'Dün öğle üstü saat birde ateşi düştü' dediler. O zaman baba, İsa'nın, 'Oğlun yaşıyor' dediği anda çocuğunun iyileştiğini anladı"* (Yuhanna 4: 46-54).

Batı sanatında ender rastlanan bu mucizenin Ortaçağ kitap resimlerindeki örneklerinde, gösterim biçimi olarak öyküleyici anlatım yolu izlenir. Düzenlemenin bir yanı görkemli giysiler içindeki saray görevlisinin İsa'dan yardım dileyişine, diğer yanı ise eve varan saray görevlisinin iyileşen çocukla karşılaşmasına ayrılır (III. Heinrich İncili). Anversli anonim bir ustanın bu mucizeye de yer verdiği 1510 tarihli altar panosunda, sahnenin ön planında İsa'dan yardım dileyen saray görevlisi ve ona eşlik eden maiyeti, arka planında ise kent surları içinde kalan bir mekânın içinde iyileşerek yatağından kalkan çocuk betimlenir.

Beli Bükük Kadının İyileştirilmesi: *"İsa Şabat günü sinagoglardan birinde öğretiyordu. İçindeki hastalık ruhu yüzünden on sekiz yıldır beli bükük, bir türlü sırtını doğrultamayan bir kadın vardı orada. İsa onu görünce seslenip şöyle dedi: 'Ey kadın, hastalığından kurtuldun!' Sonra ellerini onun üzerine koydu. Kadın o anda dimdik doğruldu, Tanrı'yı yüceltti. Sinagog başkanı İsa'nın Şabat günü hastayı sağlığa kavuşturduğuna içerleyerek topluluğa şöyle dedi: 'Çalışılacak günler altıdır. Bu günlerde gelip sağlığa kavuşun, Şabat gününde değil!' Rab onu şöyle yanıtladı: 'Ey ikiyüzlü insanlar! Her biriniz*

Şabat günü öküzünü ya da eşeğini yemliğinden çözüp sulamaya götürmez mi? Şeytanın on sekiz yıldır bağladığı şu İbrahim kızını Şabat günü bu sıkı bağdan çözmemeli mi?' İsa bu sözleri söyleyince, ona direnenlerin tümü utançtan yerin dibine geçti" (Luka 13: 10-17).

Bu mucizenin Batı sanatındaki örnekleri birkaç kitap resmiyle sınırlıdır. Yalın biçimde İsa ile hasta kadının betimlendiği Bingenli Hildegard *Dua Kitabı*'nda (1190, Alte Pinakothek, Münih) İsa'nın, değneğine yaslanmış biçimde gösterilen kadının sırtına dokunuşu gösterilir.

Vücudu Su Toplamış Adamın İyileştirilmesi: *"Bir Şabat günü İsa Ferisilerin başkanlarından birinin evine yemeğe gitti. Herkes onu gözlüyordu. Bedeni baştan başa su toplayıp şişmiş bir adam onun önüne geldi. İsa yasa yorumcularıyla Ferisilere dönerek sordu: 'Şabat günü hastaları sağlığa kavuşturmak doğru mudur, değil midir?' Ağızlarını açmadılar. İsa adamı yanına çağırdı, iyi edip geri gönderdi. Sonra çevresindekilere sordu: 'Hanginizin oğlu ya da öküzü kuyuya düşse, Şabat günü onu hemen oradan çıkarmaz?' Yanıt veremediler"* (Luka 14: 1-6).

İsa'nın mucizeleri arasında ender rastlananlardan biri olan "Vücudu Su Toplamış Adamın İyileştirilmesi" mucizesinin en erken örneklerinden biri, 7 yüzyılın başlarına tarihlenen Augustine İncili'ndeki minyatürdür. Batı sanatında özellikle Otto dönemi kitap resimleri ve fresk çevrimlerinde (Oberzell, St. George Kilisesi) karşımıza çıkan bu mucize sahnelerinde genellikle yatakta uzanmış ve belden yukarısı çıplak gösterilerek hastalığı belirtilen adam, başına dokunan İsa tarafından iyileştirilir. Jean Bondol tarafından resimlenen Petrus Comestor İncili'nde (1372), İsa'nın arkasında görülen topluluk, başlıklarıyla kimlikleri vurgulanan Ferisilerdir. Düzenlemenin sağ tarafında görülen boynuna ip dolanan bir öküzün kuyudan çıkarılışı sahnesi, İsa'nın Ferisilere yönelttiği *"Hanginizin oğlu ya da öküzü kuyuya düşse, Şabat günü onu hemen oradan çıkarmaz?"* tümcesine bir göndermedir.

Sağır ve Peltek Adamın İyileştirilmesi: *"Bundan sonra, Sur dolaylarından ayrılıp Sayda'dan geçti, Dekapolis dolaylarını aşarak Galile Denizi'ne geri döndü. Sağır ve peltek birini getirip üstüne eline koysun diye ona yalvardılar. İsa adamı topluluktan ayırıp bir kenara çekti, parmaklarını kulaklarına koydu ve tükürüp diline dokundu. Gözlerini göğe kaldırıp içini çekti ve 'Effada' dedi. Bu, Aramice 'Açıl' demektir. O anda adamın kulakları açıldı, dili de çözüldü. Düzgün konuşmaya başladı"* (Markos 7: 31-37).

İsa'nın mucizelerinin yaygın olarak işlendiği kitap resimlerinde bile çok ender betimlenen bu mucize, St. John Manastır Kilisesi fresklerinde (9. yüzyılın başı, Müstair) karşımıza çıkar. Arka planda üç kemerli bir mimari düzenlemenin yer aldığı sahnede, İsa, bir eliyle dilini işaret eden adamın ağzına dokunurken havariler ve hastanın yanındaki topluluk şaşkınlıkla olaya tanıklık ederler.

Malhus'un Kulağının İyileştirilmesi: *"O daha sözünü bitirmeden bir topluluk belirdi. Topluluğun önünde On İkiler'den biri, Yahuda adındaki adam yürüyordu. Yahuda öpmek için İsa'ya yaklaştı. Ama İsa ona 'İnsaoğlu'nu bir öpüşle mi ele veriyorsun, Yahuda?' dedi. İsa'nın yanındakiler olacakları görünce, 'Kılıçla vuralım mı, Efendi' dediler. İçlerinden biri, başrahibin (başkahinin) uşağına kılıçla vurduğu gibi onun sağ kulağını kesti. Ama İsa 'Yeter, bırak!' dedi. Sonra uşağın kulağına dokunup onu iyi etti"* (Luka 22: 47-51).

Kanonik İncillerin tümünde İsa'nın tutuklanması sırasında havarilerden birinin kılıç kullanarak başkâhinin hizmetçisinin kulağını kesmesi olayına yer verilir (Matta 26: 51, Markos 14: 47; Luka 22: 50; Yuhanna 18: 10); ancak İsa'nın kesilen kulağı iyileştirmesine yalnızca Luka değinir. Ayrıca Yuhanna, Sinoptik yazarlarda rastlanmayan bir bilgiyi aktararak, hizmetçinin kulağını kesen havarinin Petrus, kulağı kesilen hizmetçinin adının ise Malhus olduğunu belirtmektedir. Bu karşılaştırmalı okuma, söz konusu mucize sahnesinin "Malhus'un Kulağının İyileştirilmesi" olarak adlandırılmasına olanak tanır.

Batı sanatı ikonografisinde erken dönemden itibaren, Yahuda'nın İsa'yı öperek ele verişinin konu edildiği "İsa'nın Tutuklanması" sahnelerinde, Petrus'un başkâhinin hizmetçisi Malhus'un kulağını kesişi motifine sıklıkla yer verilir. Buna karşın tutuklanma sırasında gerçekleşen mucizenin sahneye taşınmasının ilk örneklerine, İsa'nın "çile" döneminin işlendiği Gotik kabartmalarda rastlanır (Strasbourg Katedrali'nin portalindeki çile sahneleri vd.). Lyon Güzel Sanatlar Müzesi'nde sergilenen 15. yüzyıla ait anonim bir yapıt, "İsa'nın Tutuklanması" sahnesinin salt bu ayrıntısına yer vermesi açısından önemli bir örnektir (Resim 150). Yahuda'nın İsa'yı öperek ele verişinin gösterildiği resimde askerlerce tutuklanmakta olan İsa, bir eliyle önünde oturmakta olan Malhus'un kulağını iyileştirir. Elinde kılıçla resmedilen Petrus, yüzünde pişmanlık izleri taşıyan bir ifadeyle kendisinin kestiği kulağı iyileştiren İsa'ya bakmaktadır.

Diriltme Mucizeleri

Yairus'un Kızının Diriltilişi: *"Sinagog başkanlarından biri –Yairus adında bir adam yaklaştı. İsa'yı görünce ayaklarına kapandı. İçini dökerek ona yalvardı: 'Küçük kızım son nefesini vermek üzere. Ne olur gel, ellerini onun üstüne koy ki iyi olsun, yaşasın.' (...)*[104] *İsa daha konuşuyordu ki sinagog başkanının evinden adamlar gelip 'kızın öldü' dediler, 'Öğretmeni neden hala yoruyorsun?'. Ama İsa söylenene aldırış etmeden sinagog başkanına 'korkma' dedi, 'Yalnız iman et'. Petrus, Yakub ve kardeşi Yuhanna'dan başka kimsenin ardı sıra gelmesine izin vermedi. Sinagog başkanının evine geldiklerinde İsa gürültüyle karşılaştı. İnsanlar ağlıyor, çığlık çığlığa*

104 (...) ile belirtilerek İncil metninden alıntılanmayan bölümde, "Kanamalı Kadının İyileştirilmesi" mucizesi aktarılmaktadır.

bağrışıyorlardı. İsa içeri girince onlara, 'Neden gürültü yapıyorsunuz, ağlıyorsunuz?' dedi, 'Çocuk ölmedi, uyuyor' Ona alaylı alaylı güldüler. İsa herkesi dışarı çıkardı. Çocuğun babasıyla annesini ve kendisiyle birlikte bulunan üç öğrenciyi yanına alıp çocuğun bulunduğu yere girdi. Çocuğun elinden tutarak ona, 'Talita kumi' dedi. Bu, 'küçük kız sana söylüyorum, ayağa kalk!' demektir. Kız hemen ayağa kalkıp yürüdü. On iki yaşındaydı" (Markos 5: 21-43; Matta 9: 18-26; Luka 8: 40-56).

Erken Hıristiyan düşüncesindeki ana öğretilerden diriliş ve kurtuluşu simgeleyen mucizeler arasında yer alan "Yairus'un Kızının Diriltilişi"nin ilk örneklerine 4. yüzyıla ait lahit kabartmalarında rastlanır. Erken dönemin ardından başta Karolenj ve Otto dönemleri olmak üzere kitap resimlerinde işlenen bu mucize, Ortaçağ sonrasında Batı sanatında ender görülen bir tema haline gelir (Resim 151). Veronese'nin Verona kentindeki San Bernardino Kilisesi'nde yer alan Avanzi Şapeli için gerçekleştirdiği 1546 tarihli yapıtı, bu mucizenin Batı sanatındaki son örneklerinden biridir. Sanatçı İncil öyküsünü görkemli bir mimari mekâna taşımış, ön planda İsa'nın kızı diriltişini, arka planda ise bir dış avluda İncil metninde değinilen ağlaşan kadınları resmetmiştir. İsa'nın kızın dirilişini bildiren bir biçimde Yairus'a doğru bakışı, mucizenin etkisini güçlendiren bir motiftir.

Nainli Dul Kadının Oğlunun Diriltilişi: *"İsa bundan sonra Nain denen kente gitti. Öğrencileriyle büyük bir topluluk kendisine eşlik ediyordu. Kentin kapısına yaklaştıklarında bir cenaze alayı gördüler. Dul bir annenin tek oğlu ölmüştü. Büyük bir topluluk kadınla birlikte gidiyordu. Rab kadını görünce acıyarak, 'ağlama' dedi. Yaklaşıp tabuta dokundu. Taşıyanlar duruverdi. İsa, 'Delikanlı, sana söylüyorum, kalk!' dedi. Ölü kalkıp oturdu, konuşmaya başladı. İsa onu annesine verdi"* (Luka 7: 11-17).

İncil yazarlarından yalnızca Luka'nın aktardığı bu mucize, bir kadının oğlunun diriltilişi teması açısından Tevrat'ta konu edilen İlya'nın dul bir kadının oğlunu (I. Krallar 17), Elişa'nın ise Şunemli diye anılan bir kadının oğlunu (II. Krallar 4) diriltmelerini konu alan öykülerle ilişkilendirilir. Bu nedenle söz konusu Tevrat öyküleri,[105] "Nainli Dul Kadının Oğlunun Diriltilişi" mucizesinin ön-belirimi olarak kabul edilir. Erken Hıristiyan sanatında İsa'nın ayakları dibindeki bir tabutta uzanan çocuk ve diz çökmüş biçimde gösterilen Nainli kadın ile temsil edilen bu öykü, 10. yüzyıldan itibaren İncil metnindeki bütün motiflerin sahneye taşındığı, İsa ve havarilerinin Nain kenti kapısında cenaze alayı ile karşılaşmalarını gösteren bir düzenlemeye dönüşür. II. Otto İncili'nde yer alan minyatürde, İsa tarafından kutsanarak dirilen çocuk, tabutun üzerinde oturmuş ve ellerini İsa'ya doğru uzatmış biçimde resmedilir. Oldukça küçük betimlenen Nainli kadın ise İsa'nın ayakları dibinde, ellerini açmış yardım dilemektedir. Minyatürün

105 Bkz. "İlya ve Tsarefatlı Dul Kadın", "Şunemli Kadının Oğlunun Diriltilişi"

arka planında olayın Nain kentinde geçtiğini belirten, surlarla çevrili, içinde birkaç yapının bulunduğu mimari bir düzenleme göze çarpar.[106]

Lazarus'un Diriltilişi: *"Beytanya'dan Lazarus adlı bir adam hasta düşmüştü. Meryem'le kız kardeşi Marta da oralıydılar. Hasta Lazarus, Rabbe güzel kokulu yağ sürüp saçlarıyla ayaklarını silen Meryem'in kardeşiydi. Kız kardeşler, 'Ya Rab, sevdiğin kişi hasta' diye İsa'ya haber saldılar. İsa bunu duyunca, 'Bu hastalık ölümle sonuçlanmayacak' dedi, 'Ama Tanrı'nın yüceliğini belgeleyecektir. Öyle ki bu hastalıkla Tanrı'nın Oğlu yüceltilsin.'İsa Marta'yı, kız kardeşini ve Lazarus'u severdi. Öyleyken Lazarus'un hastalığını duyunca bulunduğu yerde iki gün daha kaldı. (...) İsa oraya vardığında Lazarus'u dört gün önce mezara konmuş buldu (...) Marta İsa'nın geldiğini duyunca onu karşılamaya çıktı. Marta İsa'ya 'Ya Rab' dedi, 'Burada olsaydın kardeşim ölmeyecekti. Şimdi her ne dilersen Tanrı'nın sana vereceğini biliyorum.' İsa, 'Kardeşin dirilecek' dedi. Marta, 'Son gün, ölülerin dirilişinde yeniden dirileceğini biliyorum' diye yanıtladı. İsa, 'Diriliş ve Yaşam Ben'im' dedi, 'Bana iman eden ölmüş olsa da yaşaya caktır. Yaşamakta olan herhangi bir kimse bana iman ederse sonsuzluk boyunca hiç ölmeyecektir. Buna iman ediyor musun?' Marta, 'Evet, ya Rab' dedi, 'Senin Tanrı'nın oğlu, dünyaya gelecek Mesih olduğuna iman ettim.' Bunu söyledikten sonra gitti, gizlice kız kardeşi Meryem'i çağırarak haber verdi (...) Meryem İsa'nın bulunduğu yere varıp onu gördü. Ayaklarına kapanarak, 'Ya Rab' dedi, 'Burada olsaydın kardeşim ölmeyecekti.' İsa hem onun, hem de onunla birlikte gelen Yahudilerin ağladıklarını görünce inledi, ruhu derin üzüntüyle sarsıldı. 'Onu nereye yatırdınız?' diye sordu. 'Gel de gör, ya Rab' dediler. İsa ağladı. Bunu gören Yahudiler, 'Bakın, ne denli seviyormuş onu!' dediler. İçlerinden bazıları da, 'Körün gözlerini açan, bunun ölümünü önleyemez miydi?' yolunda konuştular. Bunun üzerine İsa yine derin derin inledi ve mezara yaklaştı. Mezar bir mağaraydı, önüne de bir taş koymuşlardı. İsa, 'Taşı kaldırın' diye buyurdu. Ölünün kız kardeşi Marta, 'Ya Rab, artık kokmuştur; öleli dört gün oldu' dedi. İsa, 'Sana, iman edersen Tanrı'nın yüceliğini göreceksin demedim mi?' diye yanıtladı. Taşı kaldırdılar. İsa gözlerini yukarı kaldırarak, 'Ey Baba, beni işittiğin için sana şükrederim' dedi, 'Beni her zaman işittiğini biliyorum. Ancak çevrede duran halk için bu sözleri söylüyorum; beni senin gönderdiğine iman etsinler diye.'Bunları söyledikten sonra yüksek sesle bağırdı: 'Lazarus dışarı gel!' Ölü, elleri ayakları sargılarla bağlı, yüzü bezle örtülü, dışarı çıktı. İsa, 'Onu çözün, bırakın gitsin' dedi"* (Yuhanna 11: 1-44).

106 Panofsky, ikonografik yöntemin ilk aşamasını (ön-ikonografik tanımlama) açıklarken Ortaçağ minyatürlerindeki betimleme anlayışı bağlamında III. Otto İncili'ndeki bu resme değinmiş ve söz konusu mimari düzenlemeyi şu sözlerle yorumlamıştır: "Bu minyatürde yer alan kent, gencin dirilişinin meydana geldiği Nain kentidir. 1000 yılı dolaylarında yapılmış olan bir minyatürde 'boş uzam', daha gerçekçi çağlarda olduğu gibi, üç boyutlu gerçek bir ortam olarak ele alınmamakta, soyut-gerçek dışı bir arka plan işlevi görmektedir." E. Panofsky, *Meaning in the Visual Arts*, 34. Metnin Türkçesi için bkz: E. Panofsky, *İkonografi ve İkonoloji: Renaissance Sanatının* İncelemesine *Giriş*, Çev. Engin Akyürek, İstanbul: Afa Yay., 1995, 38.

Bu anlatıda geçen Beytanyalı Lazarus karakterine yalnız Yuhanna İncili'nde değinilir; ancak Lazarus'un kız kardeşleri Marta ve Mecdelli Meryem'in isimlerine Sinoptik yazarların konu ettikleri başka öykülerde de rastlanır.[107] "Lazarus'un Diriltilişi" mucizesinde İsa ile Marta arasında geçen konuşma (11: 20-27), anlatının en önemli bildirisini oluşturur. Din bilginlerinin İsa'nın "Diriliş ve Yaşam Benim" ifadesi üzerine temellenen açımlamalarında, Yuhanna'nın anlatısı bir mucize olmanın yanı sıra sonsuz yaşam öğretisini ele alan bir İncil meseli olarak da yorumlanır. Hıristiyan düşüncesindeki ruhsal kurtuluş umudu ve ölümsüzlük öğretisini simgeleyen "Lazarus'un Diriltilişi" mucizesi, "İsa'nın Dirilişi" ve Son Yargı gününde bütün ölülerin dirilişi temalarının ön-belirimi kabul edilir.

Hıristiyan düşüncesindeki simgesel anlamı bağlamında Batı ikonografisinde önemli bir yer tutan "Lazarus'un Diriltilişi", Batı sanatının her evresinde ve en sık işlenen mucizedir. Sahnenin katakomp resimleri ve lahit kabartmalarında sıklıkla rastlanan Kutsal Kitap temaları arasında yer alışı, erken dönemde baskı altında yaşayan Hıristiyanlar için diriliş umudunun somut bir ifadesi olarak yorumlanışına bağlanır. Günümüze ulaşan en erken tarihli örneği, 2. yüzyılın ilk yarısına tarihlenen Priscilla Katakompu'ndaki freskтir. Erken Hıristiyan sanatındaki betimlerde elini yetkinlikle kaldıran İsa ve bedeninin tümü küçük bir mumya gibi sargılı olan ve mezardan dışarı doğru adımını atan Lazarus görülür.

Karolenj döneminde ortaya çıkan ve sahnenin klasik şemasını oluşturan düzenlemelerde, İsa, havariler, İsa'nın ayakları dibinde diz çöken Marta ve Mecdelli Meryem gibi ana figürlerin yanı sıra mezar taşını kaldıran, ölünün kokması nedeniyle burunlarını kapatan ve olaya şaşkınlıkla tanıklık eden ikincil figürler de sahneye katılır. Yine bu betimlerde görülen üzeri taşla örtülü, mağara benzeri kayaya oyulmuş mezar ve mezara dik olarak yerleştirilen Lazarus, Yahudi gömme geleneklerinin izlendiği bir betimleme anlayışının ürünleridir. Duccio, Giotto, Fra Angelico gibi Erken Rönesans ustalarının ardından ölünün mezara yatay biçimde yerleştirildiği ve mezarın da lahit ya da tabut ile temsil edildiği yeni betimleme tipi ortaya çıkar.

Ouwater'ın 1450-55 yıllarına tarihlendirilen yapıtında, kaldırılan mezar taşı üzerinde oturmakta olan Lazarus, sargılar içinde değil, başı ve gövdesi çıplak, belden aşağısı ise beyaz bir bezle örtülü ve yüzü izleyiciye dönük biçimde betimlenir (Resim 152). Mezar ve Lazarus'un gösterimine ilişkin özelliklerin yanı sıra Ouwater'ın yapıtı, öncelikle sahneyi dış mekândan iç mekâna taşıması ile dikkati çeker. Bir kilisenin koro yerini andıran mekânın merkezinde Lazarus; sol yanda İsa, havariler, Marta ve diz çökmüş Mecdelli

107 Söz konusu öyküler için bkz. "Ferisi Simun'un Evinde Yemek"· "İsa, Meryem ve Marta'nın Evinde"; "İsa'nın Çarmıha Gerilişi, İndirilişi ve Mezara Konuşu"· "Mezar Başında Üç Meryem"; "Noli me Tangere"

Meryem; sağda mucizeye tanıklık eden Yahudiler görülmektedir. Düzenlemenin merkezine yerleştirilen ve bu iki geleneksel grup arasında ilişki kuran Petrus, adeta inançlılar ve inançsızları ayıran bir rol yüklenmektedir. Söz konusu betimleme anlayışı, sanatçının sahneyi "Son Yargı" temasının bir temsiline dönüştürdüğünü düşündürür.[108] Bu noktada güçlü bir anlatımla farklılıkları vurgulanan iki grup, Son Yargı sahnelerinde ayrıştırılan iyiler ve kötüleri; merkezde yer alan Petrus günahları tartan Mikhael'i, arka planda, kilise duvarının ardında görülen kalabalık ise dirilen insanları temsil eder. Sahnenin en anıtsal örneklerinden biri, İsa'nın elini kaldırışındaki yetkinlik ve Lazarus'un ölü bedenin betimlenişindeki dramatik anlatımla seçkinleşen Rembrandt'ın yapıtıdır (1630, County Museum of Art, Los Angeles).

İsa'nın Meselleri

Acımasız Hizmetçi Meseli

Petrus, kardeşi kendisine karşı günah işlediğinde onu kaç kez bağışlaması gerektiğini sorduğunda İsa bir meselle yanıt verir. *"Göklerin hükümranlığı krallık eden bir adama benzetilebilir. Adam köleleriyle hesaplaşmak istedi. Hesaplaşmaya koyulduğunda ona on bin talant borcu olan biri getirildi. Ödeyebilecek güçte olmadığından efendisi kendisinin, karısının, çocukların ve tüm varlığının satışa çıkarılarak borcun ödenmesi için buyruk verdi. Köle onun ayaklarına kapanarak yalvardı: Ne olur bana karşı sabırlı davran. Sana tüm borcumu ödeyeceğim. Efendisinin yüreği ona acımayla doldu ve onu serbest bıraktı, borcunu da bağışladı."* Serbest kalan köle dışarı çıktığında kendisi gibi köle olan ve kendisine yüz dinar borcu bulunan birini bulur. Adamın yakasına yapışıp parasını istediğinde bu kez köle ondan sabretmesini ister; ancak o reddederek adamı zindana attırır. Olanları görenler krala durumu anlatınca, efendisi köleyi çağırtır. *"Ey kötü köle, dedi. Sen bana yalvarınca o borcun tümünü sana bağışladım. Ben sana nasıl acıdıysam, senin de kendin gibi köle olana acıman gerekmez miydi? Efendisi öfkelenip köleyi kendisine tüm borcunu ödeyinceye dek işkencecilere verdi"* (Matta 18: 23-35).

Bağışlamanın büyük bir erdem olduğunun vurgulandığı bu mesel, sanat tarihinde ender rastlanan bir konudur. Domenico Fetti'nin 1620 tarihli yapıtında (Resim 153), acımasız kölenin ötekinin boğazını sıktığı an sahneye taşınırken Rembrandt'ın atölyesinden Willem Drost'un resminde (1660, Wallace Koleksiyonu, Londra) ise kölenin iki kişi tarafından kralın huzuruna getirilişi gösterilir.

108 E. Panofsky, *Early Netherlandish Painting: Its Origins and Character*, vol. I, Harvard Univer– sity Press, Cambridge-Massachusetts, 1958, 320.

İyi Yürekli Samiriyeli

İsa yasa yorumcularından birinin "İnsan kardeşim (komşum) kimdir?" sorusuna bir meselle karşılık verir: Yeruşalim'den Yeriha kentine inen bir adam haydutların eline düşerek soyulup dövülür. Oradan geçen bir kâhin ve ardından bir Levili yarı ölü haldeki adamı görmelerine karşın yanından uzaklaşıp giderler. Yolculuğu sırasında yaralı adama rastlayan bir Samiriyeli ona acıyarak yağ ve şarapla adamın yaralarını sarar. Ardından onu eşeğine bindirerek bir hana götürür. Samiriyeli iki dinar verdiği han sahibine yaralı adamla ilgilenmesini, harcamaların karşılığını kendisinin ödeyeceğini söyler. Bu anlatının ardından İsa soruyu soran yasa yorumcusuna, "Sence bu üç kişiden hangisi haydutların eline düşen adamın insan kardeşi olduğunu kanıtladı?" diye sorduğunda, yasa yorumcusu, "Ona acıyan," diye yanıtlar. Bunun üzerine İsa, "Git sen de onun yaptığı gibi yap!" diye karşılık verir (Luka 10: 25-37).

"İyi Yürekli Samiriyeli" meseli, Kilise Babalarından Augustinus'un yaklaşımını benimseyen Ortaçağ dinbilimcileri tarafından ahlaksal açıdan yorumlanmıştır:[109] Kudüs'ten yola çıkan yolcu, cennetten ayrılıp imandan uzaklaşarak günaha yönelmiştir. Yahudilerin (meseldeki kâhin ve Levili) yardım etmemesi nedeniyle iyileşemeyen, başka bir deyişle Yahudiler tarafından kurtarılmayan yolcuyu, Samiriyeli (İsa), handa (kilisede) iyileştirerek günahtan kurtarmıştır.

İncil meselleri arasında en sık işlenenlerden biri olan bu öykünün erken örneklerinde, simgesel yoruma bağlı olarak Samiriyeli figürünün İsa ile temsil edildiği görülür. Özellikle 17 yüzyılda sık rastlanan bu sahnelerin yaygın gösterim biçiminde, yol kenarında uzanan yolcu ve yolcunun yaralarına yağ sürmekte olan Samiriyeli betimlenir (Luca Giordano, 1685, Rouen). Genellikle yolcuya yardım etmeyen kâhin ve Levili figürleri de arka planda sahneye katılır. Başka bir sahne şeması sunan ve son araştırmalarda Rembrandt'ın öğrencisi Govert Flinck'e atfedilen yapıtta olay, bu kez, hanın kapısında gerçekleşir (Resim 154). At üzerindeki yolcu iki kişi tarafından taşınırken, elinde para kesesiyle gösterilen Samiriyeli, han kapısındaki hancıya yolcuyla ilgilenmesi için para vermektedir.

Kayıp Para Meseli

Luka İncili'nde İsa'nın anlattığı bir mesel olarak geçen bu öykü, önce yitirilen ancak sonra Tanrı'nın inayetiyle kavuşulan neşeyi anlatır. *"Yahut hangi kadının on gümüş parası olur da, birini kaybederse, ışık yakıp evi süpürmez, onu buluncaya kadar iyice araştırmaz mı? Ve onu bulunca dost ve komşu kadınları çağırıp der: Benimle beraber sevinin, çünkü kaybettiğim parayı buldum. Böylece, size derim: Tövbe eden bir günahkâr için Allahın melekleri önünde sevinç olur"* (Luka 15: 8-10).

109 Hall, a.g.y., 141.

Hollanda resmindeki iç mekân sahnelerini anımsatan bu sahnenin sınırlı sayıdaki örneklerinden biri, devrilmiş sandalyeler ve etrafa saçılmış eşyalarla Domenico Fetti'nin kadının parasını arayışına gönderme yaptığı, Dresden'deki Gemaldegalerie koleksiyonunda yer alan yapıtıdır (Resim 155).

Savurgan Oğlun Dönüşü

Ferisiler ile dinsel yorumcuların İsa'nın günahkârları yanına aldığını ve onlarla yemek yediğini söylemeleri üzerine İsa –başka bir meselle birlikte– bu meseli anlatır: Bir adamın iki oğlundan küçük olan babasından payına düşen varlığı isteyince baba varlığını oğulları arasında bölüştürür. Payına düşeni alan küçük oğul, uzak bir ülkeye göç ederek elindeki bütün malını orada yitirir. Göç ettiği ülkede kırıcı bir kıtlık ortaya çıkınca daha büyük bir yoksulluk çeker ve bir adamın çiftliğine sığınarak domuzları gütmeye başlar. Aç kalması üzerine ülkesine geri dönerek babasından af diler. Oğlunu derin bir özlemle kucaklayarak karşılayan baba, ona en güzel giysileri giydirip eve dönüşünü kutlamak için besili danayı kestirerek bir ziyafet düzenler. Babasına hep itaat eden büyük oğul, çiftlikten döndüğünde bu eğlenceyle karşılaşınca çok öfkelenir. Bunun üzerine baba büyük oğluna, "Varlığımın tümü senindir. Eğlenip sevinmek yerindedir. Çünkü bu kardeşin ölüydü, şimdi yaşıyor, yitikti ama bulundu" diye karşılık verir (Luka 15: 11-32).

Pişmanlık ve bağışlayıcılık erdemlerinin vurgulandığı bir öğreti olarak yorumlanan bu öykü, Batı sanatında en sık işlenen İncil meselidir. "Savurgan Oğlun Dönüşü" sahnelerinde, kimi zaman öyküleyici anlatım yolu izlenmiş, kimi zaman ise öykünün tek bir aşaması düzenlemeye taşınmıştır. Kuzey Barok resminde yaygınlaşan betimleme anlayışı, savurgan oğlu fahişeler ve müzisyenlerle birlikte ziyafet masasında göstererek öykünün savurganlık motifini konu alır (Honthorst, 1622, Münih). Böylece İsa'nın meseli, tipik bir Hollanda iç mekân sahnesi olarak yorumlanır. Bazı örneklerde, arka planda savurgan oğlun domuzları gütmesi ve eve dönüşü motiflerine de yer verilir. Savurgan oğlun bir çiftliğe sığınışını referans alan betimlerde, oluktan su içen domuzlar ve çiftlikte çalışan işçiler sahneye katılmış, diz çökmüş biçimde dua eden savurgan oğlun pişmanlığı resmedilmiştir (Dürer, 1496, Karlsruhe).

Öykünün son aşamasının sahneye taşındığı, savurgan oğlun eve dönüşünün gösterildiği betimlerde, yırtık pırtık giysiler içindeki oğul diz çökmüş biçimde babasına sarılmakta (P Batoni, 1773, Viyana) ve hizmetçiler ellerindeki yeni giysileri sunmaktadır. Genellikle düzenlemenin arka planında ziyafet için buzağıyı keserken betimlenen figürler göze çarpar. Rembrandt'ın yapıtında en dramatik anlatımına ulaşan bu gösterim biçimi, bağışlayan baba ile pişmanlık duyan oğlun kucaklaşması motifi üzerine odaklanır (Resim 156). Batoni'nin resminde görkemli giysiler içinde betim-

lenen baba figürü yüceltilirken Rembrandt'ın yapıtı kucaklaşmaya tanıklık edenlerin derin iç susuşuyla savurgan oğlun pişmanlığını vurgular.

Zengin Adam ve Lazarus

Her gün kendisine şölenler düzenleyen varlıklı bir adamın kapısının önünde Lazarus adında yoksul bir adam yatar. Bedeni açık yaralarla dolu bu adam, varlıklı adamın sofrasından atılanlarla karnını doyurmak için bekler. Köpekler de gelip hasta adamın açık yaralarını yalarlar. Yoksul adam öldüğünde melekler tarafından İbrahim peygamberin yanına götülür; zengin adam ise öldükten sonra ölüler ülkesinde işkence çeker. Gözlerini kaldırıp İbrahim'in yanında oturan Lazarus'u görünce, "Ey İbrahim Baba! Lazarus'u gönder de parmağının ucunu suya batırsın, dilimi serinletsin. Çünkü bu alevin ortasında kıvranıyorum," diye seslenir. İbrahim ise şu yanıtı verir: "Ey oğul, yaşamında iyi şeylerle gönenç bulduğunu, Lazarus'un ise türlü kötülükler çektiğini anımsa. Ama şimdi o avutuluyor, sen ise acıyla kıvranıyorsun. Üstelik bizimle sizin aranızda koca bir boşluk saptanmıştır. Öyle ki, buradan oraya geçmek isteyenler bunu başaramasın, oradan da hiç kimse bizim bulunduğumuz yere geçmesin." Bunun üzerine İbrahim'e yalvaran adam, Lazarus'u babasının evine göndererek onların bu işkence yerine gelmesini engellemek ister; ancak İbrahim Musa ve peygamberleri dinlemeyenlerin ölüler arasından biri dirilse de inanmayacaklarını söyler (Luka 16: 19-31).

Dünyasal zenginlikler ile Tanrısal zenginliklerin karşıtlığına odaklanan bu meselin erken örnekleri, "Son Yargı" sahnesi ikonografisi bağlamında Bizans sanatında karşımıza çıkan "İbrahim'in Kucağındaki Yoksul Lazarus" imgesinde karşılığını bulur. Kariye Müzesi'nde mezar şapelinin fresk çevriminde yer alan ve yoksul Lazarus'u küçük bir çocuk olarak İbrahim'in kucağında, zengin adamı ise cehennem ateşi içinde gösteren resim sahnenin Bizans sanatındaki önemli bir örneğidir. Bu meselin 15. ve 16. yüzyıllarda rastlanan Batı sanatındaki betimlerinde öykünün ilk aşamasının sahneye taşındığı görülür. Zengin adam görkemli bir ziyafet sofrasında eğlenirken, kapısı önünde ya da masanın dibinde vücudundaki sargılarla betimlenen Lazarus'u köpekler yalamaktadır (Resim 157).

Çöp ve Mertek Meseli

İsa'nın insanoğlunun karşısındakini yargılamadan önce kendisine bakması gerektiğini anlatan bir meselidir:[110] *"Hükmetmeyin ki, hükmolunmayasınız. Çünkü ne hükümle hükmederseniz, onunla hükmolunacaksınız; ölçtüğünüz ölçü ile*

110 Bu anlatının bildirisinin benzerini dilimizdeki bir deyişte buluruz: "İğneyi kendine, çuvaldızı başkasına batırmak."

de size ölçülecektir. Ve niçin kardeşinin gözündeki merteği seçmezsin? Yahut nasıl kardeşine, bırak gözündeki çapağı çıkarayım, dersin? İşte, mertek senin gözünde. Ey iki yüzlü, önce kendi gözünden merteği çıkar, o vakit çöpü kardeşinin gözünden çıkarmak için iyi görürsün" (Matta 7: 1-5; Luka 6: 37-42).

İsa'nın mesellerine odaklanan üretimiyle dikkat çeken Domenico Fetti, Batı ikonografisinde oldukça ender rastlanan bu meseli de tuvaline taşımıştır. Fetti'nin resminde yaşlı adam, gözündeki merteğe bakmaksızın karşısındaki gencin gözünde gördüğü "çöpü" işaret etmektedir (Resim 158).

Ekinci Meseli

İsa'nın deniz kenarında kayıkta otururken karşısına toplananlara anlattığı bir meseldir. *"İşte ekinci tohum ekmeye çıktı; ve ekerken bazıları yol kenarına düştü, kuşlar gelip onları yediler. Başkaları toprağı çok olmayan kayalıklar üzerine düştü ve hemen sürdü, çünkü toprağın derinliği yoktu; ve güneş doğunca yandı, ve kökü olmadığı için kurudu. Ve başkaları dikenler üzerine düştü, dikenler çıkıp onları boğdular. Ve başkaları iyi toprak üzerine düştü, bazısı yüz, bazısı altmış, bazısı otuz kat semere verdiler. Kulakları olan işitsin."* Etrafındakilerin neden meseller anlattığını sorması üzerine İsa, İşaya'dan alıntılar yapar ve meselin anlamını açıklar. *"Kim melekut sözünü işitir de anlamazsa, şerir gelip onun yüreğinde ekilmiş olanı kapar. Yol kenarına ekilmiş olan budur. Kayalıklar üzerine ekilmiş olan odur ki, sözü işitir ve hemen sevinçle alır; fakat kendisinde kök yoktur. Ancak bir zaman içindir; ve sözden dolayı sıkıntı ve eza olunca, hemen sürçer ve dikenler arasına ekilmiş olan odur ki, sözü işitir; dünyanın kaygısı ve zenginliğin aldatıcılığı sözü boğar, ve söz semeresiz olur. İyi toprak üzerine ekili olan şudur ki, sözü işitir, anlar, ve gerçekten semere verir, bazısı yüz, bazısı altmış, bazısı otuz kat yapar"* (Matta 13: 1-23).

Meselin bildirisindeki öneme rağmen sanat tarihinde oldukça ender resimlenmesi, olasılıkla yeryüzünün dört farklı tipinin tek bir sahnede gösterilmesi zorluğundan kaynaklanır. Oysa konu tarım toplumunun maddesel gerçekliğine vurgu yapmaktadır. Jacopo Bassano'nun Budapeşte Güzel Sanatlar Müzesi'deki yapıtı, arka plandaki manzarada tarlayı, ön planda ise ekinci ve ailesini göstermektedir (Resim 159).

Buğdaylar Arasındaki Delice Meseli

"Ekinci" meselinin hemen ardından İsa, bu kez iyi ve kötü çiftçi ile iki farklı tipte ürünün, buğday (Tanrı'nın çocukları) ve delicenin[111] (Şeytanın çocukları) geleceği arasındaki ayrıma vurgu yapar. *"Göklerin melekutu tar-*

111 Buğdaygillerden olan delice, genellikle buğday tarlalarında yetişen, tohumu zehirli, yabani bir bitki (Lolium temulentum).

lasına iyi tohum eken bir adama benzer; fakat adamlar uyurken onun düşmanı gelip buğdayların arasına delice ekip gitti. Ve ekin büyüyüp semere verdiğinde deliceler de göründü. Ve ev sahibinin hizmetçileri gelip ona dediler: Efendi sen tarlana iyi tohum ekmedin mi? Öyleyse, delice nereden oldu? Ve hizmetçilere: bunu bir düşman yapmıştır, dedi. Hizmetçiler de ona: öyleyse, ister misin gidip onları toplayalım, dediler. Fakat o dedi: Hayır, belki deliceleri toplarken onlarla beraber buğdayı da sökersiniz. Hasada kadar bırakın, ikisi beraber büyüsün; hasat vaktinde ben orakçılara diyeceğim: Önce deliceleri toplayın, ve yakmak için onları demet yapın; fakat buğdayı ambarıma toplayın" (Matta 13: 24-30).

Tıpkı "Ekinci" meselinde olduğu gibi bu öykü de sanat tarihinde çok ender resimlenmiştir. Domenico Fetti, Prag'daki yapıtında ön planda uyuyan çiftçileri, arkada ise kötü çitfçi kılığında deliceleri eken şeytanı betimler (Resim 160).

Bağdaki İşçiler Meseli

İsa'nın Tanrı'nın Krallığı'nı sabah erken saatte bağına rençber tutmaya çıkan bağ sahibine benzettiği bir meseldir. Bağ sahibi bir rençberle günde bir dinara anlaşır. Gün içinde saat üçte, altı ve dokuz sularında yeniden çarşıya çıktığında işsiz duran başkalarını görüp onlara da hakları neyse vereceğini söyleyerek bağa gönderir. On birinci saatte çarşıya yine çıktığında işsiz duran başkalarını da görünce, "Siz de bağa gidin, der. Akşam olunca kâhyasını rençberleri çağırmak üzere bağa gönderir ve on bir sularında tutulan işçilerden başlayarak ilk gelenlere değin hepsinin parasını birer dinar olmak üzere ödetir. Bunun üzerine bağ sahibinin ilk tuttuğu işçiler serzenişte bulunur: *"Bu sonuncular bir saat işlediler ve sen onları günün ağırlığını ve sıcağını çeken bizlerle bir tuttun. Fakat o cevap verip onlardan birine dedi: Arkadaş, sana haksızlık etmiyorum; sen benimle bir dinara uyuşmadın mı? Kendininkini al, git; bu sonuncuya sana verdiğim gibi vermek istiyorum. Malımla istediğimi yapmak bana caiz değil mi? Yoksa benim iyi olduğumu kötü gözle mi görüyorsun? Böylece sonuncular birinciler ve birinciler sonuncular olacaklardır"* (Matta 20: 1-16).

Domenico Fetti'nin yapıtında, koltuğunda oturan bağ sahibi ve önünde, elindeki küreğe yaslanmış biçimde onu dinleyen işçi görülür. Bağ sahibinin arkasındaki iki işçi de meraklı bakışlarından anlaşıldığı üzere konuşmaya kulak kesilirler (Resim 161).

Akıllı ve Aptal Kızlar

"O gün göklerin hükümranlığı on erden (bakire) kızı anımsatacak. Bunlar kandillerini ellerine alıp güveyi karşılamaya çıktılar. Beşi akılsız, beşi akıllıydı. Akılsız olanlar yanlarına kandillerini aldılar, ama yağ almadılar. Akıllı olanlarsa

kandilleriyle birlikte kaplarda yağ da aldılar. Güveyin gelişi gecikince hepsini de uyku bastırdı, dalıp uyudular. Gece yarısı yüksek bir ses duyuldu: Güvey geliyor, onu karşılamaya çıkın! Bunun üzerine erden kızların hepsi kalkıp kandillerini ayarladılar. Akılsızlar akıllılara, yanınızdaki yağdan bize azıcık verin, kandillerimiz sönüyor, dediler. Akıllılar, hem size, hem bize yetecek kadar olmayabilir, diye yanıtladılar. En iyisi satıcılara gidip gerekeni satın alın. Onlar yağ almaya giderken güvey geldi. Hazırlığı olanlar onunla birlikte düğün şölenine girdiler. Kapı da kapandı. Az sonra öteki erden kızlar da geldi: Efendi, efendi dediler. Bize kapıyı aç! O yanıt verdi: Doğrusu size derim ki, sizi tanımıyorum. Bu nedenle uyanık olun. Çünkü ne günü, ne de saati bilirsiniz" (Matta 25: 1-13).

Bu meselde İsa kendisini dinleyenleri, zamanı önceden bildirilmeyen İkinci Gelişi'ne hazırlıklı olmaları gerektiği konusunda uyarır. Seçilen ve lanetlenen kızların konu edildiği anlatıda, güvey İsa'yı, bakire kızlar insanları, kandiller inancı, yağ ise göklerin kapısını açan gerçek inancı simgeler. Bu bağlamda anlatı "Son Yargı" ile ilişkilendirilmekte, akıllı kızlar insanların yargılandığı son günde seçilenleri (ödüllendirilenleri); aptal kızlar ise kaybedenleri (lanetlenenleri) temsil etmektedir.

"Akıllı ve Aptal Kızlar" meselinde anlatılan bakire kızlar, özellikle Gotik kiliselerin portal kısımlarındaki "Son Yargı" sahnelerinin heykel örneklerinde karşımıza çıkar. Magdeburg Katedrali'nin portalinde (13. yüzyıl), ellerinde kandillerini taşıyan kızlardan akıllı olanlar gülümserken, aptallar üzgün bir ifadeyle betimlenmişlerdir. Öte yandan konunun en erken gösterimlerinden biri, Roma'da bulunan Santa Maria Trastevere Kilisesi'nin giriş cephesinde yer alan, 12. yüzyıla ait mozaiktir (Resim 162). Burada on bakire kız, "Son Yargı"dan bağımsız biçimde, merkezde gösterilen Meryem ve Çocuk İsa'nın iki yanında resmedilmiştir. Rönesans ve sonrasında da genellikle "Son Yargı" sahnelerinde rastlanan bakire kızların akıllı olanları, ellerinde yanan kandiller ile cennete girerken, aptal kızlar sönmüş kandilleriyle cennetin kapısından dönmektedir. Söz konusu bakireler kimi zaman İsa'nın huzurunda kimi zaman da tekil portreler halinde resimlenmişlerdir (Schongauer, 1483, Budapeşte).

Körler Meseli

İsa Yahudiye'de vaaz verdiği sırada simgesel bir öykü anlatır: "*Ağza giren şey insanı kirletmez. Tam tersi ağızdan çıkan şeydir insanı kirleten. Bunun üzerine havariler yaklaşıp 'biliyor musunuz' dediler, 'Bu sözü işityen Ferisiler gücendiler.' İsa şu yanıtı verdi: Göksel Babam'ın dikmediği her fidan sökülecektir. Bırakın onları. Onlar körlerin kör kılavuzlarıdır. Eğer kör köre yol gösterirse ikisi birden çukura düşer*" (Matta 15: 11-14).

İsa'nın meseline konu olan körler, İncil anlatılarında sürekli İsa'yla çatışan Ferisileri temsil etmektedir. Söz konusu meselin Batı sanatındaki en çarpıcı

örneği, figürlerin körlüğünü göz oyuklarındaki dramatik ifadeyle betimleyen Yaşlı Pieter Bruegel'in yapıtıdır (Resim 163). Ellerinde değneklerini taşıyan körler birbirlerini tutarak yanındakine rehberlik etmekte ve en önde bulunan körün çukura düşmesiyle diğerleri de onu izleyerek düşmektedir.

İsa'nın Çilesi (Passion)

Kudüs'e Giriş

"Yeruşalem'e yaklaştıklarında, Zeytin Dağı'nda Beytfaci denen yere ulaştılar. İsa iki öğrenci gönderdi. Onlara, karşınızdaki köye gidin, dedi, hemen orada bağlı duran bir eşekle yanında bir sıpa bulacaksınız. Onu çözüp bana getirin. Eğer biri size bir söz söyleyecek olursa, bunlar Rab için gereklidir, deyin, hiç gecikmeden onları geri gönderecek. Bu, peygamber aracılığıyla konuşulan şu söz yerine gelsin diye oldu: 'Sion kızına bildirin, işte hükümranın sana geliyor. Yumuşak huylulukla bir eşeğin sırtında, eşeğin yavrusu sıpanın sırtında.'Öğrenciler gidip İsa'nın kendilerine verdiği buyruğu gerektiği gibi uyguladılar. Eşekle yavrusunu getirdiler, üstlerine giysilerini koydular. İsa bindi. Topluluğun büyük çoğunluğu giysilerini yola serdi. Bazıları da ağaçlardan dallar kesip yola serdiler. İsa'nın önünden, arkasından yürüyen topluluklar bağrışarak şöyle diyorlardı: Osanna! Davud Oğluna. Rab-bin adıyla gelen kutludur. Bu yücelerde Osanna. İsa Yeruşalim'e girince tüm kent sarsıldı. Kentte herkes aynı soruyu soruyordu: Kim bu? Topluluklar da şu yanıtı veriyordu: Bu peygamber İsa'dır. Galile'nin Nasıra kentinden" (Matta 21: 1-11; Markos 11: 1-11; Luka 19: 28-40; Yuhanna 12: 12-19).

İsa'nın yaşamının çile olarak anılan döneminin başlangıcı kabul edilen bu anlatı, çile öykülerinin bir parçası olarak geç Ortaçağ altar panolarındaki gösterimin ardından Rönesans ve Barok resminde bağımsız bir sahne olarak ele alınmıştır. "Kudüs'e Giriş" sahnelerinde düzenlemenin merkezinde eşeğin üzerinde oturan İsa ve anlatıya bağlı olarak genellikle onu izlemekte olan bir sıpa betimlenir. İsa'nın arkasında havariler yer alır. Arka planda gösterilen Kudüs kentinin kapısında (kentin girişi) gencinden yaşlısına pek çok insan görülmekte, İsa'yı karşılayanlar saygı ifadesi olarak onun geçeceği yollara giysilerini sermektedir. Kimi zaman topluluktan bazıları giysilerini çıkartırken gösterilir (Resim 164). Bazı örneklerde kalabalığın arkasında ellerinde ağaç dalları taşıyan çocuklar betimlenir. Kanonik İncillerde değinilmeyen bu ayrıntı, Apokrif Nikodemus İncili'nde değinilen, İsa'yı karşılayan İbrani çocukları referans alır. Söz konusu dallar, genellikle palmiye kimi zaman da zeytin dalıdır. Öte yandan Yuhanna'nın metninde de (12: 12), büyük topluluğun hurma dalları alıp bağırarak İsa'yı karşıladığından söz edilir.

Genellikle sahnenin arka planında ağaçların üzerinde iki erkek figürü göze çarpar. Bunlardan biri, Matta İncili'nde (21. 8) belirtildiği gibi ağaç dallarını keserek İsa'nın yoluna seren kişilerdendir. Ötekiyse İsa'yı görebilmek için ağaca tırmanan, gümrük vergisi toplayıcısı Zaccheus'tur. Luka'nın (19: 2-3) değindiği bu olay, İsa'nın Kudüs kentine girişi öncesinde Yeriha'da gerçekleşmiş; ancak "Kudüs'e Giriş" sahnelerinde gösterilen bir motif halini almıştır.

Tapınaktan Tacirlerin Kovuluşu (Tapınağın Temizlenmesi)

"Yahudilerin Passah bayramı yakındı. İsa Yeruşalim'e çıktı. Tapınakta sığır, koyun, güvercin satıcılarıyla para değiştirenleri kurulup oturmuş buldu. İplerden bir kamçı yapıp tümünü koyunları, sığırları da tapınaktan dışarıya attı. Para değiştirenlerin paralarını çevreye saçıp masalarını devirdi. Güvercin satıcılarına, bunları buradan kaldırın, dedi, Babamın evini pazar yerine dönüştürmeyin" (Yuhanna 2: 13-17; Matta 21: 12-13; Markos 11. 15-18; Luka 19: 45-46).

Tapınaktan tacirlerin kovuluşu sırasında İsa'nın kırbaç kullandığına yalnızca Yuhanna değinse de, Batı ikonografisinde sahnenin gösterimi açısından kırbaç önemli bir motif olarak benimsenmiştir. Bu sahnelerde düzenlemenin merkezinde yer alan İsa, elinde taşıdığı kırbacı savurarak tapınaktaki güvercin satıcılarının, sarrafların masalarını devirir. Havariler İsa'nın eylemini izlerken, tapınakta satış yapanlar mallarını kurtarmaya çalışmakta, tacirler ise yere saçılan paralarını toplamaktadır. İsa'nın kırbacını savuruşu ve çevredekilerin tepkileri nedeniyle hareketin vurgulandığı bir sahne şeması ortaya çıkmıştır. El Greco'nun bu konu üzerine gerçekleştirdiği seri yapıtları (1570, National Gallery of Art, Washington; 1571-76, Institutes of Art, Minneapolis; 1600, National Gallery, Londra) özellikle İsa'nın jestleriyle öykünün dramatik yapısını çarpıcı biçimde yansıtan örneklerdir.

1600 tarihli resimde, düzenlemenin arka planında görülen "Cennetten Kovuluş" teması dikkati çeker. El Greco bu betimleme anlayışıyla Tevrat ve İncil arasındaki ön-belirim ilişkisini İlk Günah ve tapınaktaki günahkârlık karşılaştırması bağlamında yapıtına taşımıştır (Resim 165).

İsa'nın bu olay sırasında İncil metninde hiç rastlanmadığı biçimde öfkeli bir tutum sergilemesi, bu anlatının simgesel açıdan yorumlanmasına kaynaklık eder. Ortaçağ din bilginleri tapınaktan tacirlerin kovuluşunu, Makabeler kitabında geçen apokrif Tevrat öyküsü "Heliodorus'un Tapınaktan Kovuluşu" ile ilişkilendirmişler; Rönesans hümanistleri ise Herakles'in İşleri arasında yer alan "Augias Ahırlarının Temizlenişi" ile "Tapınaktan Tacirlerin Kovuluşu" arasında bir analoji kurarak klasik bir konunun Hıristiyanize edilmesi başka bir deyişle ahlaksallaştırılmasına (moralization) dikkat çekmişlerdir. Reform sürecinde ise bu tema, Luther'in Papalık tarafından

gerçekleştirilen endüljans satışlarını kınamasını simgeleyen bir sahneye dönüştürülmüştür.[112]

Yahuda'nın Pazarlığı

"On İkiler'den biri olan Yahuda İşkariyot adlı adam başrahiplere yaklaştı. 'Onu elinize teslim edersem bana ne vereceksiniz?' diye sordu. Onlar da kendisine otuz gümüş verdiler. O andan sonra Yahuda İsa'yı ele vermek için elverişli ortamı kollamaya başladı" (Matta 26: 14-16; Markos 14: 10-11; Luka 22: 3-6).

Örneklerine az rastlanan bu sahne, çile öykülerinin ayrıntılı biçimde işlendiği altar resimleri ve fresk çevrimlerinde karşımıza çıkar. Duccio'nun *Maesta*'sında (1308-11, Siena) Yahuda, Ferisilerden otuz gümüşün bulunduğu para kesesini alırken görülür. Giotto, Arena Şapeli fresklerinde para kesesini elinde taşıyan Yahuda'yı bir Ferisi ile konuşma halinde resmetmiş ve Luka'nın anlatımını temel alarak "içine şeytan giren" Yahuda'nın arkasında siyah, keçi ayaklı ve boynuzlu betimlenen şeytan figürünü sahneye eklemiştir (Resim 166).

İsa'nın Havarilerin Ayaklarını Yıkaması

"İsa yemekten kalktı, giysilerini bir yana koydu, bir havlu alıp beline sardı. Sonra leğene su koyup öğrencilerin ayaklarını yıkamaya ve beline sarılı havluyla kurulamaya koyuldu. Simon Petrus'a geldiğinde, Simon, ya Rab, dedi, sen mi benim ayaklarımı yıkıyorsun? İsa, ne yaptığımı şimdi anlamıyorsun ama ileride anlayacaksın, diye yanıtladı. Petrus hiçbir zaman ayaklarımı yıkamayacaksın, dedi. İsa, yıkamazsam yanımda payın olmaz, diye yanıt verdi. Simon Petrus, öyleyse ya Rab yalnız ayaklarımı değil ellerimi ve başımı da yıka, dedi. İsa, yıkananın ayaklarından başka yerinin yıkanmaya gereksinimi yoktur, dedi. O tümden temizdir. Siz de temizsiniz. Ama hepiniz değil. Çünkü İsa kendini ele verecek olanı biliyordu. Bunun için hepiniz temiz değilsiniz demişti" (Yuhanna 13: 4-11).

Son Akşam Yemeği öncesinde gerçekleşen bu olayın konu edildiği sahnelerde, İsa, genellikle karşısında oturan Petrus'un ayaklarını yıkarken ya da havluyla kurulurken gösterilir. Petrus, kimi zaman İsa'nın bu eylemine karşı koymaya çalışan bir jestle elini yukarı kaldırmış, kimi zaman da anlatıdaki ayrıntıya (yalnız ayaklarımı değil ellerimi ve başımı da yıka) bağlı olarak başını işaret ederken gösterilmiştir. Bazı örneklerde sahnenin bir yanında sandaletlerini bağlayan ya da giysilerini çıkararak hazırlanan havariler betimlenir (Resim 167). Arka planda Son Akşam Yemeği'nin gerçekleşeceği masanın yer aldığı betimlere de rastlanır. Leğen ve ibrik sahnenin önemli atribüleridir.

Yuhanna İncili'nde aktarılan havarilerin ayaklarının yıkanması olayı, Katolik Kilisesi için önemli bir ritüel niteliği taşır. 12. yüzyıldan itibaren Kilise

112 Hall, a.g.y., 70.

litürjisinde yer bulan ve Paskalya'dan önceki perşembe günü gerçekleştirilen bu ritüel sırasında Papa halkın içinden on iki yoksul adamın ayaklarını yıkar. Söz konusu gelenek Papalık tarafından günümüzde de sürdürülmektedir.

Son Akşam Yemeği

"Mayasız Ekmek Bayramı'nın ilk günü öğrenciler İsa'ya yaklaşıp sordular: Fısıh yemeğini yemek için nerede hazırlık yapmamızı istiyorsun? O da, kentte o kişinin yanına varın, dedi, kendisine, 'Öğretmen, vaktim geldi, Fısıh yemeğini öğrencilerimle birlikte evinde kutlayacağım diyor' deyin. Öğrenciler İsa'nın verdiği buyruğu tam olarak yerine getirip Passah yemeğini hazırladılar. Akşam olunca İsa, On İkiler'le birlikte sofraya oturdu. Hep bir arada yemek yerlerken, 'Doğrusu size derim ki, içinizden biri beni ele verecek' dedi. Derin üzüntüyle her biri O'na sormaya başladı: Yoksa ben miyim, ya Rab? İsa, 'Beni ele verecek olan, elindeki ekmeği benimle birlikte sahana banandır' diyerek yanıtladı. İnsanoğlu ölüme gidiyor; tıpkı kendisine ilişkin yazılmış olduğu gibi. Ama İnsanoğlu kimin aracılığıyla ele veriliyorsa, vay onun başına! O kişi iç doğmasaydı kendisi için daha iyi olurdu. İsa'yı ele veren Yahuda atıldı: Rabbi, yoksa o kişi ben miyim? İsa onu yanıtladı: Dediğin gibidir. Onlar yemek yerken İsa ekmeği alıp kutsadı. Sonra bölüp öğrencilere verdi.'Alın ve yiyin, bedenimdir bu' dedi. Adından bir bardak aldı, teşekkür sunduktan sonra onlara verdi. 'Bundan hepiniz için' dedi, 'Çünkü bu birçoklarını kapsayan günahların bağışlanması için akıtılan antlaşma kanımdır.' İşte size diyorum: Bundan böyle bu bağınürününden içmeyeceğim; Babamın hükümranlığında sizlerle birlikte tazesinden içeceğim güne dek" (Matta 26: 17-29; Markos 14: 12-25; Luka 22: 7-23; Yuhanna 13:21-30).

İsa'nın bu yemekte gerçekleştirdiği ekmeğin ve şarabın kutsanması (Ökarist), Kilise'nin başlıca ayinlerinden biridir. Batı sanatındaki "Son Akşam Yemeği" sahneleri incelendiğinde, sanat tarihindeki bazı betimlerin İsa'nın kutsadığı ekmek ve şarabı havarilerine verişini (havarilerin ilk komünyonu), bazılarının ise İsa'nın havarilerinden birinin kendisine ihanet edeceğini bildirişini sahneye taşıdığı görülür. Anlatıda odaklanılan betimleme anlayışına göre, "Son Akşam Yemeği" sahne şeması açısından iki başlık altında değerlendirilebilir: Litürjik ve Tarihsel Yemek.

Litürjik Yemek: 6. yüzyıldan itibaren yaygınlaşan ve öykünün komünyon aşamasını sahneye taşıyan bu gösterim biçimi özellikle Bizans mozaiklerinde gelişim göstermiştir.[113] Son Akşam Yemeği'ndeki litürjik

113 Katakomp resimleri ve lahit kabartmalarında "Son Akşam Yemeği" temasına yer verilmemiştir. 6. yüzyıla değin Ökaristik simgesellik, "Kana Düğünü" ve "Ekmek ve Balıkların Çoğaltılması" mucizelerindeki "şarap ve ekmek" imgeleriyle temsil edilmiştir.

olgunun vurgulandığı bu örneklerde, Roma dönemine özgü yarım daire biçimli bir masanın etrafında bulunan İsa ve havarileri, yine antik Roma'nın yemek yeme kültürünü yansıtacak biçimde kollarını masaya dayayarak uzanmış halde betimlenmektedir. Ortaçağ kitap resimlerinde sürdürülen ve 15. yüzyıldan itibaren terk edilen bu sahne şeması, klasik sanatın mirasını resimlerine taşıyan Barok ressam Poussin'in yapıtında (1640'lı yıllar, Leicestershire) yeniden karşımıza çıkar. Litürjik yemek sahnelerinde İsa'ya ihanet eden Yahuda'nın kimliği ön plana çıkan bir motif değildir (Resim 168).

Tarihsel Yemek: İsa'nın havarilerinden birisinin kendisine ihanet edeceğini açıkladığı anı sahneye taşıyan bu gösterim biçimine ilk olarak 14. ve 15. yüzyıla ait manastır yemekhanelerinin fresklerinde rastlanmaktadır. Rönesans resminde ortaya çıkan bu düzenleme şemasında, İsa ve havarileri dikdörtgen bir masadadır. Genellikle masanın merkezinde betimlenen İsa, ellerini iki yana açmış biçimde gerçekleşecek ihaneti açıklamaktadır. İsa'nın göğsüne ya da koluna yaslanmış biçimde gösterilen figür, Yuhanna İncili'nde (13: 23) belirtildiği üzere "İsa'nın sevdiği havari" Yuhanna'dır. "Tarihsel yemek" sahnelerinde, İsa'nın haine ilişkin açıklaması karşısında havarilerin tepkileri ve ihaneti gerçekleştiren Yahuda'nın kimliği önem kazanır.

İsa'nın haini açıklaması üç farklı biçimde gerçekleşir: İlkinde, "Elini benimle birlikte sahana batıran," (Markos, Luka) der; ikincisinde ise Yahuda'nın, "Ben miyim?" sorusunu, "Söylediğin gibidir," (Matta) diye yanıtlar; son olarak da, "Lokmayı batırıp kendisine vereceğim kim ise odur," (Yuhanna) diyerek açıklama yapar. Hainin kimliğinin vurgulandığı sahnelerde, İsa'nın iki yanında oturan havarilerin yüzlerinde ve jestlerinde şaşkınlık ya da hainliğin yadsınması ifadesi göze çarpar. Sanatçılar Yahuda'nın kimliğinin belirtilmesi noktasında çeşitli yollara başvurmuşlardır: Kimi zaman Yahuda kutsal figürleri tanımlayan haleden yoksun bırakılmış, kimi zaman masanın diğer tarafında (Andrea del Castagno, 1447, Floransa) ya da sandalyesinden kalkmış biçimde gösterilmiş, bazen de izleyiciye arkası dönük olarak resmedilmiştir. Elinde taşıdığı para kesesi, hainin kimliğini açığa vururken bir yandan da hainliğinin bedeli olarak aldığı otuz gümüşe göndermedir. Öte yandan İncil metnine bağlı kalan örneklerde ise Yahuda, İsa'nın uzattığı ekmeği almakta ya da doğrudan kendisi ekmeğe uzanmaktadır (Matta 26: 23; Markos 14: 20; Luka 22: 21, Yuhanna 13: 26). 12. yüzyıla tarihlenen Periskoplar Kitabı'ndaki bir minyatür, Yuhanna'nın anlatımını (*lokmadan sonra, o vakit* şeytan *onun içine girdi*) referans alır. Burada İsa eliyle lokmayı Yahuda'nın ağzına koyarken aynı zamanda Ortaçağ betimleme geleneği için çok tipik biçimde şeytanı simgeleyen bir yaratık hainin ağzına girmektedir. Volterra Katedrali vaaz

kürsüsünde yer alan kabartma, Yahuda'nın konumu ve sahneye eklenen bazı motifler açısından ilginç bir düzenlemedir (Resim 169). Yemek masasının başında oturan İsa, ayaklarının dibinde diz çökmüş olan Yahuda'ya ekmeği uzatmaktadır. Yüzünde üzüntülü bir ifadeyle elini açmış biçimde gösterilen Yahuda'nın arkasında, onu ısırmak için pusuda bekleyen ejderha benzeri bir yaratık göze çarpar. Kabartmanın üst kısmında İsa'dan başlayarak yan yana dizilen havarilerin isimleri yazılıdır; ancak İsa ve Yuhanna'nın ardından gelen Yahuda'nın isminin silinmiş olduğu dikkati çeker.

Leonardo da Vinci'nin freski (1498, Santa Maria delle Grazie, Milano, sahnenin tasarımı ve Yahuda'nın kimliğinin açığa vuruluşu açısından bir başyapıt niteliğindedir. Sanatçı, merkezde oturan İsa'nın iki yanında yer alan havarileri, her biri üçer kişiden oluşan dört gruba ayırmıştır. Soldan sağa doğru figürlerin konumlanışı şöyledir: Bartolomeus, Küçük Yakub, Andreas, Yahuda, Petrus, Yuhanna, İsa, Tomas, Büyük Yakub, Filipus, Matta, Taddeus, Gayyur Simun. İsa'nın ve havarilerin jestleri, Leonardo'nun resim için, öykünün hangi anını seçtiğini gözler önüne sermektedir: İsa'nın, havarilerine, içlerinden birinin kendisine ihanet ettiğini açıkladığı dramatik an. İsa'nın bu açıklaması karşısında havariler büyük bir şaşkınlıkla hainin kim olduğunu sorgulayan bir tavır içinde betimlenmiştir. Tomas, İsa'nın sözleri karşısında ellerini iki yana açmış kuşkuyla bakarken, Filipus ve Bartolomeus ayağa kalkmakta, diğer havariler de kendi aralarında ihaneti tartışmaktadır. Sahnede sakin görünen tek havari, İsa'nın yanında yer alan, İsa gibi mavi ve kırmızı giysiler içinde betimlenen Yuhanna'dır. Gözlerini kapamış, başını öne eğmiş, âdeta İsa'nın önceden belirlenmiş kaderini sezmiş bir tavırla gösterilmiştir.

İsa'nın haber verdiği ihaneti gerçekleştiren Yahuda, masanın diğer ucunda ya da izleyiciye arkası dönük biçimde gösterilmemiş, havarilerin oluşturduğu dört gruptan birine dahil edilmiştir. Resme dikkatli bakıldığında, gövdesi masaya yaslanmış, bir eliyle masadaki ekmeğe uzanırken diğer eliyle ihanetin simgesi para kesesini göğsüne bastıran figür dikkati çeker. Söz konusu figür, Leonardo'nun büyük bir ustalıkla masadaki diğer figürlerden incelikle ayırdığı Yahuda'dır.

Karşı-Reformasyon döneminde "Son Akşam Yemeği", Kilise'nin yedi ayininden[114] (Seven Sacraments) biri olan Ökaristik ayini temsil eden bir tema olarak önem kazanmıştır. Bu sürece ait örneklerde genellikle servis yapan hizmetçiler sahneye katılmış, düzenlemenin üst kısmında melekler gösterilmiştir. Ayrıca kimi zaman ön plana yerleştirilen ibrik ve leğen, yemekten önce gerçekleşen "Havarilerin Ayaklarının Yıkanması" olayına gönderme yapar (Resim 170). Öte yandan Reform hareketinin bir alegorisi olarak betimle-

114 Bu konuda Fransız ressam Nicolas Poussi 'in "Seven Sacraments" başlıklı anıtsal resim dizisi anılmaya değerdir.

nen Cranach'ın Dessau'daki yapıtı ise havarilerin kimliğinde Reform önderlerinin portrelerine yer vermesi açısından ilginç bir örnektir (Bkz. Ek 4).

İsa Zeytin Dağı'nda

"Sonra İsa onlarla birlikte Getsemane denen yere gitti. Öğrencilere, ben gidip orada dua ederken siz burada oturun, dedi. Petrus'u ve Zebedi'nin iki oğlunu yanına aldı. Derinden bunalmaya, sıkılmaya başladı. Bunun üzerine onlara, canım ölesiye sıkılıyor, burada bekleyin ve benimle birlikte uyanık kalın, dedi. Biraz ileriye giderek yüz üstü yere kapandı, duaya koyuldu: Ey Babam! Eğer olanak varsa, bu kase benden uzaklaştırılsın. Ama benim istemim değil, senin istemin uygulansın. Öğrencilerin yanına döndüğünde onları uykuda buldu. Petrus'a, nasıl oluyor da benimle birlikte bir saat uyanık duramıyorsunuz, dedi. Uyanık durun ve dua edin ki denenmeyesiniz. Ruh istekli ama beden güçsüzdür.

Yeniden ikinci kez yanlarından ayrılıp dua etti: Ey Babam! Bu kaseden içmeden onun benden uzaklaştırılması olanak dışıysa istemin uygulansın. Bir kez daha geri geldiğinde onları yine uykuda buldu. Çünkü uykuları gözlerinden akıyordu. Yeniden onları bırakıp gitti. Üçüncü kez aynı sözlerle önceki gibi dua etti. Sonra yine öğrencilerinin yanına döndü. Derin uykuda mısınız, hala dinleniyor musunuz? dedi, işte saat geldi, İnsanoğlu günahlıların eline veriliyor Kalkın gidelim. Bakın beni ele veren yaklaştı" (Matta 26: 36-46; Markos 14: 32-42; Luka 22: 39-46).

Sinoptik İncillerde geçen bu anlatı, Son Akşam Yemeği'nden sonra ve tutuklanmasından önce İsa'nın Zeytin Dağı'ndaki duasını konu eder. İsa'nın dua sırasında Tanrı'ya söylediği sözler, onun kendi doğasında birleştirdiği insani ve kutsal niteliğin mücadelesini ortaya koyar. Bu noktada İsa'nın insani yanı, çok yakında gerçekleşecek olan acılardan korkusunu ve kurtulma isteğini yansıtırken, kutsal yanı ise yaşayacağı acılara ilişkin İsa'yı güçlendirip yüreklendirmektedir.

13. yüzyıl öncesinde örneklerine az rastlanan ve Rönesans döneminden itibaren yaygınlaşan "İsa Zeytin Dağı"nda sahnelerinde, kayalıkta diz çökmüş biçimde gösterilen İsa dua etmekte, dağın eteğinde ise uyuyakalan üç havari (Petrus, Yakub ve Yuhanna) resmedilmektedir. Luka İncili'ndeki anlatım doğrultusunda İsa'nın karşısında genellikle gökten inen bir melek betimlenir. Bu melek figürü, genellikle elinde metinde değinilen ve İsa'nın çarmıha gerilişini simgeleyen bir kâse taşır. Mantegna'nın yapıtında, bulutların üzerinde, ellerinde çile gereçlerini taşıyan beş küçük melek yer alır (Resim 171). Kâse, haç ya da diğer çile gereçleri, bir anlamda İsa'nın duası karşısında Tanrı'nın verdiği yanıtın ifadesidir. Bazı betimlerde sahnenin arka planında Kudüs kenti ve İsa'yı tutuklamak için yaklaşmakta olan, Yahuda'nın rehberlik ettiği askerler görülür.

İsa'nın Tutuklanması (Yahuda'nın İhaneti)

"O daha sözünü bitirmeden, On İkiler'den biri olan Yahuda geldi. Yanında kılıçlarla, sopalarla silahlanmış büyük bir topluluk vardı. Bunları başkahinlerle halkın ihtiyarları göndermişti. İsa'yı ele veren, onlara bir işaret vererek, kimi öpersem aradığınız odur, onu tutuklayın, dedi. Yahuda hiç duraksamadan İsa'nın yanına gitti. Selam ey Rabbi, sözleriyle özlem çekercesine onu öptü. İsa ona, arkadaş seni buraya getiren neyse onu yap, dedi. Bunun üzerine yaklaşıp İsa'yı yakaladılar ve tutukladılar. O zaman İsa'yla bulunanlardan biri hemen kılıcına davrandı, başkahinin uşağına vurduğu gibi onun kulağını kesti. İsa ona, kılıcını kınına koy, dedi. Çünkü kılıç tutan herkes kılıçla yok olacaktır. Ne sanıyorsun yakarsam Babam bana hemen on iki lejyondan çok melek sağlamaz mı sanıyorsun? Ama bunun böyle olması gerektiğini bildiren Kutsal Yazılar o zaman nasıl yerine gelirdi? Sonra İsa topluluğa şöyle dedi: Beni yakalamak için eşkıyaya karşı çıkarcasına kılıçlarla, sopalarla gelmek mi gerekirdi? Her gün tapınakta oturup öğretiyordum, beni tutuklamadınız. Bütün bunlar peygamberlerin Kutsal Yazıları yerine gelsin diye oldu. Bunun üzerine öğrencilerin tümü onu bırakıp kaçtılar" (Matta 26: 47-56; Markos 14: 43-50; Luka 22: 47-53, Yuhanna 18: 3-12).

İsa'nın tutuklanması olayı dört İncil yazarından okunduğunda, metinlerin farklı ayrıntılardan söz edişi dikkati çeker. Kanonik İncillerin bütününde İsa'nın tutuklanması sırasında havarilerden birinin başkâhinin hizmetçisinin kulağını kesmesi olayına yer verilmiş; ancak hizmetçinin kulağını kesen havarinin Petrus, kulağı kesilen hizmetçinin adının Malhus olduğu bilgisi yalnız Yuhanna tarafından aktarılmıştır. Öte yandan İncil yazarlarından Luka ise İsa'nın kesilen kulağı iyileştirdiğine değinmiştir.[115]

"İsa'nın Tutuklanması" ya da "Yahuda'nın İhaneti" betimlerinde, Yahuda'nın İsa'yı öperek ele verişi ve Petrus'un başkâhinin hizmetçisi Malhus'un kulağını kesişi sahnenin en önemli gösterim motiflerini oluşturur. Yahuda tarafından öpülerek askerlere teslim edilen İsa (sahne bu nedenle "Yahuda'nın Öpücüğü" olarak da anılır), genellikle bir eliyle Petrus'a karşı koymaya çalışırken, kimi zaman ise elleri bağlanmış ya da ellerini kavuşturmuş biçimde gösterilmiştir. Merkezde betimlenen İsa ve Yahuda'nın etrafında ellerinde meşaleler, fenerler taşıyan askerler ile Yahuda'ya otuz gümüşü veren Yahudi liderler yer alır. Dürer'in Zeytin Dağı'ndaki duadan dirilişine değin İsa'nın çilesinden sahneleri resimlediği oymabaskı dizisindeki düzenleme sanatçının yetkin el ustalığının da katkısıyla oldukça dramatik bir sahne sunmaktadır (Resim 172). Anlatının Bizans sanatındaki sahne şemasını izleyen bazı örneklerinde, düzenlemenin bir yanında İsa'nın tutuklanması üzerine kaçışan havariler gösterilir (Duccio, 1308-11, Siena). Öte yandan Luka İncili'ndeki anlatıyı referans alan yapıtlar, iyileştirme motifini de sahneye taşımaktadır.

115 Bkz: "Malhus'un Kulağının İyileştirilmesi" öyküsü.

İsa'nın Yargılanması

İncil yazarları İsa'nın yargılanma sürecini farklı biçimlerde öyküleştirmişlerdir. Dört metin bütünsel olarak değerlendirildiğinde yargılamanın Galile bölgesinde yetkili olan dört farklı "yargıç" huzurunda gerçekleştiği sonucu ortaya çıkar. Maesta'da çile öykülerini ayrıntılı biçimde işleyen Duccio, yargılamanın bütün aşamalarına yapıtında yer vermiştir (Resim 173).

İsa Hanna'nın Huzurunda: Yuhanna İncili'ne (18: 12-23) göre tutuklanan İsa, ilk olarak başkâhin Kayafas'ın kayınbabası Hanna'nın huzuruna getirilir. Hanna, öğretisine ilişkin bazı sorular sormasının ardından İsa'yı Kayafas'a gönderir. Batı sanatında nadiren rastlanan bu sahnede, askerler tarafından elleri bağlanan İsa, Hanna'nın huzurundadır.

İsa Kayafas'ın Huzurunda: Sinoptik İncillerde, tutuklanmasının ardından İsa'nın doğrudan başkâhin Kayafas'a götürüldüğü belirtilir. Kayafas, "Sen Tanrı'nın oğlu Mesih misin?" diye sorduğunda İsa şu sözlerle karşılık verir: *"Söylediğin gibidir, ama size diyorum ki, bundan sonra İnsanoğlu'nu Tanrı gücünün sağında oturur ve göğün bulutları üstünde gelirken göreceksiniz. Bu sözler üzerine başkahin giysilerini yırtarak 'sövüyor' diye bağırır"* (Matta 26. 57-68; Markos 14: 53-65; Luka 22: 66-71).

İsa'nın elleri bağlı olarak gösterildiği bu sahnelerde, bir platform üzerinde oturan Kayafas öfkesini yansıtacak biçimde göğsünde tuttuğu elleriyle giysisini yırtarken betimlenir. Kayafas'ın yanında genellikle Yahudi liderler yer alır. Giotto Arena Şapeli fresk çevriminde yargılanmanın bu aşamasını resmetmiştir.

İsa Herodes'in Huzurunda: Kayafas'ın ardından İsa, Galile bölgesinin Yahudi yetkilisi Herodes Antipas'ın huzuruna çıkarılır. İsa'nın bir mucize göstermesini umarak ona sorular soran Herodes, hiçbir yanıt alamadığı İsa'yı parlak bir giysiyle kuşatarak Vali Pilatus'a gönderir (Luka 23: 6-12).

Batı sanatında sık rastlanmayan bu betimlerde, askerler tarafından elleri bağlanmış biçimde getirilen İsa, başında tacıyla tahtında oturan Herodes'in huzurundadır. Herodes'in maiyetindekilerden biri giymesi için İsa'ya beyaz, parlak bir giysi vermekte ya da İsa doğrudan bu parlak giysiyle betimlenmektedir (Mattia Preti, 1660, Treviso). Anlatıda geçen ve konunun ele alındığı sahnelerde genellikle gösterilen bu parlak giysi, Herodes'in "Yahudilerin Kralı" olarak anılan İsa'yı aşağılamasının bir işaretidir.

İsa Vali Pilatus'un Huzurunda (Vali Pilatus'un Ellerini Yıkaması): *"Sabah olunca halkın başkahinleriyle bütün ihtiyarları İsa'yı öldürmek üzere görüşmeye koyuldular. Onu zincire vurarak götürüp vali Pilatus'a teslim ettiler. (...) İsa, vali Pilatus'un önüne dikildi. Vali, 'sen Yahudilerin Kralı mısın?' diye sordu. İsa, söylediğin gibidir, dedi. Ama başkahinlerle ihtiyarların suçlamalarına hiçbir yanıt vermedi. Sonra Pilatus, sana karşı yapılan bunca tanıklığı duymuyor musun,*

dedi. Ama o hiçbir konuda ona tek yanıt bile vermedi. Öyle ki vali pek şaşırdı. Passah Bayramı'nda valinin toplumun dilediği bir cezalıyı salıvermesi gelenektendi. O dönemde BaRabbas adında namlı bir cezalı vardı. Kalabalık toplanınca Pilatus sordu: Hangisini salıvermemi istersiniz? BaRabbas'ı mı, yoksa Mesih denen İsa'yı mı? Çünkü İsa'yı çekememezlik yüzünden tutuklayıp teslim ettiklerini biliyordu. Pilatus yargı kürsüsünde otururken karısı ona haber gönderdi: Sakın o doğru insana bir şey yapayım deme. Çünkü onun yüzünden bu gece düşümde çok sıkıntı çektim. Başkahinlerle ihtiyarlar BaRabbas'ı destekleyip İsa'yı ortadan kaldırsınlar diye toplulukları kandırdılar. Vali yeni baştan onlara sordu: İkisinden hangisini salıvermemi istersiniz? Onlar da, BaRabbas'ı diye direttiler. Pilatus sorar: Öyleyse Mesih denen İsa'yı ne yapayım? Tümü birlikte, çarmıha gerilsin, diye karşılık verdiler. Vali yeniden sordu: Ne kötülük işledi ki? Ama onlar daha hızlı bağırarak, çarmıha gerilsin diye direttiler. Pilatus tartışmanın yarar sağlamak bir yana tam tersine kargaşalık doğurduğunu gördü. Suya uzanıp topluluğun önünde elini yıkadı ve 'bu adamın kanında benim sorumluluğum yoktur' dedi, başınızın çaresine kendiniz bakın. Tüm halk, onun kanının sorumluluğu bizim ve çocuklarımızın üzerinedir, diye yanıtladı. Bunun üzerine Pilatus BaRabbas'ı salıverdi, İsa'yı kırbaçlattıktan sonra çarmıha gerilsin diye onlara teslim etti" (Matta 27: 1-2, 15-26; Markos 15: 6-15; Luka 23: 13-25; Yuhanna 18: 39-19: 16).

Mekân olarak genellikle valinin evinin avlusunda gösterilen bu sahnede, askerlerce çevrelenen İsa, elleri bağlanmış biçimde yüksek bir platform üzerinde oturan Pilatus'un önünde betimlenir. Ortaçağ örneklerinde Pilatus, başında Roma İmparatorluğu'nu simgeleyen defne yapraklarından bir taç taşır. Bazı örneklerde, İsa ve askerlerin ardında aralarında tartışan Yahudi liderler de sahneye katılır. İsa'yı suçlamak için bir neden bulamayan Pilatus'un ellerini yıkaması olayı, İsa'nın yargılanması anlatısının Batı sanatında en sık sahneye taşınan aşamasıdır (Resim 174). Vali, bir hizmetçinin tepsi içinde sunduğu testideki su ile ellerini yıkarken, İsa valinin huzurunda ya da kimi yapıtlarda arka planda askerler tarafından çarmıha gerilmek üzere götürülürken betimlenmiştir (Jan Lievens, 17 yüzyıl, Leiden).

Petrus'un İsa'yı Yadsıması

"İsa, Kayafas'ın evine götürüldüğünde Petrus sonucu görmek için başkâhinin evin avlusuna dek onları izler: "Petrus dışarıda avluda oturuyordu. Kendisine yaklaşan bir hizmetçi kız, sen de Galileli İsa'yla birlikteydin, dedi. Ama Petrus herkesin önünde bunu yadsıyarak, ne demek istediğini bilmiyorum, dedi. Kapının önüne çıkınca onu başka bir hizmetçi kız gördü ve orada bulunanlara, bu adam Nasıralı İsa'yla birlikteydi, dedi. Ama Petrus bu kez ant içerek, ben onu tanımam diye yeniden yadsıdı. Az sonra orada oturanlar yaklaşıp Petrus'a, gerçekten sen de onlardan birisin, dediler, baksana söyleyiş biçimin bile seni ele veriyor. Bunun

üzerine Petrus, o adamı tanımıyorum, diye ilenmeye ve ant içmeye başladı. O anda horoz öttü. Petrus İsa'nın dediği sözü anımsadı: Horoz ötmeden önce üç kez beni yadsıyacaksın. Ve dışarı çıkıp acı acı ağladı" (Matta 26: 69-75; Markos 14: 66; Luka 22: 54-62; Yuhanna 18: 15, 25-27).

Bu yadsıma teması, geç Ortaçağ örneklerinde "İsa'nın Tutuklanması" ya da "İsa Kayafas'ın Huzurunda" sahnelerinde ikincil bir motif olarak gösterilmiştir. Bu betimlerde yadsımanın gerçekleştiğinin işareti olarak horoz da genellikle sahnede yer alır. 17 yüzyılda başlı başına bir tema olarak ele alınan "Petrus'un İsa'yı Yadsıması" sahnelerinde, İncil metninde geçen hizmetçi kızın, Petrus'u askerlerden birine gösterişi ve Petrus'un jestleriyle İsa'yı tanıdığını yadsıması resmedilmiştir (Resim 175). Pişmanlık ve tövbekârlık olgusunun vurgulandığı Karşı-Reformasyon döneminde ise İsa'yı yadsıması sonrasında "acı acı ağlayan" Petrus'un pişmanlığını dramatik bir anlatımla ele alan Petrus portreleri yaygınlaşmıştır (El Greco, 1580-5, Durham).

Yahuda'nın Pişmanlığı ve Ölümü

İsa'yı ele veren Yahuda, onun tutsak alındığını öğrenince pişmanlık duyarak aldığı otuz gümüşü başkâhine ve Yahudi liderlere geri verir. Ancak Yahudi liderler parayı kabul etmezler; bunun üzerine Yahuda gümüş paraları tapınağa fırlatır ve ardından kendini asar (Matta 27: 3-8). Yahuda'nın otuz gümüşü geri verişini gösteren sahnelerde, ayakta ya da diz çökmüş biçimde betimlenen Yahuda, başkâhin Kayafas ve diğer Yahudi liderlerin önündedir. Kimi zaman elindeki gümüş paraları Kayafas'a uzatırken kimi zaman ise gümüşleri tapınağa fırlatırken gösterilir (Rembrandt, 1629, Özel Koleksiyon). Yahudi liderlerin jestleri, parayı almayı reddedişlerinin ifadesidir.

Yahuda'nın ölümü, geç Ortaçağ kitap resimleri ve kabartmalarında rastlanan bir sahnedir. Özellikle Ortaçağ dinsel tiyatro oyunlarında yaygınlaşan bu temanın Batı ikonografisindeki örneklerinde Yahuda'nın bedeni ağaca asılmış biçimde gösterilirken ipini kimi zaman şeytan figürleri çeker. Bazı betimlerde ise İncil'in Resullerin İşleri (1: 18-19)[116] bölümündeki anlatıma bağlı olarak bağırsakları gövdesinden dışarı çıkmış biçimde resmedilmektedir (Giacomo Canavesio, 15. yüzyıl, Fontaines).

İsa'nın Aşağılanması

"İsa'yı kıskıvrak tutan adamlar onu alaya aldılar, dövdüler. Gözlerini bağlayıp, peygamberlikte bulun, bakalım, dediler. Kimdir sana vuran? Ona daha bir sürü aşağılayıcı söz söylediler" (Luka 22: 63-64; Matta 26: 67-68; Markos 14: 65).

116 *"Bu adam kötülüğü karşısında elde ettiği parayla bir tarla satın aldı. Tarlaya düşerek bedeni yarıldı ve tüm bağırsakları dışarı döküldü. Olay Yeruşalem'de yaşayan herkesçe duyuldu. Öyle ki, bu tarla kendi dillerinde Akeldama adını aldı. Bu, Kan Tarlası demektir."*

İsa'nın yargılanmasının hemen sonrasında gerçekleşen bu olayın resimlendiği sahnelerde, İsa'yı aşağılayanlar genellikle Yahudilerle temsil edilir. Grünewald'ın Alte Pinakothek'teki yapıtında (Münih), gözleri ve elleri bağlanmış İsa'yı grotesk yüzlerle betimlenen kişiler tarafından aşağılanırken görürüz (Resim 176). İsa'yı alaya alanlar, saçlarını ve ellerindeki ipi çekiştirmekte, içlerinden biri de "Yahudilerin Kralı" ifadesiyle aşağılanan İsa'ya asasını vermek için beklemektedir.

İsa'nın Kırbaçlanması

İncil yazarları, halkın isteği üzerine Barabbas'ın salıverilmesinin ardından Vali Pilatus'un İsa'yı kırbaçlattığına değinirler (Matta 27: 26; Markos 15:15; Luka 23: 16; Yuhanna 19: 1). İncil'deki tek tümcelik kısa anlatıma karşılık özellikle geç Ortaçağ yazarlarının yorumlamalarına bağlı olarak İsa'nın kırbaçlanması olayının Batı sanatında oldukça dramatik biçimde ele alındığı görülür. İsa'nın kaç kez kırbaçlandığı üzerine de yorumlar öne sürülmüş, Yahudi yasalarına göre kırk olabileceği belirtilirken İsveçli Azize Bridget (1303-73) gördüğü imgelemde İsa'nın beş binin üzerinde darbe aldığına tanıklık ettiğini yazılarında dile getirmiştir.

Kırbaçlanma sahnelerinde İsa, ellerinden bir sütuna bağlanmış biçimde gösterilir. Ortaçağ örneklerinde giysili, Rönesans'la birlikte ise beline dolanmış peştamal dışında vücudu çıplak olarak betimlenmiştir. İsa'yı kırbaçlayan askerler, ellerinde kırbaç ya da sopa taşırlar. Kimi zaman İsa'nın bedeni ve yüzü izleyiciye dönük olarak (Sodoma, 1510, Budapeşte), kimi zaman ise kırbaç darbelerinin vücudunda bıraktığı izlerin görüleceği biçimde yüzü profilden ve sırtı izleyiciye dönük (Rubens, 17 yüzyıl, Ghent) gösterilir. Bazı örneklerde tahtında oturan Vali Pilatus ve Yahudi liderler de sahneye katılır.

Piero della Francesca'nın 1450 tarihli yapıtında (Resim 177), düzenlemenin bir yanında sütuna bağlanan İsa'nın Vali Pilatus denetiminde kırbaçlanması, öteki yanında ise kimlikleri kesin olarak saptanamayan üç erkek figürü görülür.[117] Yaygın bir görüşe göre, İsa'nın kırbaçlanması olayının yanına yerleştirilen bu figürler, resmin yapıldığı dönemde Doğu-Batı Kiliseleri arasındaki uzlaşma çabaları ve Konstantinopolis'in Osmanlı İmparatorluğu tarafından alınışına gönderme yapar. Bu noktada başında sarık taşıyan figürün, Osmanlıları temsil ettiği yorumu yapılmıştır. İsa'nın kırbaçlanması sırasında İsa'ya yapılan eziyet ile Konstantinopolis'in düşüşü sırasında kente yapılan eziyet arasında bir ilişki kurulmuştur.

117 Kırbaçlanmanın ikonografisi ve içerdiği sorunların yorumu açısından bkz. M. A. Lavin, *Piera della Francesca: The Flagellation*, Chicago: University of Chicago Press, Chicago, 1990.

Ecce Homo (İşte O Adam)

"Pilatus yine dışarı çıkıp topluluğa, 'işte O'nu dışarı, size getiriyorum' dedi. 'Öyle ki kendisinde hiçbir suç bulamadığımı anlayasınız.' Böylece, İsa dikenlerden çatma tacı ve erguvan çiçeği rengindeki giysisiyle dışarı çıktı. Pilatus onlara, 'İşte, o adam!' dedi" (Yuhanna 19: 4-6).

Rönesans'tan itibaren yaygınlaşan "Ecce Homo" sahnelerinde, düzenleme açısından iki kalıp söz konusudur. Yuhanna İncili'ndeki anlatımı izleyen örneklerde Vali tarafından halka sunulan İsa, genellikle Pilatus'un evinin balkonunda gösterilir (Resim 178). Askerlerin alay edişinin ifadesi olarak "krallığı"nı simgeleyen dikenli tacı, erguvan renkli giysisi ve elinde değneğiyle valinin kararını bekleyen topluluğun önündedir. Pilatus İsa'yı gösterip bu temaya adını veren sözleri dile getirir. 17 yüzyıla ait bazı örneklerde, başında dikenli tacı taşıyan İsa'nın yalnız resmedildiği "Ecce Homo" betimlerine rastlanır (Guido Reni, 1639, Bologna).

Çarmıhın Taşınması (Golgota Yolu)

Sinoptik İncillere göre, İsa çarmıha gerilmek üzere Golgota[118] denilen yere götürülürken çarmıhını Simun adında bir adama taşıtırlar (Matta 27:32; Markos 15:21; Luka 23:26). Ancak Yuhanna İncili'nde (19: 17) çarmıhı İsa'nın kendisinin taşıdığı belirtilir. Yuhanna'nın değindiği gibi tutsak alınan kişinin (özellikle kölelerin) kendi çarmıhını taşıması, dönemin Roma dünyası için tarihsel bir gerçektir.

İncil yazarlarının anlatımları arasındaki farklılıklar doğrultusunda sahnenin gösteriminde iki kalıp karşımıza çıkmaktadır. Sinoptik yazarların anlatımını benimseyen Erken Hıristiyan sanatında ve genel olarak Doğu ikonografisinde İsa'nın gerileceği çarmıhı Kireneli Simun'un taşıdığı düzenlemeler söz konusudur (Resim 173). Yuhanna'nın anlatısını referans alan Batı sanatında ise çarmıhın İsa tarafından taşındığı sahnelerin yaygınlık kazandığı görülür. Çarmıhını taşıyan İsa figürü, Hıristiyanların yaşam boyu taşıdıkları yükü temsil eder (Resim 179).

Rönesans ve sonrası Golgota Yolu (*Via Dolorosa*) sahnelerinde, genellikle kırmızı iç giysisi ve lacivert pelerinle gösterilen İsa, çarmıhı güçlükle taşırken ya da çarmıhın ağırlığı nedeniyle düşmek üzereyken resmedilir. Bu dramatik betimleme anlayışı, çarmıha gerilmek üzere olan İsa'nın acısını vurgulamak açısından dikkat çekicidir. Askerler tarafından takılan dikenli taç yine başındadır. İsa'nın ardında askerler ve Golgota tepesinde İsa'yla birlikte çarmıha gerilecek iki hırsız yer alır. Domenico Tiepolo'nun Venedik S. Polo Kilisesi'ndeki Oratorio del Crocifisso için gerçekleştirdiği "Via

118 Golgota, kafatası anlamına gelir.

Crucis" dizisinde (1747-49) bu anlatının en çarpıcı örneklerini belli bir düzen içinde bulmak mümkündür. Hieronymus Bosch'un Ghent'te (1500'lü yıllar, Museum voor Schone Kunsten) bulunan yapıtı, adeta dar bir alana sıkıştırılmış figürlerin yüzlerindeki ayrıntıcılık nedeniyle bir sahnenin ayrıntısı olduğu izlenimini verir. Merkezde yer alan; ancak ilk bakışta göze çarpmayan İsa, başını çarmıha yaslamış ve gözleri kapalı biçimde betimlenmiştir. Düzenlemenin dikkati çeken özelliği, İsa'nın etrafındaki figürlerin yüzlerindeki deformasyondur. İsa'yı çarmıha germek üzere Golgota'ya götüren Romalı askerler ve Yahudilerin oluşturduğu bu figürler, Bosch'un sanat anlayışı göz önüne alındığında, katıksız kötülüğün grotesk temsillerine dönüşmektedir.

Batı ikonografisi, kanonik İncillerde değinilmeyen bir olayı sahneye taşımaktadır. Fransisken yazınına ait *İsa'nın Yaşamı Üzerine Meditasyonlar* metninde çarmıhın taşınması sırasında İsa ile annesinin karşılaşması ayrıntısına değinilir. Bu anlatıdan esinlenen yapıtlarda, oğlunun acısı nedeniyle derin üzüntü duyan Meryem, genellikle yanında bulunan havari Yuhanna'nın kollarına yığılmış biçimde gösterilmektedir. Kimi zaman Çarmıha Geriliş öyküsünde adları geçen Üç Meryem de onlara eşlik eder (Raffaello, 1516, Madrid).

15. yüzyıldan itibaren, sahneye katılan başka bir kadın figürü göze çarpar. Kaynağı 6. yüzyıla dayanan efsaneye göre, İsa'nın Golgota yolunda çarmıhını taşıması sırasında bir kadın, elindeki mendille İsa'nın terini siler ve mendilin üzerinde İsa'nın imgesi belirir. Bu olay nedeniyle azize olarak kabul edilen söz konusu kadın, vera (gerçek) ve ikon (imge) kelimelerinin birleşiminden oluşan ve "gerçek imge" anlamına gelen Veronica ismini almıştır. Azize Veronica bu sahnelerde mendille İsa'nın yüzünü silerken (Rubens, 1634-7, Brüksel) ya da ön planda İsa'nın imgesinin belirdiği mendili elinde taşırken gösterilmektedir (Baegert, 1477-8, Madrid). Bu anlatıya bağlı olarak söz konusu mendil, Veronica'nın değişmez bir atribüsü olmuştur (Resim 228).

İsa'nın Giysilerinin Paylaşılması

"Kura çektiler, *onun giysilerini aralarında paylaştılar"* (Luka 23: 34; Matta 27: 35; Markos 15: 24; Yuhanna 19: 24).

İsa'nın çarmıha gerilmeden önceki son anını gösteren bu sahnelerde, çarmıhın önünde betimlenen İsa'nın giysileri askerler tarafından çıkarılır ve paylaşılır. İncil metninde başka kutsal kişilerin varlığından söz edilmese de Meryem ve Yuhanna da sıklıkla düzenlemeye katılır (F.G. Martini, 15. yüzyıl, Siena, Pinacoteca). Bu sahnenin bütün ayrıntılarını ele almasa da El Greco'nun *El Espolio* yapıtı anılmaya değer bir örnektir (Resim 180).

Çarmıhta İsa (Çarmıha Geriliş)

İsa, Golgota denilen yerde iki suçluyla[119] birlikte çarmıha gerilir. Luka, söz konusu suçlulardan birini "iyi" (inanan), ötekini ise "kötü" (günahkâr) bir karakter olarak tanıtır. Apokrif Nikodemus İncili'nde iyi hırsızın adının Dismas, kötü hırsızın adının Gesmas olduğuna değinilmiştir.

İsa'nın çarmıha gerilişinin ardından aralarında kura çekerek İsa'nın giysilerini paylaşan askerler onunla alay ederler. İsa'nın başının üzerine suçuna ilişkin bir yazı da asılır: "Nasıralı İsa Yahudilerin Kralı / Iesus Nazarenus Rex Iudaearum" (INRI). Çarmıhın dibinde İsa'nın annesi Meryem, Klopas'ın karısı Meryem, Zebedi'nin oğullarının annesi ve Mecdelli Meryem bulunur. Susadığını söylemesi üzerine orada bulunanlardan biri sirkeye daldırılmış bir sünger parçasını bir kamışa takarak İsa'nın ağzına uzatır. Bu kez yüksek sesle bağıran İsa, ruhunu teslim eder. Askerler çarmıha gerilen iki hırsızın bacaklarını kırarlar; askerlerden biriyse elindeki mızrağı ölen İsa'nın böğrüne saplar ve İsa'nın bedeninden kan ve su fışkırır (Matta 27: 33-56; Markos 15: 22-41; Luka 23: 33-49; Yuhanna 19: 17-39).

Kanonik İncillerin kimlikleri konusunda sessiz kaldığı İsa'ya sirkeli sünger uzatan ve böğrüne mızrak saplayan iki asker apokrif kaynaklarda ayrıntılı biçimde ele alınır. Sünger taşıyan askerin ismi Stephaton, mızraklı askerinki ise Longinus'tur. *Altın Efsane*'ye göre kör olan Longinus, İsa'nın bedeninden akan kanla iyileşmiş ve bu olayın ardından vaftiz olmuştur. Öte yandan söz konusu iki figür, Sinagog ile Kilise çatışmasını simgeler. Bu bağlamda İsa'nın kanıyla gözleri açılan Longinus, Kilise'yi temsil etmektedir.

"Çarmıha Geriliş" betimlerinin ana figürü genellikle sahnenin merkezine yerleştirilen, elleri ve ayakları çivilenmiş biçimde gösterilen çarmıhtaki İsa'dır. Onun sağında iyi hırsız Gesmas, solunda kötü hırsız Dismas betimlenir. Hırsızların elleri ve ayakları İsa'dan farklı olarak çarmıha iple bağlanmıştır (Antonella da Messina, 1475, Anvers). İsa'nın gerildiği çarmıhın dibinde annesi Meryem, İncil yazarı Yuhanna, Mecdelli Meryem yer alır. Rönesans sanatçıları Meryem'i genellikle üzüntüsünden baygınlık geçirmiş ve İncil yazarı Yuhanna'nın ya da "Üç Meryem"in kollarına yığılmış biçimde resmederler (Resim 181). Bu betimleme tipinde, Meryem'in Golgota yolunda, çarmıha geriliş sırasında ve çarmıhtan indirilişin ardından baygınlık geçirdiğini anlatan geç Ortaçağ metinleri temel alınmaktadır. Sarı saçları, kederini vurgulayan jestleriyle seçkinleşen Mecdelli Meryem sıklıkla İsa'nın ayakları dibindedir. Burada değinilen temel figürlerin yanı sıra, İsa'nın giysisi için kura çeken askerler, İsa'ya sirkeli süngeri uzatan Stephaton ile böğrüne mızrak saplayan Longinus da çoğu zaman sahne-

119 İncil'de İsa'yla birlikte çarmıha gerilen iki suçludan söz edilir; ancak söz konusu kişilerin suçlarına ilişkin bir açıklama yoktur. Öte yandan ikonografik gelenekte bu kişiler hırsız olarak kabul edilir.

ye katılmaktadır (Hans Memling, 15. yüzyıl, Budapeşte) "Çarmıha Geriliş" sahnelerinde göze çarpan başka bir motif, çarmıhın dibinde betimlenen kurukafadır. Golgota'nın anlamının yanı sıra Âdem'in kafatasını simgeleyen kurukafa, İlk Günah'a gönderme yaparak İsa'nın kurban edilişi sonucunda gerçekleşen "İlk Günah'tan kurtuluş" olgusunu dile getirmektedir.

Grünewald'ın dramatik anlatımıyla dikkati çeken *Isenheim Altarı* (1515, Colmar), bu kez düzenlemeye Vaftizci Yahya'nın eklenişiyle farklı bir sahne şeması sunar. Elinde İncil'i taşıyan Vaftizci, çarmıhtaki İsa'yı işaret ederken gösterilmiş, ayaklarının dibinde ise kendisini ve aynı zamanda Kurtarıcı'nın kurban edilişini simgeleyen kuzu betimlenmiştir. Öte yandan arka planda görülen yazı, Yuhanna İncili'nde yer alan bir tümcenin alıntılanmasıyla Vaftizci Yahya'nın İsa'ya ilişkin tanıklığını ve sahnedeki varlığını açıklar: *"Ona yükselmek, banaysa geride kalmak düşer"* (Yuhanna 3: 30). Cranach'ın Weimar'daki Petrus ve Paulus Kilisesi'nde yer alan altar panosu (Resim 233) ise konuyu Tevrat'tan alınmış "kurtuluş" sahneleriyle ilişkilendirmesi ve Almanca'ya çevirdiği İncil'iyle Luther'e yer vererek bir Reform alegorisi sunması açısından oldukça ilginç ve sıra dışı bir örnektir (Bkz. Ek 5).

Çarmıhtan İndiriliş

Yahudilerden korkmaları nedeniyle İsa'nın öğrencileri olduklarını gizleyen Arimatealı Yusuf ve Nikodemus, Vali Pilatus'tan izin alıp İsa'nın cesedini çarmıhtan indirirler. Yahudi geleneklerine göre onu beze sarıp kokular sürerler (Matta 27: 57-59; Markos 15: 42-46; Luka 23: 50-53; Yuhanna 19: 8-40). Bu anlatıda adı geçen Nikodemus, İsa'nın çile dönemi ve dirilişini konu alan Apokrif Nikodemus İncili'nin yazarıdır.[120]

"Çarmıhtan İndiriliş" sahnelerinin erken Rönesans dönemi örneklerinde Bizans sanatındaki kalıbın izlendiği görülür. Arimatealı Yusuf'un çarmıhtan indirilen İsa'nın gövdesini taşırken, Nikodemus'un ise İsa'nın ayaklarındaki çivileri kerpetenle sökerken betimlendiği bu gösterim biçimi, 15. yüzyıldan itibaren terk edilmiştir (Pietro Lorenzetti, 1320, Assisi). "Çarmıha Geriliş" sahnelerinde görülen temel figürler (Meryem, İncil yazarı Yuhanna, Üç Meryem), jestlerinde vurgulanan acı ifadesiyle yine düzenlemeye katılmaktadır. "Çarmıhtan İndiriliş" sahnelerinde öykünün ana karakterleri dışında başka figürlere de rastlanabilir. Yusuf'un zengin ve gösterişli giysilerle betimlenişi, Yusuf ve Nikodemus'un birbirinden ayrılabilmesine olanak sağlar (Resim 182). "Çile gereçleri" olan dikenli taç, çiviler, sünger ve kurukafa genellikle sahnenin bir yanında gösterilir.

120 Apokrif Nikodemus İncili'nin Türkçesi için bkz: *Diğer* İnciller *(Apokrif* İnciller*): Metinler ve Tarihi Bilgiler*, Çev. ve düz. Ekrem Sarıkçıoğlu, Isparta: Fakülte Kitabevi, 2005, 141-73.

Ölü İsa'ya Ağıt

12. yüzyılda Bizans sanatında ortaya çıkan ve 13. yüzyıldan itibaren Batı'da da görülmeye başlanan bu betim tipi, çarmıhtan indirilen ölü İsa'nın bedeni için tutulan yası sahneye taşır. İncil'de konu edilmeyen bu sahneye geç Ortaçağ dinsel yazını kaynaklık eder.[121] Batı sanatındaki ilk anıtsal örneği Giotto'nun freskidir (Resim 183). Yerde uzanan İsa'nın başı ve gövdesi, yüzünde derin üzüntüyle resmedilen annesi Meryem'in kolları arasındadır. Mecdelli Meryem, İsa'nın ayaklarına dokunmakta, İncil yazarı Yuhanna ise kollarını iki yana açarak acısını vurgulayan bir jest sergilemektedir. Onun arkasında Arimateali Yusuf ve Nikodemus resmedilmiştir. Haleleriyle kimlikleri açıklanan öteki Meryemlerin yanı sıra başka figürler de sahneye katılmıştır. Öte yandan düzenlemenin üst kısmında görülen ağlaşan çocuk melekler de İsa'ya tutulan yasa eşlik etmektedir. Resim, sahnedeki figürlerin yüzlerine ve jestlerine yansıyan acı ifadesiyle dikkati çeker. Giotto'nun yapıtı, duygusal ve dramatik anlatım gücüyle kendisinden sonra gelen pek çok Rönesans sanatçısını etkilemiştir.

Kalabalık düzenlemelerin dışında yalın biçimde ölü İsa'nın bedeninin annesi Meryem'in kucağında betimlendiği sahneler de söz konusudur. "Pieta" olarak anılan bu tür betimlerin en çarpıcı örneği, Michelangelo'nun *San Pietro Pietası*'dır (1499, Vatikan). Yüksek Rönesans'ın piramidal düzenleme anlayışına bağlı olan yapıt, sanatçının üstün heykelcilik tekniğinin bütün ayrıntılarını ortaya koyar. İsa'nın yatay, Meryem'in dikey gövdesi, Rönesans'ın karşıtlıklara dayalı sanat anlayışının tipik bir örneğidir. İki figürün düzenlemedeki yerleri eşit biçimde paylaştırılmıştır. Özellikle Meryem'in oldukça genç (neredeyse oğlundan daha genç!) gösterilmesi ve her iki figürde de incelik, zarafet ve yumuşaklığın vurgulanması sanatçının dindarlığıyla da ilişkilendirilir. Nitekim Meryem'in bu denli genç gösterilmesi konusunda sanatçının eleştirildiğine değinen Vasari, bu betimleme anlayışını Meryem'in ebedi bakireliğinin yansıtılışına bağlar.[122]

Mezara Konuş

Arimateali Yusuf, Vali Pilatus'a giderek İsa'nın cesedini ister: *"Yusuf cesedi alınca onu tertemiz bir keten beze sardı ve kaya kovuğunda oyduğu yepyeni, özel mezarına yatırdı. Mezarın açıldığı yere de kocaman bir taş yuvarlayıp ora-*

121 Bizans resim sanatına kaynaklık eden Dionysius'un *Ressamların El Kitabı*'nda, İsa'nın mezarındaki ağlayıştan söz edilir. Öte yandan Batı ikonografisinde ise *Meditasyonlar* ve Azize Bridget'in *Esinlemeler*'inde bu tema yinelenir. Bkz: Dionysius of Fourna, *The 'Painter's Manual' of Dionysius of Fourna*, Çev. P. Hetherington, Londra: The Sagittarius Press, 1981, 39.

122 G. Vasari *Yaşam Öyküleri*'nde bu konuya değinirken aslında Michelangelo ve öğrencisi Condivi'nin diyaloglarını temel almıştır. Oğlundan genç anne eleştirilerini hatırlatan Condivi'ye Michelangelo'nun verdiği yanıt, bir yandan kavramın (ebedi bakirelik) yaygınlığını bir yandan da ustanın sofuluğunu gözler önüne sermektedir. Gombrich'in bu konudaki makalesi için bkz: U. Tükel (Haz.), E. H. *Gombrich: Resimde Anlam Sorunu*, 107.

dan ayrıldı. Mecdelli Meryem'le öbür Meryem, gömütün tam karşısında oturmuşlardı" (Matta 27: 59-61; Markos 15: 42-47; Luka 23: 50-56; Yuhanna 19: 38-42).

"Mezara Konuş" sahnelerinde, Arimatealı Yusuf, Nikodemus ve kimi zaman sahneye katılan başka figürler İsa'nın bedenini taşırken ya da mezara yerleştirirken gösterilir. Rogier van der Weyden'in 1450 tarihli yapıtında (Resim 184), arka planda Golgota tepesi ve kayaya oyulmuş mezar, ön planda mezar taşının üzerinde Nikodemus ve Yusuf'un desteklediği İsa görülür. İsa'nın ellerini annesi Meryem ve havari Yuhanna tutmakta, ayakları dibinde ise Mecdelli Meryem yer almaktadır. Batı sanatında İsa'nın gömüldüğü mezarın lahit olarak gösterildiği örnekler (Tiziano, 1523-6, Paris) daha yaygındır.

İsa'nın Dirilişi ve Sonrası

İsa'nın Dirilişi

İsa'nın havarilerine ölümünün üçüncü günü dirileceğini bildirmesi nedeniyle Vali Pilatus, İsa'nın gömüldüğü mezarın muhafızlar tarafından denetlenmesini ister. Haftanın ilk günü Mecdelli Meryem mezarı ziyarete geldiğinde taşın kaldırıldığını ve mezarın boş olduğunu görür. Mezar başında ağlayan Mecdelli Meryem, İsa'nın gömüldüğü yerde beyazlara bürünmüş iki melekle karşılaşır. Matta'nın anlatısında Mecdelli Meryem mezara geldiğinde güçlü bir deprem olduğu, gökten inen bir meleğin taşı yuvarlayıp üstüne oturduğu ve olaya tanıklık eden muhafızların korkudan ölü gibi oldukları belirtilir (Matta 28: 1-8; Markos 16: 1-8; Luka 24: 1-12; Yuhanna 20: 1-12).

"İsa'nın Dirilişi" sahnelerinde iki gösterim biçiminden söz edilebilir. İlkinde göğe yükselen İsa bir mandorla içinde betimlenirken (Grünewald, 1515, Colmar) öteki sahne şemasında bir ayağını kaldırmış mezardan dışarıya çıkarken gösterilmiştir. İsa'nın elinde taşıdığı ve dirilişi simgeleyen kırmızı haçlı flama sahnenin en belirgin atribüsüdür. Öte yandan kırmızı ya da beyaz bir giysi içindeki bedeni, çarmıh yaraları (elleri ve ayaklarındaki çivi izleri, böğründe mızrak yarası) görünecek biçimde betimlenir. Piero della Francesca'nın freskinde, mezardan dirilip çıkan İsa'nın bir ayağı lahdin üzerindedir; lahdin önünde şaşkınlıklarının ifadesi olarak baygın biçimde gösterilen muhafızlar betimlenmiştir (Resim 185). Rembrandt'ın yapıtı (1639, Münih), meleğin mezar taşını kaldırış anını sahneye taşır. Karanlığın egemen olduğu resim melek figüründeki güçlü ışıkla aydınlanmıştır. Yaygın betimleme anlayışından farklı olarak İsa henüz mezarın içindedir.

Bazı örneklerde, diriliş anlatısının bir sonraki aşaması da sahneye taşınarak arka planda mezarı ziyarete gelen Üç Meryem gösterilir (Hans Memling, 15. yüzyıl, Budapeşte). Marten de Vos'un *İsa'nın Zaferi* adlı yapıtı, ön planda yer alan Petrus ve Paulus başta olmak üzere öteki azizlerle birlikte İsa'yı kötülüğü alt ederken göstermesi açısından ilginç bir örnektir (Resim 186).

Mezar Başında Üç Meryem

Sinoptik İncil yazarlarının tümü İsa'nın gömülüşünün ardından, üçüncü günün sabahı mezarı ziyaret eden kadınlardan söz etmekte, ancak kadınların sayısı ve kimlikleri konusunda farklı bilgiler vermektedir (Matta 28: 1-8; Markos 16:1-8; Luka 24: 1-11).[123] Bununla birlikte İsa'nın çarmıha gerilişi sırasında ve sonrasında İsa'nın annesi Meryem'e eşlik eden söz konusu Üç Meryem, ikonografik gelenekte Mecdelli Meryem, Klopas'ın karısı Meryem ve Zebedi'nin oğullarının annesi Meryem olarak kabul edilir. Anlatının Batı sanatındaki örneklerinde de genellikle mezar başında üç kadın gösterilmektedir. Hıristiyanlığın erken dönemlerinden itibaren betimlenen bu sahnelerde, ellerinde yağ kaplarını taşıyan Üç Meryem ve mezar taşının üstünde oturan melek figürü yer alır. Beyaz giysiler içindeki melek, kadınlara boş mezarı işaret eder. Kimi zaman "İsa'nın Dirilişi" sahnelerinde karşımıza çıkan baygın askerler de sahneye katılır (Hubert van Eyck, 15. yüzyıl, Rotterdam). Arka planda çoğu kez Kudüs'ü temsil eden bir kent panoraması göze çarpar.

Noli me Tangere (Dokunma Bana)

Sinoptik İncillerdeki "Mezar Başında Üç Meryem" anlatısından farklı olarak Yuhanna İncili'ne göre, İsa'nın mezarını ziyaret eden yalnızca Mecdelli Meryem'dir. Boş mezarın başında ağlayan Meryem, İsa'nın orada bulunduğunu görür, ancak onu tanıyamaz. İsa'nın, "Kimi arıyorsun?" diye sorması üzerine onu bahçıvan sanan Meryem, "Onu sen kaldırdınsa nereye koyduğunu bildir ki onu oradan kaldırayım," der. İsa'nın ismiyle seslenmesi üzerine Meryem, İsa'yı tanır, ancak İsa, "Bana dokunma, çünkü daha Baba'nın yanına çıkmadım. Ama kardeşlerine bildir. Babamın ve Babanızın, Tanrımın ve Tanrınızın yanına çıkıyorum," diye karşılık verir (Yuhanna 20: 14-18).[124]

Dirilişinin ardından İsa'nın göründüğü ilk olay olması açısından önem taşıyan bu öykü, özellikle Rönesans sanatında sıkça konu edilmiştir. Mecdelli Meryem'in diz çökmüş biçimde gösterildiği bu sahnelerde, kolunu

123 Mezarı ziyaret eden kadınları Matta, Mecdelli Meryem ile "öteki Meryem"; Markos, Mecdelli Meryem, Yakub'un annesi Meryem ve Salome olarak tanıtırken Luka, kadınların ismini vermemektedir.

124 Markos'un metninde de (16: 9) İsa'nın dirildikten sonra Mecdelli Meryem'e göründüğü belirtilir, ancak Yuhanna'nın anlatısındaki diyalog burada yer almaz.

Meryem'e doğru uzatan İsa, onu kendisinden uzaklaştıran bir jestte bulunur. İsa genellikle elinde dirilişi simgeleyen haçı taşımakta, bazı örneklerdeyse Meryem'in onu bahçıvan sanmasıyla ilişkili olarak elinde bel ya da çapa tutarken resmedilmektedir. Rembrandt'ın yapıtında boş mezarın üstünde oturan iki melek dikkati çeker. Mezarın başındaki Meryem, bakışlarını dikkatlice bahçıvan aleti taşıyan İsa'ya doğru yöneltmiştir (Resim 187). Bronzino'nun Louvre Müzesi'ndeki yapıtı (1561) ise geleneksel kalıbın dışında bir sahne şeması sunar. Sanatçı, Mecdelli Meryem'in arkasında iki kadın figürüne daha yer verirken arka planda meleğin üç kadına boş mezarı gösterişi ayrıntısını sahneye taşımıştır. Bu noktada Yuhanna'nın metninde ve Sinoptik İncillerde konu edilen iki farklı anlatı ("Noli me Tangere" ve "Mezar Başında Üç Meryem") aynı sahnede bir araya getirilmiştir.

Emmaus'ta Yemek

İsa'nın dirildiği gün havarilerinden ikisi –birinin adı Kleopas'tır– Emmaus denilen kasabaya giderlerken İsa yanlarına yaklaşarak yolda onlara eşlik eder; ancak havarilerin gözleri onu tanımaktan alıkonmuştur. Son günlerde gerçekleşen "Nasıralı İsa'ya ilişkin olaylar"ı konuşmalarının ardından karanlık bastırınca havariler onu yemeğe konuk ederler. İsa yemek sırasında ekmeği takdis edip bölerek havarilere verir. O anda gözleri açılan havariler İsa'yı tanırlar; ancak bu kez de İsa ortadan kaybolur (Luka 24: 13-35).

İsa'nın dirilişinin ardından gerçekleşen olaylar arasında yer alan bu anlatının Batı sanatındaki örnekleri incelendiğinde, yolculuk ve yemek olmak üzere öykünün iki ayrı aşamasının sahneye taşındığı görülür. Luka'nın anlatısındaki yolculuk temasının konu edildiği örneklerde, üç figür Emmaus kasabasını temsil eden bir manzara önünde betimlenir. "Emmaus Yolunda" ismiyle anılan bu sahnelerde İsa genellikle değnek, para kesesi ve şapka ile gösterilerek bir hacı gibi resmedilir (Ingeborg Psalter, 12. yüzyıl, Musée de Conde, Chantilly). Bu betimleme biçimi, Kleopas'ın İsa'ya yönelttiği soruyla ilişkilendirilir.[125] Bazı sahneler üç figürün yolda karşılaşması, bazıları ise aralarındaki konuşma üzerine odaklanır.

İsa ve iki havarinin yemek masasında gösterildiği betimlerde, merkeze yerleştirilen İsa sıklıkla ekmeği bölerken resmedilir. Caravaggio, birlikte yolculuk edip yemek yedikleri konuğun İsa olduğunu anlayan havarilerin şaşkınlığını çarpıcı jestlerle yansıtarak öykünün en dramatik anını sahneye taşımıştır. Resimde, kollarını iki yana açan havarinin giysisindeki deniz ka-

125 İsa'nın Kleopas ve öteki havarinin yolda yürüdükleri sırada ne konuştuklarını sorması üzerine Kleopas İsa'yı şöyle yanıtlar: "Şu günlerde Yeruşalim'de olup da orada geçen olaylardan hiç haberi olmayan tek kişi (yabancı) sen misin?" Öte yandan Vulgata'da Kleopas'ın tümcesindeki "yabancı" sözcüğünün Latince'de "hacı" anlamına da gelen "peregrinus" olarak çevrilmesi de bu gösterim motifinin benimsenmesinde etkili olmuştur. Bkz: Hall, a.g.y., 178-9.

buğu dikkati çeken bir motiftir (Resim 188). Ortaçağ'da hacıların simgesi olan deniz kabuğu aynı zamanda –efsaneye göre– Santiago de Compostela kentine bir deniz kabuğu içinde yolculuk eden Zebedi'nin oğlu havari Yakub'un (Aziz James) atribüsüdür. Rönesans ve sonrası resim sanatında hacılığı simgeleyen bir atribü olarak kullanılan deniz kabuğunun sahnedeki varlığı, anlatının hacılığa ilişkin göndermesiyle ilişkilidir. Öte yandan Caravaggio'nun yapıtında İsa ve iki havarisine hizmet eden bir erkek figürü de sahneye katılmış; İncil'de konu edilmeyen bu figürün bakışları, İsa'nın güçlü bir ışıkla aydınlanan yüzüne yönelmiştir. Rembrandt'ın 1629 tarihli son derece etkileyici yapıtında (Musée Jacquemart-André, Paris), profilden gösterilen İsa'yı tanıyan havarinin yüzündeki korku ifadesi, öteki havarinin korkudan yere düşmüş olması (Rembrandt'ın *chiaroscuro*su ile iyice belirsizleşen), sahnenin tinsel önemini bütün açıklığıyla vurgulamaktadır.

Şüpheci Tomas

İsa dirildiği günün akşamı havarilerine görünerek onlara ellerindeki ve böğründeki yaraları gösterir. Ancak havarilerden birisi olan Tomas orada bulunmadığı için İsa'nın havarilere göründüğüne inanmaz. "Ellerinde çivilerin işaretini görmedikçe, çivilerin yerine parmağımı değdirmedikçe ve böğrüne elimi koymadıkça inanmayacağım," der. Sekiz gün sonra havariler yeniden bir araya geldiklerinde bu kez aralarında Tomas da vardır. Kapılar kapalı olduğu halde İsa içeri girer, ortalarına geçerek hepsini selamlar. Ardından Tomas'a, "Koy parmağını şuraya ve bak ellerime! Ver elini, koy böğrüme. Şüpheci değil, inançlı ol!" der (Yuhanna 20: 19-27).

13. yüzyıldan itibaren yaygınlaşmaya başlayan "Şüpheci Tomas" betimlerinde, İsa'nın böğründeki mızrak yarasını işaret edişi ya da daha dramatik bir anlatım yolu izlenerek Tomas'ın İsa'nın böğründeki yaraya parmağıyla dokunuşu gösterilir. Çoğu kez başka havariler de şaşkınlık içinde olaya tanıklık etmektedir (Resim189).

İsa'nın Göğe Yükselişi

İncil yazarlarından Markos ve Luka, havarilerine son kez görünüp onları kutsamasının ardından İsa'nın göğe yükseldiğine değinirler. Öte yandan Resullerin İşleri'nde (1: 9-11) söz konusu olaya daha geniş yer verilir: *"Bunları söyledikten sonra yukarıya yükseltildi. Bir bulut bakanların gözleri önünden O'nu alıp götürdü. İsa giderken dikkatle göğe baktıkları sırada ansızın yanlarında be-yaz giysilere bürünmüş iki adam belirdi. 'Galileli arkadaşlar' dediler, 'Neden durmuş göğe bakıyorsunuz?' Sizin aranızdan göğe alınan İsa'nın göğe gittiğini nasıl görüyorsanız, O öyle gelecektir."*

İsa'nın havarilerine son kez görünüşü olması açısından önem taşıyan göğe yükseliş temasının Rönesans resmindeki örnekleri iki farklı gösterim şeması sunmaktadır. Üst kısımda genellikle meleklerle çevrelenmiş bir mandorla içinde yer alan İsa'nın, alt kısımda ise göğe yükselişini izleyen havarilerin betimlendiği sahnelerde, düzenleme yeryüzü (dünya) ve gökyüzü (cennet) olmak üzere ikiye ayrılmaktadır. On bir havarinin[126] gösterildiği alanda on ikinci figür olarak sahneye –İncil'de değinilmemesine karşın– İsa'nın annesi Meryem katılır (Resim 190). Kimi zaman Meryem'in bir yanında elinde anahtarı ile Petrus, öteki yanında ise elinde kılıç taşıyan Paulus gösterilir (Perugino, 1496-98, Lyon). Bu betimleme tipinde, merkezdeki Meryem Kilise'yi, Petrus Yahudileri, Paulus ise Yahudi olmayanları temsil etmekte ve bu simgesel anlatım, "dünyadan ayrılan" İsa'nın bıraktığı bildiriye gönderme yapmaktadır.[127]

Kuzey sanatında rastlanan gösterim kalıbında ise bulutun içindeki İsa'nın yalnızca ayakları görülmektedir. Bu noktada İsa'nın bedeni büyük ölçüde Tanrı'nın yanına ulaşmıştır. Mandorla motifinin ortadan kalktığı, İsa'nın, dirilişini simgeleyen beyaz giysiler içinde resmedildiği, yeryüzü ve gökyüzü ayrımının karanlık-aydınlık karşıtlığı ile vurgulandığı Barok yapıtlarda (Rembrandt, 1636, Münih) klasik şema çözülmeye başlamış, söz konusu tema göksel bir sahneye dönüşmüştür.

Araf'a İniş

Kanonik İncillerde değinilmeyen ve Apokrif Nikodemus İncili'nde ayrıntılı biçimde aktarılan bu temada, mezara konuşu ile dirilişi arasındaki üç gün içinde İsa'nın yeraltı dünyasına (ölüler diyarı / Hades / Limbo) inişi konu edilmektedir. Batı ikonografisi açısından öykünün başka yazınsal kaynakları, *Altın Efsane* ve Dante'nin *İlahi Komedya*'sıdır (Cehennem, IV kanto). Hıristiyan inancına göre Araf, vaftiz edilmeyen ruhların hapsolduğu, cennet ve cehennem arasında bir tür ara-mekândır. *İlahi Komedya*'da Araf, dibine doğru inildikçe daralan ve iç içe dokuz daireden oluşan Cehennem'in ilk halkası olarak tasarlanmıştır. Âdem'in yaratılışından itibaren Araf'ta bekleyen ruhların kurtarılması için gerçekleşen İsa'nın Araf'a İnişi, özellikle Ortodoks ikonografisinde yaygın biçimde işlenmiş bir temadır (Anastasis); bu nedenle Batı sanatında izlenen sahne kalıbının temelini Bizans örnekleri oluşturur.

Batı sanatının erken örneklerinde canavar ağzı biçiminde betimlenen Araf, 14. yüzyıldan itibaren cehennem imgesine koşut olarak mağara ya da

126 İsa'ya ihanet eden Yahuda, diriliş sonrasını anlatan bu sahnede yer almaz. Mattias ise bu olayın ardından on ikinci havari olarak seçilmiştir (Resullerin İşleri 1: 26).

127 Hall, a.g.y., 33.

oyuk biçiminde resmedilmiş, daha geç tarihli örneklerde mimari bir yapı (Dürer'in gravürleri, 1510-12) olarak gösterilmiştir. Sahnenin temel figürleri, elinde dirilişinin simgesi haçlı flamayı taşıyan İsa, Âdem, Havva, Tevrat peygamberleri, Vaftizci Yahya'dır. İsa, yeraltı dünyasının girişinde, onun gelişiyle zincirleri kırılan kapının üzerindedir. Kapının altında genellikle şeytanı temsil eden siyah, kanatlı bir figür yer alır. İsa'nın bir elini uzatarak kendisine doğru çektiği figür, beyaz saçlı ve sakallı betimlenen Âdem'dir. Âdem'in yanında sıklıkla Havva da resmedilir. Oyuğun içine yerleştirilen ve Âdem ile Havva'nın arkasında gösterilen kalabalık grupta Musa, Davud, Süleyman, Vaftizci Yahya yer alır (Resim 191). Nikodemus İncili'nde kolunun altında haçını taşıyan Dismas'ın da bu olaya tanıklık ettiğine değinilir; buna bağlı olarak İsa ile çarmıha gerilen iyi hırsız Dismas da elinde haçla kimi zaman İsa'nın yanında sahneye katılır (Giotto, 1320-25, Münih). Kariye Müzesi mezar şapelindeki "Araf'a İniş" (Bizans sanatındaki ismiyle Anastasis) sahnesi, beyaz giysiler içindeki İsa'nın bir eliyle Âdem'i tutarken öteki eliyle de Havva'yı tutması açısından dikkat çekici bir örnektir.

Son Yargı (Mahşer)

Hıristiyanlıkta İsa'nın İkinci Gelişi'nde ölü ya da diri herkesi yargılayacağı inancı vardır. Kanonik İncillerde açık bir biçimde söz edilmese de Matta İncili'nde geçen, İsa'nın havarilerine bildirdiği şu sözler Son Yargı ile ilişkilendirilir: *"İnsanoğlu yüceliği içinde, tüm meleklerle birlikte geldiğinde yüceliğinin tahtında oturacak. Bütün uluslar onun önünde toplanacak. Çobanın koyunları keçilerden ayırdığı gibi, o da onları birbirinden ayıracak. Koyunları sağına, keçileri soluna alacak. Sonra Hükümran sağındakilere, 'gelin, Babamın kutluları' diyecek, 'Dünyanın kuruluşundan bu yana sizler için hazırlanan hükümranlığı alın. Çünkü açken bana yiyecek verdiniz, susuzken susuzluğumu giderdiniz, yabancıyken beni içeri aldınız. Çıplakken giydirdiniz, hastayken yokladınız, cezaevindeyken görmeye geldiniz.' (...) Bunun ardından solunda bulunanlara, 'Çekilin önümden' diyecek, 'İblise ve meleklerine hazırlanan sonsuz ateşe gidin. Lanet altında olan sizler! Açtım, bana yiyecek vermediniz; susuzdum, susuzluğumu gidermediniz. Yabancıydım, beni içeri almadınız. Çıplaktım, beni giydirmediniz. Hastaydım, cezaevindeydim, beni görmeye gelmediniz.' Bunun üzerine, ya Rab diyecekler, Seni ne vakit aç, susuz, yabancı, çıplak, hasta yada cezaevinde gördük de hizmette bulunmadık? Hükümran, 'Doğrusu size derim ki, bunlardan en değersiz birine yapmaktan kaçındığınız iyiliği bana da yapmamış sayılırsınız' diyecek. Bunlar sonsuz cezaya gönderilecekler, doğrular ise sonsuz yaşama"* (Matta 25: 31-46).

Erken Hıristiyan sanatında Son Yargı, iyi ruhları karşılayan İsa figüründen oluşan ya da Matta İncili'nde aktarılan İsa'nın sözleri doğrultusunda

iki melek figürü arasında gösterilen İsa'nın sağında kutsanan koyunların, solunda ise lanetlenen keçilerin yer aldığı bir sahnedir. Özellikle Gotik katedrallerin portallerinde karşımıza çıkan Ortaçağ örneklerinde simgesel ve aynı zamanda öyküleyici bir betimleme anlayışı izlenmeye başlar. Skolastik felsefenin "bölümlere ayırma" ilkesi bağlamında paralel şeritler halinde düzenlenen bu sahne şemasında düzenleme üç bölüme ayrılır: üstte tahtta oturan "yargıç" İsa, ortada Mikael'in ruhları tartışıyla iyiler ve kötülerin ayrılışı, altta ölülerin dirilişi (Notre Dame Kilisesi, 13. yüzyıl, Paris).[128]

Rönesans resminde, "Son Yargı" sahnelerinin kalıp ve gösterim motifleri açısından çeşitlilik söz konusudur. Erken Rönesans resminde genel anlamda Gotik katedrallerdeki sahne düzeni izlenmiş; bununla birlikte özellikle cennet ve cehennem imgeleri bağlamında gösterim motifleri zenginleştirilmiştir (Resim 192). Batı sanatındaki "Son Yargı" sahneleri için kesin bir kalıp saptamak güç olsa da Kuzey Rönesansı'nın temsilcilerinden Rogier van der Weyden'in bir hastanenin şapeli için resimlediği altar panosu (1446-52, Beaune), Son Yargı ikonografisi açısından önemli bir kalıp örneği sunar. Merkez panoda dirilişi simgeleyen kırmızı giysiler içinde İsa ve onun altında günah ve sevapları tartan Mikael yer alır. Yeryüzünü temsil eden bir küre üzerine basan ve gökkuşağı üzerinde oturan İsa'nın sağında masumiyeti simgeleyen zambak, solunda ise suçu simgeleyen kılıç imgesi vardır. İsa ve Mikael'in ortasındaki alanda trompet çalan melekler mahşer gününün gelişini bildirirler. İsa'nın iki yanındaki küçük panolarda çile gereçlerini (haç, sütun, sünger, mızrak, dikenli tel, kırbaç) taşıyan melekler görülür. Sağ ve solda yer alan panolarda ise Meryem ve Vaftizci Yahya, havariler ve azizler topluluğu resmedilmiştir. Meryem ve Vaftizci Yahya'nın sahnedeki varlığı, günahkârlar için İsa'dan yardım ve af dilemeleriyle ilişkilidir.[129] Sahnenin alt bölümü, ölülerin dirilişine ayrılmıştır. Altar panosunun sağ ucunda iyi ruhların Mikael tarafından kapıda karşılandığı Cennet, sol ucunda ise kötü ruhların atıldığı, ateşlerin yükseldiği Cehennem betimlenmiştir.

"Son Yargı" sahnelerindeki kalıp farklılıkları açısından Michelangelo'nun freskine de (1536-41, Sistine Şapeli, Vatikan) değinmek gerekir (Resim 234). Sanatçının şapelin altar duvarının bütününü kaplayan resmi, –Weyden'in yapıtını örnek alırsak– geleneksel Son Yargı ikonografisinin çözülüşünü temsil eder. Alışılagelmiş sahne düzeninin yerini figürlerin iç içe geçtiği, temaya ilişkin farklı bölümlerin ayrıştırılamadığı, girift bir tasarım

128 Meseller bölümünde değinildiği gibi, Gotik katedrallerin giriş cephelerindeki "Son Yargı" sahnelerine ellerindeki yanan ve sönmüş kandillerle "Akıllı ve Aptal Kızlar" da katılır.

129 Bizans sanatında, İsa ve onun iki yanında yer alan Meryem ve Vaftizci Yahya'nın "Son Yargı" sahnesi den yalıtılmasıyla yeni bir betim tipi ortaya çıkmıştır. Adını eski bir duadan alan bu betimler, "Deesis" olarak tanımlanır.

almıştır.[130] Gökyüzü olarak tanımlanabilecek mavi bir fon önünde âdeta süzülmekte olan ve sahnenin her yanına dağılan figürler, bütün ölülerin dirileceği mahşer gününün kalabalığını çağrıştırır. Öte yandan sanatçının Cehennem betimi, kötü ruhları kayığıyla Cehennem'e taşıyan Kharon imgesinin sahneye eklenişiyle dikkati çeker. Bu motif, Michelangelo'nun *İlahi Komedya*'dan (Cehennem, III. Kanto) esinlendiğine işaret eder (Bkz. Ek 6).

Resullerin İşleri

Resullerin İşleri kitabı, dört İncil yazarının metinlerinin ardından, başta Petrus olmak üzere havarilerin İsa'nın bildirisini yayarken yaşadıkları olayları ve Paulus'un işlerini konu alır. Metni, Kutsal Ruh'un esiniyle İncil yazarı Luka'nın yazdığına inanılır. "İsa'nın Göğe Yükselişi" ile başlayan kitapta ilk olarak Yahuda'nın yerine seçilen havariye değinilir. İsa'ya ihanet eden Yahuda'nın yerine gelecek kişi için Barsaba denen Yusuf ve Matias arasında çekilen kura sonucu kazanan Matias "on bir resuller ile sayılır" (1: 21-26).

Kutsal Ruhun Havarilere İnişi (Pentikost)

"Pentikost günü olduğu zaman, hepsi bir arada toplu idiler. Zorlu bir yel esiyormuş gibi ansızın gökten bir ses geldi, ve bütün oturdukları evi doldurdu. Ve ateşten imiş gibi bölünen diller onlara görünüp onların üzerine kondu. Hepsi Ruhülkudüsle doldu, ve kendilerine ruhun verdiği söyleyişe göre başka başka dillerle söylemeye başladılar" (2: 1-4).

Resullerin İşleri metninde her ne kadar olay sırasında orada bulunduklarına değinilmese de, "Pentikost"u konu alan yapıtlarda on iki havariyle birlikte Meryem'e, hatta kimi zaman Mecdelli Meryem'e de yer verilmiştir. Kuşkusuz Meryem burada Kilise'yi ve havarilerin tinsel annesini simgelemektedir. Üstlerinde Kutsal Ruh, her zaman olduğu gibi, güvercinle betimlenmiştir (Resim 193). Kimi zaman havarilerin altında yer alan, farklı giyimlerdeki on iki figür, dünyanın on iki ulusunu temsil etmektedir.

Petrus ve Yuhanna'nın Tapınak Kapısında Kötürümü İyileştirmeleri

Yerde elini açmış yardım dilenen kötürüm adamın Yuhanna ile birlikte Petrus tarafından kutsanarak tapınağın kapısı önünde iyileştirilmesi, genel-

130 Michelangelo'nun "Son Yargı" freskide izlenen geleneksel kalıbın çözülüşü, yapıtın üslup özelliklerinin de bir yansımasıdır. Uyum, denge, insan vücudunun ideal oranları gibi Rönesans ilkeleriyle uyuşmayan yapıt, düzenlemeye egemen olan devingenlik, ışık-gölge kullanımı, çıplak vücutlardaki aşırı deformasyon gibi özelliklerle Maniyerist üslubun yetkin bir örneğini sunmaktadır.

likle havarilerle Yahudi din adamları arasındaki ilk sürtüşmeye işaret eder. *"Petrus ile Yuhanna dua vakti olan dokuzuncu saatte mabede çıkıyorlardı. Anadan doğma topal bir adam götürülmekte idi, mabede girenlerden sadaka dilenmek için hergün onu mabedin Güzel denilen kapısı yanına koyarlardı; ve mabede girmek üzre olan Petrus ile Yuhannayı görüp sadaka istedi. Petrus da Yuhanna ile göz dikip: Bize bak, dedi. Ve adam onlardan bir şey almağı umarak kendilerine dikkat ediyordu. Fakat Petrus dedi: Bende gümüş ve altın yoktur; ancak bende olanı sana veriyorum. Nasıralı İsa Mesih ismile yürü! Ve sağ elinden onu tutup kaldırdı; ve hemen ayakları ve topuk kemikleri kuvvet buldu. Sıçrayıp ayakta durdu ve yürümeğe başladı; gezinip sıçrıyarak ve Allaha hamdederek onlarla mabede girdi"* (3: 1-8).

Poussin'in 1655'te resimlediği bir yapıtında Petrus ve Yuhanna tapınak basamaklarında kötürümle birlikte gösterilmişlerdir (Resim 194). Sıkı bir klasikçi olan ressam burada genel görünüm için Raffaello'nun *Atina Okulu* resminden, Petrus ve kötürümün ellerinin uzanışında ise Michelangelo'nun *Âdem'in Yaratılışı* düzenlemesinden esinlenmiş görünmektedir. Sahne ayrıca Masolino'nun Floransa'daki Brancacci Şapeli'nde yer alan freskinde (bkz. Ek 7) *Tabita'nın Diriltilişi*'yle birlikte aynı düzenlemede (Resim 198) ve Raffaello'nun bir halı kartonunda (1515, Victoria & Albert Museum, Londra) karşımıza çıkar.

Hananya ve Safira'nın Ölümü

Yoksullara dağıtılacak paranın yarısını karısının bilgisi dahilinde kendine ayıran Hananya, Petrus'un lanetiyle aniden düşüp ölür. Hemen ardından aynı akıbet karısının da başına gelir. *"Fakat Hananya denilen adamın biri, karısı Safira ile bir mülk sattılar, karısının da haberi olarak değerinden bir kısmını kendine ayırdı, ve bir kısmını götürüp resullerin ayakları önüne koydu. Fakat Petrus dedi: Ey Hananya, niçin şeytan senin yüreğini doldurdu da, Ruhülkudüse yalan söyliyip tarlanın değerinden bir kısmını kendine ayırdın? Kaldığı halde sana kalmıyor muydu? Ve satıldıktan sonra senin hükmünde değil miydi? Nasıl oldu da yüreğine bu şeyi koydun? İnsanlara değil, ancak Allaha yalan söyledin. Hananya bu sözleri işitince düşüp ruhu verdi; ve bütün işitenler üzerine büyük korku düştü. Gençler kalkıp onu kefenlediler, ve dışarı çıkıp gömdüler. Ve vaki oldu ki, hemen üç saat kadar ara ile karısı da, vaki olanı bilmiyerek içeri girdi. Petrus ona cevap verdi: Tarlayı o kadara mı sattınız bana söyle. O da: Evet, o kadara, dedi. Fakat Petrus ona dedi: Nasıl oldu da Rabbin Ruhunu denemek için aranızda sözbirliği ettiniz? İşte, kocanı gömenlerin ayakları kapıdadır, seni de dışarı götüreceklerdir. O da hemen Petrus'un ayakları yanına düşüp ruhu verdi; ve gençler içeri girip onu ölmüş buldular; ve dışarı çıkararak kocasının yanına gömdüler. Bütün kilise üzerine, ve bütün bu şeyleri işitenler üzerine büyük korku düştü"* (5: 1-12).

Masaccio'nun Brancacci Şapeli'ndeki yapıtı "Hananya'nın Ölümü"ne (Resim 195); Poussin'in yapıtı ise "Safira'nın Ölümü"ne birer örnektir (Resim 196).

Petrus'un Hastayı Gölgesiyle İyileştirmesi

Havarilerin gösterdiği mucizeler nedeniyle toplulukların şifa bulma arayışının öyküsüdür. *"Petrus geçtiği zaman, hiç olmazsa onun gölgesi onların birini gölgelendirsin, diye hastaları sokaklara çıkarıp döşekler ve kerevetler üzerine koyarlardı. Yeruşalim etrafında olan şehirlerin ahalisi de hastaları ve murdar ruhlardan azap çekenleri getirerek toplandılar; onların hepsi şifa buldular"* (5: 14-16).

Masaccio'nun Brancacci Şapeli fresklerinde, tipik bir Floransa sokağı biçiminde resimlediği arka plan önünde kararlı bir biçimde yürüyen Petrus ve tam gölgesinin hizasındaki kötürüm karşımıza çıkar (Resim 197).

Resullerin Tutuklanması ve Salıverilmeleri

Kıskançlığa düşen başkâhinler tarafından genel hapishaneye konan havariler, Petrus'un hapisten salıverilişine (bkz. "Petrus'un Hapisten Salıverilişi") benzer biçimde, bir melek tarafından kurtarılırlar. *"Fakat Rabbin bir meleği geceleyin zindan kapılarını açtı, ve onları dışarı çıkarıp dedi: Gidin, ve mabette durup bu hayatın bütün sözlerini kavma söyleyin."* (5:17-20).

İstefanos'un Taşlanması

"İman ve Ruhülkudüsle dolu bir adam olan İstefanos" (6: 5), Yahudiler arasında pek çok mucize göstermesi ve vaazları nedeniyle tutuklanır. Başkâhinlerle gerçekleştirdiği uzun tartışmalarda alt edilemediğinden taşlanmasına karar verilir: *"Onlar bu şeyleri işitince çok kızıp üzerine diş gıcırdattılar. Fakat o Ruhülkudüsle dolu olup gözlerini göke dikerek Allahın celalini, ve Allahın sağında durmakta olan İsa'yı gördü (...) ve hep birden üzerine saldırdılar; ve onu şehirden dışarı atıp taşladılar; ve şakirtler kendi esvaplarını Saul denilen bir gencin ayakları yanına koydular. İstefanos: Ya Rab İsa, ruhumu al, diyerek dua etmekte iken onu taşladılar. Diz çöküp yüksek sesle: Ya Rab, onlara bu günahı yükleme, dedi. Ve bunu söyleyince uykuya vardı"* (7: 54-60).

Uccello'nun Prato Duomo'daki yapıtı (1430'lar) tepkisiz kalanlarla öfkeli kalabalığı bir arada gösterirken, A. Carracci'nin Louvre Müzesi'ndeki resminde (1604) sahneye elinde palmiye dalıyla gökten inen melek (İstefanos'un şehadete ulaşacağının bir göstergesi) de katılmıştır.

Büyücü Simun

İstefanos'un taşlanarak öldürülmesinden sonra havariler değişik bölgelere dağılırlar. Filipus, Samiriye'ye giderek halka İsa'yı anlatmaya başlar. Gösterdiği mucizeler nedeniyle pek çok hasta ve sakat iyileşir; bu durum kentte büyük bir sevinçle karşılanır. Ancak orada büyücülük yapan Simun adında bir adam da kendi yaptıklarıyla halkı hayrete düşürmektedir. *"Fakat Allahın melekutu ve İsa Mesihin ismi hakkında müjdeleyen Filipusa iman ettikleri zaman, erkekler ve kadınlar vaftiz olundular. Simun kendisi de iman etti; ve vaftiz olunarak daima Filipusun yanında durup yapılan alametler ve büyük kudretleri görür, şaşardı."* Samiriyelilerin iman ettiklerini duyan havarilerden Petrus ve Yuhanna da kente gider. İkili insanlar için dua edip ellerini üstlerine koyarak Kutsal Ruh'u onlara da aktarmaya başlarlar. *"Ve resullerin elleri konulmakla Ruhülkudüs verildiğini görünce Simun onlara para getirip dedi: Bana da bu kudreti verin de, kimin üzerine ellerimi korsam, Ruhülkudüsü alsın. Fakat Petrus ona dedi: Gümüşün seninle beraber helak olsun, çünkü Allah vergisi para ile elde edilir sandın. Bu şeyde senin ne payın var ne de nasibin; çünkü Allaha karşı yüreğin doğru değil. İmdi bu kötülüğünden tövbe edip Allaha yalvar, belki yüreğinin düşüncesi sana bağışlanır. Çünkü seni öd acılığında ve sapıklık bağlarında görüyorum. Simun da cevap verip dedi: Benim için siz Rabbe yalvarın da, bu dediklerinizden hiçbiri üzerime gelmesin"* (8: 9-24).

İlk Kilise Babalarının yazdıklarıyla yaşamına ilişkin ayrıntıları öğrendiğimiz (Justinus, Claudius'un imparatorluğu [41-54] sırasında Roma'da bulunduğunu, Hippolytus onun kentte Petrus ve Paulus ile halka açık tartışmalar gerçekleştirdiğini söylemektedir) Büyücü Simun'un yukarıdaki öyküsü, bildirisi açısından "Vergi Parası" ya da "Sezarın Hakkı Sezara" konularını akla getirir. Kilise ve din adamlığı haklarının alınıp satılmasına yönelik isteği, Roma Kilisesi'nin benzer uygulamalarına (örn. Endüljans) göndermede bulunduğu için özellikle Protestanlar tarafından bu adla anılmıştır (Simunluk). Sanat tarihindeki ender örneklerden biri (Resim 198), yukarıdaki anlatımdan çok Kilise Babalarının anlatısını temel alarak onu Roma'da Neron'un huzurunda, Petrus ve Paulus'la tartışırken gösteren betimdir (ayrıca bkz. Ek 7). Öte yandan P G. Batoni'nin Salzburg (Residenzgalerie) ve Cleveland Museum of Art'taki iki yapıtı *Simun'un Düşüşü* başlığını taşır ve *Altın Efsane*'de anlatıldığına göre büyücüyü taşıyan şeytanların Petrus ve Paulus'un dualarıyla melekler tarafından alt edilişini gösterir.

Saul'un (Paulus) Din Değiştirmesi

Havarilere karşı sürekli mücadele eden Ferisi Saul'un[131] din değiştirmesinin ilk aşaması, başkâhinden Şam'daki havralara mektup götürür-

131 Resullerin İşleri'nde sonradan (Bkz. "Elimas'ın Kör Edilişi") havari Paulus olarak anılacaktır.

ken gerçekleşir. *"Şama yaklaştığı zaman vaki oldu ki, gökten bir nur ansızın çevresinde parladı. Ve yere düşüp bir sesin kendisine: Saul, Saul niçin bana eza ediyorsun? Dediğini işitti. O da: Ya Rab, sen kimsin? Dedi. Ve o dedi: Ben eza ettiğin İsayım; fakat kalk, ve şehre gir, ve ne etmen gerektir sana söylenecek. Onunla yolculuk eden adamların nutku tutulup durdular; sesi işitiyorlar, fakat kimseyi görmüyorlardı. Ve Saul yerden kalktı; gözlerini açınca bir şey görmüyordu. Onlar da kendisini yederek Şama götürdüler. Ve üç gün görmez olup, ne yedi ne de içti"* (9: 1-9). Metin daha sonra Saul'un sürekli dua ettiğinden söz eder; Tanrı'nın Şam'daki Hananya'ya görünüp ellerini koyarak Saul'un yeniden görmesini bildirmesi ve bu olay gerçekleşir gerçekleşmez (*Hananya Paulus'un Gözlerini İyileştiriyor*, Pietro da Cortona, 1631, Basilica di San Paolo fuori le mura, Roma) Saul'un yeniden görmeye başlayıp vaftiz olarak din değiştirmesiyle sonlanır: *"Hemen gözlerinden sanki pullar düştü, ve gördü. Ve kalkıp vaftiz olundu ve yemek yiyip kuvvetlendi"* (9: 10-19).

Bu sahnenin sanat tarihindeki en ünlü örneği, kuşkusuz, Caravaggio'nun Roma'daki S. Maria del Popolo Kilisesi Cerasi Şapeli'nde yer alan (mekândaki öteki sahne ise *Petrus'un Çarmıha Gerilmesi*'dir) resmidir. Şam yolunda gerçekleşen bu olay nedeniyle düşen Paulus yerde yatmaktadır (Resim 199). Ressam gözleri kapalı, kendinden geçmiş bir yüz betimiyle Kutsal Kitap metnine sadık kalmayı yeğlemiştir. Paulus'un atı (açık bir Dürer etkisi) ve şaşkın bir eşlikçi figürü, Caravaggio dışavurumculuğuyla sahneyi tamamlar. Caravaggio burada Ortaçağ geleneğinde atından düşen bir sürücü ile betimlenen "Gurur" imgesinden yararlanmış görünmektedir (Parmigianino, 1527/1528, Kunsthistorisches Museum, Viyana; Michelangelo, 1542-45, Capella Paolina Vatikan; Tintoretto, yak. 1545, National Gallery of Art, Washington; Karel Dujardin, 1662, Londra, National Gallery).

Paulus'un Şam'dan Kaçışı

Yahudiler tarafından tehdit edilen Paulus, gece vakti arkadaşları tarafından duvardan bir küfe içinde geçirilerek Şam'dan kaçar (9: 23-25). Gotik katedrallerde görülen sahneye sanat tarihinde daha sonra pek rastlanmaz.

Petrus'un Kötürüm Eneas'ı İyileştirmesi

Petrus'un Lidda'da sekiz yıldan beri kötürüm olan Eneas adlı adamı iyileştirmesi (9: 32-35) sahnesi, yaygın bir kullanıma ulaşmamıştır.

Tabita'nın Diriltilişi

Petrus'un Yafa'da gösterdiği bu mucizede, imanlı ve yaptığı hayır işleriyle bilinen bir kadın olan Tabita (Ceylan) hastalanıp ölür. Kadını yıkayıp evde yukarıya taşırlar ve Petrus'u çağırırlar. *"Ve geldiği zaman, onu yukarı odaya götürdüler; bütün dullar yanında durup Ceylanın onlar ile beraberken yaptığı bütün gömlekleri ve esvapları göstererek ağlıyorlardı. Fakat Petrun hepsini dışarı çıkardıktan sonra, diz çöküp dua etti; ve cesede dönüp: Tabita kalk! dedi. O da gözlerini açtı, ve Petrusu görünce, kalkıp oturdu. Petrus ona elini verip kendisini kaldırdı; ve mukaddesleri ve dulları çağırıp onu diri olarak önlerine koydu"* (9: 30-42). Masolino'nun Brancacci Şapeli'ndeki freskinde Petrus yapının önünde Tabita'yı takdis ederken kadın yatağında doğrulmuş biçimde, çevredekiler de şaşkınlık içinde resimlenmiştir (Resim 198).

Bayağı ve Murdar Yaratıklar İmgelemi

Sanat tarihinde daha çok kitap resimlemelerinde (örneğin J. S. von Carolsfeld, *Die Bibel in Bildern*, 1794-1872) rastlanan bir sahne olarak, havariler Yafa'ya yaklaşırken gerçekleşen bu imgelem kitapta şöyle tanımlanır: *"(...) Petrus dua etmek için dama çıktı; ve pek acıkıp yemek istedi; ve yemeği hazır ederlerken, üzerine bir vecit hali geldi; gökü açılmış ve büyük çarşafa benzer bir kabın dört köşesinden asılı olarak yer üzerine indiğini gördü; içinde her türlü dört ayaklı ve yerde sürünen hayvanlar ve gökün kuşları vardı. Ve ona bir ses geldi: Petrus, kalk; boğazla da ye. Fakat Petrus dedi: Haşa, ya Rab! Zira ben asla bayağı ve murdar şey yemedim Yine ikinci defa, kendisine ses geldi: Allahın temizlediği şeyleri sen bayağı etme Ve bu üç kere vaki oldu; ve kap hemen göke alındı"* (10: 9-16). Petrus bunu Yahudi olanların yanı sıra Yahudi olmayanların da (putperestler) Tanrı tarafından Hıristiyan olarak kabul edileceğinin bir işareti olarak yorumlar. Ender sayıdaki betimlerde melekler, Yahudilerce yenmesi yasaklanan domuz, tavşan ve bazı kümes hayvanlarının bulunduğu çarşafı taşırlar (Resim 200).

Yüzbaşı Kornelius

Kayseriye'deki İtalyalı denen taburda, İsrailoğullarına yardımda bulunan dindar yüzbaşı Kornelius'a bir gün Tanrı'nın meleği görünür ve adamlarını Yafa'ya gönderterek Petrus'u getirtmelerini bildirir. Bu sırada Petrus gerçekleşen imgelemini (Bkz. "Bayağı ve Murdar Yaratıklar İmgelemi") yorumlamaya çalışırken adamlar eve ulaşırlar. *"Ruh ona dedi: İşte, üç kişi seni arıyor; fakat kalk, aşağı in, hiç şaşırmadan onlarla git; çünkü onları ben gönderdim."* Bunun üzerine Petrus adamlara ne için geldiklerini sorar ve Tanrı'dan korkan bir adam olarak yüzbaşı Kornelius'un onu evine beklediği yanıtını alır. *"Ve ertesi gün Kayseriye'ye girdiler, Kornelius da kendi*

akrabası ve yakın dostlarını bir araya çağırmış, onları bekliyordu. Petrus içeri girince Kornelius onu karşılayıp ayaklarına kapandı ve secde etti. (...) İmdi soruyorum: Ne için beni getirttiniz? Kornelius da dedi: Dört gün evvel, evim-de bu saate kadar dokuzuncu saatin duasını etmekteydi; işte, parlak esvaplı bir adam önümde durup dedi: Kornelius, senin duan işitildi; sadakaların Allahın önünde anıldı. İmdi Yafa'ya gönder, deniz kıyısında dabbağ Simun'un evinde misafir Petrus lakaplı Simun'u çağırt." Bunun üzerine Petrus'un açıklamaları ve vaftizle ilgili yorumlarından sonra hepsinin üzerine Ruhülkudüs iner. *"Ve Petrus ile beraber gelmiş olan sünnetli müminlerin hepsi şaştılar, çünkü Ruhülkudüs vergisi milletler üzerine de dökülmüştü. Çünkü onların dillerle söylediklerini ve Allahı tazim ettiklerini işitiyorlardı, o zaman Petrus cevap verdi: Bizim gibi Ruhülkudüs alan bunlar vaftiz olunmasınlar diye suyu kim yasak edebilir? Ve İsa Mesih ismine vaftiz olunmalarını emretti. O zaman birkaç gün kalsın diye ona yalvardılar"* (10: 1-34).

Öykü, Yahudi olmayanların da vaftiz edileceğinin ilk kayıtlı örneği olması açısından önemlidir (Resim 201). Cavallino'nun yapıtının yanı sıra öyküye F. Trevisani (Ancona, Pinacoteca Civica di Jesi) ve A. Procaccini'nin yapıtlarında da (Roma, St. Pietro Vaftizhane Şapeli) rastlanır.

Petrus'un Hapisten Salıverilmesi

Kral Hirodes Yuhanna'nın kardeşi Yakub'u kılıçla öldürttükten sonra hamursuz günlerinde Petrus'u zindana koydurarak dörder askerlik dört takım nöbetçi görevlendirir. *"Hirodes onu ortaya çıkarmak üzereyken tam o gece Petrus iki asker ortasında çift zincirle bağlı olarak uyumakta idi; ve bekçiler kapı önünde zindanı bekliyorlardı. İşte Rabbin meleği yanında durdu ve hücrede bir nur parladı ve melek Petrus'un böğrüne vurup: çabuk kalk, diyerek onu uyandırdı, ellerinden zincirleri düştü. Melek ona dedi: Kuşan, ve çarıklarını bağla; ve böyle etti. Melek ona esvabımı giy, ardımca gel, dedi. Çıkıp ardınca gitti; ve melek vasıtasıyla olan şeyin gerçek olduğunu bilmiyordu, ancak rüyet gördüğünü sanıyordu"* (12: 1-11).

J. V Sandrart'ın yapıtında (Salzburg, Residenzgalerie) yerde zincire vurulmuş Petrus'a dışarı çıkmasını söyleyen melek ve arkada uyuyakalmış iki muhafız yer almaktadır. Sahne, Filippino Lippi'nin Floransa Brancacci Şapeli'ndeki freskinde de ele alınmıştır. Ancak, sahnenin en anıtsal örneği Raffaello'nun freskidir. Kemer içindeki yarım yuvarlak düzenlemenin orta kısmında Petrus metinde anlatıldığı gibi hücresinde uyuklayan iki askerin arasında zincire vurulmuşken melek tarafından uyandırılmaktadır. Sağda melek ve Petrus'un hapisten çıkarak kente gidişleri gösterilirken solda olayı fark ederek uyuklayan askerleri uyandıran öteki görevliler betimlenir (Resim 202).

Elimas'ın Kör Edilişi ve Valinin Din Değiştirmesi

Barnabas ve Paulus, Kıbrıs'ta, anlayışlı bir adam olan vali Sercius'un huzuruna çıkarlar. *"Vali, Barnabas ve Saul'u çağırıp Allahın sözünü dinlemek istedi. Fakat sihirbaz Elimas (çünkü adı böyle tercüme olunur) valiyi imandan döndürmeğe çalışarak onlara karşı duruyordu. Fakat Saul, yani, Pavlus Ruhülkudüsle dolu olarak ona gözlerini dikip: Ey sen, bütün hile ve kötülükle dolu adam, İblis oğlu, her salahın düşmanı, Rabbin doğru yollarını saptırmaktan vazgeçmiyecek misin? Ve şimdi, işte, Rabbin eli senin üzerindedir, ve bir vakte kadar güneşi görmiyerek kör olacaksın, dedi. Ve hemen üzerine sis ve karanlık çöktü, ve dolaşarak kendisini yedecek adamlar araştırıyordu. O zaman vali vaki olanı gördü, ve Rabbin öğretişine şaşarak iman etti"* (13: 6-12).

Raffaello'nun halı kartonunda ortada tahtında oturan Vali Sercius'u, yanında egemenlik simgesi değnek demeti (fasces) tutan görevlileri, resmin sol kenarında başlarında hale ile Barnabas ve elini kaldırmış Paulus'u, sağ tarafta ise kör olmuş Elimas'ı elleriyle yolunu bulmaya çalışırken görmekteyiz (Resim 203). Tema Hıristiyan sanatında, bir azizin iman gücünün putperest bir otoritenin önünde sergilenişi (benzerine Petrus ve Assisili Francesco öykülerinde de rastlarız) açısından önem taşır.

Paulus'un Listra'da Kötürümü İyileştirmesi

"Listra'da ayakları tutuk bir adam oturuyordu, anadan doğma topal olup hiç yürümemişti. Bu adam Pavlusu söylerken işitti; o da kendisine göz dikip şifa bulacağına imanı olduğunu görerek yüksek sesle: Ayakların üzerine dikil, dedi; o da sıçrayıp yürüdü." Bunun üzerine çevredekiler bu olaydan etkilenerek onlara kurbanlar kesmek isterler. Ancak bunu gören Barnabas, Paulus ve öteki inananlar giysilerini yırtıp halkın ortasına atarlar. "Efendiler, niçin bunları ediyorsunuz? Biz de duyguları size benziyen insanlarız, ve bu boş şeylerden, hay Allaha dönesiniz diye size müjde getiriyoruz," diyerek kurban kesimini engellerler (14: 8-18).

Raffaello'nun Victoria & Albert Museum'daki bir başka halı kartonu ise bu kurban sahnesini görselleştirirken Karel Dujardin'in 1663 tarihli yapıtı, kötürümün iyileştirilmesi anını ele alır (Resim 204).

Paulus'un Filipi'de Hapse Atılışı

Paulus ve Silas, Makedonya'nın Filipi kentinde gerçekleştirdikleri işler nedeniyle yerel halk tarafından kargaşa yaratmakla suçlanıp tutuklanırlar. *"Gece yarısına doğru Pavlus ve Silas dua ediyorlar ve Allaha ilahiler okuyorlardı, mahpuslar da onları dinlemekte idiler. Ansızın büyük bir zelzele oldu, öyle ki,*

zindanın temelleri sarsıldı; ve hemen bütün kapılar açıldı; ve herkesin bağları çözüldü." Daha sonra bu olaya rağmen zindanı terk etmeyen Paulus ve Silas, ertesi gün yargıçların gelip onlara yalvarması sonucu zindandan çıkarlar (16: 16-26).

Sanat tarihinde zaman zaman "Petrus'un Salıverilmesi" ile birlikte ele alınan bu öykü, resim sanatındaki en ünlü anlatımını ise Rembrandt'ın yapıtında bulur. Usta, resminde mucizeyi göstermekten çok, yalnızca, derin bir içgörüyle dua etmekte olan yaşlı Paulus portresine yer verir (1627, Staatsgalerie, Stuttgart). Havari burada mektuplarını simgeleyen kitaplar ve en bilindik atribüsü kılıçla birlikte gösterilir.

Paulus'un Atina'da Vaazı

Paulus Atina'da arkadaşları Silas ve Timoteus'u beklerken havrada ve çarşıda Yahudiler, dindar adamlar, Epiküryenler ve Stoaistlerle tartışmalar gerçekleştirir. *"Kendisini tutarak Ariopagosa götürüp dediler: Senin tarafından söylenen bu yeni öğretişin ne olduğunu anlayabilir miyiz? Çünkü bizim kulaklarımıza bazı yabancı şeyler getiriyorsun; imdi bu şeylerin ne demek olduğunu bilmek isteriz."* Bunun üzerine Paulus Ariopagos'un ortasında vaazını gerçekleştirir, kimileri söylediklerinden ötürü onunla alay ederken kimileri de ona katılıp iman ederler (17: 16-34).

Raffaello'nun 1515 tarihli halı kartonunda Paulus vaazını gerçekleştirirken sağda ön planda Ariopagos yargıçlarından Diyonisus (bazı erken kaynaklara göre sonradan ilk Atina piskoposu; ayrıca bkz. Aziz Denis) ve Damaris adlı kadın diz çökmüş biçimde dua ederler (Resim 205). Vaazın, Mars tepesi olarak bilinen yerde gerçekleşmesi nedeniyle betimlerde bir tapınak ve önünde Mars heykeli yer alır (ayrıca bkz. Giovanni Paolo Panini, Londra, Wellington Koleksiyonu).

Paulus'un Efes'te Vaazı

Paulus Efes'te vaaz verdiği sırada ve gösterdiği mucizeler nedeniyle pek çok pagan rahip din değiştirir ve büyük bölümü kitaplarını getirip herkesin önünde yakarlar. *"İman etmiş olanlardan birçoğu da yaptıklarını itiraf ve beyan ederek geldiler. Sihirbazlık edenlerden birçoğu kitaplarını toplayıp herkesin önünde yaktılar; onların değerini hesap edip elli bin gümüş buldular"* (19: 1-20).

Eustache Le Sueur'ün 1649 tarihli resminde, Paulus basamakların üstünde vaazını verirken ön planda kitapların yakılışını, Paulus'un hemen arkasında ise olasılıkla kitapların değerini hesap eden figürü görürüz (Resim 206).

Paulus Malta'da

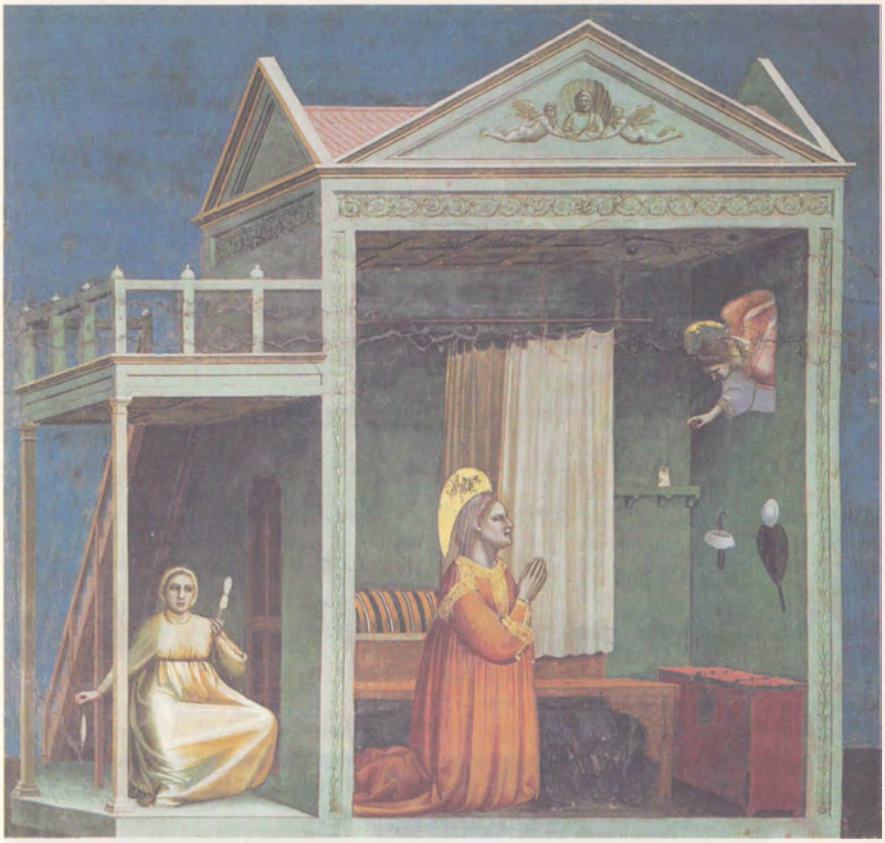
Paulus ve öteki tutsaklar Roma'ya götürülürken Adriyatik denizinde fırtınaya yakalanırlar ve tekne Malta kıyılarına vurur. *"Kurtulduğumuz zaman öğrendik ki adanın adı Malta idi. Ve barbarlar bize görülmemiş insanlık gösterdiler; çünkü yağmakta olan yağmur ve soğuktan dolayı ateş yakıp hepimizi kabul ettiler. Pavlus birçok çalı toplayıp ateşin üzerine koyunca, sıcaktan bir engerek çıktı ve onun eline yapıştı. Barbarlar hayvanı onun eline asılmış görünce birbirlerine dediler: Herhalde bu adam katildir; denizden kurtuldu ise de adalet onu yaşamağa bırakmadı. İmdi hayvanı ateşe silkerek attı, ve bir ziyan görmedi. Fakat onlar, Pavlus'un şişmesini, ve yahut ölü olarak ansızın yere düşmesini bekliyorlardı; fakat çok bekledikten sonra ona Zaralı bir şey olmadığını görünce, fikirlerini değiştirdiler, ve; o bir ilahtır, dediler"* (27: 27-44; 28: 1-10).

Adam Elsheimer'in 1600 tarihli resminde karanlık ve fırtınalı bir atmosfer içinde solda engerek yılanının ateşe atılışını, sağda ise giysilerini kurutan insanları buluruz (Resim 207). Hıristiyanlıkta çok bilindik bir şeytan simgesi olarak yılan, öyküye inançla ilgili ek bir anlam katar.

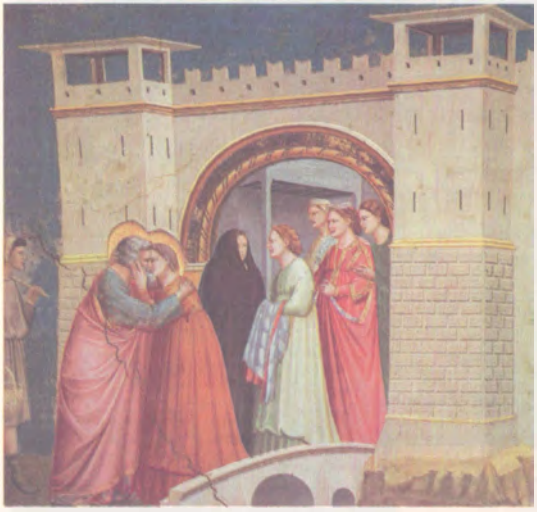
Paulus'un İmgelemi

"Faideli değilse de, övünmek lazımdır; imdi rüyetlere ve Rabbin vahiylerine geleceğim. On dört yıl önce, Mesihte bir adam (bilmem, bedende mi, bilmem, bedenden hariç mi, Allah bilir), üçüncü göke kadar kapılıp götürülmüş böyle bir adam bilirim. Ve böyle bir adam bilirim ki (bedende mi, bedenden hariç mi, Allah bilir), cennete kapılıp götürüldü, ve insana söylemek caiz olmıyan söylenmez sözler işitti" (Korintoslulara 2. Mektup 12: 1-4).

Paulus'un imgeleminden çıkan bu anlatımın görselleşmesini Poussin'in 1649 tarihli yapıtında buluruz. Yalın düzenlemede melekler Paulus'u göklere taşırken azizin kılıcı ve mektupları yerdedir (Resim 208).

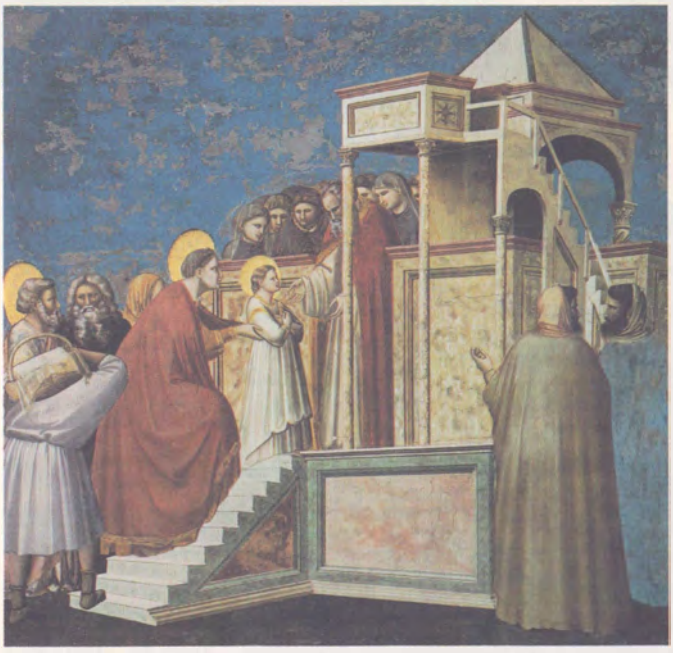


Resim 97: *Anna'ya Müjde*, Giotto, 1304-6
Arena Şapeli, Padova



Resim 98: *Altın Kapı'da Buluşma*,
Giotto, 1304-6
Arena Şapeli, Padova

Resim 99: *Meryem'in Doğumu*, Giotto, 1304-6
Arena Şapeli, Padova



Resim 100: *Meryem'in Tapınağa Takdimi*, Giotto, 1304-6
Arena Şapeli, Padova

Resim 101: *Meryem'in Evliliği*, Giotto, 1304-6
Arena Şapeli, Padova

Resim 102: *Acı Su Deneyi*, Anonim,
10. yüzyılın ikinci yarısı
Nikaforas Fokas Kilisesi, Çavuşin,
Kapadokya

Resim 103: *Meryem'in Ölümü*, Mantegna, 1460-64
Prado Müzesi, Madrid

Resim 104: *Meryem'in Göğe Alınışı,* Tiziano, 1516-18
Santa Naria Gloriosa dei Frari, Venedik

Resim 105: *Meryem'in Taçlandırılması*, Velazquez, 1645
Prado Müzesi, Madrid

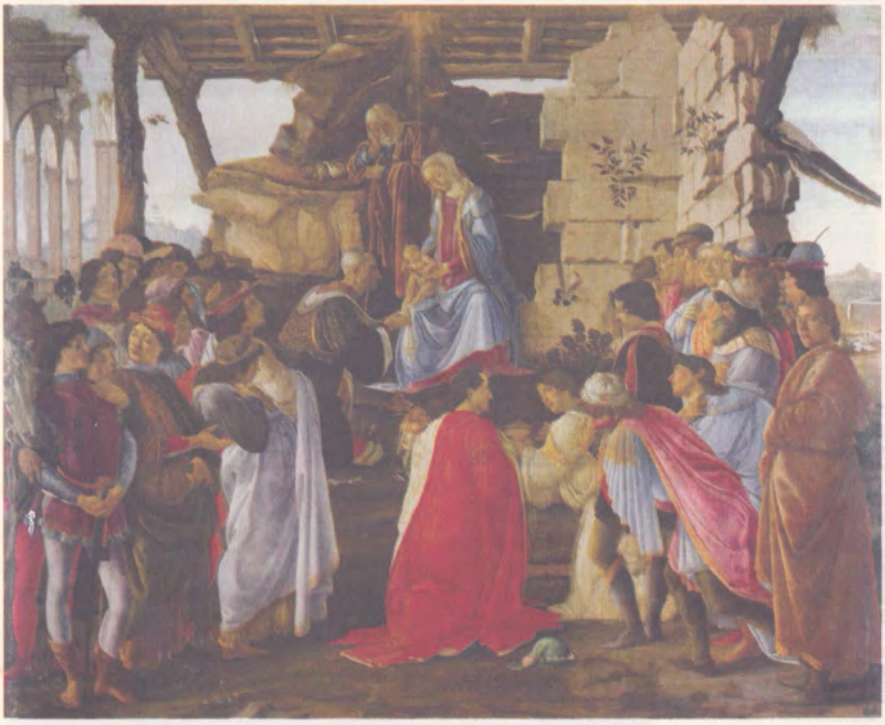
Resim 106: *Meryem'e Müjde*, Fra Angelico, 1430-32
Prado Müzesi, Madrid

Resim 107: *Meryem'in Elizabet'i Ziyareti*, Giotto, 1304-6
Arena Şapeli, Padova

Resim 108: *İsa'nın Doğumu*, Giotto, 1304-6
Arena Şapeli, Padova

Resim 109:
İsa'nın Doğumu,
Robert Campin, 1425
Musee des Beaux-Arts, Dijon

Resim 110: *Çobanların Secdesi*, Albrecht Dürer, 1500
Alte Pinakothek, Münih



Resim 111: *Müneccim Kralların Secdesi*, Sandro Botticelli, 1475
Uffizi Galerisi, Floransa

Resim 112: *İsa'nın Sünneti*, Michael Pacher, 1479-81
St. Wolfgang Kilisesi, Abersee

Resim 113: *İsa'nın Tapınağa Takdimi*, Giotto, 1304-6
Arena Şapeli, Padova

Resim 114: *Mısır'a Kaçış*, Rembrandt, 1627
Musee des Beaux-Arts, Tours

Resim 115: *Mısır Yolunda Dinlenme*, Correggio, 1517-20
Uffizi Galerisi, Floransa

Resim 116: *Masumların Katli*, Giotto, 1304-6
Arena Şapeli, Padova

Resim 117: *İsa Din Bilginleri Arasında*, Paolo Veronese, 1566-67
Prado Müzesi, Madrid

Resim 118:
İsa'nın Vaftizi, Piero della Francesca, 1450'li yıllar
National Gallery, Londra

Resim 119: *İsa'nın Sınanması*, Tintoretto, 1566-67
Scuola Grande di San Rocco, Venedik

Resim 120: *Havarilerin Çağrılışı*, Domenico Ghirlandio, 1481
Sistine Şapeli, Vatikan

Resim 121: *Matta'nın Çağrılışı*, Caravaggio, 1599-1600
San Luigi dei Francesi, Roma

Resim 122: *Levi'nin Evinde Yemek*, Paolo Veronese, 1573
Galleria Accademia, Venedik

Resim 123: *Herodes'in Ziyafeti*, Benozzo Gozzoli, 1461-62
National Gallery of Art, Washington

Resim 124: *Vaftizci Yahya'nın Yaşamından Sahneler*, Rogier van der Weyden, 1455
Gemaldegalerie, Berlin

Resim 125: *Salome*, Alonso Berruguete, 1512-16
Uffizi Galerisi, Floransa

Resim 126: *Cennet Anahtarlarının Petrus'a Verilişi*, Pietro Perugino, 1481-82
Sistine Şapeli, Vatikan

Resim 127:
Cennet Anahtarlarının Petrus'a Verilişi,
Pieter Paul Rubens, 1614
Gemaldegalerie, Berlin

Resim 128: *İsa'nın Başkalaşımı*, Raffaello, 1518-20
Pinacoteca, Vatikan

Resim 129: *Vergi Parası (Sezar'ın Hakkı Sezar'a),* Tiziano, 1516-18
Gemaldegalerie, Dresden

Resim 130: *Dul Kadının Bağışı,*
Marten de Vos, 1601
Koninklijk Museum
voor Schone Kunsten, Anvers

Resim 131: *İsa, Meryem ve Marta'nın Evinde*, Tintoretto, 1580
Alte Pinakothek, Münih

Resim 132: *Ferisi Simun'un Evinde Yemek*, Giovanni da Milano, 1365
Santa Croce, Floransa

Resim 133: *İsa ve Samiriyeli Kadın*, Annibale Carracci, 1563-94
Pinacoteca di Brera, Milano

Resim 134: *İsa ve Günahkâr Kadın*, Giambattista Tiepolo, 1739
Kunsthaus, Zürih

Resim 135: *Şabat Günü Koparılan Başaklar*, Marten van Valckenborch, 16. yüzyılın ikinci yarısı
Kunsthistorisches Museum, Viyana

Resim 136: *İsa'nın Çocukları Kutsaması*, Anonim, 1550
Louvre Müzesi, Paris

Resim 137:
Kana Düğünü,
Giotto, 1304-6
Arena Şapeli, Padova

Resim 138:
Ekmek ve Balıkların Çoğaltılması,
S. Caterina Efsanesi Ustası,
1470-95
National Gallery of Victoria, Melbourne

Resim 139: *İsa'nın Fırtınayı Durdurması*, Rembrandt, 1633
1990 yılında Boston'daki Isabella Stewart Gardner Museum'dan çalınmıştır.

Resim 140: *İsa'nın Suda Yürüyüşü (Navicella)*, Andrea da Firenze, 1366-68
Santa Maria Novella, İspanyol Şapeli, Floransa

Resim 141: *Mucizevi Balık Avı*, Raffaello, 1515-16
Victoria and Albert Museum, Londra

Resim 142: *Mucizevi Balık Avı*, Konrad Witz, 1444
Musee d'Art at d'Histoire, Cenevre

Resim 143: *Vergi Parası*, Masaccio, 1425-27
Santa Maria del Carmine, Brancacci Şapeli, Floransa

Resim 144: *Damdan İndirilen Kötürümün İyileştirilmesi*, III. Heinrich İncili, 1043-46
Escorial

Resim 145: *Kör Dilenci Bartimeus'un İyileştirilmesi*, Anonim, 15. Yüzyıl
Rijksmuseum, Amsterdam

Resim 146: *Cüzzamlıların İyileştirilmesi*, Aureus Codexi, 1020-30
Germanisches National-Museum, Nuremberg

Resim 147: *Kenanlı Kadının Cine Tutulmuş Kızının İyileştirilmesi*,
Ludovico Carracci, 16. yüzyılın ikinci yarısı
Pinacoteca di Brera, Milano

Resim 148: *Kanamalı Kadının İyileştirilmesi*, 4. yüzyıl
S. Pietro-Marcellino Katakompu, Roma

Resim 149: *Yüzbaşının Hizmetçisinin İyileştirilmesi*, Giambattista Tiepolo, 18. Yüzyıl
Kunsthalle, Bremen

Resim 150: *Malhus'un Kulağının İyileştirilmesi*, Anonim, 15. Yüzyıl
Musee des Beaux-Arts, Lyon

Resim 151: *Yairus'un Kızının Diriltilişi*, Santi di Tito, 1578
Kunsthistorisches Museum, Viyana

Resim 152: *Lazarus'un Diriltilişi*,
Albrecht Ouwater,
1450-55
Gemaldegalerie, Berlin

Resim 153: *Acımasız Hizmetçi Meseli*,
Domenico Fetti, 1620
Gemaldegalerie, Dresden

Resim 154: *İyi Yürekli Samiriyeli*, Govert Flinck, 1640 Wallace Koleksiyonu, Londra

Resim 155: *Kayıp Para Meseli*, Domenico Fetti, 1618-22 Gemaldegalerie, Dresden

Resim 156: *Savurgan Oğlun Dönüşü*, Rembrandt, 1666
Ermitaj Müzesi, St. Petersburg

Resim 157: *Zengin Adam ve Lazarus*, Jacopo Bassano, 1554
Cleveland Museum of Art, Cleveland

Resim 158:
Çöp ve Mertek Meseli,
Domenico Fetti, 1619
Metropolitan Museum
of Art, New York

Resim 159:
Ekinci Meseli,
J. Bassano, 1568
Szépmvészeti Museum,
Budapeşte

Resim 160: *Buğdaylar Arasındaki Delice Meseli*,
Domenico Fetti, 1618-22
Narodni Galerie, Prag

Resim 161: *Bağdaki İşçiler Meseli*,
Domenico Fetti,
17. yüzyılın ilk yarısı
Gemaldegalerie, Dresden

Resim 162: *Akıllı ve Aptal Kızlar*, Anonim, 12. Yüzyıl
S. Maria in Trastevere, Roma

Resim 163: *Körler Meseli*, Yaşlı Pieter Bruegel, 1568
Museo Nazionale de Capodimento, Napoli

Resim 164: *Kudüs'e Giriş*,
Giotto, 1304-6
Arena Şapeli,
Padova

Resim 165: *Tapınaktan Tacirlerin Kovuluşu*, El Greco, 1600
National Gallery, Londra

Resim 166: *Yahuda'nın Pazarlığı*,
Giotto, 1304-6
Arena Şapeli, Padova

Resim 167: *İsa'nın Havarilerin Ayaklarını Yıkaması*, Tintoretto, 1556
National Gallery, Londra

Resim 168: *Son Akşam Yemeği*, Bouts, 1464-67
Sint-Pieterskerk, Leuven

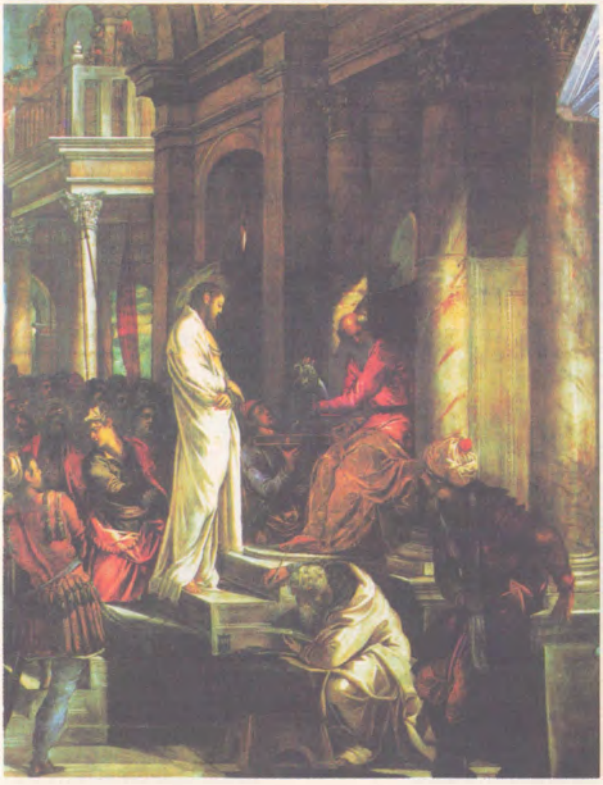
Resim 169: *Son Akşam Yemeği*, Anonim, Toskana kabartması, 12. Yüzyıl
Volterra

Resim 170: *Son Akşam Yemeği*, Philippe Champaigne, 1648
Musee des Beaux-Arts, Lyon

Resim 171: *İsa Zeytin Dağı'nda*, Andrea Mantegna, 1460
National Gallery, Londra

Resim 172: *İsa'nın Tutuklanması*,
Albrecht Dürer, 1510
Bibliotheque Nationale, Paris

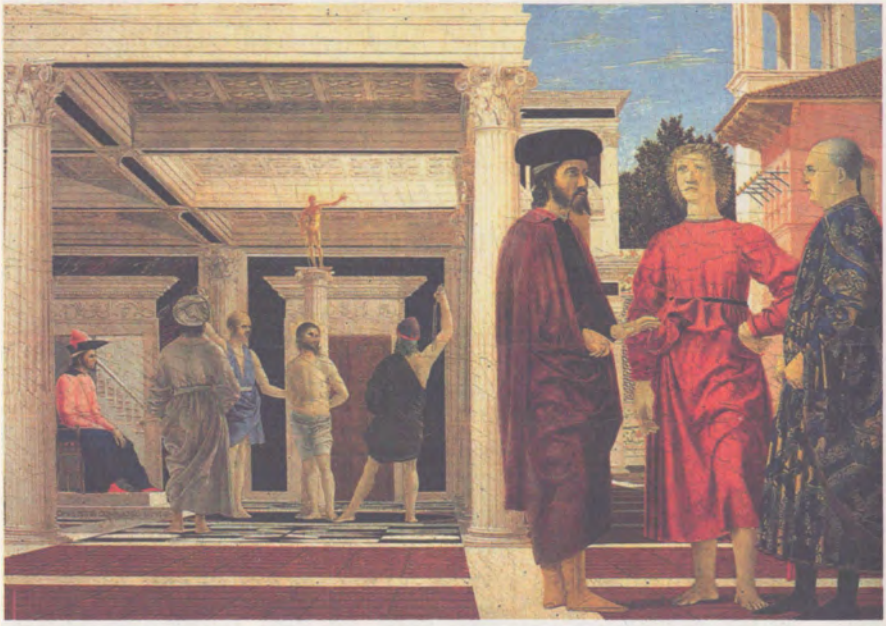
Resim 173: *İsa'nın Yargılanması*, Duccio, 1308-11
Museo dell'Opera del Duomo, Siena



Resim 174:
İsa Vali Pilatus'un Huzurunda,
Tintoretto, 1566-67
Scuola Grande di San Rocco,
Venedik

Resim 175: *Petrus'un İsa'yı Yadsıması*, Caravaggio, 1609-10
Metropolitan Museum of Art, New York

Resim 176: *İsa'nın Aşağılanması*,
Matthias Grünewald, 1503
Alte Pinakothek, Münih

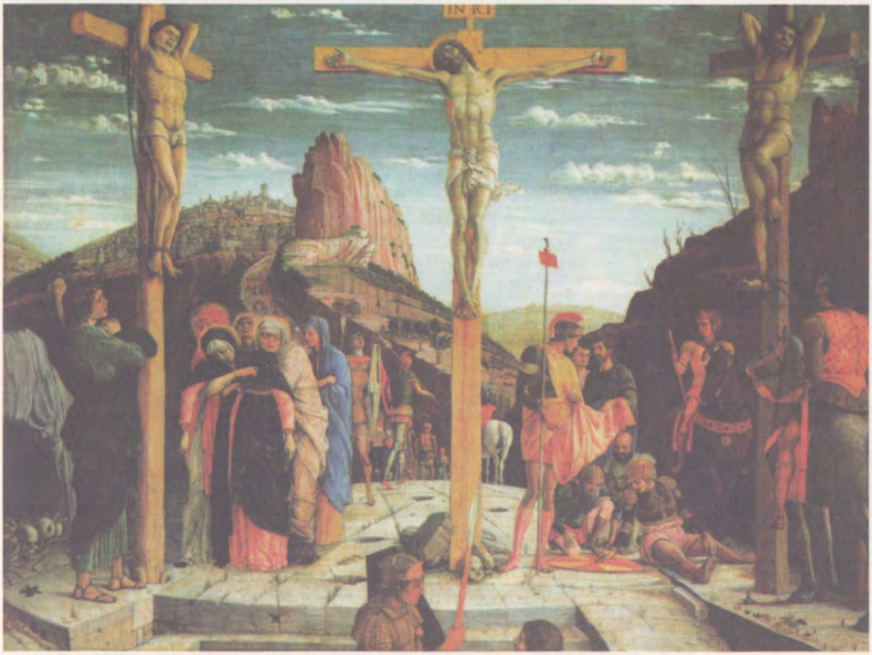


Resim 177: *İsa'nın Kırbaçlanması*, Piero della Francesca, 1455
Galleria Nazionale delle Marche, Urbino

Resim 178:
Ecce Homo,
Hieronymus Bosch,
1475-80
Stadtische Galerie,
Frankfurt

Resim 179: *Çarmıhın Taşınması (Golgota Yolu)*, Tintoretto, 1566-67
Scuola Grande di San Rocco, Venedik

Resim 180: *İsa'nın Giysilerinin Paylaşılması*, El Greco, 1577-79
Toledo Katedrali, Toledo



Resim 181: *Çarmıhta İsa*, Andrea Mantegna, 1457-59
Louvre Müzesi, Paris

Resim 182: *Çarmıhtan İndiriliş*, Rogier van der Weyden, 1460-80
Koninklijk Kabinet van Schilderijen, Hague

Resim 183: *Ölü İsa'ya Ağıt*, Giotto, 1304-6
Arena Şapeli, Padova

Resim 184: *Mezara Konuş*, Rogier van der Weyden, 1450
Uffizi Galerisi Floransa

Resim 185: *İsa'nın Dirilişi*, Piero della Francesca, 1463-65
Pinacoteca Comunale, Sansepolcro

Resim 186: *İsa'nın Zaferi*, Marten de Vos, 1590
Museum of Fine Arts, Anvers

Resim 187: *Dokunma Bana (Noli me Tangere)*, Rembrandt, 1638
Royal Collection, Londra

Resim 188: *Emmaus'ta Yemek*, Caravaggio, 1601
National Gallery, Londra

Resim 189: *Şüpheci Tomas*, Hendrick Terbrugghen, 1604
Rijksmuseum, Amsterdam

Resim 190: *İsa'nın Göğe Yükselişi*, Andrea Mantegna, 1462-70
Uffizi Galerisi, Floransa

Resim 191: *Araf'a İniş*, Andrea da Firenze, 1365-68
Santa Maria Novella, Floransa

Resim 192: *Son Yargı*,
Giotto, 1306
Arena Şapeli,
Padova

Resim 193: *Kutsal Ruhun Havarilere İnişi (Pentikost)*, Tiziano, 1546
Santa Maria della Salute, Venedik

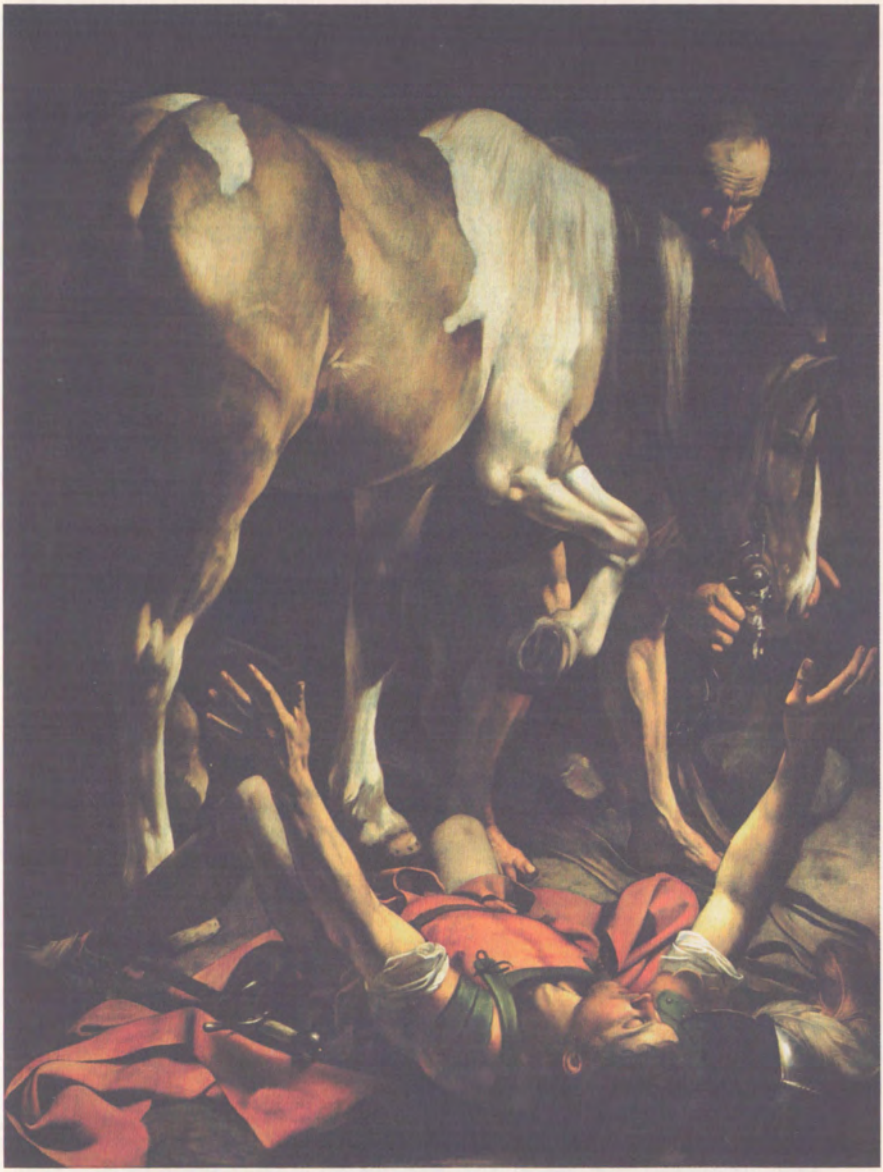
Resim 194: *Petrus ve Yuhanna'nın Tapınak Kapısında Kötürümü İyileştirmeleri*, Nicolas Poussin, 1655
Metropolitan Museum of Art, New York

Resim 195: *Hananya'nın Ölümü*, Masaccio, 1425-27
Santa Maria del Carmine, Brancacci Şapeli, Floransa

Resim 196: *Safira'nın Ölümü*, Nicolas Poussin, 1652
Louvre Müzesi, Paris

Resim 197: *Petrus'un Hastayı Gölgesiyle İyileştirmesi*, Masaccio, 1420'li yıllar
Santa Maria del Carmine, Brancacci Şapeli, Floransa

Resim 198: *Büyücü Simun*, Filippino Lippi, 1481-82; *Tabita'nın Diriltilişi*, Masolino, 1426-27
Santa Maria del Carmine, Brancacci Şapeli, Floransa



Resim 199: *Saul'un (Paulus) Din Değiştirmesi*, Caravaggio, 1601
Santa Maria del Popolo, Roma

Resim 200: *Bayağı ve Murdar Yaratıklar İmgelemi*, Domenico Fetti, 1619
Kunsthistorisches Museum, Viyana

Resim 201: *Yüzbaşı Kornelius*, Bernardo Cavallino, 1640'lı yıllar
Palazzo Barberini, Roma

Resim 202: *Petrus'un Hapisten Salıverilmesi*, Raffaello, 1511-12
Stanza di Eliodoro, Vatikan

Resim 203: *Elimas'ın Kör Edilişi*, Raffaello, 1515-16
Victoria and Albert Museum, Londra

Resim 204: *Paulus'un Listra'da Kötürümü İyileştirmesi*, Karel du Jardin, 1663 Rijksmuseum, Amsterdam

Resim 205: *Paulus'un Atina'da Vaazı*, Raffaello, 1515 Victoria and Albert Museum, Londra

Resim 206: *Paulus'un Efes'te Vaazı*, Eustache Le Sueur, 1649
Louvre Müzesi, Paris

Resim 207: *Paulus Malta'da*, Adam Elsheimer, 1600
National Gallery, Londra

Resim 208: *Paulus'un İmgelemi*, Nicolas Poussin, 1649
Louvre Müzesi, Paris

KUTSAL KİŞİLİKLER ve KURUMLAR

– § –

Hıristiyan ikonografisinde hiyerarşik düzen şöyle sıralanır:

1. Baba (Tanrı), Oğul (İsa) ve Kutsal Ruh
2. Başmelekler ve melekler
3. Kilise Babaları: Latin Kilise Babaları; Ambrosius (340-397), Augustinus (354-430), Hieronymus (347-420) ve Gregorius'tur (540-604). Yunan Kilise Babalarından en önemlileri arasında Clement (150-215), Origenes (185-254), Chrysostomos (344-407) sayılabilir. İlk önemli Latin Kilise Babası kabul edilen Tertullianus (160-222), özellikle Müneccim Kralların adlarını vermesi nedeniyle önem taşır.
4. Havariler: Simon Petrus, Andreas, Zebedi'nin oğulları Yakub ve Yuhanna, Filipus, Bartolomeus, Tomas, Matta, Alfeus'us oğlu Yakub, Taddeus, Gayyur Simon, Yahuda İskariyot (Yahuda İsa'ya ihanet edince yerini Mattias alır. Bkz. "Resullerin İşleri")
5. İncil yazarları: Kanonik İncillerin dört yazarı olan Matta, Markos, Luka ve Yuhanna.
6. Azizler ve Azizeler

Hıristiyan hiyerarşisi içinde önemli bir yer tutan Kilise Babalarının, havarilerin ve azizlerin betimleri, Batı sanatında sıklıkla karşımıza çıkar. Tek portrelerinde, yaşamlarından alınmış öykülerde ya da bir arada bulundukları toplu betimlerde ("Sacra Conversazione" gibi) figürleri tanımamıza yarayacak ve genellikle yaşamlarındaki olaylardan kaynaklanan atribülere dayanan sıkı bir kod düzeni söz konusudur. Azizlerin birlikte gösterildikleri sahnelerde genellikle izlenecek belli başlı kurallar vardır:

1. Aynı tarikata üye azizler (Fransisken tarikatının kurucusu Aziz Francesco ile aynı tarikatın patron azizlerinden olan Padovalı Antonius).
2. Aynı kentin ya da ülkenin koruyucu azizleri (Venedik'in patron azizleri olarak George, Markos ve Nikolas gibi).
3. İsim benzerliği nedeniyle (Sienalı ve İskenderiyeli Caterina)

4. Belli durumlar nedeniyle (Pişmanlık ve Öğrenme'ye bağlı olarak Mecdelli Meryem ve İskenderiyeli Caterina).
5. Bir hastalık, afet ya da salgına karşı koruyucu olmaları nedeniyle (vebaya karşı Sebastian, George, Cosmas ve Damianus gibi).

Azizlerin bir arada gösterilmelerini içeren kurallar dizisi, hayli çoktur. Burada anılanların dışında aynı meslek sınıfının koruyucusu olmaları, rölliklerinin (kutsal nesneler) bir arada bulunması (aynı mezarı paylaşmaları nedeniyle Laurentius ve İstefanos), monastik düşüncenin öncüleri olmaları ve birçok başka neden azizlerin bu tür yapıtlarda bir arada gösterilme mantığını oluşturur.

Kimi bölgelerde etkin biçimde inanılan ve saygı duyulan yerel figürleri de dikkate aldığımızda sayıları bini geçen aziz ve azizelerden, Batı sanatında sıklıkla karşımıza çıkan bazı örnekler bu kitapta listelenmiştir. Listede, Hıristiyan hiyerarşisine (önem sırasına) bağlı olarak önce Batı Kilisesi'nin dört büyük Kilise Babasını, havarileri, İncil yazarlarını, aziz ve azizeleri bulacaksınız.

Kilise Babaları (Latin)

Ambrosius (?340-397)

Günü: 4 Nisan
Atribüleri: Piskoposluk giysisi, kalem ve kâğıt, üç şeritli kırbaç, arı kovanı
Koruyuculuk alanı: Milano

Romalı bir valinin oğlu olarak Galya'da doğan Ambrosius, Roma'da eğitim görür. Kendisi de imparatorluğa bağlı iki ilin yöneticilik görevini üstlenen aziz, iktidarının gücüyle yeni piskoposluk seçimi sırasında Ariusçularla yaşanan tartışmayı sonlandırmak üzere Milano'ya gönderilir. Azizin bu kente gelişi kendi yaşamı için bir dönüm noktasıdır. Efsaneye göre, Ambrosius Milano'ya vardığında bir çocuğun, "Ambrosius piskopos olacak!" diye haykıran sesi kentin her yerinde yankılanır. Cennetten bir işaret kabul edilen bu olay üzerine, henüz vaftiz bile olmamışken Ambrosius hemen piskopos seçilir. Kendini yeni görevine adayan aziz, iyi bir devlet adamı, din adamı ve aynı zamanda din şairi olur.

Latin Kilisesi'nin dört babasından biri olan Aziz Ambrosius, yaşlı, beyaz sakallı bir adam olarak, piskoposluk giysileri, başlığı ve asası ile betimlenir. Genellikle elinde bir kitap tutar. Ariusçuları İtalya dışına sürmesi nedeniyle kimi zaman da elinde kırbaçla gösterilir. Başka bir atribüsü arı kovanıdır. Çocukluğunda bir arı sürüsünün ağzına konuşuyla ilgili inanç bu gösterime kaynaklık eder ve azizin hatipliği bu olayla ilişkilendirilir. Bazı sahnelerde azizin yanında görülen beşikte çocuk imgesi, yine bu efsaneye bağlı bir gösterim motifidir. Aziz Ambrosius'u elinde kâğıt ve kalemle gösteren betimlere de rastlanır. Kâğıdın üzerindeki "ölümlülerin değil, meleklerin yemeğiyle beslenen" yazısı, azizin isminin kökeninin, pagan dünyada tanrıların yemeği olan "ambrosia" kelimesinden gelişiyle ilgilidir.

Augustinus (354-430)

Günü: 28 Ağustos
Atribüleri: Yanan bir yürek, deniz kabuğu ve çocuk, piskoposluk giysisi ve aksesuarı
Koruyuculuk alanı: Dinbilimle ilgilenenler, eğitimli kişiler

Kuzey Afrika'nın Tagaste kentinde Hıristiyan bir annenin oğlu olarak doğan Augustinus, ilk eğitimini annesi Monica'dan almasının ardından Kartaca'da eğitim görür. Gençlik döneminde annesinden öğrendiği Hıristiyan öğretisi yerine Maniciliği benimser. Roma'da hukuk okumasından sonra retorik profesörü olarak gittiği Milano'da Başpiskopos Ambrosius'un vaazlarından çok etkilenir ve otuz üç yaşındayken vaftiz olarak Hıristiyanlığı kabul eder. Kuzey Afrika'ya geri dönen Augustinus Hippon'a yerleşerek kentin başpiskoposu olur. Kırk üç yaşında yazmaya başladığı *İtiraflar* adlı yapıtında yaşamöyküsünün yanı sıra tinsel yolculuğunu anlatır.

Latin Kilisesi'nin dört babasından biri olan Augustinus resim sanatında genellikle orta yaşlı, sakalsız bir adam olarak ve piskoposluk başlığı ile asasısını taşırken betimlenir. İnancındaki coşkunluğun simgesi olan yanan yürek, en önemli atribüsüdür.

Hieronymus (Jerome) (342-420)

Günü: 30 Eylül
Atribüleri: Aslan, kırmızı şapka ve kardinal cübbesi, kurukafa
Koruyuculuk alanı: Dinbilimle ilgilenenler

Latin Kilisesi'nin dört babasından biri olan Hieronymus'un Kilise'ye en önemli katkısı, İncil'in Latince çevirisidir. Dalmaçya, Stridonia'da doğan aziz, genç yaşlarda çalışmak için Roma'ya gelir ve burada vaftiz olur. Rahiplik yaptığı Roma'da keskin dili nedeniyle pek çok düşman kazanarak kenti terk etmek zorunda kalır. İskenderiye ve Antakya ziyaretlerinin ardından yaşamının sonuna değin kalacağı Kudüs'e ulaşır.

Efsaneye göre, Hieronymus Beytlehem'de yaşarken manastıra aniden bir aslan gelir. Öteki papazların kaçışmasına karşın Hieronymus olduğu yerde kalır. Azizin bu kararlı ve vakur tavrını gören aslan yumuşayarak onunla yaşamaya başlar. Papazlar azizi, aslanın acıkıp etrafa saldırabileceği konusunda uyarsa da Hieronymus aslanı manastırda odun taşıyan eşeğin koruyucusu olarak yetiştirir. Bir gün aslan görevini bırakıp çölde kaybolunca yalnız kalan eşek eşkıyaların hücumuna uğrar ve tüccarlara satılır. Eşeği bulamadan manastıra dönen aslanın suçlu halini gören papazlar, onun eşeği yediğine kanaat getirirler ve aslanı eşeğin görevini yapmakla cezalandırırlar. Ancak aslan bir gün eşeği bir kervanda görerek suçsuzluğunu kanıtlamak için bütün kervanı manastıra döndürmeyi başarır.

Resim sanatında yaşlı bir adam olarak gösterilen Hieronymus, genellikle yanında aslanla betimlenir. Kırmızı şapka ve kardinal giysisi giyer. Kimi zaman çölde canavarı taşla öldürürken, dua ederken ya da yazarken resmedilir. Haç, kurukafa ve baykuş, atribüleri arasındadır.

Gregorius (?540-604)

Günü: 12 Mart
Atribüleri: Kutsal Ruh'un simgesi güvercin, papalık haçı ve giysisi, çıplak bir erkek figürü (Trajan)

Varlıklı bir ailenin oğlu olan Gregorius, Roma'da doğar. Babasının ölümünden sonra Benedikten Tarikatı'nın etkisinde yetişir ve siyasal yaşamını Kilise'ye hizmet etmek için terk eder. Yaşadığı sarayı manastıra dönüştürerek yedi yıl bir keşiş gibi orada yaşar. Daha sonra Papa I. Benedikt tarafından Roma diyakozu olarak görevlendirilir. Gregorius, Papa II. Pelagius'nin 590'da ölümünün ardından papa olur. Hıristiyan dünyası açısından ruhban sınıfının bakirliğine ilişkin kuralların belirlenmesinden Kilise müziğinin düzenlemesine değin pek çok konuda belirleyici bir din adamıdır. Kilise müziğine litürji getiren ve azizin ismiyle anılan Gregoryen melodileri, Batı müzik dünyasında tek sesliliğin başlangıç noktalarından birini oluşturması açısından da önem taşır. Öte yandan Hıristiyan resim sanatına ilişkin görüşleri, Ortaçağ resminin biçimlenmesinde belirleyici bir rol üstlenir. Papa Gregorius'a göre resim, harfi bilmeyenlerin kitabıdır. Dolayısıyla sanat, Hıristiyanlığın temel ilkelerinin öğretilmesi işlevini yerine getiren bir araç niteliğindedir.

Latin Kilisesi'nin dört babasından biri olan Aziz Gregorius, sanatta orta yaşlı, sakalsız bir adam olarak, Papalık tacı, giysileri ve piskoposluk asası ile betimlenir. En önemli atribüsü, yazılarında azize esin veren Kutsal Ruh'u temsil eden güvercindir. Kimi zaman Kilise'nin kurumsallaşmasındaki önemli çalışmaları nedeniyle Kilise imgesini elinde taşırken resmedilir.

Latin Kilisesi'nin bu dört Kilise Babası'nı öykülerine bağlı bütün atribüleriyle birlikte Michael Pacher'in Münih Alte Pinakothek'teki anıtsal altar panosunda görürüz (Resim 209). Öte yandan Hieronymus'u kurukafayla birlikte bir din bilgini olarak gösteren betimi sıklıkla ele alınmıştır (Caravaggio, 1606, Galleria Borghese, Roma).

Havariler

İsa'nın çevresinde ona inanan ve İncil'in kimi bölümlerinde anlatıldığı gibi, onunla birlikte hareket etmiş on iki kişidir. Sanat tarihinde on iki havarinin ilk betimlerine, ilk Hıristiyanların duvar resimlerinde bütünüyle simgesel bir anlatım içinde rastlanır. Katakomplarda genellikle İsa genç bir "İyi Çoban" betimiyle yer alırken havariler onun çevresindeki on iki kuzu ile simgelenir. Bu

erken dönem betimlerinde, nadir de olsa on iki güvercin ile gösterildiklerine de rastlanmaktadır. İlerleyen zaman içinde havariler, aşağı yukarı belli tipler altında, insan figürüyle karşımıza çıkmaya başlarlar. Tek portrelerinde ise genellikle yaşamlarındaki olaylardan alınmış özel atribülerle tanınır kılınırlar.

1. Simon Petrus: Atribüleri anahtar, balık; koruyuculuk alanı papalık ve dolayısıyla Roma'dır.
2. Andreas: Atribüsü gerildiği X biçiminde haç; koruyuculuk alanı Yunanistan ve İskoçya'dır.
3. Zebedi'nin oğlu Yakub (Büyük Yakub): Atribüleri hacı asası, deniz kabuğu; koruyuculuk alanı İspanya'dır.
4. Yakub'un kardeşi Yuhanna (İncil Yazarı Yuhanna): Atribüleri yılanlı şarap kadehi, İncil yazarı olmasına bağlı olarak kitap ve esin gücü nedeniyle kartaldır.
5. Filipus: Atribüleri Latin haçı biçiminde sonlanan asa, zaman zaman Hieropolis'teki mucizesine bağlı olarak canavardır.
6. Bartolomeus: Atribüsü bıçak ya da yüzülmüş deri biçimindeki insan figürüdür.
7 Thomas: Atribüsü mimarlık aletleri; koruyuculuk alanı mimarlardır.
8. Matta: Atribüleri ilk mesleğini (vergi toplayıcısı) belirten bir para kesesi, kalem ve kitap, İncil yazarı olarak insan yüzlü bir kerubim ya da melek, zaman zaman da öldürülüş nedeni olarak baltadır.
9. Alfeus'un oğlu Yakub (Küçük Yakub): Atribüsü sopa ya da değnek; koruyuculuk alanı şapkacılar, kumaşçılar ve benzer loncalardır.
10. Taddeus: Atribüsü teber ya da mızrak; koruyuculuk alanı kayıp amaçlardır.
11. Gayyur Simon (Simon Zelotes): Atribüsü bıçkı ya da testere; koruyuculuk alanı sanat ve eğitimdir.
12. Yahuda İskariot: Atribüleri şeytan, para kesesidir (daha sonra Yahuda'nın yerine geçen Mathias: Atribüsü mızraktır).

Bunların dışında zaman zaman Paulus (kılıç, kitap), Markos (kitap, kanatlı aslan, kalem) ve Luka (kitap, öküz, ressamlık gereçleri) da havarilerle birlikte gösterilir. Ancak bu durumda, havarilerin içinden üç kişi gösterilmez ve on iki sayısı hiç değişmemiş olur.

Havarilerin sanat tarihinde bir dizi biçimindeki portrelerinin iki önemli örneği, El Greco'nun Toledo'daki Casa Greco'da bulunan resimleri ve Roma'daki San Giovanni Laterano Kilisesi'nde orta nefte yer alan, 18. yüzyıla tarihlenen heykellerdir.[132]

132 Borromini'nin orta nefte gerçekleştirmiş olduğu nişler 18. yüzyılın başına kadar boş kalmış, Papa XI. Clement'in emriyle açılan yarışma sonucu dönemin ünlü heykelcilerinin tasarımlarına dayanan bir heykel dizisi kabul edilmiştir. Sanatçılar listesi şu biçimdedir: Camillo Rusconi (Andreas, Matta, Zebedi'nin oğlu Yakub, İncil yazarı Yuhanna); Francesco Moratti (Gayyur Simon); Angelo de' Rossi (Alfeus'un oğlu Yakub); Giuseppe Mazzuoli (Filipus); Lorenzo Ottoni (Taddeus); Pierre-Étienne Monnot (Petrus, Paulus); Genç Pierre Le Gros (Bartolomeus, Thomas).

İncil Yazarları

Kanonik İnciller, Matta, Markos, Luka ve Yuhanna tarafından kaleme alınmıştır. Bununla birlikte genellikle İncil olarak anılan metinler bütünü, bu dört kitap dışında "Resullerin İşleri", havarilerin kaleme aldıkları yirmi bir mektup ve "Vahiy" olarak adlandırılan metni de içermektedir. Bu nedenle söz konusu metinlerin tümünü içeren kitap, Tevrat'la (Eski Ahit) bir bütün oluşturacak biçimde İncil (Yeni Ahit) olarak adlandırılır.

Dört İncil yazarından Matta ve Yuhanna, İsa'nın havarilerinden ikisidir. Markos, havari Petrus'un takipçilerinden, Luka ise Paulus'un takipçilerinden ve Yunan toplumunda Hıristiyanlığı ilk kabul edenlerden birisidir.

Matta (1. yüzyıl)

Günü: 21 Eylül 90
Atribüleri: bkz. "Havariler"

İncil'de İsa'nın havarisi olmadan önce Kefernahum kentinde vergi toplayıcısı olarak çalıştığı belirtilen Matta'nın, kendisine ait olan İncil'i Yahuda kentinde 65-100 yılları arasında kaleme aldığı kabul edilir. İsa'nın ölümünden sonra vaaz vermeye gittiği Etiyopya'da kafası kesilerek öldürüldüğüne inanılır. İncil yazarı olarak atribüsü melektir (Bkz. Ek 2).

Markos (1. yüzyıl)

Günü: 25 Nisan 68
Atribüleri: Kanatlı aslan, piskoposluk giysisi, kalem ve hokka (İncil yazarlığına bağlı olarak)
Koruyuculuk alanı: Venedik

Yazıya geçirilen en eski İncil metni olarak kabul edilen Markos İncili'nin 60 yılı civarında kaleme alındığı ve havari Petrus'un anlatıları doğrultusunda Roma'da yazıldığı varsayılır. Venedik'in koruyucu azizi olan Markos'un İncil yazarı olarak atribüsü kanatlı aslandır.

Luka (1. yüzyıl)

Günü: 18 Ekim
Atribüleri: Kanatlı öküz, Kutsal Kitap, Meryem ve Çocuk İsa'nın resmi.
Koruyuculuk alanı: Ressamlar

Hekim olan Luka, aynı zamanda ressam ve heykeltıraş olarak kabul edilir; bu nedenle sanatçıların koruyucu azizidir. İncil metnini 80 yılında kaleme aldığı düşünülmektedir. Ayrıca "Resullerin İşleri" bölümünün de yazarı olan Luka, "Meryem ve Çocuk İsa" betimlerinin ilk ressamı olarak kabul edilir. İncil yazarı olarak atribüsü kanatlı öküzdür.

Yuhanna (1. yüzyıl)

Günü: 27 Aralık 99
Atribüleri: bkz. "Havariler"

Sinoptik İncillerden daha geç tarihli olduğu düşünülen İncil metni dışında İncil'de yer alan üç mektup ve "Vahiy" kitabının yazarıdır. "İsa'nın sevdiği havari" olarak tanıtılan kişinin Yuhanna olduğu kabul edilir. İncil yazarı olarak atribüsü kartaldır.

Dört İncil yazarı sanat tarihinde sıklıkla betimlenmişlerdir. Pontormo'nun Santa Felicita Kilisesi'nin Capponi Şapeli kubbeye geçiş öğelerinde betimlediği portrelerden başka Pieter Aertsen'in bir yapıtında İncil yazarlarını atribüleriyle birlikte bir arada görürüz (Resim 210). Ayrıca Luka'nın Meryem ve Çocuk İsa'nın ilk betimlerini yaparken gösteren sahneler de sıklıkla ele alınmıştır (Resim 211).

Aziz ve Azizeler

Hıristiyan dünyasındaki aziz ve azizeler, sayılamayacak denli çoktur. Latin ve Ortodoks kiliselerinin kendi takvimlerine göre zaman zaman değişiklik gösteren liste yüzyıllar boyunca sürekli yenilenmiştir. Erken dönemlerden (4. yüzyıl) kesintisiz bir biçimde günümüze kadar kilise kişilerin azizliklerini onamıştır. Bu bağlamda, bir kişinin aziz ilan edilmesi, belli bir süreç sonrasında Papalığın (Latin Kilisesi) onamasıyla gerçekleşir. Kilise takviminde belli bir günü (genellikle ölüm tarihi) ve koruyuculuk alanı (çoğunlukla mesleği, mucizeleri, imgelemleri ve yaşamlarındaki kimi olaylara bağlı olarak) saptanan aziz ve azizelerin bir kısmı, Batı sanatında portre olarak ya da yaşamlarından alınma sahnelerle sıklıkla karşımıza çıkar. Burada, öyküleri sanat tarihinde en yaygın biçimde ele alınmış birkaç örneği sunmakla yetiniyoruz.[133]

Agatha (3. yüzyıl)

Günü: 5 Şubat 251
Atribüleri: Tepsi ya da tabakta gösterilen bir çift göğüs, palmiye
Koruyuculuk alanı: Malta, Catania, yangın, göğüs hastalıkları

Sicilyalı güzel bir kız olan Agahta, bedenini ve ruhunu İsa'ya adar. Sicilya Valisi Quintianus, genç kızın güzelliğini duyarak onu sarayına getirtir. Valinin tüm tekliflerine karşın İsa'yı yadsımayı reddeden Agatha, "Cennetin Damadı"na ait olduğunu söyler. Reddedilişine çok öfkelenen Quintianus, azizeyi zalimce cezalandırmaya karar verir. Agatha'nın göğüslerinin makasla kesilip bedeninin

133 Aziz ve azizelerin kapsamlı bir toplamı için bkz. C. E. Clement, *Legendary and Mythological Art*, Londra: Bracken Books, 1994 (ilk baskı 1876). Ayrıca eksiksiz bir liste, Catholic Encyclopedia'nın http://www.newadvent.org adresinde bulunabilir.

ateşe atılmasını emreder. Genç kızın yaralı göğüsleri Aziz Petrus ve ona eşlik eden bir melek tarafından iyileştirilir. Ateşe atıldığı sırada gerçekleşen bir depremse genç kızı yanmaktan kurtarır. Sonunda yaşadığı acılardan yorgun düşen azize, ölmek için dua eder ve duası kabul edilir. Agatha'nın ölümünden bir yıl sonra Catania kenti, Etna Dağı'ndan boşalan lavlar nedeniyle yıkıma uğrar. Azizenin mezarına koşan kent halkı, onun ipekli örtüsünü bir mızrak üstüne koyarak yükselen ateş nehrine götürürler. Bu kutsal rölikle buluşunca lavlar ortadan kalkar. Bu mucize karşısında kent halkının büyük kısmı Hıristiyan olur.

Azize Agatha, bir elinde şehitlik simgesi palmiye, öteki elinde ise üzerinde iki göğsün bulunduğu bir tabak ya da tepsi ile betimlenir (Resim 212). Göğüslerinin kesildiği makas ya da kerpeten de atribüleri arasındadır. Genellikle giydiği uzunca elbise, Catania kentini kurtaran mucizeyi simgeler.

Antonius (4. yüzyıl)

Günü: 17 Ocak 357

Atribüleri: Keşiş giysisi, T biçiminde sonlanan asası, koltuk değneği ve kimi zaman değneğine asılı çan (şeytanı kovma özelliği olarak).

Monastik düşüncenin kurucusu olan Antonius, yukarı Mısır'da soylu ve zengin bir Hıristiyan ailenin çocuğu olarak dünyaya gelir. Anne ve babasının ölümünden sonra on sekiz yaşındayken aniden ruhsal bir değişime uğrayarak bütün varlığını yoksullara, yanında çalışanlara dağıtır. Keşişlere katılarak çöle çekilen Antonius bundan sonraki yaşamını kendini dinleme yoluyla ruhsal iyileşmeye adar. Nil yakınındaki bir yıkıntıda yirmi yıla yakın yalnız yaşayarak dünyasal zevklerin bütün çekiciliğine karşı savaşır. Burada Tanrı için yaşayan Antonius şeytan tarafından pek çok sınamaya tabi tutulur. Yalnızlık döneminden sonra büyük bir ruhsal güç kazanır ve pek çok insan onun rehberliğinde yaşamak için yanına gelir.

Doksan yaşına vardığında hiç kimsenin bu kadar uzun süre yalnız yaşayabilmiş olduğuna inanmaz; ancak duyduğu bir ses, "Senden daha kutsal biri var. Yalnızlık ve tövbe içinde doksan yıl Tanrı'ya hizmet etmiş olan keşiş Paul'dür bu kişi," deyince keşiş Paul'ü aramak için yola koyulur. Bir kentauros ve satyrin rehberlik ettiği yolculuğu sırasında şeytanın pek çok sınamasıyla karşılaşır; ancak haç çıkararak bütün sınamalardan geçer. Yaşlı keşişin mağarasına ulaştığında Paul ona altmış yıl boyunca her gün bir karganın yarım somun ekmek getirdiğini söyler. Karga artık bir somun ekmek getirmeye başlar (Resim 213). Paul öldüğünde Antonius'un onu gömmeye gücü yetmediği için iki aslanın bu işi yaptığına inanılır. Daha sonra Antonius kendi yaşadığı yere dönerek on dört sene daha yaşar ve yüz beş yaşında ölür.

Batı sanatında genellikle yaşlı ve sakallı olarak gösterilen Antonius, Monastisizmin kurucusu olduğunu belirten biçimde keşiş cübbesi ve başlığı ile

betimlenir. Elinde ucu "T" biçiminde sonlanan bir asa taşır. Sol omzunda ise mavi renkte bir "T" yer alır. Bu harf (theta) Yunanca'da "Tanrı" anlamına gelen "Theos" sözcüğünün ilk harfidir. Bu biçimin Antonius'a atfedilişi çok belirgin değildir. Öte yandan Mısır haçı olarak bilinen bu biçim (Tau), eski Mısır'da ölümsüzlük simgesidir ve sonraları İskenderiyeli Hıristiyanların simgesi halini almıştır. Aynı zamanda kötü ruhları kovuşuyla ilişkili olarak çan ve günaha karşı zaferin simgesi domuz da azizin atribüleri arasındadır. Çan kimi zaman domuzun boynunda asılı biçimde gösterilir. Antonius bazı betimlerde ayaklarının altında alevlerle resmedilir. Azizin bir rüyasına bağlı olarak resmedilen bu alevler, ondaki dünyasal istekleri söndüren cehennem ateşini simgeler. Ortaçağ'da domuz, Antonius'un düşüncesine bağlı keşişler ve din adamları tarafından yetiştirilen bir hayvandır. Domuz yağının azizin tanık olduğu yangının ilacı olduğuna inanılmaktaydı. Nitekim 11. yüzyıl Avrupası'ndaki bir salgın (yılancık hastalığı) sırasında pek çok hasta azizin adını anarak iyileşmiş ve mikrop "Aziz Antonius Ateşi" olarak anılmıştır.

Antonius-Padovalı (1195-1231)

Günü: 13 Haziran
Atribüleri: Zambak, Fransisken giysisi, alev ya da yanan yürek (daha önce bağlı olduğu Augustinian tarikatı açısından), haç
Koruyuculuk alanı: Padova

Lizbon'da doğan Antonius, önce Augustinian tarikatına bağlanmasının ardından Francesco'nun vaazlarından etkilenerek Fransiskenlere katılır. Teolojik açıdan derin bilgisi ve etkili vaazları nedeniyle tarikat adına İtalya'nın pek çok yerine seyahat eder. Padova kentinin koruyucu oluşu, erken yaşta orada ölmesiyle ilişkilidir. 1946 yılında Papa XII. Pius tarafından Kilise Babalarından biri olarak kabul edilir.

Fransisken tarikatının belden halatla bağlı kahverengi çuha giysisi içinde gösterilen Antonius (Resim 214), özellikle Karşı-Reformasyon sanatında elinde Çocuk İsa'yı taşırken resmedilir. Bu betimleme tipi, odasında dua ettiği sırada azize Meryem ve Çocuk İsa'nın görünmesi öyküsüne dayanır. Öte yandan Francesco gibi onun da kuşlara vaaz edişini konu alan betimlere rastlanır.

Bernardino (1380-1444)

Günü: 20 Mayıs
Atribüleri: IHS monogramı, ayakları dibinde üç piskoposluk tacı
Koruyuculuk alanı: Siena

Fransisken papaz ve vaiz. Gençliğinde tıp eğitimi alan Bernardino, Siena'da veba salgını başlayınca hastalığın tedavisinde yoğun olarak çalışmış, daha sonra da Fransisken tarikatına girmiştir. Bernardino vaazları sırasında İsa'nın Yunan-

ca adının kısaltılmışı olan IHS yazılı bir monogramı dinleyicilerine gösteriyor ve bunun önünde eğilip dua etmelerini söylüyordu. Bu tutumu, kilise tarafından bir tür sapkınlık olarak yorumlanmış, Roma'da Papa V Martin tarafından suçlanmış, ancak çok başarılı bir savunma ile beraat etmiştir. Bu nedenle, "İsa adına tapınma kültünün" kurucusu sayılmaktadır. Abruzzi, Aquila'da ölmüştür. Rölikleri, kentteki St. Francesco Kilisesi'nde saklanmaktadır.

Genellikle, Fransisken giysileri içinde, IHS yazılı bir tablet, güneş formu ya da asa tutar biçimde gösterilir. Bunun dışında, piskoposluk görevini üç kez geri çevirmesine bağlı olarak ayakları dibinde üç piskoposluk tacı ile de betimlenir (Resim 215). Kimi zaman da koruyucusu olduğu Siena kentinin bir maketini taşır.

Caterina-İskenderiyeli (3. yüzyıl)

Günü: 25 Kasım 307
Atribüleri: Çivili çark, kitap, palmiye dalı, taç, kılıç
Koruyuculuk alanı: Genç kızlar, eğitim ve öğrenim

Roma İmparatoru Maxentius döneminde şehit edilen Caterina'nın yaşamına ilişkin söylenceler 9. yüzyıla tarihlenir. 3. yüzyılda zengin ve soylu bir ailenin kızı olarak İskenderiye'de doğar. Bazı kaynaklara göre, İskenderiyeli pagan bir kralın kızıdır. Çocukluk döneminde iyi bir eğitim alan Caterina, çölde yaşayan bir keşiş tarafından vaftiz edilerek Hıristiyan olur. Vaftizinde önce Meryem ve Çocuk İsa'yı rüyasında görür. Meryem, Caterina'yı hizmetkâr olarak almak ister; ancak Çocuk İsa, güzelliği ve bilgisiyle ünlü bu genç kızı "yeterince güzel olmadığı" gerekçesiyle reddeder. Vaftiz edilene dek huzur bulamayan Caterina, vaftizin ardından yeniden rüya görür. Bu kez Çocuk İsa, genç kızın parmağına bir yüzük takar. Bu olay, "İskenderiyeli Caterina'nın Mistik Evliliği" olarak anılır ve özellikle Barok resimde sık işlenen bir tema halini alır.

İmparator Maxentius, Caterina'yla birlikte olmak ister. Genç kızı inancından döndürmek için çabalasa da başaramaz. Bunun üzerine elli filozofu bu iş için görevlendirir. Caterina'nın inancının daha da sağlamlaşmasına yol açan filozoflar kazığa bağlatılarak öldürülür. Maxentius, Caterina için de bir işkence tasarlar. Azizenin ellerini bağlatarak demir çivilerle kaplı dört çarkla bedenini parçalatmaya kalkışır. Ancak aniden çakan bir şimşekle azizenin bedeni yara almadan kurtulur. Bunun ardından Caterina öldürülür. Azizenin bedeni melekler tarafından Sina Dağı'ndaki manastıra taşınır. Caterina'nın rölikleri günümüzde de bu manastırda korunmaktadır.

İskenderiyeli Caterina'nın atribüsü, uğradığı işkence nedeniyle çivilerle kaplı ya da parçalanmış bir çarktır (Resim 216). Kimi zaman küçük olan bu çark azizenin elinde, kimi zamansa büyük betimlendiği için yanında ya da ayaklarının altındadır. Şehitliğini simgeleyen palmiye, öldürüldüğü kılıç, İsa'yla mistik evliliğini simgeleyen yüzük azizenin öteki atribüleridir.

Cecilia (3. yüzyıl)

Günü: 22 Kasım 280
Atribüleri: Müzik aletleri (özellikle org), boynundaki üç yara, beyaz ve kırmızı güllerden taç
Koruyuculuk alanı: Müzik ve müzisyenler

Efsaneye göre, kızını Hıristiyan olarak yetiştiren bir Roma yurttaşının çocuğu olan Cecilia, Valerius adlı Romalı bir soyluyla evlendirilir. Cinsel perhizde bulunan genç kız kocasına da bunu kabul ettirir. Ancak Valerius, karısının sürekli kendisini izlediğini söylediği meleğin varlığına tanık olmak ister. Bunun üzerine Cecilia kocasını katakomplarda Hıristiyanlar için çalışan Urban'a gönderir. Burada vaftiz olan Valerius döndüğünde karısını iki demet çiçek taşıyan bir melekle birlikte bulur. Melek zambaklardan oluşan tacı Cecilia'nın, güllerden oluşanı ise Valerius'un başına yerleştirir. Bu olayın ardından Valerius'un kardeşi Tiburtius da Hıristiyanlığı seçer ve iki kardeş inançlarını yaymak için İncil'den vaazlar vermeye başlarlar. Bunu duyan Roma valisi, uyarısına karşın vazgeçmeyen kardeşleri sürgüne gönderir. Kocasından ayrı kalan Cecilia valinin de gözünün olduğu servetini yoksullara dağıtır. Bu nedenle tanrılara adanmasına karar verilince direnir; ancak bu kez önce buhar banyosuyla daha sonra kızgın yağ dolu bir kazana atılarak öldürülmeye çalışılır. Bütün işkencelerden sağ kurtulması üzerine vali, Cecilia'nın başının kesilmesini emreder. Cellatların üç kılıç darbesine karşın ölmeyen bakire yalnızca boynundan üç yara alır. Bu olayın ardından üç gün daha yaşar.

Yaşamı boyunca kendini cennete çok yakın gören Cecilia, hep melekler korosunu duymuştur. İnanışa göre bütün müzik aletlerini çalabilen azizenin müziğin ve müzisyenlerin koruyucusu oluşunun köklerini onun "Çile"lerinde buluruz: "Düğün günü nişanlısının evine giderken müzik aletlerinin sesiyle (cantantibus organis) uğurlanır. Bu da yüreğindeki Tanrı inancını artırır."

Resim sanatında genellikle müzik aleti çalarken, müzik aleti taşıyan ya da çalan meleği izlerken betimlenir (Resim 217). Kimi zaman da dünyasal zevkleri simgeleyen müzik aletlerini elinin tersiyle iterek reddeder biçimde gösterilir.

Christina (3. yüzyıl)

Günü: 24 Temmuz 295
Atribüleri: Değirmen taşı ve ok
Koruyuculuk alanı: Venedik devleti, Bolsena

Bolsena gölü yakınındaki Tiro köyünde doğduğu sanılır. Efsanesi Kilise tarafından kabul görmemiş olsa da, kendisine orta ve kuzey İtalya'da tapınılmaktadır. Christina, kenti yöneten bir Romalı yurttaşın kızıdır. İsa'nın öğretisine inandığından kendini bu isimle anmaktadır. Bir gün babasının altın idollerini kırıp yoksullara dağıtır. Babası öfke içinde kızının cezalandırılmasını ve zindana atılmasını emreder. Burada melekler onun yaralarını iyileştirir. Babasının,

boynuna bir değirmen taşı bağlanarak göle atılmasını emretmesine rağmen yine meleklerce kurtarılır ve Tanrı tarafından beyaz bir giysi giydirilen Christina, güvenle karaya ulaştırılır. Daha sonra, kızgın bir ocağa atılır. Bu kez babası saçlarını kazıtıp Apollo tapınağında kurban edilmesini emreder. Azize tapınağa geldiği sırada, mekândaki heykeller önüne düşüp tuzla buz olur; bundan çok korkan babası ise hemen orada can verir. Onun hapiste dualar okuduğunu duyan Julianus, dilinin kesilmesini emreder; ancak oradaki herkesin şaşkınlığı içinde bu işkenceden sonra bile dualarını söylediğine inanılır. Sonunda bir direğe bağlanır ve ölünceye kadar oklanmasına karar verilir ve bu biçimde din şehidi olur (Resim 218). Bolsena gölü üzerindeki bir adada yer alan azize adına yapılmış bir kilisenin resimleri ünlü ressam Ludovico Carracci'ye aittir.

Christophorus (4. yüzyıl)

Günü: 25 Temmuz 364
Atribüleri: Omzundaki çocuk, palmiye ağacından değneği
Koruyuculuk alanı: Gezginler ve yolcular

Kenan kentinde yaşayan iri cüsseli, çok güçlü bir adam olan Christophorus'un adının anlamı Yunanca'da "İsa'yı taşıyan"dır. Bir kralın hizmetinde çalışan Christophorus, şeytandan korkan kralın kendisini çarmıha gerdirdiğini gördüğünde şeytanın krallardan daha güçlü olduğunu düşünür. Bunun üzerine şeytanı bulmaya karar verir. Onunla bir çölde karşılaşarak birlikte yolculuk eder. Bir haçın bulunduğu yol ayrımına geldiklerinde şeytan buradan geçmeye korkar. Bunun üzerine Christophorus şeytanın da bu dünyanın en güçlüsü olmadığını fark eder. Böylelikle İsa'yı bulmak için şeytanı terk eder. Uzun bir süre keşiş gibi dolanır, bu arada eski gücünü de yitirir. Bir gün uyurken küçük bir çocuk kendisini azgın nehirden karşıya geçirmesini ister. Çocuğu sırtına alan Christophorus suya girdiğinde suyun şiddetinin de, çocuğun ağırlığının da gittikçe arttığını fark eder. Güçlükle karşı kıyıya ulaştıklarında zor soluk alan Christophorus çocuğa, "Kimsin sen, benim gücümü bu denli zorlayan?" diye sorar. Çocuk şu sözlerle yanıtlar: "Christophorus, dünyayı sırtında taşıyan adam, şaşırma, sen de onu yaratan tarafından taşındın. Ben dünyanın kralı İsa'yım." Bu olayın ardından Samos'a gider. Kentin kralı azizin inancını kırmak için işkence eder ve sonunda Christophorus başı kesilerek öldürülür. Christophorus genellikle omzunda bir çocukla nehri geçerken gösterilir (Resim 219).

Cosmas ve Damianos (4. yüzyıl)

Günü: 27 Eylül 301
Atribüleri: Neşter ve öteki tıp aletleri
Koruyuculuk alanı: Mediciler, tıp dünyası

Arap kökenli bu ikiz kardeşler, babalarının erken ölümü üzerine anneleri Theodora tarafından Hıristiyan değerler içinde yetiştirilmişlerdir. Şifa

vermek amacıyla tıp okuduktan sonra emeklerinin karşılığında hiçbir zaman para almamışlar; giderek yetkin birer doktor haline gelmişlerdir. Diocletianus zamanında Hıristiyanlara uygulanan baskı ve tutuklamalar sırasında ele geçirilip yargıç Lisius'ın karşısına çıkarılmışlar ve karar sonucu denize atılmışlardır. Bir melek tarafından kurtarıldıktan sonra ateşe atılmalarına rağmen bir zarar görmemişler, sonrasında başları kesilerek din şehidi olmuşlardır. Yunanlılar arasında Asklepius kültünün devamcısı olarak görülen Cosmas ve Damianus nadiren tek başlarına gösterilirler. Hastalık ve özellikle de vebaya karşı koruyuculukları nedeniyle kimi zaman Roch ve Sebastian'la birlikte gruplanırlar. Rönesans tıp adamlarının koyu kırmızı, çizgili giysileri içindeki azizler ellerinde yağ kabı, neşter ya da ilaç yapımında kullanılan havan ve tokmağı gibi öteki tıp aletlerini taşırken gösterilirler. Daha çok iyileştirme eylemleri (Resim 220) ve şehit edilişlerine yönelik sahneler, Medici ailesinin koruyucu azizleri olmaları nedeniyle özellikle 15. yüzyıl Floransa sanatında görülür. Fra Angelico'nun azizlerin yaşamlarından sahnelere yer verdiği San Marco Altarpanosu'nun (San Marco Müzesi, Floransa) predella bölümlerinden birinde, bacağını kesmek zorunda kaldıkları diyakoza uykusunda bir Mağribi'nin bacağını takarlarken görürüz (adam uyanınca bir bacağının koyu tenli olduğunu fark edecektir). Azizler, Michelangelo'nun Medici Şapeli'ndeki heykel grubunda ise Meryem ve Çocuk İsa'nın iki yanında da yer almaktadırlar.

Denis (3. yüzyıl)

Günü: 9 Ekim
Atribüleri: Piskoposluk giysisi ve kesik baş
Koruyuculuk alanı: Fransa

Pek çok efsaneye konu olması nedeniyle yaklaşık 9. yüzyıla kadar kimliği kesinlik kazanmamış bir azizdir. Bu süreçte, 1. yüzyılda Areopogus yargıçlarından olup Paulus tarafından Atina'daki vaazı sırasında Hıristiyanlığı seçen (bkz. "Resullerin İşleri") Dionysius (ilk Atina piskoposu olduktan sonra Meryem'i ziyarete Kudüs'e gider, onun ölümünde bulunur. Roma'ya dönerek Paulus'un şehit edilişine tanıklık eder, sonra Papa Clement tarafından vaaz vermek üzere Fransa'ya gönderilir ve orada Denis olarak anılır) ve *De Hierarchia Celesti*'nin yazarı Pseudo-Dionysius (5. yüzyıl) ile özdeşleştirilse de 3. yüzyılda Paris piskoposluğu yapan aziz olarak kabul edilir. Roma valisinin emriyle Rusticus ve Eleutherius isimli yardımcılarıyla birlikte başı kesilerek din şehidi olur. Başının kesilmesinin ardından Denis'nin bedeni dirilir ve kesilen başını elinde tutarak Martyrler Dağı (Montmartre) olarak bilinen yere taşır. Azizin buraya gömülen bedeni ve kesik başı daha sonra isminin verildiği manastır kilisesi olan St. Denis'ye taşınır.

Fransız Gotik heykellerinde (Notre-Dame Katedrali portalindeki gibi) ve vitraylarında piskoposluk giysisi ve elinde taşıdığı kesik başıyla betimlenir (Resim 221).

Domenicus (1170-1221)

Günü: 4 Ağustos
Atribüleri: Tespih, yıldız, ağzında yanan meşale tutan köpek

Dominiken tarikatinin kurucusudur. İspanya'da Calahorra'da doğmuştur. Soylu Guzman ailesinin bir üyesiydi ve Palencia Üniversitesi'nde eğitim görmüştü. Gençliğinden itibaren kilisenin hizmetine girmiş; 1215'te Roma'ya giderek papalıktan tarikati adına vaaz verme yetkisi almıştır. Bu onayı aldıktan kısa bir sure sonra, beyaz bir tünik üzerine siyah cübbeli papazlar, Avrupa'nın hemen her bölgesine yayılmıştır. 1220'de tarikat, yoksulluk yemini etmiş ve bir dilencilik kardeşliğine dönüşmüştür. Domenicus ise ertesi yıl Bologna'da ölmüştür.

Domenicus sanatta hep tarikatin giysileri içinde verilir. Özel atribüsü tespihtir. Zaman zaman, doğumundan önce annesinin gördüğü bir rüyaya bağlı olarak (annesi bir rüyasında ağzında yanan bir meşale tutan bir köpek dünyaya getirmiştir), ağzında yanan meşale taşıyan bir köpekle birlikte gösterilir. Bu rüya, Domenicus ve tarikatının İncil'i yayması anlamında yorumlanmıştır (*Domini canes*, yani Tanrı'nın köpeği). Alnında ya da halesinde yer alan yıldız ise vaftizi sırasında alnında belirdiğine inanılan yıldızı simgeler. Bir somun ekmek ise, yaşamındaki bir mucizeyi göstermektedir. Manastırda bir gün arkadaşları kendisine gelip hiç yiyeceklerinin kalmadığını söylerler. Domenicus çanı çalmalarını ve papazların yemek masasına oturmalarını söyler. Bütün papazlar oturup dua ederken iki melek görünür ve her birine bir somun ekmek verir. Masumluğun simgesi zambak da atribüleri arasındadır. Bir başka mucize ise, Napoleon Orsini'nin diriltilişidir. Öyküye göre, Kardinal Stephano di Fossanuova'nın genç yeğeni, atından bir hendeğe düşer ve ölür. Domenicus dua eder ve yüksek sesle seslenir: "Genç Napoleon, İsa adına sana kalkmanı emrediyorum!" Genç adam mucizevi biçimde kalkar ve yaşama döner. Sanat tarihinde rastlanan betimlerinden (Resim 222) biri de, Meryem'in azize bir tespih verdiği imgelemdir (Bkz. "Tema ve Kavramlar", Rosario Madonnası).

Eligus (7. yüzyıl)

Günü: 1 Aralık 659
Atribüleri: Kuyumculuk aletleri, çekiç, örs, körük, maşa
Koruyuculuk alanı: Bologna, Noyon, kuyumcular, nalbantlar

Yaklaşık 588-659 yılları arasında yaşamış olan Eligius, Limoges yakınında orta halli bir ailenin çocuğu olarak doğmuştur. Kısa bir süre içinde kuyum-

culuk mesleğinde yükselmiş ve Paris'e gittiğinde Fransız Kralı II. Clotaire'ın dikkatini çekmiş, saray ve kralın istekleri için çalışmaya başlamıştır. Bu mesleğini büyük bir inanç ve alçakgönüllülükle sürdürmüş, kazandığını pek çok manastır ve hastanenin yapımında harcamıştır. Kralın takipçisi Dagobert onu darphanenin başına getirmiştir. Dagobert'in ölümünden sonra Noyon Piskoposu olmuş ve bu görevdeki başarısı nedeniyle vaaz vermek üzere Belçika yöresine yollanmıştır. Bir inanışa göre İsveç ve Danimarka'ya İncil'i ilk götüren kişidir. Bütün bu görevlerine rağmen, kuyumculuk mesleğini de başarıyla sürdürmüş, krallar için tahtlar ve pek çok litürjik kilise eşyası üretmiştir.

Bir efsaneye göre, bir gün kendisine nallanmak üzere getirilen bir at, şeytan tarafından kışkırtılmış olarak huzursuz davranmış ve Eligius'un işini görmesini engellemiş; bunun üzerine sakin bir biçimde atın ayağını kesmiş, rahatlıkla nallamış ve sonra ayağı tekrar yerine oturtmuştur.

Genellikle kuyumcu loncaları tarafından sipariş edilen resimlerde atölyesinde çalışırken ya da atribüsü olan kuyumculuk aletleriyle betimlenmiştir (Resim 223).

Erasmus (3. yüzyıl)

Günü: 3 Haziran 296
Atribüleri: Bocurgat, piskoposluk giysisi
Koruyuculuk alanı: Akdenizli gemiciler

En erken Hıristiyan şehitlerindendir. Formia Piskoposu olan Erasmus, Diocletianus zamanında çok ağır işkenceler sonucunda din şehidi olmuştur. Yakalanan Erasmus'un bağırsakları çıkarılmış ve ipek sarılır gibi, bir bocurgata sarılmıştır. Atribüsü olan bocurgat nedeniyle Akdenizli gemicilerin koruyucu azizidir. Piskoposluk giysileriyle gösterilen Erasmus genellikle elinde atribüsü olan bocurgatla betimlenir (Resim 224).

Francesco (1182-1226)

Günü: 4 Ekim 1226
Atribüleri: Tarikatın belden halatla bağlı kahverengi çuha giysisi, kurukafa, zambak, haç, kuzu

Francesco 1182 yılında Assisi'de doğar. Vaftizinde ona Giovanni adı verilir. Babası, yaptığı bir Fransa yolculuğundan sonra adını Francesco olarak değiştirir (Bu konuda iki ayrı inanış vardır: birincisi annesinin bir Fransız olma olasılığı; ikincisi ise gençliğinde Fransız gezgin ozanlarının şarkılarına olan düşkünlüğüdür). Gençliğinde Assisi ile Perugia kentleri arasındaki savaşa katılır, esir düşer. 1205'te Gualtiero di Brienne'nin ordusuyla ün bulmak umuduyla Pulye bölgesine gider. Spoleto'da hastalanır ve bir rüyadan (silah dolu saray rüyası esin alarak Assisi'ye geri döner. 1206'da Assisi'deki St. Damiano Kilisesi'nde

haçtan ona, "Francesco, yıkılmak üzere olan evimi tamire git," diye seslenen İsa'nın sesini işitir. 1208'de Rivotorto'da ilk hayat arkadaşlarını kabul eder. 1209'da Papa III. Innocentus, Francesco ve arkadaşlarının hayat tüzüğünü onaylar. 1211'de Assisi yakınındaki Portiuncula Kilisesi'nde Clara di Favarone adlı kıza rahibelik giysisi giydirir. Böylelikle Clarisler Tarikati doğar. 1216'da Papa III. Honorius, İsa adına Portiuncula Kilisesi için Francesco'ya verilen özel günah bağışlamasını onaylar. 1219'da doğuya gider ve Mısır Sultanı'yla (Melik el Cemal) karşılaşır. 1221'de sevgi hacısı olarak Kudüs'ü ziyaret eder. 1223'te Papa'nın da izniyle Greccio köyünde, bir mağarada "İsa'nın doğuşu"nu canlandırır. 1224'te Verna dağında, vücudunun beş yerinde yaralar belirir (stigmatizasyon). 1225'te *Yaratıkların İlahisi*'ni düzenler. 1226'da 3 Ekim akşamı, Assisi vadisindeki Meryem Ana Kilisesi'nde hayata gözlerini yumar. 1228'de Papa IX. Gregorius, onu aziz ilan eder ve kabrini içeren kilisenin temelini atar. 1230'da kabri küçük St. George Kilisesi'nden alınarak, cennet tepesinde yeni inşa edilmiş büyük kiliseye (St. Francesco Kilisesi) nakledilir.

Batı sanatında en sık işlenen azizlerden biri olan Aziz Francesco, Fransisken tarikatının kahverengi çuha giysileriyle gösterilir. İsa'nın çarmıha gerilişi sırasında vücudunda oluşan beş yara (stigmata), azizin vücudunda taşıdığı izlerdir (Resim 225). Giotto'nun Assisi'deki St. Francesco Yukarı Kilise'nin duvarlarını bezediği fresk çevrimi, azizin yaşamöyküsünün ayrıntılı biçimde ele alındığı sahnelerden oluşmaktadır.

George (4. yüzyıl) Aya Yorgi

Günü: 23 Nisan 303
Atribüleri: Zırhlı asker giysisi, kalkan, kırık mızrak, ölü canavar
Koruyuculuk alanı: Askerler, İngiltere, Venedik, Ferrara

Ortodoks dünyasında Aya Yorgi olarak bilinen George, İmparator Diocletian zamanında yaşamış bir Kapadokyalı'dır. Soylu bir Hıristiyan aileden dünyaya gelmiş ve sulh yargıcı olarak görev almıştır. Birliğine katılmak üzere yaptığı yolculuk sırasında Lidya'da, bir gölden çıkan ve halkın sürüleriyle çobanları yiyen canavarın bulunduğu Selene denilen kente gelir. Kent halkı, canavarın kente yaklaşmasını ve ölüm saçan nefesinden oluşan zehirli havayı önlemek için kendilerine sığınaklar yapmışlardır. Önceleri canavara iki koyun veren halk, koyunlar bitince geri kalanların hayatlarını kurtarmak için iki çocuk kurban etmeye başlarlar. On beş yaşın altında pek çok çocuğun ölümü üzerine bütün kent ana babaların ağıtlarıyla dolar.

Kentin kralının Cleodolinda adında güzel bir kızı vardır. Pek çok insanın ölmesinin ardından halk, kralın kızının kurban edilmesini ister. Ümitsizlik içindeki kral, kızını kurtarmak için bütün hazinesini, hatta krallığının yarısını halkına teklif eder. Ancak halk, "Adalet bu mu kralımız? Senin fer-

manınla biz çocuklarımızdan ayrıldık, sen niye kendi evladından ayrılamıyorsun?" diye söylenerek prensesin kendilerine teslim edilmemesi halinde kralı sarayında yakacaklarını bildirir. Kral, kızının kaderini sekiz gün sonraya ertelemek ister. Sekizinci günün sonunda kraliyet elbiselerini giyen prenses kurban edilmek üzere yola çıkmadan önce babasının ayaklarına kapanarak hayır dualarını alır ve halkı için ölmeye hazır olduğunu söyler. Daha sonra gözyaşları içinde kentin dışına çıkarılır ve kentin kapıları genç kızın ardından kapanır. Prenses usulca canavarın bulunduğu yere yönelir. Patika daha önceki kurbanların kemikleriyle doludur. Bu sırada at üzerinde oradan geçen George ağlayarak yürüyen prensesi görür. Gözyaşları içindeki bakireye neden ağladığını sorunca prenses olanları anlatır. George'un ona yardım edeceğini söylemesi üzerine Cleodolinda, "Ey soylu genç burada durma, sen de benimle ölürsün, git buradan sana yalvarıyorum, der. Ancak George, "Beni gitmekten Tanrı korusun, bu iğrenç yaratığa karşı elimi kaldıracağım ve İsa'nın inayetiyle sana yardım edeceğim, diye yanıtlar. İninden çıkan canavarın üzerlerine doğru uçması üzerine George, haç çıkarıp koruyucunun ismini söyleyerek ona saldırır. Korkunç ve uzun bir dövüşün ardından canavarı kılıcıyla yere yatıran genç adam prensesten kuşağını getirmesini ister. Canavarı sıkıca bağlayarak kuşağı prensesin eline verir. George ve Cleodolinda, arkalarından bir köpek gibi sürükledikleri canavarı kente getirirler. Korku içindeki halka, "Korkmayın, Tanrı'nın gücüyle bu zaferi kazandım, ona inanın ve vaftiz olun, bu canavarı gözünüzün önünde yok edeceğim, diye seslenen George'a kral ve bütün halk inanır. Böylece yirmi bin kişi bir günde vaftiz olur. Kral canavarın başını kesen şövalyeye hazineler bağışlar; ancak armağanları fakirlere dağıtan George kendine hiçbir şey ayırmadan yoluna devam ederek Filistin'e gelir. Bu sırada İmparator Diocletian'ın Hıristiyanlık karşıtı fermanı tapınakların kapısına, pazar yerlerine asılarak yayınlanır. İnsanların fermanı dehşetle okuduklarını gören George öfkelenir ve cesaretle dolarak fermanı ayakları altında ezer. Tutuklanması üzerine çeşitli işkencelerden geçirilir ancak Tanrı'nın yardımıyla kurtulur. Ne var ki onu yargılayan yargıç Dacian'ın öfkesi dinmez ve şövalyenin başının kesilmesini emreder. Başını cellatın kılıcına eğen George ölümü cesur biçimde ve şükranla kabul eder.

Batı sanatında genç bir asker olarak gösterilen Aziz George, Romalı bir asker ya da Ortaçağ şövalyesi giysileriyle betimlenir (Resim 226). Ejderhanın Hıristiyanlığın erken dönemlerinde kötülüğü (özellikle pagan inancı) simgeleyişi, "Aziz George ve Ejderha" temasının Batı ikonografisinde yaygınlık kazanmasında etkili olmuştur. Nitekim portre olarak resmedildiğinde genellikle azizin ayaklarının altında kılıcıyla öldürdüğü ejderha yer alır. Öte yandan Prenses Cleodolinda'yı ejderhadan kurtarışını konu alan betimler özellikle Rönesans sanatçıları tarafından sıkça işlenmiştir.

Ignatius da Loyola (y.1491-1556)

Günü: 31 Temmuz 1556
Atribüleri: IHS, kitap, dikenli taçla çevrili yürek

Civzit tarikatının, yaşadığı sıradışı olaylarla ünlenen[134] kurucusudur. Soylu bir Bask ailesinin çocuğu olarak Loyola'da doğan Ignatius, gözü kara bir asker olarak görev yaparken Pampeluna'daki savaşta iki ayağından birden yaralanır, işkence gibi bir tedavi sürecine rağmen sakat kalır. Hıristiyan dünyasındaki önemi, çekirdeğini daha Paris'te öğrenciyken aralarında Francis Xavier'nin de bulunduğu bir grup gençle oluşturduğu İsa Derneği'nin, sonradan Papalıkça da tanınıp el üstünde tutulan bir tarikata (Cizvit) dönüşmesidir. Ignatius'un başına geçtiği Roma merkezli (Vignola'nın Il Gesu'su baş kiliseleridir) Cizvit Tarikatı, özellikle Karşı-Reformasyon döneminde Katolik Kilisesi'nin zedelenen itibarını, çoğunlukla da şiddet dozu yüksek önlemlerle yeniden sağlamaya çalışmıştır. Bu yönde Cizvitler dünyanın pek çok bölgesinde (özellikle de Protestanlığın yaygınlaştığı kuzey Avrupa'da) misyonerlik görevleri üstlenmişler, Protestanlıkla savaşıp gençlerin eğitimine yönelmişlerdir.

Ignatius genellikle orta yaşlı, kısa siyah sakallı bir figür olarak elinde kendi kitabının açılış tümcesi "Ad majorem Dei gloriam" (Tanrı'nın yüce görkemi için) yazılı bir kitapla, meleklerin tuttuğu bir tablette ya da hale içinde İsa'nın monogramı olan IHS ve Cizvitlerin amblemi dikenli taçla çevrili yürek (Sacred Heart) ile betimlenir. Yaşamından sahneler Roma'daki S. Ignazio Kilisesi'nde Andrea Pozzo tarafından resimlenmiştir (1685 sonrası). Kendisine ölümünden sonra pek çok mucize, sınanma ve imgelem atfedilmiştir (Resim 227).

İstefanos (1. yüzyıl)

Günü: 26-27 Aralık
Atribüleri: Taş, palmiye ve kimi zaman da buhurdan

Havariler tarafından seçilen ilk yedi diyakozdan[135] biri olan (ötekiler Filipus, Prohoros, Nikanor, Timon, Parminas ve Antakyalı mühendis Nikolaos) İstefanos, en erken din şehidi sayılmaktadır. Genellikle genç, sakalsız ve diyakoz giysileri içinde gösterilen azizin atribüleri arasında taş, palmiye ve kimi zaman da buhurdan yer alır. Sanatçılar taşlanmasına (bkz. "Resullerin İşleri") ilişkin betimlerde genellikle Saul'u ayakları dibinde giysilerle arka planda tek başına göstermişlerdir. Efsaneye göre, 415 yılında mezarı bulunarak rölikleri Roma'ya taşınmış ve Lorenzo'nun yanına konmuştur. Öyle ki, Lorenzo'nun ona yer açmak için mezarında

134 Bu inanılmaz yaşamın çok başarılı bir yorumu için bkz. A. Storr, *Öteki Peygamberler*, Çev. A. Day, İstanbul: Okuyanus Yayınları, 2001, 145-166.

135 Kilise ya da din işlerinde gönüllü olarak papaza yardım eden kişi.

kenara çekildiğine inanılır. Tek sahne ya da çevrim olarak öyküsü, 15.-17 yüzyıllarda özellikle İtalya ve Fransa'da (St. Etienne olarak anılır) sıklıkla resimlenmiştir. Aziz olarak gösterimlerde ise genellikle Lorenzo ile birlikte ele alınır (bkz. Lorenzo).

Lorenzo (3. yüzyıl)

Günü: 10 Ağustos 258
Atribüleri: Izgara, palmiye, para kesesi, buhurdan
Koruyuculuk alanı: Floransa, Nürnberg, Escorial, Genova.

İspanyol doğumlu din şehididir. Papa II. Sixtus tarafından diyakoz olarak görevlendirilen Lorenzo, tutuklanan Papa'nın emriyle sorumlusu olduğu kilise hazinelerini yoksullara dağıtmakla görevlendirilir. Bunun üzerine Romalı yargıcın huzuruna çıkarılır ve hazineleri teslim etmesi istendiğinde çevresindeki yoksul ve hastaları göstererek, "İşte, kilisenin hazineleri," yanıtını verir. Bunun üzerine ızgarada yakılma cezasına çarptırılır. Bu işkence sırasında, "Bakın, bir tarafım yeterince pişti, öteki yanımı çevirin, diyerek başına gelenleri imanla karşıladığına inanılır.

4. yüzyıldan itibaren Hıristiyan dünyasının en yaygın betimlenen azizlerinden biridir. Diyakoz giysileri içinde genç bir adam olarak betimlenen Lorenzo, kimi zaman elinde din şehitlerinin atribüsü olarak palmiye, diyakozluk görevine bağlı olarak para kesesi ve taşımakla yükümlü olduğu dinsel tören haçı tutar. Floransa'nın koruyucu azizi olarak da Vaftizci Yahya ile Cosmas ve Damianus figürlerine eşlik eder. En ünlü gösterimlerinden biri, Ravenna Galla Placidia Mauseliumu'nda altında ateş yanan ızgara yanındaki mozaik betimidir (Resim 227). Ayrıca Lorenzo ve İstefanos'un yaşamından öyküleri, Fra Angelico'nun 1447-49 tarihleri arasında gerçekleştirdiği Vatikan Palazzi Pontifici'de yer alan Cappella Niccolina fresklerinde buluruz.

Margaret-Antakyalı (4. yüzyıl)

Günü: 20 Temmuz 306
Atribüleri: Giysisinin bir parçasını ağzına götüren canavar, palmiye, başını çevreleyen inciler, haç
Koruyuculuk alanı: Hamile kadınlar, Cremona

Antakyalı Pagan bir rahibin kızı olan Margaret, efsaneye göre dadısı tarafından Hıristiyan olarak yetiştirilir. Antakya valisi bu genç ve güzel kızı görünce evlenmeye karar verir; ancak Margaret kendisini İsa'ya adadığını bildirerek bu teklifi reddeder. Azizeyi kararından döndürmek isteyen vali, genç kıza işkence etse de Margaret kararlıdır. Bunun üzerine zindana atılır.

Şeytan ateş saçan bir ejderha biçiminde genç kıza görünerek onu çok korkutur. Dizleri üstüne çöken Margaret göğsündeki haçı çıkarır. Ejderha kızı yutar; ancak Margaret'in elinde taşıdığı haç ejderhanın gövdesini ikiye bölecek kadar büyür. Yaralanmadan kurtulan genç kızın cesareti ve kararlığı topluluğu çok etkiler, binlerce kişi Hıristiyan olur. Bu duruma son vermek isteyen Antakya valisi idam edilmesini ister. Şehit edileceği yere götürülürken Margaret, doğum sancısı çeken kadınların –kendisinin ejderhanın bedeninden kurtuluşu gibi– çocuklarını acısız biçimde doğurmaları için dua eder. Bu nedenle hamile kadınların koruyucu azizesidir.

Antakyalı Margaret, genellikle ayakları altında bulunan ejderha ile gösterilir. Elinde şehitliğin simgesi palmiye ve haç taşır (Resim 229). İskenderiyeli Caterina ile birlikte Meryem'e eşlik eden azizeler arasındadır.

Martin (y. 315-397)

Günü: 11 Kasım
Atribüleri: Ateş topu, kaz, kılıç ve pelerin
Koruyuculuk alanı: Dilenciler, atlılar, hancılar, Fransa

Pannonia (Macaristan'daki Roma kenti) doğumlu Martin, pagan kültleri ortadan kaldırarak Fransa'daki ilk manastırları kurmuş ve 370'lerde Tours piskoposu olmuştur. Güçlü bir vaiz olan Martin'in etkisi Batı Avrupa'da hemen yayılmış, özellikle İngiltere ve Fransa'da inşa edilen pek çok kilise ona adanmaya başlanmıştır. Piskopos giysileri içinde betimlenmediği zaman genellikle kılıcıyla pelerinini kesen bir Roma askeri olarak gösterilir. Bu durum ise yaşamındaki bir olaydan kaynaklanır: Roma ordusunda asker olarak görev yaptığı sırada soğuktan titreyen bir dilenciyle karşılaşır; asker pelerinini (paludamentum) kılıcıyla keserek yarısını ona verir. O gece İsa, kesip verdiği pelerin parçasını kuşanmış halde rüyasına girer.

Bu öyküden yola çıkan sanatçılar, Martin'i atının yanında dilenciyle göstermeyi yeğlemişlerdir (Resim 230). Gününe bağlı olarak da (kazların göç ya da tüketilme mevsimiyle örtüşmesinden dolayı) kimi zaman ayaklarının dibinde bir kazla betimlenir. Yaşamına ilişkin çevrim sahneleri (pelerinini paylaşması sahnesi dışında, İmparator II. Constantinus'tan kılıcı alarak şövalye ilan edilişi, peleriniyle rüyasına giren İsa, silah bırakışı, bir ayininde melekler tarafından ateş topuyla kaplanması ve ölümü gibi) daha çok 13. ve 14. yüzyıl Fransız katedrallarinde yer alırken tek sahnelere ise kuzey Rönesansında rastlanır. Öte yandan Simone Martini'nin Assisi, S. Francesco Kilisesi'nde (aşağı kilise) azizin yaşamöyküsünden sahneleri içeren bir çevrim dizisi bulunmaktadır (*yak.* 1321).

Mecdelli Meryem (Maria Magdalena) (1. yüzyıl)

Günü: 22 Temmuz 68
Atribüleri: Yağ kabı, uçuşan açık saçları
Koruyuculuk alanı: Günahkâr ve tövbekâr kadınlar, Provence, Marsilya

Lazarus ve Marta adlı iki kardeşi olan Mecdelli Meryem soylu bir ailedendir. Galile Denizi kıyısındaki Magdala yöresinde Magdalon adlı bir şatoda yaşar. Babaları Syrus'un ölümü üzerine büyük bir zenginlik ve yönetim hakkını elde eden kardeşler, bu mirası eşit olarak bölüşürler. Lazarus askerliği, Marta erdem ve dürüstlüğün egemen olduğu yaşam tarzını seçer. Buna karşılık Mecdelli Meryem, kendini dünyasal zevklere ve lükse verir. Bu nedenle "günahkâr" olarak anılmaya başlar. Kardeşinin adının kötüye çıkmasından kaygılanan Marta, onu, İsa'nın vaazlarını dinlemesi için uyarır. İsa'yı dinleyen ve ruhu arınan Meryem, tövbe ederek namuslu bir yaşam sürmeye başlar. İsa'nın ölümünden sonra kardeşleri ve refakatındakilerle birlikte putperestler tarafından dümeni, küreği ve yelkeni olmayan bir sala bindirilerek denize salınırlar. Tanrı'nın inayeti ve meleklerin rehberliğinde rüzgârlarla taşınarak Marsilya kıyılarına varırlar. Yörenin pagan halkı önce bu kutsal kişileri reddeder. Ancak daha sonra gösterdikleri mucizeler nedeniyle yöre halkı inanç kazanır ve pek çoğu vaftiz olur. Ancak bir süre sonra Mecdelli Meryem geçmiş günahlarının bedeli olarak kayalık ve ıssız bir bölgede otuz yıl inzivaya çekilir. Bu sırada hiçbir şey yemez, yaşantısı sırasında ona melekler nezaret eder. Ölümüne ilişkin iki ayrı inanış vardır. Bir efsaneye göre, kilisenin içinde Maximinus'un elinden kutsal ekmeği aldıktan sonra, daha popüler olan öteki inanışa göreyse çölde yalnız başına ölür. 13. yüzyılda ona ve Lazarus'a ait olduğu kabul edilen rölikler, Toulon'un yaklaşık 20 mil kuzeyinde St. Maximin olarak bilinen yörede bulunur. Bölgedeki güçlü anısı nedeniyle Provence Kontu Charles tarafından buraya bir kilise yaptırılır. O günden bu yana da anısı, özellikle Fransa'da hep canlı tutulmuştur.

Mecdelli Meryem'in Hıristiyan sanatında kimliğini belirleyen en önemli iki nitelik, günahkârlık ve tövbekârlıktır. Gerek İncil öykülerinde gerek geç dönem efsanelerinde bu iki nitelik öne çıkar. Genellikle açık saçları omuzlarına dökülmüş biçimde ve değişmez atribüsü yağ kabı ile betimlenir (Resim 131, 132, 182, 184, 187). Tövbekârlığının vurgulandığı portrelerinde, haç ve kurukafa ile gösterilir (Resim 231).

Sebastian (3. yüzyıl)

Günü: 20 Ocak 288
Atribüleri: Bir ağaç ya da direğe bağlı çıplak gövdesi ve oklar
Koruyuculuk alanı: İtalyan özellikle de Romalı kadınlar ve veba

Galya'daki Narbonne kentinden soylu bir genç olan Sebastian muhafız alayında görevlidir. Marcus ve Marcellinus adlı iki arkadaşına inançları nedeniyle işkence yapılırken, "İnançlarınıza ihanet etmektense ölün daha iyi,

diyerek onları cesaretlendirir. Genç adamın bu etkileyici sözleri karşısında çevredeki herkes vaftiz olur. Bir süreliğine kurtulan arkadaşları için çok geçmeden ölüm kararı verilir. Sıra Sebastian'a geldiğinde İmparator Diocletianus çok sevdiği askerini inancından caydırmaya çalışır; başarılı olamayınca da oklanarak öldürülmesini emreder. Bir direğe bağlanan Sebastian oka tutulur ve öldüğü düşünülerek bırakılır. Ancak şehit edilen arkadaşlarından birinin annesi (dul İrene) hâlâ canlı olan genç adamın yaralarını sarıp iyileştirir ve ondan Roma'dan kaçmasını ister. Kaçmayan Sebastian inancını alenen açıklayarak sarayının önünde imparatoru suçlar.

İnancından ötürü tutsak alınanların salınmasını istemesi üzerine çok öfkelenen Diocletianus, genç askerin arenada odunlarla dövülmesini, cesedinin bulunmaması için Roma lağımlarına atılmasını emreder. Yine de Luciana isimli bir kadın cesedi bulur. Sebastian gizlice Peter ve Paul Katakompu'na gömülür.

Öyküsünün okla ilgili olması nedeniyle Sebastian vebaya karşı koruyucu aziz olarak kabul edilmiştir. Çünkü İlkçağ'da bu hastalığın Apollon'un oklarından geldiği inancı yaygındı. Sanatta ağaç, kazık ya da bir sütuna bağlanmış, vücudu oklarla kaplı genç bir erkek olarak resmedilen Sebastian'ın ayakları dibinde kimi zaman asker giysileri bulunur (Resim 232). Sahnenin arka planında çoğu kez şehit edildiği kent olan Roma manzarası yer alır.

Theodoros (4. yüzyıl)

Günü: 11 Ocak
Atribüleri: Zırhlı asker giysisi, ayakları dibindeki canavar
Koruyuculuk alanı: Venedik

Yunan Kilisesi'nin savaşçı azizlerindendir. Anadolu'nun Pontus bölgesinde asker olan Theodoros efsaneye göre, kendi komutasındaki askerlerin pagan ayinlere katılmasını engellediği için tutuklanır. Salıverilmesinin ardından pagan tapınağı ateşe vermesi üzerine fırında yakılarak şehit edilir.

Atı üzerinde asker giysileriyle gösterilen Aziz Theodoros, kimi zaman ayakları dibinde bir canavarla betimlenir (Resim 233). Bu nedenle gösterim biçimi açısından George ile benzerliği söz konudur. Nitekim iki savaşçı azizin birlikte resmedildiği sahnelere de rastlanır (Gülşehir, Karşı Kilise). Atları üzerinde bulunan azizlerin kılıçlarıyla canavarı öldürüşleri gösterilmektedir.

Tommaso-Aquinolu (y. 1225-1274)

Günü: 28 Ocak (eskiden 7 Mart)
Atribüleri: Kitap-kalem, yıldız, kimi zaman öküz
Koruyuculuk alanı: Üniversiteler ve öğrenciler

Çoğu yazıları Katolik Kilisesi'nin öğretilerine temel olan Ortaçağ din bilgini. Azizliği 1323'te onanmış ve Papa V Pius tarafından "Kilise Dok-

toru" ilan edilmiştir. "Skolastik Felsefe" olarak bilinen, Aristoteles felsefesini Hıristiyan değerlerle örtüştürmeyi amaçlayan düşünce dizgesinin kurucusu sayılmaktadır. Gençliğinde ailesinin karşı çıkmasına rağmen Dominiken Tarikatı'na katılmış ve yaşamını bütünüyle eğitime ve yazılara vermiştir.

Sanatta genellikle öğreti savunucusu ve sapkınlıkla mücadele eden bir figür olarak gösterilmiştir (Summa contra Gentiles). Dominiken giysileri içinde bir kitap ya da şarap kadehi (chalice) tutar biçimde gösterilir; göğsünde de bir yıldız bulunmaktadır (ya da içinde göz olan bir güneş imgesi). Kimi zaman, tıpkı Gregorius gibi, kulağının arkasında ona Tanrısal esini fısıldayan bir güvercin yer alır. Gençliğindeki lakabından ("dilsiz öküz") dolayı zaman zaman bu hayvanla birlikte betimlenir. *Altın Efsane*'de anlatılan sınanma öyküsü dışında sanatta betimlendiği bir başka gösterim ise bir Fransisken olan Bonaventura'yı hücresinde ziyaret edişi sahnesidir (Tommaso'nun, "Tanrı'ya ilişkin bu derin bilginizi hangi kitaplara borçlusunuz?" sorusuna Bonaventura, "İsa'nın çileleri ve çarmıhta can vermesi," biçiminde yanıt vermiştir). Ancak onu en yaygın biçimde, çoğu zaman Platon ve Aristoteles'in arasında, tahtta otururken görürüz. Ayaklarının dibinde ise sapkınlıkla mücadelesine bağlı olarak, kilisece sapkın kabul edilen Arius, Sabellius ve Dominikenler tarafından özellikle yerilen Averroes (İbn-i Rüşt olarak bilinen Aristoteles uzmanı Arap düşünür) yer alır. Bu düzenlemenin bir örneği, Floransa'daki Santa Maria Novella Kilisesi'nin Andrea di Firenze tarafından, Dominiken Tarikatı'nın yüceltilmesine uygun öykü ve alegorilerle resimlenen (14. yüzyıl) İspanyol Şapeli'nin batı duvarında karşımıza çıkar (Resim 234).

Veronica (1. yüzyıl)

Günü: Büyük perhizin arifesi (Shrove Tuesday)
Atribüleri: İsa'nın suretinin bulunduğu bez (mendil)

Efsaneye göre Veronica, Golgota yolunda haçını taşıyan İsa'ya yaklaşan ve bir mendil ya da elbisesinin bir parçasıyla İsa'nın yüzünü silen kadındır. İsa'nın imgesi mucizevi biçimde bu bezin üzerinde belirmiştir. Söz konusu bez (sudarium), Vatikan'daki San Pietro Katedrali'nde kutsal rölik olarak saklanmaktadır.

Veronica ismi de bu mucizeyi çağrıştıran vera (gerçek) ve ikon (imge) sözcüklerinin birleşmesinden oluşur. Genellikle "Golgota Yolu" ve "İsa'nın Çarmıha Gerilişi" betimlerinde karşımıza çıkan azizenin en önemli atribüsü, elinde taşıdığı mendildir (Resim 235). Kimi zaman Doğu kökenli olduğunu gösteren bir türbanla resimlenen Veronica, bazı betimlerde ise Roma'nın koruyucu azizleri Petrus ve Paulus'un arasında yer alır.

Vincent (4. yüzyıl)

Günü: 22 Ocak 304
Atribüleri: Diyakoz giysisi, kuzgun
Koruyuculuk alanı: Zaragossa, Lizbon, Valencia, Milano, üzüm ve şarap yetiştiricileri

Zaragossa'da doğmuş olan Vincent, Diocletianus zamanında daha diyakoz görevindeyken yirmi yaşında tutuklanmıştır. Zindana atılıp pek çok işkenceye tabi tutulduktan sonra ruhunu teslim etmesine rağmen yargıç Dacian'ın öfkesi dinmemiş; gövdesinin vahşi hayvanlara atılmasına karar verilmiştir. Ancak Tanrı'nın gönderdiği bir kuzgun gövdeye korumalık yapmıştır. En sonunda boynuna bir değirmen taşı bağlanarak kayıktan denize atılmasına karar verilmiş; ne var ki, teknedekiler kıyıya döndüklerinde Vincent'in gövdesini kıyıda kumların üzerinde bulmuşlardır. Korkuyla kaçışan insanlardan sonra, dalgalar ona bir mezar kazmışlar ve gömmüşlerdir. Mezarı burada yıllarca kaldıktan sonra, Valencialı Hıristiyanlar onu kentlerine taşımışlardır. İspanya'daki Müslüman istilası sırasında Valencia'dan kaçanlar, kemiklerini de birlikte götürmüşler; teknenin Portekiz kıyılarında durduğu yere, gövdeyi yerleştirmişlerdir. Bugün bölge St. Vincent Burnu olarak anılmaktadır. Burada da kuzgunlar, gövdeye korumalık yapmışlardır. 1147'de I. Alonso kemikleri Lizbon'a taşıtmıştır.

Genç bir erkek olarak diyakoz giysileri içinde gösterilen Vincent, yanında değirmen taşı ya da kuzgun ile betimlenir (Resim 236).

Katolik Kilisesinde Belli Başlı Tarikatlar

Augustinyenler

Dört büyük kilise babasından biri olan Aziz Augustinus'un tanrıbilim ve din anlayışını temel alan ve giysi renkleri siyah olan tarikat şu altkolları barındırır:

Serviler (kurucusu: Aziz Philip Benozzi)
Lütuf Tarikatı (kurucusu: Aziz Peter Nolasco)
Brijitinler (kurucusu: İsveçli Azize Bridget)

Benediktenler

6. yüzyılda Aziz Benedictus tarafından kurulan, Katolik kilisesinin en eski tarikatıdır. Çok çabuk yaygınlaşan tarikat, 1893'te XII. Leo tarafından bütünüyle yenilenmiştir. Zaman içinde bünyelerinde pek çok alt kolu barındırmışlardır. Giysi renkleri kesin olarak saptanmış değildir. Erken dönem resimlerinde Aziz Benedictus'u siyah giysiler içinde görmekteyiz. Ancak daha sonra reformcu Benediktenlerin resimle-

rinde beyaz bir cübbe karşımıza çıkar. Siyah renk ise daha çok Aziz Benedictus'un öğrencilerinde ve izleyicilerinde görülür. Tarikat şu alt-kolları barındırmaktadır:

Camaldolesiler (kurucusu: Aziz Romualdo; renk: beyaz)
Vallombrosyanlar (kurucusu: Aziz John Gualberto; renk: gri ya da kül rengi)
Carthusianlar (kurucusu: Aziz Bruno; renk: beyaz)
Cistersianlar (kurucusu: Clairvauxlu Aziz Bernard; renk: beyaz. Giysi çok uzun, bol ve geniş kolludur)
Olivetaniler (kurucusu: Aziz Bernardo Ptolomei; renk: beyaz)
Cluniaklar (kurucusu: Clunyli Aziz Peter; renk: siyah)

Cizvitler

İtalya'da Ignatius da Loyola'nın kurmuş olduğu tarikat, ilk zamanlarda daha çok kuzey ülkelerinde Katolikliği yeniden yaygınlaştırmak için çalışmıştır. Karşı-Reformasyon hareketinde de belirleyici rol oynamışlardır. Çeneye kadar düğmelenmiş siyah cübbe giyerler; ancak bu görüntü hiç resimsel olmadığı için yapıtlarda genellikle rahip giysisiyle gösterilirler. Başlarını ise kare biçiminde siyah bir şapka ile örterler. Kiliselerini resim ve heykelden çok gösteriş ve ihtişamın belirtisi olarak altın ve gümüşle (eşyalarla) süslerlerdi. Bu durum, yaratılan ortamda insanın kendini "zavallı" hissetmesi açısından, evrende bir hiç olduğunu savlayan Karşı-Reformasyon hareketinin ana ilkelerine de uymaktaydı.

Dominikenler

Aziz Domenicus tarafından kurulan ve 1215'te onaylanan tarikat, "Vaiz Papazlar (kardeşler)" olarak da bilinir. Beyaz iç giysisi üstüne siyah bir pelerin giyerler. Deriden kemerlerinde bir de tespih bulunur. Dinsel görevi olmayanların üst-giysisi ise siyahtır. Dominikenler yalınayak dolaşmazlar. Dört büyük azizi ise şunlardır:

1. Aziz Domenicus "kurucu"
2. Aziz Peter "din şehidi"
3. Aziz Tommaso, Aquinalı "din bilgini"
4. Sienalı Azize Caterina

Fransiskenler

Francesco'nun 13. yüzyılda İtalya'da kurmuş olduğu tarikat, Kapuçinleri, Observantları, Konventüalleri ve Minimeleri bünyesinde barındırır. Tıpkı Dominikenler gibi, kardeşlik ve yoksulluk birliği esasına dayanırlar.

Fransiskenlerin, ilk başta gri kalın çuhadan bol giysileri daha sonra koyu kahverengine dönmüştür. Kemer yerinde ise düğümlü bir kalın ip yer alır. Fransiskenler yalınayak dolaşırlar; ya da İtalya'da "zoccolo" adı verilen yalın bir sandalet takarlar. Sekiz ana azizleri vardır:

1. Aziz Francesco, "Padre Serafico" kurucu ve kilise babası.
2. Azize Clara, "Madre Serafica", ilk Fransisken rahibe ve Clarisler'in (Yoksul kadınlar/Povere Donne) kurucusu
3. Aziz Bonaventura, "Il Dottore Serafico", tarikatın büyük bilgini ve piskoposu
4. Padovalı Aziz Antonius, Francesco ile birlikte tarikatın mucize gösteren azizi
5. Sienalı Aziz Bernardino, büyük vaiz ve reformcu
6. Aziz Louis, Fransa Kralı
7 Aziz Louis, Toulouse Piskoposu
8. Macaristanlı Azize Elizabeth

Bu sekiz büyük azizi ise Cortonalı Azize Margaret, Viterbolu Azize Rosa ve Cantaliciolu Aziz Felix izler.

Jeronimitler

Kurucuları olarak, dört büyük kilise babasından biri olan Hieronymus'u görürler. Yapılarını bu azizin resimleri ve yaşamından sahnelerle donatmışlardır. İspanya'da II. Felipe'nin çekildiği Escorial Manastırı ve babasının V Carlos'un çekildiği St. Juste Manastırı bu tarikata aittir.

Karmelitler

Bu tarikatın üyeleri, kurucuları olarak peygamber İlya'yı görürler. İnanışa göre, Filistin'deki Karmel Dağı, bu peygamber zamanından beri keşişlerin uğrak yeriydi. Kahverengi bir iç giysisi ve beyaz pelerin giyerler; bu nedenle de "Beyaz Papazlar (kardeşler)" olarak anılırlar. Sanat tarihindeki en önemli yapıları, Floransa'daki Santa Maria del Carmine Kilisesi'dir.

TEMA ve KAVRAMLAR

– § –

Altar Panosu (Altarpiece)

Kilisenin bema kısmında bulunan ve üzerinde birinci dereceden önemli dinsel konulu resimlerin bulunduğu pano. Altar resimleri genellikle iki ya da daha fazla sayıda bölümden oluşan panoların iç ve dış yüzeylerinde yer alır. Bu tür panoların iki bölümlü olanlarına *diptychon*, biri gövde ikisi kanat olmak üzere üç bölümlü olanlarına *triptychon*, beş bölümlü olanlarına *pentaptychon* adı verilir. Üç bölümden fazla olanlar genelde *polyptychon* (çok kanatlı altar panosu) olarak anılır. Bu tür panolarda Rönesans döneminin tipik şeması şudur:

1. Merkezi büyük panoda Meryem ve Çocuk İsa (ya da Kutsal Üçlü)
2. İki yan panoda birer aziz
3. Üst bölümde Meryem'e Müjde sahnesi

Bu panolarda iki yan kanat, ana gövdenin üzerine kapanacak biçimde menteşeli olarak yapılmıştır. Özel bir kişinin siparişi ile kiliseye bağış olarak yaptırılmış örneklerde ise şema aşağıda belirtildiği gibidir:

1. Orta panoda Meryem (ve Çocuk İsa),
2. Yan panolarda kişinin patron azizi (bkz. Patron Aziz),
3. Kanatların arka yüzünde ise (ancak triptychon kapandığında görülebilir) bağışçının armaları yer alır.

Altar panolarının alt kısımlarında bulunan ince uzun şeritlere ise *predella* adı verilir. Bu bölümlerde, genellikle üst panolarda betimlenen kutsal kişilerin yaşamlarından sahneler yer alır. Bölümlere ayrılarak resimlenebilen *predella* bölümü, ikonografik açıdan büyük panoda resimlenmesi

düşünülmeyen ancak ana temayla da bağlantılı olan başka sahneler için kullanılmıştır.

Amblematik Özellik (Emblematical subject, theme)

Sanat yapıtlarında belli dönemlerde kimi nesne ya da konunun kendi anlamından farklı bir anlam yüklenilerek kullanılması. Örneğin 17 yüzyıl Hollanda sanatında mektup motifi, sevgilinin daveti, yanıtı gibi anlamların yanı sıra denizcilerin sahil kentlerindeki sevgililerini ve hatta fahişelerle olan ilişkilerini belirtiyor. Benzer biçimde İsa'nın meselleri arasında yer alan "Savurgan Oğul" teması da içki ve sefahata düşkünlüğü belirtiyor. Ancak bu tür amblematik özelliklerin en önemli niteliği, toplumun o dönemdeki durumu ile ilgili olmalarıdır. Örneğin 17 yüzyıl Hollanda toplumunun burjuvazileşirken lükse düşkün hale gelmesi, deniz ticaretiyle gelişen bir ülke olarak çok sayıda denizciye (ve limandaki sevgiliye) sahip olması, o dönemde bu tür amblematik özelliklerin kullanımına neden olmuştur.

Apokrif İncil (New Testament Apocrypha)

İncil'in bugünkü biçimiyle benimsenmesi, herhangi bir sisteme göre olmamış; daha çok, sayısı hayli kabarık erken dönem yazmasının zaman sürecinde elenmesinden oluşmuştur. 2. yüzyılın sonundan itibaren dört İncil, Resullerin İşleri ve Paulus'un Mektupları, kilise tarafından tanınmaya başlanmıştır. Bu olayda ilk Kilise Babalarının otoritesi hayli etkili olmuştur. Bazıları çok erken tarihlere ait olmasına rağmen kanonik olarak kabul görmeyen pek çok kaynak ise Apokrif İncilleri oluşturur. İkonografik yönden taşıdıkları önem, bazı resimlerdeki konuların kanonik İnciller'den değil de bunlardan alınmış olmasından kaynaklanmaktadır. Bu açıdan önem taşıyan kimi örnekler şunlardır:

Yakub (James) İncili (2. yüzyıl): 16. yüzyıldan sonra *Protevangelium* adıyla anılmıştır; Meryem'in doğumu ve çocukluğu ile İsa'nın doğumunu anlatır.

Thomas İncili (2. yüzyıl): İsa'nın çocukluğunu konu alır.

Nikodemus İncili ya da Pilatus'un İşleri (4.-5. yüzyıllar): İsa'nın çile dönemi ve "Arafa İniş" konularını ele alır.

"Meryem'in Ölümü ve Göğe Yükselişine İlişkin Yorum": Sardis piskoposu Melitos'a göre (*yak.* 4. yüzyıl).

Kimi havarilerin "İşleri": Yahya (2. yüyıl), Drusiana'nın diriltilişi vd., Paulus (2. yüzyıl), Thekla öyküsü; Petrus (2. yüzyılın sonu), Büyücü Simun, Domine quo vadis vd., Andreas (3. yüzyıl), bu havarinin misyon nitelikli yolculuklarında başından geçenler ve çarmıha gerilmesi; Thomas (3. yüzyıl), Kral Gundaphorus vd.

Arka Plan (Background)

Resimde asıl betimlenen nesne ya da konunun gerisinde kalan resimsel mekân. İkonografik açıdan özellikle dinsel konulu kimi 17 yüzyıl resimlerinde önem kazanır. Ön plandaki konunun (özellikle de dinsel konulu yemek ve mutfak sahnelerinde) arka plana çekilip, ön plana alegorik ya da amblematik bir figürün yerleştirildiği görülür.

Atribü (Attribute)

Dinsel (ya da mitolojik) konulu betimlerde bir figürün kim olduğunu belirten ve genelde o kişinin yaşamında önemli bir yeri olan nesne. Çoğunlukla aziz ya da azizelerin öldürülmeden önce gördükleri işkenceler sırasında kullanılan nesneler, atribü olarak kabul görmüştür. Bazı durumlarda ise kişinin gösterdiği bir mucize ile ilgili nesne ya da olay, o figürün atribüsü olarak benimsenmiştir. İkonografi araştırmalarında öncelikle bilinmesi ya da saptanması gereken öğelerin başında, atribü gelir. Birkaç örnek vermek gerekirse, üç pencereli kule Azize Barbara'nın; zambak Aziz Domenicus'un; kırık bir komünyon kabı Arezzo'lu Donatus'un; aslan ve kılıç Azize Euphemia'nın; kırık mızrak, kalkan, kılıç ve canavar Aziz George'un; ızgara Aziz Lorenzo'nun atribüsüdür. Dilimize yabancı dilden girmiş bu sözcük için TDK tarafından öznitelik ya da yüklence karşılıkları önerilmiştir.[136]

Bağışçı (Donor)

Bir resmi, özellikle de bir altar panosunu sanatçıya ısmarlayan, yapım masraflarını üstlenen kişi ya da aile. Kuzey Rönesansı'nda karşımıza çıkan bağışçılar, bu eylemleriyle tinsel ya da maddesel önemli kazanımlar sağlıyorlardı. Birincisi, Tanrı'nın evinin süslenmesinde tinsel bir katkıları söz konusuydu. İkincisi, sanatçı büyük düzenlemelerde bu figürlere de yer veriyor; en kutsal kişilerle birlikte gösterilme olanağına kavuşan bu figürler, toplumda büyük bir saygınlık kazanıyorlardı. Son kazanım olarak da şunu söyleyebiliriz: Hugo van der Goes, Botticelli, Dürer, van Eyck gibi büyük ustalara sipariş verebilme olanağına erişenler, sanatsal açıdan da ölümsüzlüğe ulaşmış olmaktadırlar. Örneğin, Hugo van der Goes'in *Portinari Altarı* (Resim 237), Dürer'in *Paumgartner Altarı* türünden yapıtlar, salt başlıklarıyla bile aileleri günümüze taşımış, hatıralarını canlı tutmuştur.[137] Bu yapıtlarda bağışçılar, alçakgönüllü-

136 Bkz. Bedia Akarsu, *Felsefe Terimleri Sözlüğü*, Ankara: TDK Yayınları, 1979; Muzaffer Sencer, *Yöntembilim Terimleri Sözlüğü*, Ankara: TDK Yayınları, 1981.

137 Tommaso Portinari, 1470'lerin sonunda Mediciler için Bruges'de çalışan bir bankacıdır ve söz konusu yapıtta (Floransa Uffizi) bütün ailesiyle birlikte gösterilmiştir. Lucas ve Stefan Paumgartner ise Dürer'in yapıtında (ortada Çobanların Secdesi'ne ve ailenin öteki üyeleri- ne yer verilen bir altar panosu, Münih Alte Pinakothek) yan kanatlarda koruyucu azizleri "George" ve "Eustace" olarak resimlenmişlerdir.

lük ve saygının bir belirtisi olarak, genellikle aynı düzlemi paylaştıkları kutsal kişilerden hayli küçük ve çömelmiş biçimde resimlenmişlerdir.[138]

Çile Sahneleri (Passion)

"İsa'nın Kudüs'e Girişi" ile "Mezara Konuşu" (kimi durumlarda "Göğe Yükseliş") arasında İncil'de anlatılan öyküler, *Passion* (İsa'nın çilesi, acıları) sahneleri olarak tanımlanmıştır. Bunlar arasında resim sanatında en sık rastlananlar, "İsa'nın Tutuklanması", "Kırbaçlanma", "Ecce Homo" (İşte O Adam / İşte İnsan), "Haçın Taşınması", "Çarmıha Geriliş" ve "Çarmıhtan İndiriliş"tir. Bu arada geçen olaylara bağlı olarak kimi nesneler *Passion* atribüleri ve simgeleri olarak kabul edilmiştir: Horoz (Petrus'un İsa'yı Yadsıması), Para (Yahuda'nın İhaneti), Zar (İsa'nın Giysisinin Paylaşılması), Kulak (İsa'nın tutuklanması sırasında Petrus'un orada bulunan bir hizmetçinin kulağını kesişi), Zincir (İsa'nın Kırbaçlanması), Çivi, Kerpeten, Haç (İsa'nın Çarmıha Gerilmesi), Mızrak ve Sünger (Çarmıhta İsa), Havlu (Pilatus'un ellerini kurulaması).

Sanat tarihinde yalnızca tek bir "Çile" sahnesinin betimlenmesinin yanı sıra çevrim (cycle) biçiminde bir bütün olarak verilmesi geleneği de vardır. Bu çevrimin resimlenmesi anlayışı, 13. yüzyılda iki büyük tarikat Fransiskenler ve Dominikenler tarafından geliştirilmiş; kendileri kilise ve manastırlarında sanatçılara bu yönde siparişler vermişlerdir. Bu sahneler, Ortaçağ'da salt resimde değil, mysteries olarak müzikli tiyatro alanında da canlandırılıyordu (Passion Play).

İmgelem (Vision)

Kutsal Kitap metinlerinde "rüyet" olarak geçen ve kimi peygamber, kahraman ve azizin Tanrısal aracılıkla önlerinde beliren, dinsel bildirimli görsel olaylar.

İyi Çoban (Good Shepherd)

İncil'de konu edilen bazı mesellere (Luka 15:3-17; Yuhanna 10: 1-18) bağlı olarak İsa'nın çoban imgesiyle temsil edildiği bir betim tipidir: "*Ben iyi çobanım, benimkileri tanırım. Baba beni tanıdığı, ben de Baba'yı tanıdığım gibi, benimkiler de beni tanırlar ve koyunlar uğruna canımı veririm.*" Hıristiyan sanatının erken dönemlerinde, katakomp resimleri ve lahit kabartmalarında rast-

138 Ancak bunun istisnası da yok değildir. Söz gelimi Botticelli, Medicilerden bir "Müneccimlerin Secdesi" (Floransa Uffizi) siparişi aldığında, aile üyelerini boyut olarak küçük gösterme gibi bir kaygı taşımamış; ayrıca benimsendiği üzere Yaşlı Cosimo, Piero ve Giovanni Cosimo'yu müneccimler olarak göstermiş, soldaki kılıçlı figürde Büyük Lorenzo'yu resimlemiş, resmin en sağına da kendi boy portresi i koymuştur. Böylelikle yapıt, bir anlamda Medici ailesinin yetke ve gücünü gösteren bir alegoriye dönüşmüştür.

lanan bu betimlerde, genç ve sakalsız gösterilen İsa omuzlarında bir koyun taşırken resmedilir (Priscilla Katakompu, 3. yüzyıl, Roma). Hayvan sürülerinin koruyucusu, omuzlarında koç taşıyan (Kriophoros) Hermes figürü, Hıristiyan sanatında benimsenen bu gösterim biçimine kaynaklık eder. Öte yandan ilk örneklerine Bizans mozaiklerinde rastlanan (Galla Placidia, 5. yüzyıl, Ravenna) ve Karşı-Reformasyon sanatında da görülen betimlerde ise, elinde değnek taşıyan Çocuk İsa koyun sürüsünün başında gösterilir (Resim 238).

Gösterge (Sign)

Genel olarak bir başka şeyin yerini alabilecek nitelikte oldu-ğundan kendi dışında bir şey gösteren her tür nesne, biçim ya da olgu. İlk olarak F. de Saussure adlı dilbilimci tarafından[139] insan dili temel alınarak öne sürülen gösterge, sanat alanında, bir kavram ya da nesnenin kendi gerçeklik düzleminde değil de farklı bir düzlemde ifade edilmesini sağlayan öğe ya da işaret olarak tanımlanabilir. Örneğin bir resmi oluşturan öğeler, farklı bir gerçekliği resim düzlemi üzerinde ifade eden göstergeler olarak kavranabilir; bu bağlamda yapıtın bütünü de bir tür "görsel gösterge" niteliği kazanır.

Karşılaştırmalı Okuma (Cross Reading)

"Çapraz okuma" olarak da adlandırabileceğimiz yaklaşım, ikonografi araştırmalarının vazgeçilmez yöntemidir. Kutsal metinlerin pek çok olayda farklılıklar göstermesi, sanat yapıtlarındaki anlam, izlek ve kalıpların izlenmesi açısından büyük bir engel oluşturur. Bunu aşmak için, sözgelimi belli bir İncil konusunu Matta, Markos, Yuhanna ve Luka'dan ayrı ayrı saptamak gerekir. Birinin anlatmadığı bir ayrıntıyı öteki belirtmiş olabilir (bu ayrıntılar aynı konuda değil, çok farklı, konudan bağımsız başka bir bölümde de belirtilebilir; bkz: Mecdelli Meryem'in kimliği açısından "Simon'un Evinde Yemek" öyküsü); öyle ki Tevrat'ın bir kitabındaki anlatımın yansımasını bir başka Tevrat kitabında, dahası İncillerde bulabiliriz. Bu tür bir okuma, araştırmacıya sanatçıların temel aldıkları metni sağlıklı bir biçimde belirleme olanağı verir. Buradan da ilgili kültürel dünyanın yorumsal davranışına uzanılır.

Kanonik İnciller (Canonical Gospels)

Grekçe'de *evangelion* (gospel) olan İncil kelimesi, "iyi haber" anlamına gelmektedir. Kilise tarafından resmi olarak kabul edilmesi nedeniyle Kanonik olarak anılan bu İnciller, Matta, Markos, Luka ve Yuhanna adlarındaki

139 Ferdinand de Saussure, yapısalcı dilbilimin kaynak kitabı sayılan yapıtında göstergeyi bütün açıklığı ve ayrıntısıyla tanımlar: *Genel Dilbilim Dersleri*, Çev. B. Vardar, Ankara: TDK Yayınları, 1976 (I), 1978 (II). Tanım için ayrıca bkz. *Dilbilim ve Dilbilgisi Terimleri Sözlüğü*, B. Vardar vd., Ankara: TDK Yayınları, 1980, 86-87.

dört yazar tarafından kaleme alınmıştır. Bununla birlikte genellikle İncil olarak anılan metinler bütünü, bu dört kitap dışında "Resullerin İşleri" havarilerin kaleme aldıkları yirmi bir mektup ve "Apokalips/Vahiy" olarak adlandırılan metinleri de içermektedir. Bu nedenle söz konusu metinlerin tümünü içeren kitap, İncil (New Testament) olarak adlandırılmaktadır.

Kederlerin Adamı (Man of Sorrows)

İncil anlatılarına dayanmayan bu betim tipi, çarmıh yaralarını (elleri ve ayaklarındaki çivi izleri, böğründeki mızrak yarası) gösteren ve elinde ya da yanında çile gereçleri bulunan bir İsa portresi niteliğindedir. İtalyan sanatında İsa'nın mezar başında resmedildiği, çile gereçlerinin ayrıntılı biçimde işlendiği örneklere rastlanırken Kuzey resminde belden yukarısı betimlenen ve böğründeki yarayı işaret eden İsa betimleri söz konusudur (Resim 239).

Kutsal Aile (Holy Family)

Batı sanatında 15. yüzyılda ortaya çıkan "Kutsal Aile" betimleri, sahnede yer alan figürler bağlamında farklı tiplere ayrılır. Örneklerine en sık rastlanan, İtalyan Rönesans resminde yaygınlaşan ve Meryem, Çocuk İsa ile Çocuk Vaftizci Yahya'yı bir arada gösteren betimlerdir (Resim 240). Kanonik İncillerde İsa ile Vaftizci Yahya'nın İsa'nın vaftiz edilişi öncesinde karşılaştıkları bir anlatı yoktur; ancak geç Ortaçağ metinlerinde Mısır'dan dönüş sırasında Kutsal Aile'nin Elizabet ve Yahya'yı ziyaret ettiklerine ilişkin apokrif anlatılar yer alır. Bu sahnelerde, Çocuk İsa gibi çıplak betimlenen ya da hayvan postundan bir giysisi olan Vaftizci Yahya, sazdan bir haç taşır. Büyükanne, anne ve çocuktan oluşan üç kuşağı bir araya getiren başka bir betim tipi (Anna, Meryem ve Çocuk İsa), Çocuk İsa'yı taşıyan Meryem'i genellikle annesi Anna'nın kucağında gösterir (Masaccio, 1424-25, Uffizi Galerisi, Floransa). Kuzey Rönesans resminde yaygınlaşan ve "Kutsal Akrabalık" olarak anılan sahneler ise düzenlemenin merkezinde yer alan Meryem ve Çocuk İsa'yı Anna'nın öteki çocuklarıyla bir araya getirir. *Altın Efsane*'ye göre, üç kez evlenen Anna'nın her evliliğinden Meryem adında birer çocuğu olur. Üç Meryem de evlenirler ve onların da çocukları olur. Anna'nın bulunduğu bu sahnelere kimi zaman Elizabet ve Yahya da katılır. "Kutsal Akrabalık" teması, Trento Kurultayı'nın ardından ortadan kalkar.

"Kutsal Aile" betimlerinin en yaygın tipi, Meryem, Çocuk İsa ve Yusuf'u bir arada gösteren düzenlemelerdir. Mısır'dan dönüşün ardından yerleştikleri Nasıra'daki ev yaşamını konu alan bu sahnelerde, Meryem kitap okurken ya da dikiş dikerken, marangoz olan Yusuf çalışırken resmedilir. Çocuk İsa beşikte uzanmakta ya da yazgısını simgeleyen kuş, kuzu gibi hayvanlar-

la oynamaktadır. Öte yandan bazı sahnelerde Yusuf, Meryem, Çocuk İsa ile Tanrı ve Kutsal Ruh bir arada gösterilir. Böylece "göksel üçlü" ile "dünyasal üçlü"nün temsiliyle İsa'nın ikili doğası (Tanrı-insan) vurgulanır.

Kutsal Haç Efsanesi (Legend of Holy Cross)

Erken Hıristiyan kaynaklarında geçen bu öykü, Jacobus de Voragine'nin *Altın Efsane* adlı metninde ayrıntılı biçimde konu edilir. Ölüm döşeğindeki Âdem, yaşamını kurtarmasını ümit ederek oğlu Şit'i başmelek Mikael'e gönderir. Mikael Şit'e ilk günahın meyvesinin bulunduğu ağaçtan birkaç tohum verir. Ancak Şit dönüş yolundayken Âdem ölür, bunun üzerine Şit tohumları Âdem'in ağzına yerleştirir ve tohumlardan büyük bir ağaç olur. Kral Süleyman, Âdem'in mezarında büyüyen bu ağacı inşa ettiği tapınakta kullanmak üzere keser. Ancak bu amacına ulaşamaz ve sonunda ağacı köprü olarak kullanılması için nehrin üzerine yerleştirir. Seba Kraliçesi Belkıs, Süleyman'ı ziyarete gidişi sırasında bir mucize ile köprü işlevi gören bu ağacın (tahtanın) kutsal olduğunu ve İsa'nın bu tahta üzerinde çarmıha gerileceğini öğrenir. Bunu duyunca hemen dizleri üzerine çöker ve kutsal haça tapınır. Bu bilgiyi öğrenen Süleyman, İsrail krallığının sonuna neden olacağını düşündüğü tahtayı toprağa gömmelerini emreder. Ancak inanışa göre tahta daha sonra gömüldüğü yerden çıkarılmış ve İsa'nın çarmıha gerilişi sırasında kullanılmıştır.

İsa'nın ölümünden üç yüzyıl sonra, Doğu Roma İmparatoru Konstantin (272-337) bir gece rüyasında, kutsal haça ilişkin olayları görür ve kendisine kutsal haçın adıyla savaşıp düşmanlarını yeneceği bildirilir. Konstantin, Batı Roma İmparatoru Maxentius (278-312) ile yaptığı savaştan (312) zaferle ayrılır. Bunun üzerine Hıristiyan olan Konstantin, annesi Helena'yı kutsal haçı bulması için Kudüs'e gönderir. Ancak Judas adındaki bir Yahudi'nin dışında hiç kimse haçın kalıntılarının nerede olduğunu bilmemektedir. Judas konuşmayı reddedince Helena, Judas'a, bir kuyuda aç ve susuz bırakarak işkence eder. Bunun üzerine Judas, Golgota tepesindeki üç haçın bir tapınakta gizlendiğini itiraf eder. Helena tapınağı yıktırır ve üç haç bulunur. Bunlardan, ölen bir gencin dirilmesini sağlayan haçın kutsal haç olduğu anlaşılır ve kutsal haç Kudüs'e geri götürülür. 615 yılında Pers kralı Hüsrev, bir tapınma imgesi olarak kullanmak için kutsal haçı çalar. Doğu Roma İmparatoru Herakleios (575-641), Pers kralına savaş açar ve kutsal haçla birlikte Kudüs'e döner. Herakleios'un kente girişi sırasında bir melek görünür ve imparatora İsa'nın Kudüs'e gösterişsiz ve alçakgönüllü bir biçimde girişini anımsatır. Bunun üzerine Herakleios ayakkabılarını ve krallık giysilerini çıkararak kente girer.

Piero della Francesca, Arezzo fresklerinde (1452-60) Kutsal Haç Efsanesi'ni dokuz sahne halinde betimlemiştir (Resim 241): "Âdem'in Ölümü ve Gömülüşü" "Seba Melikesi'nin Kutsal Haça Tapınması ve Süleyman'ı Ziyareti" "Kut-

sal Haçın Gömülmesi", "Konstantin'in Rüyası", "Konstantin ve Maxentius'un Savaşı", "Judas'a İşkence Edilmesi", "Kutsal Haçın Bulunuşu" "Herakleios ve Hüsrev'in Savaşı", "Kutsal Haçın Coşkuyla Karşılanması" Kutsal Haç Efsanesi, anlatının içerdiği figürlerden ötürü "Konstantin ve Helena" olarak da anılır.

Kutsal Üçlü (Holy Trinity)

Hıristiyanlığın temel öğretilerinden biri olan Kutsal Üçlü, Baba (Tanrı), Oğul (İsa) ve Kutsal Ruh'un birbirinden ayrılmayan ve hiyerarşi içermeyen tek bir birlik oluşturması ilkesidir. Kilise Babası Aziz Augustinus'un, Matta İncili'nde geçen bir tümce[140] üzerine temellendirdiği Kutsal Üçlü öğretisi, Hıristiyanlığın erken dönemlerinde birbirine bağlanan üç dairenin oluşturduğu bir ideogramla temsil edilir. Rönesans'tan itibaren benimsenen yeni sahne şemasında, yaşlı-sakallı bir figür olarak Tanrı, genellikle elinde haç taşıyan İsa ve Baba ile Oğul'un başları üzerinde beyaz bir güvercinle temsil edilen Kutsal Ruh betimlenir. Karşı-Reformasyon döneminde çarmıh yaralarını işaret eden İsa, Tanrı figürünün kolları arasında gösterilir (Ribera, 1635-36, Prado Museum, Madrid).

Kutsal Söyleşi (Sacra Conversazione)

Meryem ve Çocuk İsa'nın azizlerle birlikte gösterildiği resim türü. Bu tür resimlerin kökeni, erken dönemdeki çok kanatlı altar panolarıdır. O resimlerde her bir kişi bir panoda yer alırken, Rönesans'tan itibaren ortaya çıkan Kutsal Söyleşi'lerde bütün figürler tek bir düzenleme içinde, belli bir yerleştirme mantığına göre sıralanırlar. Bu türün ilk örnekleri Fra Angelico ve çağdaşları Fra Filippo Lippi ile Domenico Veneziano'nun yapıtlarında görülür (Resim 242). Daha sonra Donatello, Mantegna, Piero della Francesca, Antonello ve Giovanni Bellini'nin yapıtlarında gelişmiş örneklere rastlarız. Bu resim türünün ikonografik açıdan önemi ise, atribüleriyle birlikte resimlenen aziz (ya da azize) figürlerinin belli bir düzenleme mantığı ile bir araya getirilmesinde yatar.

Lekesiz Gebelik (Immaculate Conception)

Katolik inancın benimsediği bu öğreti dilimizde yer yer "Lekesiz Doğum" olarak da anılsa, aslında yalnızca İsa'nın lekesiz biçimde Meryem'in döl yatağına düşmesini değil, Meryem'in annesi Anna'nın döl yatağına lekesiz biçimde düşmesini de ifade eder. İsa'nın annesi olması nedeniyle Meryem, kendi doğumundan, annesi Anna'nın doğumundan hatta Havva'dan önce lekesiz

140 *"Bu nedenle, gidin bütün ulusları öğrencim yapın. Onları Baba, Oğul ve Kutsal Ruh adına vaftiz edin"* (Matta 28: 19).

gebelik için seçilmiş; cinsel arzu ve istek olmaksızın gebe kalan Anna'dan asli günahtan (İlk Günah) arınmış olarak doğmuştur. Meryem'in asli günahtan arınması konusu, Fransisken ve Dominiken tarikatları arasında ciddi tartışmalara neden olmuş, Dominikenler bu kavramı reddederken Aziz Bonaventura dışındaki Fransiskenler benimsemişlerdir. Din kurultaylarındaki tartışmaların ardından 1854 yılında Papa IX. Pius tarafından "Lekesiz Gebelik" (Lekesiz Doğum olarak da adlandırılabilir) kavramı bir öğreti olarak kabul edilmiştir.

"Lekesiz Gebelik" üzerinde çok tartışılan ve dinsel bir öğreti olmasına bağlı olarak betimleme güçlükleri yaratması nedeniyle Batı sanatında geç ortaya çıkan bir sahnedir.[141] Engizisyon'un resmi sanat danışmanı ve Velazquez'in hocası İspanyol ressam Francisco Pacheco, *Resim Sanatı* (1649) isimli çalışmasında bu sahnenin temel ilkeleri için Vahiy kitabındaki bir bölümü (12:1) referans gösterir: "Ve gökte büyük bir alâmet, güneşle giyinmiş ve ayakları altında ay ve başı üzerinde on iki yıldızdan tacı olan bir kadın göründü." Karşı-Reformasyon döneminde yaygınlaşan Lekesiz Gebelik sahnelerinde, Meryem on iki ya da on üç yaşlarında, beyaz bir giysi üzerine mavi bir pelerin giyinmiş ve elleri dua eder biçimde göğsünde birleşmiş olarak resmedilir. Ayaklarının altında sivri uçları aşağı doğru bakan hilal biçiminde bir ay ve belinde Fransiskenlerin taktığı üç düğümlü bir kuşak bulunur. Kimi zaman Meryem'in ayakları altında şeytanı simgeleyen yılan ya da ejderha benzeri bir yaratık göze çarpar. Şeytanı, başka bir deyişle günahı ayakları altında ezen Meryem figürü, itaatsizliği nedeniyle insanı günahla tanıştıran Havva'nın yerine geçen "Yeni Havva"yı temsil eder (Resim 243).

Liturji (Liturgy)

Belli bir dizi kurala bağlı olarak toplu tapınma eylemi, kilise ayinleri gibi kutsal törenlerin saptandığı ilkeler bütünü. Özellikle Ortodoks kilisesinin liturjik düzeni, kesin ilkelerden oluşmakta ve sıkı sıkıya uygulanmaktadır. Derinlikli bir ikonografik ya da ikonolojik bir çalışmada, liturjinin de iyi bilinmesi gereklidir.

Mandorla

Vücudun tamamını çevreleyen badem biçimli hale. "İsa'nın Başkalaşımı" ve "İsa'nın Göğe Yükselişi" sahnelerinde İsa'nın bedeninin çevresinde görülür. Ayrıca "Meryem'in Göğe Alınışı" betimlerinde de kimi zaman kullanılır. Biçiminin kökenini ise Harun'un olgun bademler yetişen değneğinde (Sayılar 17: 8) buluruz (ayrıca bkz. "Yesse Ağacı").

141 Lekesiz Gebelik temasının Batı sanatındaki gösterimi için bkz. Tülay Kazancı, "Lekesiz Gebelik: Meryem'in Saflığının Teolojik ve Sanatsal Betimi", *Sanat Tarihi Yıllığı* Sayı XXII, İstanbul, 2013, s. 101-122.

Meryem Betimleri (Madonna)

Hıristiyan sanatında erken dönemlerden itibaren birçok Meryem betimi ortaya çıkmıştır. Rönesans resminde yeni tiplerin üretildiği Meryem betimleri, tapınma imgesi olarak da kullanıldığından önemli bir işleve sahiptir. Katolik ve Ortodoks resim geleneğinin geliştirdiği pek çok Meryem tipinden yalnızca birkaçını örnek vermekle yetiniyoruz.

"Emziren Meryem": Meryem ve Çocuk İsa betimlerinin en eski tipidir. Horus'u emziren Mısır Tanrıçası İsis imgesine dayandırılan bu betimlerin en erken örneği Roma, Priscilla katakompundaki 3. yüzyıla tarihlendirilen fresktir. Ortaçağ heykelinde görülen örneklerinin ardından Rönesans resminde yaygınlık kazanan sahnelerde, tahtında oturan Meryem'in göğüslerinden biri açıktır ve Çocuk İsa annesinin göğsünü tutmaktadır. Bu betim tipi, kutsal figürlerin resmedilişinde aşırı çıplaklığı yasaklayan Trento Kurultayı'ndan sonra yok olmuştur.

"Tahtta Meryem ve Çocuk İsa": En erken örnekleri, Ravenna mozaiklerinde görülen bu betim özellikle İtalyan resminin erken Rönesans döneminde yaygınlaşır. Geleneksel koyu lacivert giysisiyle gösterilen Meryem ve Çocuk İsa, incelikle işlenmiş bir taht üzerindedir ve sıklıkla tahtın iki tarafında melekler resmedilir (Duccio, *Ruccelai Madonnası*; Giotto, *Ognisanti Madonnası*).

"Gül Bahçesinin Meryem'i": Erken Rönesans resminde Meryem ve Çocuk İsa'nın bir gül çardağında ya da etrafı çitlerle çevrili, beyaz güllerle dolu bir bahçede gösterildiği bir betim tipidir. Beyaz gül, Meryem'in saflığını simgeler ve bu sahnede Meryem "dikensiz gül" olarak adlandırılır (Resim 244).

"Misericordia": Meryem'in merhameti ve koruyuculuğunu simgeleyen bu Meryem betimi, Çocuk İsa'nın bulunmadığı ve ayakta gösterilen Meryem'in kolları iki yana açık biçimde gösterildiği bir sahnedir. Koruyuculuğunun simgesi olarak çadırı andıran oldukça geniş bir pelerin giyen Meryem'in pelerinin altında ondan çok daha küçük gösterilen ve insanlığı temsil eden bir topluluk yer alır. Bu sahnelere kimi zaman patron azizi tarafından Meryem'e sunulmakta olan bağışçı da katılır (Piero della Francesca, 1449, Sansepolcro).

"Maesta": Meryem ve Çocuk İsa ile azizleri bir araya getiren betim tipidir. 13. ve 14. yüzyıllarda İtalya'da yaygınlaşan bu sahne, taht üzerindeki Meryem ve Çocuk İsa'nın azizler ve bazen de melekler tarafından çevrelendiği kalabalık bir düzenlemedir. Maesta'nın Meryem'i bir kraliçe gibi tahtındadır (Regina Coeli) ve öteki figürlere oranla çok daha büyük boyutta resmedilir. Bu betim tipinin sanat tarihindeki en bilinen örneği, Duccio'nun yapıtıdır (Resim 245).

"Loreto Meryem'i": İtalya'nın Loreto bölgesinde yaşandığına inanılan bir efsanenin kaynaklık ettiği bu sahne, melekler tarafından taşınan bir evin

çatısında resmedilen Meryem ve Çocuk İsa betimidir. Efsaneye göre Haçlı Seferleri sırasında Müslümanlar, Haçlı askerlerini kutsal topraklar dışına çıkmaya zorlar ve bunun üzerine Başmelek Cebrail, Meryem ve Yusuf'un Nasıra kentindeki evini öteki meleklerle birlikte Loreto kasabasına taşır. Karşı-Reformasyon döneminde özellikle Cizvitler tarafından benimsenen bu temanın en tipik örneklerinden biri Annibale Carracci'nin yapıtıdır (Resim 246). Caravaggio'nun aynı temalı resmi ise, meleklerin taşıdığı ev motifine yer vermeyen sıradışı gösterimiyle dikkat çekici bir örnektir (San't Agostino, 1605-5, Roma).

"Rosario Madonnası": Aziz Domenicus'un Meryem'den hediye olarak tespih aldığı imgelemini konu alan bu betimde, aziz, genellikle tahtta gösterilen Meryem ve Çocuk İsa'dan tespihi alırken resmedilir. Caravaggio'nun 1606 tarihli yapıtında Aziz Domenicus, Meryem'den aldığı tespihi önünde diz çökmüş olan topluluğa sunar (Resim 222).

Ön-belirim (Prefiguration)

Bir biçim, olgu ya da olayın önceden bildirilişi, belirimi, canlandırılması ya da temsili. Konumuz açısından Tevrat ile İncil arasındaki en önemli ilişki mantığıdır. Tevrat'taki pek çok kahraman ve olay, erken Ortaçağ'dan başlayarak Kilise tarafından daha sonra ortaya çıkacak Hıristiyan figürlerin ve yaşamlarındaki sahnelerin ön-belirimi olarak yorumlanmış ve kutsallığı yüceltilmiştir (Musa-Davud-Samson / İsa; Musa / Petrus; Fısıh Bayramı / Son Akşam Yemeği; Süleyman ve Şeba Kraliçesi / Müneccim Kralların Secdesi; Davud'un kesik başı getirişi / İsa'nın Kudüs'e Girişi vd.).

Ön plan (Foreground)

Resimde asıl betimlenen nesne ya da konunun bulunduğu bölüm, resimsel mekân (bkz. Arka plan).

Öykü-konu (Subject, theme, story)

Bir sanat yapıtında betimlenen olay. İkonografik açıdan öncelikle önemlidir. Bu tür bir araştırmaya başlamak için yapılacak ilk iş, yapıtta anlatılan konuyu eksiksiz olarak tanımlamaktır. Bu, genellikle dinsel bir öykü olacağı için Kutsal Kitaplar, en önemli kaynaklardır. Öte yandan azizlerin yaşamlarını anlatan kitaplar da kimi durumlarda araştırmacıya yardımcı olur. Ayrıca ilk bakışta bir konuyu ya da öyküyü anlatmadığı düşünülen türlerin de (örneğin ölüdoğa), en azından belli göstergeler yoluyla dinsel bir bildiri ilettiği örneklere rastlanmaktadır (bkz. Vanitas).

Öyküleyici Anlatım (Narrative style/sequence)

"Hikâyeci anlatım" da denen resimleme anlayışı. Özellikle Ortaçağ'da bir öykünün çeşitli aşamalarının aynı düzenleme içinde bir arada gösterilmesine sanat tarihinde bu ad verilir. "Âdem ve Havva" "İbrahim'in İshak'ı Kurbanı" "Salome ve Vaftizci Yahya'nın Başının Kesilmesi" gibi çeşitli aşamaları olan konular, sık sık bu mantık içinde ele alınmıştır. Ayrıca "Çobanlara Müjde" "Müneccim Kralların Secdesi" ve "İsa'nın Doğumu" sahneleri de kimi zaman (özellikle Bizans mozaikleri ve Kuzey Rönesansı'nda) bir arada gösterilmiştir. Bu düzenlemede kimi figürler (söz gelimi Salome, çobanlar) aynı yapıtta birkaç kez betimlenebilmektedir. Daha çok bir Ortaçağ resimleme mantığı olan bu anlatımın uzantılarını, kimi erken Rönesans yapıtlarında da buluruz (Masaccio, *Vergi Parası*, 1420'ler, Brancacci Şapeli, Floransa).

Patron-Koruyucu Aziz (Patron Saint)

Kutsal ya da sonradan kutsallığı onanan kişilerin yaşadıkları olaylar, doğdukları ve gezdikleri bölgeler, düşünceleri, gösterdikleri mucizeler ve buna benzer olgulara bağlı olarak belli bir mesleğin, etkinliğin, kentin ya da sınıfın koruyucusu sayılması. Batı kilisesinin zaman içinde karar alarak saptadığı bu durumla bugün hemen bütün mesleklerin ve kentlerin birer (ya da daha fazla) koruyucu azizi bulunmaktadır. Belli başlı birkaç örneği burada anabiliriz[142]. Aziz Antonius (Padova), Azize Apollina (dişçiler), Aziz Blaise (vahşi hayvanlar), İskenderiyeli Katherina (genç kızlar), Azize Cecilia (müzik ve müzisyenler), Aziz Christopher (gezgin ve turistler), Aziz Luka (ressamlar), Aziz Nikolas/Noel Baba (gemiciler, çocuklar, deniz kazasına uğrayanlar, Rusya), Aziz George (askerler, İngiltere, Venedik, Ferrara).

142 Kuşkusuz örnekler sayılamayacak kadar çoktur. Ancak okurun, hem koruyuculuğun oluşum dinamiklerini ve onanmaların ne kadar yakın tarihlere inebildiğini göstermesi hem de yazarın (UT) hobisine bağlı olarak "Madonna del Ghisallo" örneğinin anılmasını anlayışla karşılayacağını umuyoruz. Ortaçağ efsanesine göre bir gün Magreglio (Como Gölü yakını, İtalya) Kontu, yolda soyguncuların saldırısına uğrar. Önünde beliren Meryem figürünü izleyip yol kenarındaki küçük şapele sığınarak bu saldırıdan kurtulur. Zaman içinde "Madonna del Ghisallo" yerel gezginlerin koruyucu azizesi haline gelir. 754 m. rakımlı Ghisallo tırmanışı, ilk kez 1905'te koşulan Lombardia Bisiklet Turu'nun bir parçası olmasının yanında zaman zaman Giro d'Italia'da da kullanılmıştır. Bunun üzerine, İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra Meryem Ana Şapeli'nin papazı Ermelindo Vigano, onu bisikletçilerin koruyucusu olarak önerir. Bu öneri, İkinci Dünya Savaşı'nın getirdiği yıkımı ve amaçsızlığı aşma yolunda bir başka fırsat olarak görülür (o yıllarda İtalyanların gözü neredeyse Fausto Coppi-Gino Bartali rekabetinden başka bir şey görmemektedir) ve Papa XII. Pius tarafından 13 Ekim 1949'da onanır. Bisiklet dünyasındaki anılışıyla Passo del Ghisallo'da (Ghisallo Geçidi) küçük şapelin yanı sıra bir bisiklet müzesi ve ölmüş bisikletçilerin (örn. 1995 Tour de France'ın 15. etabında Col de Portet inişinde yaşamını yitiren Como doğumlu Fabio Casartelli –ki kaza yaptığı bisikleti bugün Ghisallo Müzesi'ndedir) anısına sürekli yanan bir meşale bulunmaktadır.

Sinoptik İnciller (Synoptic Gospels)

Kanonik İncil yazarlarından Matta, Markos ve Luka'nın metinleri yaklaşık olarak aynı kronolojiyi ve benzer olaylar dizgesini izlemeleri nedeniyle Sinoptik İnciller olarak anılır. Sinoptik metinlerle örtüşmeyen ve simgesel anlatım diliyle seçkinleşen Yuhanna İncili, İsa'nın gerçekleştirdiklerinden çok, söylediklerini konu etmektedir.

Vahiy (Apocalypse)

İncil'in son kitabı olan Vahiy, metnin giriş bölümündeki açıklamaya bağlı olarak İncil yazarı Yuhanna'ya atfedilir. Yuhanna'nın İsa tarafından kendisine bildirildiğini (Vahiy 1: 1) belirttiği bu metin, günahkâr dünyanın sonu, şeytanın alt edilişi, İsa'nın ikinci kez gelişiyle Tanrı'nın Krallığı'nın kuruluşu ve yeni Kudüs'ün inşa edilişi gibi dünyanın kaderine ilişkin alegorik anlatılar içermektedir. Yuhanna'nın Patmos adasında bulunduğu sırada (Vahiy 1: 9) Kutsal Ruh aracılığıyla tanıklık ettiği ve yoğun simgesel anlam barındıran pek çok doğaüstü imge, Karolenj döneminden itibaren Batı sanatında ele alınan ikonografik konular haline gelir. Öncelikle metnin yazarı Yuhanna'yı Patmos adasında gösteren betimlerden söz etmek gerekir. "Yuhanna Patmos'ta" ismiyle anılan bu sahnelerde genellikle hayvanların bulunduğu egzotik bir doğa ortamında resmedilen Yuhanna, Tanrı'dan Vahiy metnini yazmak için esin alırken betimlenir. Esinlenmesinin simgesi olan kartal sıklıkla ona eşlik eder.

Dürer'in 1497-98 tarihli tahta kazıma serisi, Vahiy kitabında değinilen olayların sanat tarihindeki en anıtsal örneğidir (Staatliche Kunsthalle, Karlsruhe). Sanatçı bu düzenlemede "İsyankâr Meleklerin Düşüşü" "Mikael'in Ejderle Savaşı" "Babil Fahişesi" gibi apokaliptik imgeleri on beş sahnede resmetmiştir. Dürer'in ayrıntılı biçimde ele aldığı apokaliptik sahneler içinde sanat tarihinde en sık rastlananı, başmelek Mikael'in gökteki savaşı ve şeytanı alt edişidir: *"Ardından gökte savaş oldu. Mikael ile melekleri ejdere karşı savaştılar. Ejder de melekleriyle birlikte savaştı; ama üstün gelemediler. Artık gökte barınabilecekleri bir yer kalmadı. Koca ejder aşağı fırlatıldı. Tüm yeryüzünü kandıran, adı iblis ve şeytan olan şu eski zamanın yılanı yeryüzüne fırlatıldı. Melekleri de birlikte fırlatıldılar"* (Vahiy 12: 7-9). Batı sanatında "Mikael'in Ejderi (Şeytanı) Yenişi" ya da "İsyankâr Meleklerin Düşüşü" olarak anılan bu sahnelerde başmelek Mikael ve hizmetindeki öteki melekler, ejderle temsil edilen şeytan ve hizmetindeki isyankâr meleklerle savaşırken betimlenir (Luca Giordano, 1663, Gemaldegalerie, Berlin; Guido Reni, 1636, Sanat Maria della Concezione, Roma). Elinde kılıcıyla ejderi ayakları altına alan Mikael'in zaferi sahnenin en önemli motifidir. Ejderin yedi başlı gösterildiği

örneklerde, yedi ölümcül günah simgelenir (Resim 247). Öte yandan Kuzey resminin büyük ustası Yaşlı Pieter Bruegel, doğaüstü yaratıkları resmettiği 1562 tarihli yapıtında (Brüksel) şeytanın hizmetindeki isyankâr meleklerin düşüş anına odaklanır.

Vanitas

Çeşitli göstergeler yoluyla yaşamın geçiciliği, boşluğu ve anlamsızlığını belirten ölü-doğa (natürmort) türü. Özellikle 17 yüzyıl resminde kendini gösteren bu tür yapıtlarda iki farklı gösterge dizgesi kullanılmıştır (Resim 248). İlkinde, kendi anlamlarının dışında simgesel anlamlar taşıyan kimi nesneler (saat, kafatası, ayna, kelebek, çiçekler, mum, kitaplar) sanatçının yeteneği doğrultusunda bir araya getirilir. Bu nesneler, aslında tahmin edileceği gibi, hep yaşamın kısalığı, geçiciliği ile ilgilidir. Bu türün kaynağı, özellikle Utrecht yöresinde gözde olan, Aziz Hieronymus'un *Memento Mori* (ölümü anımsa) biçimindeki betimleridir.

İkincisi ise çeşitli tipte ekmeklerin, şarabın, suyun ve balığın kullanıldığı dizgedir. Bu türdeki nesnelerin her biri, aynı zamanda İsa'nın ve Hıristiyanlığın simgeleridir.[143] Vanitas'ın kökeni Tevrat'taki Vaiz bölümüdür. Bölüm şöyle başlar: *"Boşların boşu, Vaiz diyor, boşların boşu her şey boş"* (Vaiz 1:2).

Yedi Ölümcül Günah (Seven Deadly Sins)

Papa Gregorius'un Kilise Kanunları (İS 590) içinde düzenlediği yedi ölümcül günah ilkesine dayanan bu betimler, Ortaçağ sanatında yaygınlık kazanır. Bu günahların en önemlisi, kibirdir (superbia); ötekiler ise öfke (ira), kıskançlık (invidia), açgözlülük (avaritia), tembellik (accedia), oburluk (gula) ve şehvet (luxuria) olarak sıralanır. Bu betimlerde genellikle hayvanlarla temsil edilen yedi günah, Tanrı'nın gözünü simgeleyen bir dairenin etrafında resmedilir. Hieronymus Bosch'un 1480 tarihli yapıtında (Prado, Madrid), içinde İsa imgesi bulunan büyük dairenin etrafında genellikle kadınlarla kişileştirilen yedi ölümcül günah betimlenir (Resim 249). Yapıtın köşelerinde yer alan dört dairede ise geç Ortaçağ'da yaygın bir inanç olan "Yaşamın Son Dört Evresi"ni gösteren "Ölüm Döşeği" "Son Yargı" "Cennet" ve "Cehennem" sahneleri yer alır. Öte yandan günahların hayvanlarla temsil edildiği betimler de söz konusudur: Kibir, tavuskuşu; öfke, ayı; kıskançlık, hindi ya da yılan; açgözlülük, kurbağa; tembellik, eşek; oburluk, domuz; şehvet, horoz ya da kentauros.

143 Bu konudaki en önemli çalışma olarak bkz. Ingvar Bergstörm, "Disguised Symbolism in 'Madonna' Pictures and Still-life", The Burlington Magazine, vol.xcvii, No.631 (October 1955), 303 vd; No. 612 (November 1955), 342 vd.

Yesse Ağacı (Tree of Jesse)

Yesse ile başlayıp İsa'nın doğumuyla zirveye ulaşan bir ağaç imgesi biçimindeki bu soy kütüğüne özellikle Gotik sanatın vitrayları, Ortaçağ minyatürleri ve erken Rönesans'ın Kuzey sanatı resimlerinde rastlanır.

İmgenin yazınsal anlatımı hem Tevrat'ta hem İncil'de karşımıza çıkar: *"Ve Yessenin kütüğünden bir filiz çıkacak, ve kökünden bir fidan meyva verecek"* (İşaya 11:1); *"İşte, Davuda salih bir Kök Sürgünü çıkaracağım günler geliyor, Rab diyor, ve bir kıral gibi kırallık edecek, ve akıllı davranacak, ve memlekette doğruluk ve adalet edecek"* (Yeremya 23:5); *"İbrahim oğlu, Davud oğlu İsa Mesihin nesebinin kitabıdır (...) Yesse kıral Davudun babası idi (...) İmdi, İbrahimden Davuda kadar olan nesiller on dört nesildir; Davuddan Babile sürgünlüğe kadar on dört nesildir; ve Babile sürgünlükten Mesihe kadar on dört nesildir"* (Matta 1: 1-17); *"İsa hizmetine başladığı zaman otuz yaşlarında idi, ve zannedildiği üzre, Yusuf oğlu, Heli oğlu (...) Enoş oğlu, Şit oğlu, Adem oğlu, Allah oğlu idi"* (Luka 3: 23-38).

Bu bildirimlere dayanan sanatçılar Ortaçağ'dan başlayarak İsa'nın soykütüğünü bir ağaç imgesi biçiminde ele almışlardır (Resim 250). Buna göre en altta (vitraylar normalde aşağıdan yukarıya doğru "okunurdu"), huzur içinde yatan Yesse (kimi zaman Luka'nın İsa'nın bütün insanlığı içermesi yolunda seçtiği ilk isme bağlı kalınarak Âdem) figüründen çıkan ağacın ana gövdesinde Davud, Süleyman, Meryem ve İsa yer alır (kimi zaman da Meryem ve Çocuk İsa kalıbı). Yan dallarda ise ellerinde tuttukları tomarlarda adları yazılı olan öteki Tevrat figürleri (peygamberler, krallar ve İsa'nın ataları) düzenlemeyi tamamlar. Bu düzenlemede ilginç olan ise, Yahudi geleneklerinin aksine çizgide baba (Yusuf) figürünün değil de anne (Meryem) figürünün bulunmasıdır.

Öte yandan, Matta'nın soyu İbrahim'le başlatmasına bağlı olarak peygamber, hemen Davud'un yanındaki dalda ona bakar biçimde, ayrıcalıklı olarak resmedilir. Ayrıca İşaya'daki ("egredietur virga de radice Jesse") filiz (virga) sözcüğü, Ortaçağ söyleyişindeki bakireye (virgo) olan benzeşimi nedeniyle Sayılar 17: 1-11'deki, Tanrı'nın Harun'u seçtiğini Musa'ya bildirdiği bölümle ilişkilendirilmiştir *"Ve vaki olacak ki, seçeceğim adamın değneği tomurcuklar sürecek"* (17:5). Aziz Hieronymus da buradan yola çıkarak Harun'un değneğiyle Yusuf'unkini ilişkilendirmiş ve çizgi Meryem'in bekâreti kavramına bağlanmıştır.

EKLER

– § –

BENOZZO GOZZOLI ve *MÜNECCİM KRALLAR ÖYKÜSÜ*

Tarihsel Arka Plan

1430'da Doğu Roma İmparatoru VIII. Ioannes Palaeologus, artan Osmanlı tehdidinin önüne geçmek için Batı ile birleşme teklifini gündeme getirir. Doğu ve Batı Roma kiliselerini birleştirecek bu planda, kendisinin Katolik Kilisesi'nin üstünlüğünü tanımaya hazır olduğunu da bildirir. Bunun üzerine Papa IV Eugene, Ferrara Kurultayı'nı toplantıya çağırır. Ancak Kurultay 1439 yılında, bir veba salgını tehlikesi bahanesiyle Medicilerin girişimleri sonucu Floransa'da, Santa Maria Novella Kilisesi'nde toplanır. Hıristiyan dünyasının bütün önemli temsilcileri buradadır: Papa, İmparator VIII. Ioannes, Konstantinopolis Patriği Josephus, Avrupa'nın seçkin hanedanlarının prensleri ve İtalyan kent devletlerinin yönetici aileleri, Sforzalar, Malatestalar, Gonzagalar ve Mediciler. Bütün bu siyasal figürlerin belli amaçları bulunmaktaydı: VIII. Ioannes imparatorluğunu korumak istiyor, Papa birleşmenin ve Batı kilisesinin zaferinin mimarı olmak istiyor, patrik bu olayın kendi otoritesinin yeniden kurulmasına yardımcı olacağını umuyor ve kendine bütün Roma için bir gelecek planlıyor, İtalyan prensler ise Papalık hizmetindeki servisleriyle göze girmeyi planlıyorlardı. Ne var ki, bunların içinde bir kişi ekonomik bir imparatorluğun ancak siyasal ve dinsel güçlerin gölgesinde gelişebileceğinin bilincindeydi. Floransalı tüccar ve Medici ailesinin bir güç haline gelmesini sağlayan kişi: Cosimo de' Medici. İyi kazanan bir bankası vardı; ancak onun hedefleri daha büyüktü. Bizans ile ticaret yapma lüksünü Venediklilerden almak istiyor, Floransa Cumhuriyeti içinde ailesinin tek egemen olmasını amaçlıyordu.

Mekân

"Müneccim Krallar Öyküsü" düzenlemesi, Michelozzo'nun Floransa'da 1440'larda inşa etmiş olduğu Medici Sarayı'nda, üst katta (sonradan Riccardi ailesinin eline geçmesi nedeniyle Medici-Riccardi Sarayı olarak bilinir)

ailenin özel şapelinde bulunmaktadır. Benozzo Gozzoli'nin 1459 yılında yüz elli iş gününde resimlediği çevrim, şapelin doğu, güney ve kuzey duvarlarında yer alıyor. Bemada ise, kanonik bir "melekler korosu" yer alırken altarın üst kısmında ise Filippo Lippi'nin *İsa'nın Doğumu* (bugün Berlin Gemaldegalerie'de) resmi bulunmaktaydı. Yaygın inanışa göre Gozzoli, Medicilerin sarayında, onların aile şapellerinde bu tarihsel olayı kalıcılaştırmak istemiştir.[144] Bu iş için emrine verilen boş duvarlarda Benozzo'nun sahnelemesi hayli zekicedir: Her duvarda bir müneccim kral olmak üzere, doğu duvarından başlayarak kesintisiz biçimde altardaki resme yönelen (Çocuk İsa'ya tapınmaya gelen müneccimler olgusu) tören alayı.

Resim Programı

Doğu duvarı

Lorenzo de' Medici; müneccimlerin en genci (Balthasar), geleceğin "Muhteşem Lorenzo"su, ileride Floransa'yı Batı'nın sanatsal ve entelektüel merkezi yapacak kişi. Benozzo, kuşkusuz bu genci çok iyi tanıyordu ve olasılıkla onun Medici ailesi içinde yükseleceğini de ön görmüştü. Resim yapıldığında on-on bir yaşlarında olmalıydı. Başın arkasındaki defne dalları, atın gövdesindeki kuşaktaki yedi kabartma, atın askılarındaki devekuşu tüyleri, hepsi, Medici ailesinin simgeleridir. Dağları aşıp açık alana çıkmış grupta Medici ailesinin öteki üyelerini ve misafirleri buluyoruz: İlk sırada Rimini kontu Sigismondo Malatesta, geleceğin Milano dükü Gian Galeazzo Sforza, Cosimo de' Medici, Piero de' Medici (gutlu Piero). İkisinin arasında Cosimo'nun evlilik dışı oğlu Carlo... Hemen arkalarında Lorenzo ve Giuliano de' Medici. Sakallı olarak betimlenmiş iki doğulu figürün ortasında ressamın kendisi. Gozzoli'nin bu düzenlemedeki yaklaşımında giysiler kadar sakallı olup olmama da Doğulu ya da Batılı olmanın bir ayrımıydı (Resim 251).

Güney duvarı

Doğu Roma kilisesini korumak için Roma'ya saygı sunmaya gelen gerçek bir kral, ikinci müneccim (Melkior) olarak imparator. Atının hemen arkasında Piero'nun üç kızı: Maria, Nannina, Bianca.

Batı duvarı

Beyaz sakalıyla en yaşlı müneccim kimliğinde (Caspar) Konstantinopolis patriği Josephus. Panter taşıyan atlı olasılıkla genç, yakışıklı Giovanni de' Medici ve tören alayının geri dönüşü.

144 Uşun Tükel, "Floransa'da Bir Bizanslı: Gozzoli'de Anlatım Düzlemleri", *Nurhan Atasoy'a Armağan*, Ed. M. Baha Tanman, Lale Yayıncılık, İstnabul, 2015, s. 374-385.

CARAVAGGIO ve S. LUIGI DEI FRANCESI KİLİSESİ CONTARELLI ŞAPELİ

Mekân ve Tarihçe

Kökeni 10. yüzyıla kadar inen Santa Maria Kilisesi, 16. yüzyılın başında St. Louis adıyla Roma'daki Fransız kolonisine verilir. 1527'deki Roma Yağması'nın ardından kilise son halini 1589'da Domenico Fontana'nın elinden alacaktır (cephe ise daha sonra, binanın gövdesinden bütünüyle bağımsız dekoratif bir birim olarak Giacomo della Porta tarafından tamamlanacaktır). Ne var ki daha 1565'te Fransız Monsignor Matteo Contarelli, binanın içine bir şapel inşa ettirmiş; ancak yirmi yıl sonra öldüğünde şapelin süslemesi hâlâ yapılamamıştır. Önce Virgilio Crescenzi, ardından oğlu Giacomo süsleme işini sürdürmüşlerdir. Şapelin süsleme programı, altar için bir "Aziz Matta ve Melek" heykeli önermekteydi. Bu iş için önce Gerolamo Muziano, daha sonra da Flaman heykelci Cobaert görevlendirilmişti; yan duvarlar ve tonoz freskleri ise Cavalier d'Arpino tarafından gerçekleştirilecekti. Ressam d'Arpino 1591-93 arasında tonoz süslemelerini yapmış, ancak duvarlar hâlâ çıplak kalmıştır. 13 Haziran 1599'daki sözleşmeye göre[145] Caravaggio duvarlara "Aziz Matta'nın Çağrılışı" ve "Aziz Matta'nın Şehit Edilişi" konularını resimlemiş ve ertesi yıl, yapıtlar duvarlara yerleştirildiğinde ödemesi yapılmıştır. Cobaert'in heykeli yeteri kadar başarılı bulunmadığından 7 Şubat 1602'de altar panosu için de Caravaggio görevlendirilmiştir. Matta ve meleği gösteren ilk yapıt geri çevrilmiş; sanatçı kısa bir süre de ikincisini (bugün görülen resim) gerçekleştirerek ödemesini almıştır.

İkonografi ve Biçem

Altar

Caravaggio burada Matta'yı kendisine İncil'i esinlediğine inanılan melekle birlikte resimlemiştir. Geri çevrilen ilk resimde (eskiden Berlin Kaiser Friedrich Müzesi'nde bulunan tablo, İkinci Dünya Savaşı sırasında tahrip olmuş ve günümüze gelememiştir) Matta, kaba saba hali, kalem tutmayı bilmeyen parmakları (düpedüz melek yardım etmektedir), terli alnı ve çıplak, kirli ayaklarıyla saygın bir yazardan çok, üstlendiği entelektüel görevin ağırlığı altında ezilen bir köylü gibi durmaktadır (Resim 252). Burada Caravaggio'nun sıra dışı ve çarpıcı yaklaşımı bütün açıklığıyla karşımıza çıkıyor. Daha sonra sanat tarihçilerce "Caravaggio gerçek-

145 Bu siparişin kilise yönetiminden çok ressamın koruyucusu Kardinal Francesco Maria del Monte (1549-1627) tarafından verildiği sanılmaktadır.

çiliği" olarak adlandırılacak olan ve başka yapıtlarında da (*Rosario Madonnası, Madonna dei Pellegrini* gibi) gözlemlenen biçem, aynı zamanda Barok sanatın keskin gölge-ışık karşıtlığının da ilk örneklerindendir (resmin günümüze yalnızca siyah-beyaz röprodüksiyonlarının gelebilmiş olması, bu durumda neredeyse bir avantaja dönüşüyor!).

İlk yapıt geri çevrilip yenilenmesi istendiğinde Caravaggio hemen bir ikinci resim gerçekleştirmiştir. İlkinin aksine Matta burada sol dizini sandalyesine dayamış, ayakta durmaktadır. Zarifçe tuttuğu kalemi, yukarıdaki meleğe yönelik bakışları ve ince uzun sakalıyla artık alışıldık bir aziz kimliğindedir. Yine de, ressam huyundan bütünüyle vazgeçmemiş, azizin ayaklarını kirli bırakmıştır. Her şeye rağmen ilk örnekle karşılaştırıldığında bu resmin bağışçıları tatmin etmiş olduğu açıktır (Resim 253).

Sol duvar

Bu duvar için ressam 322 x 340 cm'lik bir tuvalde "Matta'nın Çağrılışı" sahnesini resimlemiştir (Bkz. "Matta'nın Çağrılışı"). Caravaggio burada da cetvelle çizilmişçesine birbirinden ayrılan gölgeli-ışıklı alanlarla güçlü bir atmosfer yaratmıştır. İsa ve Matta'nın yüzlerindeki güçlü anlatımları bir kenara bıraktığımızda, ressam neredeyse bütün ömrünü tükettiği Roma tavernalarının atmosferini oldukça başarılı biçimde yansıtmıştır.

Sağ duvar

323 x 343 cm'lik tuvalde Caravaggio "Aziz Matta'nın Şehit Edilişi" konusunu ele alırken geleneksel resimsel anlayışını sergilemenin yanında konuya uygun bir atmosfer de yaratmayı bilmiştir. Matta'nın nerede şehit edildiği kesin değildir. Ancak geleneksel inanışa (Jacobus de Voragine'nin *Altın Efsane*'sinde de yer aldığı biçimiyle) göre Matta, Mısır ve Etiyopya'da Hıristiyanlığı yayarken kral Hirtacus, Hıristiyanlığı seçmiş ve vaftiz olmuş önceki kral Egippus'un Matta tarafından kutsanmış ve iki yüzden fazla bakirenin başı ilan edilmiş olan kızı Ephigenia'yla evlenmek ister. Matta kralı da ayine çağırır ve burada bu evliliğe adayın Tanrı'nın hizmetçisi bir bakire olması nedeniyle açıkça karşı çıkar ve kralı suçlar. Sonuçta öfkelenen kral ayin bitiminde adamlarını gönderir ve altarın önünde azizi öldürtür.[146] Ressam burada, belki de, sahnenin dinsel ve trajik bildirisine uygun biçimde farklı bir düzenleme mantığıyla çalışmıştır. Güçlü gölge-ışık karşıtlıkları bu kez figürlerin âdeta derinlerden gelip resim düzleminin dışına taşıyor olmaları izlenimine hizmet etmektedir. Bu anlayış

146 J. de Voragine, *The Golden Legend*, Çev. W. G. Ryan, NJ: Princeton University Press, 1993, vol. II, 185.

içinde resmin merkezine ise yarı çıplak bir figür yerleştirmiştir. Üstelik bu figür infazcıdır, aziz onun ayakları dibinde resim düzlemine paralel yatmaktadır. Sağda bu trajik infazdan ürken, azizin ayindeki yardımcısı çocuk ayrıntısı ise salt ustanın çok sevdiği bir gösterim (*Medusa, Kertenkeleden Ürken Çocuk* yapıtlarındaki gibi) olmakla kalmıyor konuya uygun bir dışavurumculuğu son derece yerinde bir biçimde taşıyor.

Caravaggio'nun süslediği Contarelli Şapeli resimsel olarak değerlendirildiğinde ressamın neden "Barok'un babası" olarak adlandırıldığını açıkça gösteriyor: keskin karşıtlıklar, karanlık atmosfer, güçlü bir anlatımcılık. Ancak bu üç (tahrip olanla birlikte dört) resmin bunun da ötesinde bir "disegno"ya dayandığı rahatlıkla söylenebilir. Üstelik bu kanımızca 16. yüzyılın didaktik örneklerinden ayrılan, bireysel yönü güçlü bir tasarımlama kavrayışıdır. Meleğin esiniyle İncil'in yazılması, İsa'nın bir vergi tahsildarını çağırarak çevresine katması, bir azizin şehit edilişi gibi göksel ve dinsel bildirisi güçlü temalar, ele alınış biçimleriyle âdeta gündelik mekânlarda geçen günlük olaylara dönüşmüşlerdir: gökselliğin yalnızca güçlü karşıtlıklar ve anlatımcılıkla vurgulandığı, dinsel olayların dünyasal gösterimi. Kuşkusuz böylesi bir bireysel tutum, yöneticiler tarafından kolayca benimsenmeyecekti. Zaten ressam, yaşamındaki bütün sıradışılıklar bir yana (ya da tam tersi), hep, aykırı gösterimlerin (söz gelimi "Üçlü Anna Grubu" için geleneksel çizgiden uzak bir betimleme olarak[147]· *Palafrenieri Madonnası*) ustası olmuştu.

VERONESE ve *LEVİ'NİN EVİNDE YEMEK*

Verona doğumlu Paolo Veronese (1528-1588), Mantua'da çalıştıktan sonra 1553'te Venedik'e gelir ve kentte büyük başarı kazanır. Özellikle büyük boyutlu yapıtların aranan ressamı olmuştur. Bu yapıtlarında (özellikle Dükalık Sarayı'ndakiler) mitolojik ya da dinsel bir öykünün arka planında 16. yüzyıl Venedik'inin görkem ve parıltısını resimlemiştir.

1573'te Engizisyon Mahkemesi'ne çağrılır ve SS. Giovanni e Paolo Manastırı'nın yemekhanesinde bulunan ve *Simon'un Evinde Yemek* olarak bilinen yapıtına dinsel bir resim için uygunsuz sivil öğeleri neden soktuğu konusunda sorguya çekilir. Savunmasını resmin şiirsel nitelikleri üstüne oturtan ressam, sonunda yapıtın adını "Levi'nin Evinde Yemek" olarak değiştirerek bunun bir "Son Yemek" ya da "Simon'un Evinde Yemek" olmadığı konusunda yargıçları ikna etmeyi başarır.

147 Bkz. U. Tükel, a.g.y., 99.

Kutsal Mahkeme'deki Duruşma Tutanağı

Venedik, 18 Temmuz 1573. S. Samuel semtinde ikamet eden Veronalı Paolo Caliari, kutsal mahkeme huzurunda aşağıdaki soruları yanıtlamıştır:[148]

Mesleğiniz?
Resim yaparım.

Ne ile suçlandığınızı biliyor musunuz?
Hayır, efendim

Tahmin edebilir misiniz?
Sanırım.

Söyleyin o zaman.
S. Giovanni ve Paulo Manastırı'nın başrahibi, ısmarlamış olduğu resimde bir köpeğin yerine bir Magdalena (Mecdelli Meryem) figürü çizmemi istemişti. Ona kendi ünüm ve resmim için her şeyi yapabileceğimi, ancak burada bir Magdelena figürünün uygun olduğundan emin olamadığımı söyledim.

Hangi resimden söz ediyoruz?
İsa'nın havarileriyle birlikte Simon'un evinde yediği akşam yemeği resminden.

Nerede bu resim?
SS. Giovanni ve Paolo Manastırı'nın yemekhanesinde.

Bir duvar resmi mi, pano mu yoksa tuval mi?
Tuval.

Ölçüleri nedir?
17 feet yüksekliğinde, 37 feet genişliğinde.

Bu yemek resminde başka figürler de yer alıyor mu?
Evet efendim.

Bize bu insanları ve her birinin hareket ve tutumlarını tanımlayın.
Öncelikle tavernanın sahibi Simon var. Ayrıca masada neler olduğunu görmeye gelen bir hizmetçi ve şimdi anımsayamadığım pek çok figür; takdir edersiniz ki epey zaman önce yaptım bu resmi.

Bunun yanı sıra başka akşam yemekleri de resimlediniz mi?
Evet efendim.

148 Duruşmanın tutanakları şurada yayımlanmıştır: E. G. Holt, *A Documentary History of Art*, vol. 2, New York: Doubleday&Anchor Books, 1958, 65 vd.

Kaç tane resimlediniz ve bunlar nerede bulunuyor?
Bir tane Vereno'da San Nazzaro rahiplerinin yemekhanesinde149; bir tane de burada San Giorgio'nun yemekhanesinde.[150]

O bir son yemek değil. Yüce İsa'nın son yemeğini betimleyen resmi soruyoruz biz.
Bir tane Venedik'te Servi'nin yemekhanesinde,[151] bir diğeri yine bizim kentte San Sebastiano'nun yemekhanesinde,[152] bir tane Padova'da Santa Magdelena rahipleri için... Diğerlerini anımsayamıyorum.

SS. Giovanni ve Paolo için yaptığınız bu akşam yemeği resminde burnu kanayan adam ne anlama geliyor?
Bir kaza sonucu burnu kanamış bir hizmetçi çizmek istemiştim.

Bütün bu Almanlar gibi giyinmiş zırhlı adamlar ne anlama geliyor?
Birkaç şey söyleyebilir miyim bu konuda?

Söyleyin.
Biz ressamlar işimize biraz şiirsellik katmak için jestlerle oynarız. Bu iki zırhlıyı biri içer öteki yerken merdivenlerin yanında düşünmüştüm. Buraya yerleştirmiştim çünkü bana konu açısından uygun gelmişti. Ne de olsa evin sahibi güçlü ve zengin bir adamdı; hizmetçileri olmalıydı.

Peki şu palyaço kılıklı ve omzunda papağan taşıyan adam ne için resmedildi?
Gelenek olduğu üzere süs olsun diye.

Masada kimler oturuyor?
On iki havari.

İlk figür Aziz Petrus ne yapıyor?
Masanın öteki ucuna geçirmek üzere et parçasını kavramış.

Onun yanındaki havari ne yapıyor?
Aziz Petrus'un kendisine vereceği şey için bir tabak tutuyor.

Peki bize onun yanındakinin ne yaptığını söyler misiniz?
Kürdanla dişlerini temizliyor.

Son akşam yemeğinde bunların olduğuna gerçekten inanıyor musunuz?
Ben bunun İsa'nın havarileriyle birlikte yediği bir yemek olduğuna ina-

149 *Ferisi Simon'un Evinde Yemek* (*yak.*1560), Verona S.Nazzaro ve Celso Manastırı'nın yemekhanesi için resimlenmiştir; bugün Torino Pinacoteca'dadır.
150 *Kana Düğünü* (1562-63), Louvre, Paris.
151 *Simun'un Evinde Yemek* (yak.1570), Louvre, Paris.
152 *Ferisi' in Evinde Yemek* (1570), Brera, Milano.

nıyorum tabii ki. Ama bir resimde öyküye göre figürlerle doldurulmayı gerektiren boş alanlar vardır.

Size Almanları, palyaçoları ve buna benzer şeyleri bu resme koymanızı isteyen biri mi oldu?
Hayır efendim. Resmi kendi uygun gördüğüm biçimde tasarlayacağım bir siparişti. Boyutları çok büyüktü, o yüzden bana çok figür koymam gerektiğini düşündürdü.

Siz ressamlar resimlerinize konunun uygun gördüğü temel figürleri yerleştirmek için mi düzenleme yaparsınız, yoksa böyle aklınızdan geçen şeyleri keyif olsun diye mi yerleştirirsiniz?
Yeteneğim izin verdiği ölçüde ve bana doğru geldiği biçimiyle resim yapıyorum.

Yüce İsa'nın son yemeğinde palyaçolar, sarhoşlar, Almanlar, şaklabanlar ve benzer bayağılıklar uygun mu sizce?
Hayır efendim.

Bilmiyor musun ki Almanya'da ve sapkınlığa düşmüş öteki ülkelerde resimlere böyle saçmalıklar ve benzer buluşlar koymak alışılmış bir şeydir ve kutsal Katolik Kilisesi'nin ilkelerini alaya almak ve bu yolla aptal ve cahil insanların kafasına kötü fikirler aşılamak için çalışılır.
Evet bu yanlış; ancak daha önce de söylediğim gibi, ben ustalarımın yolunu izledim.

Ustalarınızın yapmış oldukları nedir? Onlar da buna benzer şeyler miçizmişlerdi?
Michelangelo Roma'daki Papalık Şapeli'nde (Sistine) Efendimiz İsa'yı, annesini, Vaftizci Yahya'yı, Aziz Petrus'u ve Kutsal Ruh'u resimlemişti. Bunların hepsi çıplak resimlenmişti; Bakire Meryem bile.

Bilmiyor musunuz Son Yargı'da hiçbir süsleme ve benzer dekorasyon gerekmez. Tinsel olmayan hiçbir şeye yer yoktur orada. Ne palyaçolar, ne köpekler ne silahlar ne benzer şarlatanlıklar. Bütün bunlara rağmen resminizde yaptığınız şeyleri iyi ve doğru olduğunu mu söylemek istiyorsunuz?
Saygıdeğer pederler olayı bu biçimde savunmak istemiyorum. Sadece doğru olduğuna inandığım şeyi yaptım. Ben bütün bu şeyleri böyle nitelemedim ve kimsenin kafasını karıştırmayı amaçlamadım. Bütün o palyaço figürleri de zaten resimde Yüce İsa'nın bulunduğu yerden uzaktır.

Bu sorgudan sonra yargıçlar sanatçıya resmi düzeltmesi ve değiştirmesi için o günden başlamak üzere üç ay süre verirler. Yüce mahkemenin karar-

ları ve görüşleri doğrultusundaki bütün düzeltmeler ücretsiz olarak ressam tarafından yapılacaktır. Bu gerçekleştirilmediği takdirde ressam, yüce mahkeme tarafından cezalandırılacaktır.

Bunun üzerine Veronese, resimde birkaç küçük değişikliğe gider; ancak yine de asıl tasarıma sadıktır. Ne var ki, çok önemli bir değişiklik yapar ve resmi, sanat tarihinde hemen hemen başka hiçbir örneği olmayan başlıkla, *Levi'nin Evinde Yemek* ile değiştirir (Resim 122). Bugün Venedik, Accademia'da karşımızda duran dev tuvalin öyküsü, bize aynı zamanda Maniyerist ressamların Protestanlığa karşı toplanan Trento Kurultayı kararları çerçevesinde nasıl bir Engizisyon baskısı altında olduklarını da gösteriyor.

GENÇ LUCAS CRANACH ve *DESSAU SCHLOSSKIRCHE ALTAR PANOSU*

"Son Akşam Yemeği", kuşkusuz Hıristiyan ikonografisindeki en önemli sahnelerden biridir. İsa'nın on iki havarisiyle birlikte yediği hamursuz yemeği, dinsel bağlamda insanoğlunun kurtuluşuna giden yoldaki en önemli basamaklardan biri olarak kabul edilir. Fiziksel ve tinsel olarak iki açılımı bulunan sahne, bu nitelikleriyle Hıristiyan ikonografisinde "tarihsel" ve "liturjik" olarak ikiye ayrılmıştır. İsa'nın kendisini ele verecek olanı, çeşitli biçimlerde, ortaya çıkardığı aşama tarihsel, havarilerine âdeta görev verircesine ekmek ve şarabı kutsayıp dağıttığı aşama ise liturjik olarak adlandırılır (Bkz. "Son Akşam Yemeği").

Cranach atölyesinden çıktığı bilinen yapıt, 1565'te Joachim von Anhalt tarafından Dessau Saray Kilisesi'ne verilmiştir. Sahne, havarileriyle son yemeği yiyen İsa'yı ortada gösteriyor. Mekânın tam ortadaki kalın bir sütuna dayandığı anlaşılıyor. Ancak, gerek giysilerinden gerek yüz özelliklerinden bu insanların İsa'nın havarileri olarak tasarlanmadığı açık... Burada Protestan kilisesinin ileri gelenlerini İsa ile birlikte gösteren bir sahne ile karşı karşıyayız:

> Masanın önünde eğilmiş olan kişi, resmi kiliseye bağışlayan Joachim von Anhalt,
> Karşısında kupa taşıyan genç ressam Lucas Cranach,
> İsa'nın solunda Melanchthon,
> İsa'nın sağında resmin bağışçısının kardeşi Georg von Anhalt,
> Onun yanında Luther,
> Luther'in solunda Bugenhagen,

Soldaki gruptaki son iki kişi, Justus Jonas ve Caspar Cruciger, Sağdaki grupta (içten dışa doğru), Johann Forster, Johann Pfeffringer, Georg Major ve Bartholomaus Bernhardi.

Bu durumuyla yapıtı, Protestan kilisesinin kurucularının resimlendiği bir "Reformcular Altarı" olarak adlandırabiliriz. Yapıt günümüzde Dessau'daki Johanniskirche'de sergilenmektedir (Resim 254).

GENÇ LUCAS CRANACH ve *PETRUS-PAULUS KİLİSESİ ALTAR PANOSU*

Elektör Johann Friedrich der Grossmütige'nin bağışçısı olduğu ve Genç Cranach tarafından 1555'te tamamlanan altarın (bugün Weimar'da, "Herderkirche" olarak da bilinen Petrus ve Paulus Kilisesi'nde yer almaktadır) ikonografik programı, dönemin panoramasını yetkin bir biçimde yansıtmaktadır (Resim 255). Luther ve anlayışını baş köşeye yerleştiren ressam, Hıristiyan inancı yoluyla (Luther'in tanımlamış olduğu biçimiyle) insanoğlunun kurtuluşu temasını hedef almıştır. Üç kanatlı altar panosu biçiminde düzenlenmiş olan yapıtın kurgusu aşağıdaki şemaya göre düzenlenmiştir:

Ana Pano

Ortada: Çarmıhta İsa

Çarmıhın solunda: Ölüm ve şeytan tarafından ele geçirilen Âdem (insanoğlu) cehennem ateşine atılıyor.

Çarmıhın sağında: Musa İsrailoğullarının önderlerine on emrin yazılı olduğu tableti gösteriyor.

Arka plan: Vaat edilen topraklara ulaşmak üzere yola çıkan İsrailoğulları sürekli Mısır'daki mutlu yaşamlarını özlerler. Bunun üzerine Tanrı onları yılanlarla cezalandırır. Kurbanlar ölmelidir. Musa Tanrı'ya kurtuluş için yakarır; Tanrı sırıkta bir yılan yapmasını söyler ve ısırılan kişilerin sırıktaki yılana baktıklarında kurtulacaklarını bildirir (Bkz. "Sırıktaki Yılan", Sayılar 21:4-9). Bu sahnenin solunda, bir melek Bethlehemli çobanlara kurtarıcının doğduğunu müjdeliyor ("Çobanlara Müjde", Luka 2: 8-12).

Ön plan (sağ): Vaftici Yahya Çarmıha Gerilmiş İsa'yı gösteriyor, İsa'nın ayaklarının dibinde Tanrı'nın Kuzusu (*Agnus Dei*). *"Çarmıha gerilmiş İsa, Tanrı'nın kuzusudur; bu kuzu dünyanın bütün günahlarını üstlenecektir."* Yahya'nın yanında beyaz sakallı kişi, ressamın babası Yaşlı Cranach... İsa'nın böğründen sıçrayan kan (Kutsal Kitap'a göre o yarayı açan asker Longinus'un gözüne sıçramıştır) başına isabet ediyor. Onun yanında Martin Luther, Almancaya çevirmiş olduğu

İncili'nde şu satırları işaret ediyor: "*Fakat kendisi nurda olduğu gibi, eğer nurda yürürsek, birbirimize müşareketimiz olur, ve Onun oğlu İsanın kanı bizi her günahtan temizler*" (Yuhannanın 1. Mektubu 1:7). "Ve Musa'nın çölde yılanı yukarı kaldırdığı gibi, böylece insanoğlu da yukarı kaldırılmak gerektir, ta ki, iman eden her adamın onda ebedi hayatı olsun" (Yuhanna 3:14-15).

Ön plan (sol): Dirilen İsa günahı, ölümü ve şeytanı alt ediyor.

Sol Pano: Elektör Johann Friedrich ve karısı Sybilla von Jülich-Cleve. Mühlberg Savaşı'nda (1547) yenilip esir düşerek topraklarının büyük bölümünü kaybeden elektör, Weimar'ı yeni başkenti yapmış ve Jena Üniversitesi'ni kurmuştur.

Sağ Pano: Elektörün üç oğlu.

MICHELANGELO ve SISTINE ŞAPELİ'NDEKİ *SON YARGI*

Kısa Tarihçe

Vatikan'daki Sistine Şapeli, IV Sixtus tarafından 1475'te, Papalık törenleri için yeterince büyük olarak tasarlanan bir "capella magna" olarak yaptırılmıştır. Şapelin süslemeleri ise 1481-83 arasında tamamlanmıştır. Freskler için Michelangelo ile ilk anlaşma, 10 Mayıs 1508'de yapılmıştır (3.000 düka altını, 500'ü avans olarak). Şapelin içine iskele 27 Temmuz 1508'de kurulmuştur. Çalışmanın ilk bölümü, Ağustos 1508-Ağustos 1510 arasında gerçekleştirilmiş, ancak Eylül'de iş bırakılmıştır. Bu noktada çeşitli görüşler vardır: Michelangelo iki kez Bologna'ya, Papa'dan iskelenin yenilenmesi ve giderler için para istemeye gitmiştir. Papa bu arada, Lateran Kurultayı'nın toplanması için uğraşmaktadır. Papa, Roma'ya ancak 1511 Haziran'ında dönebilmiştir. Bu arada Michelangelo sürekli para bulmak için uğraşmış, sonuçta şapel ancak Ekim 1512'de tamamlanabilmiştir.

Daha sonra, 1523'te Papa olan VII. Clement, Michelangelo'ya altar duvarı için "Son Yargı"nın siparişini vermiştir. Roma, bu tarihlerde Katolik Kilisesi'nin dinsel, tarihsel ve kültürel açıdan merkezidir, ancak bu tarihler, aynı zamanda Kuzey Kilisesi ile çekişmenin de olduğu yıllardır. Bu genel karmaşa içinde Tanrı'nın gücü ve yetkesi için açık bir bildiriye ihtiyaç duyulduğu anlaşılmaktadır. Bu nedenle 1534 tarihinde VII. Clement'i izleyen III. Paul (Farnese), sanatçıdan projeyi sürdürmesini istemiş ve ölümüne değin bu projenin güvencesi olduğunu söylemiştir.

1536'da başlanan "Son Yargı" düzenlemesi 1541'de tamamlanmıştır. Düzenleme için Michelangelo, altarın arkasındaki 13,7 x 12,2 metrelik duvarda yer alan pencereleri tuğla ile örtmüştür.

Düzenleme ve İkonografi

Dikdörtgen düzenleme, klasik anlayışa bağlı olarak dört şerit biçiminde tasarımlanmıştır (Resim 256). Bulutların ayırdığı bu şeritlerde yer alan figürler, yukarıdan aşağıya şöyle sıralanırlar:

Birinci şerit: Aynı zamanda lunetlere denk gelen bu bölümde haç, dikenli taç, kırbaçlanma sütunu gibi "Çile gereçleri"ni taşıyan melekler.

İkinci şerit: Tam ortada Belvedere Apollonu'nu anımsatır pozda "Dünyalar Hâkimi" olarak İsa; solunda Meryem, yeşil giysisiyle Rahel, hayvan postu ile Vaftizci Yahya, onun yanında (arkadan görülen) haçıyla Havari Andreas; Omzunda ızgarasıyla Roma'nın öteki koruyucu azizi Lorenzo; sağında Cennetin anahtarlarıyla Petrus, elinde bıçağı ve yüzülmüş derili figürü (olasılıkla sanatçının kendi portresi) ile Roma'nın koruyucu azizlerinden Bartolomeus, testeresi ile Gayyur Simon, haçıyla Dismas (ya da Filipus), bıçaklı çarkıyla İsken-deriyeli Caterina; onun hemen üstünde demirli tarağıyla Blaise.

Üçüncü şerit: Ortada boru çalan melekler; İsa'nın sağındaki (bize göre sol) kısımda göğe yükselen, kurtulmuş ruhlar; ortaya doğru bir tespih yardımıyla kurtarılan iki ruh; solundaki kısımda cehenneme atılanlar topluluğu, korkmuş figür (Gurur).

Dördüncü şerit: Sağda kurtarılmayı bekleyen ya da melekler tarafından yukarı alınan salih bedenler; solda Dante'nin İlahi Komedya'sından esinli Kharon'un cehenneme düşenleri kayığından atışı, en kenarda Minos (inanışa göre, gövdesine dolanık bir yılanın üreme organını yediği bu figürde Michelangelo, yapıtın muhaliflerinden ve görevi Papa III. Paul'ün seremoni yöneticiliği olan Biagio da Cesena'yı resimlemiştir).

BRANCACCI ŞAPELİ İKONOGRAFİSİ

Floransa'da Arno nehrinin sol kıyısında yer alan Santa Maria del Carmine Kilisesi, 1422 yılında kurulmuştur. Ertesi yıl, Floransa'nın zengin ailelerinden Brancaccilerin üyesi Felice Brancacci, Mısır'daki elçilik görevinden dönmüş ve kısa bir süre sonra da ailenin kilisedeki şapelinin süsleme programının siparişi verilmiştir.[153] Şapeldeki çalışma, Masolino'nun 1425'te Macaristan'a gitmesiyle bir süre kesintiye uğramış; usta iki yıl sonra (1427 yılı Haziran ayında) geri dönmüş, ancak bu kez de Roma'ya gitmek üzere kenti terk etmiştir. Ancak bu aşamada arkasında genç usta Masaccio'yu bırakmıştır. Masaccio da görevi aldıktan kısa bir süre sonra, yirmi altı gibi çok genç bir yaşta öleceği (1428) Roma'ya gitmek üzere kentten ayrılmıştır. Şapelde iki ustanın birlikte çalıştığı iki dönem beliriyor: ilki, 1424-25 ara-

153 Şapelin resimlenmesindeki ortaklık açısından bkz. M. Roskill, *What is Art History*, Thames and Hudson, London, 1976, 37 vd ("Collaboration between two artists: Masaccio and Masolino" bölümü).

sı; ikincisi ise 1427-28 arası. Masaccio Roma'ya giderken fresk programını tamamlamamıştır. En azından alt kısım bitirilmemiştir. Bu arada Brancacci ailesi 1434'te Floransa'dan sürülmüş; kente ancak 1474'te dönebilmişlerdir. Bu tarihten sonra, 1480'lerde üçüncü bir sanatçı, Filippino Lippi freskleri tamamlaması için görevlendirilmiştir. Sanatçı kalan sahneleri tamamlamış ve Masaccio'nun aşağı kısımda başladığı sahnelere figürler eklemiştir. Yaratılış sahneleri dışında şapelin programı Petrus odaklı olduğundan daha çok Resullerin İşleri metni temel alınmıştır.

17 yüzyılın sonunda şapelin freskleri ciddi bir yok olma tehdidi altındaydı. 27-28 Ocak 1771 gecesi çıkan yangın kiliseyi ciddi biçimde tahribata uğratmış; ancak freskler kurtarılmış, ne var ki yoğun bir isle kaplanmıştır. Daha sonraki çalışmalarla şapelin görünümü bugünkü haline kavuşmuştur.

Sol duvar

Üst bölüm: (a) *Cennetten Kovuluş* (c) *Vergi Parası* (Resim 143).

Alt bölüm: (b) *Paulus'un Petrus'u Hapiste Ziyareti* (d) *Theophilus Öyküsü ve Petrus Tahtta* (Petrus'un tahtta olduğu bölüm Masaccio'ya, mucize kısmı ise Filippino Lippi'ye aittir). Mucize, Paulus'un ricası üzerine Petrus'un on dört yıldır ölü olan Antakya Prensi'nin oğlunun canlandırılmasıdır. Bu mucizenin bir sonucu olarak Petrus, büyük bir saygı gereği tahtta yer almaktadır. Bu büyük boyutlu düzenlemede –Vasari'nin belirttiği biçimiyle– dönemin ünlü sanatçı ve siyaset adamlarının portreleri yer alır. Bu bağlamda en sağda, Brunelleschi, Leon Battista Alberti, Masaccio ve Masolino'nun portrelerini buluruz).

Karşı duvar

Üst bölüm: (e) *Petrus'un Vaazı* (Masolino) (g) *Neophytes'in Vaftizi* (Petrus'un başı ve arkasındaki iki kişi olasılıkla Masolino ya da Lippi'nin işleri).

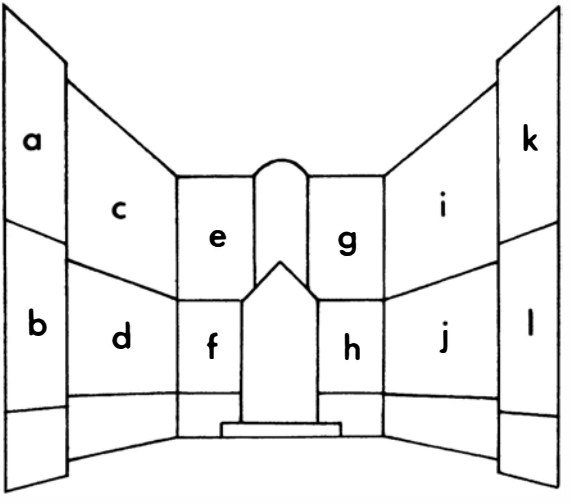
Alt bölüm: (f) *Petrus'un Hastayı Gölgesiyle İyileştirmesi* (Resim 197). (h) *Hananya'nın Ölümü* (Resim 195).

Sağ duvar

Üst bölüm: (k) *Âdem ve Havva* (i) *Petrus ve Yuhanna'nın Tapınak Kapısında Kötürümü İyileştirmeleri ve Tabita'nın Diriltilişi* (Resim 198). (Arka plan Masaccio'nun elinden çıkmıştır. Burada, Arno'ya çıkan Via Romana yolunun neredeyse aynısı kullanılmıştır. Figürler ise Masolino'nun elinden çıkmış görünüyor).

Alt bölüm: (l) *Petrus'un Hapisten Salıverilmesi* (j) *Petrus'un Çarmıha Gerilişi, Petrus ve Paulus Neron'un Huzurunda ve Büyücü Simun* (Resim 198).

Lippi'nin tamamladığı bölümlerden biri olan alt bölümde "Petrus'un Çarmıha Gerilişi" konusunun sağında yer alan düzenlemede Petrus, Paulus'la birlikte büyücü Simun ile Roma'da Neron'un huzurunda tartışmaktadır. Lippi'nin olayı izleyen öteki figürlerde 15. yüzyıldaki yaygın tutuma örnek olarak dönemin sanatçılarının portrelerini yaptığına inanılır (en sağda izleyiciye bakan figürde sanatçının kendisi; Neron ile Petrus arasındaki üçlü figürlerden birinde Antonio del Pollaiolo; "Petrus'un Çarmıha Gerilişi" sahnesinde, olaya şahit olan üçlü gruptan izleyiciye bakan ise Botticelli).



Brancacci Şapeli fresk çevriminin açılımı ve sahneler (M. Roskill, a.g.y, s. 53'ten).

Resim 209: *Kilise Babaları (Aziz Hieronymus, Aziz Augustinus, Aziz Gregorius, Aziz Ambrosius)*, Michael Pacher, 1480. Alte Pinakothek, Münih

Resim 210:
İncil Yazarları (Matta, Markos, Luka Yuhanna),
Pieter Aertsen, 1559
Suermondt-Ludwig Museum, Aachen

Resim 211: *Meryem ve Çocuk İsa'yı Resmeden Luka*, Rogier van der Weyden, 1435
Museum of Fine Arts, Boston

Resim 212:
Azize Agatha,
Lorenzo Lippi, 1620'li yıllar
Blanton Museum of Art,
Austin

Resim 213:
Aziz Antonius ve Aziz Paulus,
Isidoro Bianchi,
17. yüzyılın ilk yarısı
Pinecateca di Brera, Milano

Resim 214: *Padovalı Aziz Antonius'un Kuşlara Vaazı*, Paolo Veronese, 1580
Galleria Borghese, Roma

Resim 215: *Aziz Bernardino*, El Greco, 1603
Prado, Madrid.

Resim 216: *İskenderiyeli Azize Caterina*, Caravaggio, 1598
Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid

Resim 217:
Azize Cecilia,
Carlo Saraceni, 1610
Galleria Nazionale
d'Arte Antica, Roma

Resim 218: *Azize Christina*,
Palma il Giovane,
16. yüzyılın ikinci yarısı
Municipal Gallery, Padova

Resim 219: *Aziz Christophorus*, Anonim, 1500-20
Alte Pinakothek, Münih

Resim 220: *Aziz Cosmas ve Aziz Damianos*, Meister des Stettener, Landesmuseum Württemberg, Stuttgart.

Resim 221: *Aziz Denis*, 13. Yüzyıl,
Notre Dame Katedrali, Paris.

Resim 222:
Aziz Domenicus (Rosario Madonnası),
Caravaggio, 1607
Kunsthistorisches Museum, Viyana

Resim 223: *Aziz Eligius*, Petrus Christus, 1449
Metropolitan Museum of Art, New York

Resim 224: *Aziz Erasmus*, Dieric Bouts, 1458
Sint Jacobskerk, Anvers

Resim 225: *Aziz Francesco*,
Berlinghieri, 1235
San Francesco, Pescia

Resim 226: *Aziz George*, Andrea Mantegna, 1460
Galleria dell'Accademia, Venedik

Resim 227: *Aziz Ignatius da Loyola*, Pieter Paul Rubens, 1617
Kunsthistorisches Museum, Viyana.

Resim 228: *Aziz Lorenzo,* Anonim, 5. yüzyılın ilk yarısı,
Galla Placidia, Ravenna

Resim 229: *Azize Margaret*, Tiziano, 1565
Prado, Madrid.

Resim 230: *Aziz Martin ve Dilenci*, El Greco, 1604
National Gallery of Art, Washington

Resim 231: *Azize Mecdelli Meryem* (Maria Magdalena), Guido Reni, 1633 Galleria Nazionale d'Arte Antica, Roma.

Resim 232: *Aziz Sebastian,* Antonello da Messina, 1476-77, Gemaldegalerie, Dresden

Resim 233: *Aziz Theodoros,* St. Theodore Sütunu San Marco Meydanı, Venedik

Resim 234: *Aquinolu Aziz Tomasso*, Andrea da Firenze, 1365
Santa Maria Novella, İspanyol Şapeli, Floransa

Resim 235: *Azize Veronica*, El Greco, 1580
Santa Cruz Müzesi, Toledo

Resim 236: *Aziz Vincent*, Anonim, 1533 Museum of Fine Arts, Valencia.

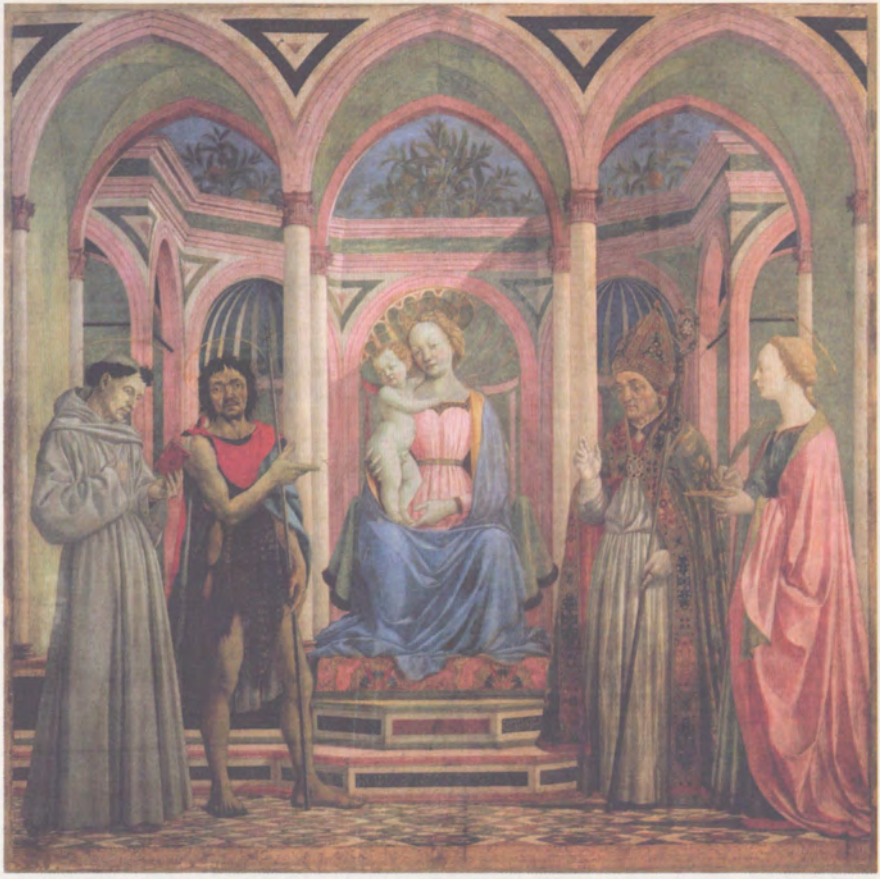
Resim 237: *Portinari Altar Panosu*, Hugo van der Goes, 1476-79 Uffizi Galerisi, Floransa

Resim 238: *İyi Çoban*,
Murillo, 1660
Prado Müzesi, Madrid

Resim 239: *Kederlerin Adamı*,
Petrus Christus, 1446
Birmingham Museum
& Art Gallery,
Birmingham

Resim 240: *Kutsal Aile*, Raffaello, 1518
Louvre Müzesi, Paris

Resim 241: *Kutsal Haç Efsanesi*, Piero della Francesca, 1452-56
San Francesco Kilisesi, Arezzo



Resim 242: *Kutsal Söyleşi (Sacra Conversazione)*, Domenica Veneziano, 1445
Uffizi Galerisi, Floransa

Resim 243: *Lekesiz Gebelik (Immaculate Conception)*, Francisco de Zurbaran, 1630-35
Prado Müzesi, Madrid

Resim 244: *Gül Bahçesinin Meryemi*, Stefan Lochner, 1440
Wallraf-Richartz-Museum, Köln

Resim 245: *Maesta*, Duccio, 1308-11
Museo dell'Opera del Duomo, Siena

Resim 246: *Loreto Meryemi*,
Annibale Carracci, 1605
Sant' Onofrio, Roma

Resim 247: *Mikael'in Ejderi (Şeytanı) Yenişi*, Pieter Paul Rubens, 1622
Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, Madrid

Resim 248: *Vanitas Natürmortu*, Pieter Claesz, 1630
Mauritshuis, Lahey

Resim 249: *Yedi Ölümcül Günah*, Hieronymus Bocsh, 1480
Prado Müzesi, Madrid

Resim 250: *Yesse Ağacı*, Taddeo Gaddi, 1330'lu yıllar
Santa Croce Kilisesi, Floransa

Resim 251: *Müneccim Krallar Öyküsü*, Benozzo Gozzoli, 1459-60
Palazzo Medici- Riccardi, Floransa

Resim 252: *İncil Yazarı Matta*, Caravaggio, 1602
Kaiser Friedrich Museum, Berlin

Resim 253: *İncil Yazarı Matta*, Caravaggio, 1602
San Luigi dei Francesi, Contarelli Şapeli, Roma

Resim 254: *Dessau Altarı*, Genç Lucas Cranach, 1565
Johanniskirche, Dessau

Resim 255: *Weimar Altarı*, Genç Lucas Cranach, 1555
Stadtkirche Sankt Peterund Paul, Weimar

Resim 256: *Son Yargı (Mahşer)*, Michelangelo, 1536-41
Sistine Şapeli, Vatikan

KAYNAKÇA

Kutsal Kitap Metinleri

Barnabas İncili. Çev. M. Yıldız, Istanbul: Kültür Basın Yayın Birliği, (tarihsiz).

Diğer İnciller (Apokrif İnciller): Metinler ve Tarihi Bilgiler. Düzenleme ve ter. E. Sarıkçıoğlu, Isparta: Fakülte Kitabevi, 2005.

İncil (İncil'in Yunanca Aslından Çağdaş Türkçe'ye Çevirisi). İstanbul: Kitabı Mukaddes Şirketi, 1998.

Kitabı Mukaddes: Eski ve Yeni Ahit. İstanbul: Kitabı Mukaddes Şirketi, 1981.

Kitabı Mukaddes'in Deuterokanonik (Apokrif) Kitapları. İstanbul: Kitabı Mukaddes Şirketi, 1987

The Apocryphal New Testament: A Collection of Apocryphal Christian Literature. Çev. J.K. Eliot, Oxford: Oxford University Press, 1994.

The Infancy Gospels of James and Thomas. Ed. R. F. Hock, Kaliforniya: Polebridge Press, 1995.

The Lost Books of the Bible. New York: Gramercy Books, 1979 (ilk baskı Cleveland 1926).

Alana İlişkin Yayınlar

A Corpus of Rembrandt's Paintings, 1625-1631. Ed. Bruyn vd., çev. D. Cook-Radmore), Vol I, The Hague, 1982.

Akarsu, B. *Felsefe Terimleri Sözlüğü.* Ankara: TDK Yayınları, 1979.

Akyürek, E. *Bizans'ta Sanat ve Ritüel: Kariye Güney* Şapelinin İkonografisi ve İşlevi. İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 1996.

Alpers, S. *The Art of Describing: Dutch Art in the Seventeenth Century.* The University of Chicago Press, Chicago, 1983.

Andres, G. M. ,Hunisak, J. M. ve Turner, A. R. *The Art of Florence,* 2 vols., Artabras Abbeville Press, New York-Londra-Paris, 1988.

Antal, F. *Florentine Painting and Its Social Background: The Bourgeois Republic Before Cosimo de Medici's Advent to Power, XIV and Early XV Centuries.* Londra: Kegan Paul, 1947

Argan, C. J., "Ideology and Iconology", *The Language of Images,* Ed. W. J. T. Mitchell, The University of Chicago Press, 1980, 15-23.

Arsal, S. Y. "A Scene from Asia Minor: Trial by Water", *Synergies Turquie,* No:2, 2009, 51-57

——. "Batı Sanatında İsa'nın Mucizelerinin İkonografisi: Başlangıcından Karşı-Reformasyona Kadar", Yayımlanmamış Doktora Tezi (Danışman: U. Tükel), İstanbul, Üniversitesi Sosyal Bilimler Ensti-

tüsü, İstanbul, 2008.

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 Yayınları, 2015.

Bergström, I. "Disguised Symbolism in 'Madonna' Pictures and Still-life", *The Burlington Magazine*, vol. XCVII, No.631 (October 1955), 303 vd; No. 6l2 (November 1955), 342 vd.

——. *Dutch Still Life Painting in the Seventeenth Century*. Çev: C. Hedström, New York, 1956.

Blunt, A. *Artistic Theory in Italy 1450-1600*. Londra: Oxford University Press, 1968.

Bonsanti, G. *Caravaggio*, Çev. P Blanchard, Scala, Vicenza, 1984.

Brown, C., Kelch J. ve Van Thiel P., *Rembrandt: The Master and his Workshop/Paintings*. New Haven ve Londra: Yale University Press, 1991.

Browning, W.R.F. *A Dictionary of the Bible*. New York: Oxford University Press, 1996.

Buckley, T. A. *Canons and Decrees of the Council of Trent*. Çev. H. J. Schroeder, St.Louis/Londra, 1941.

Budick, S., "Rembrandt's Jeremiah", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, Vol. 51 (1988), 260-264.

Burckhardt, J. İtalya'da Rönesans *Kültürü*. Çev. B. S. Baykal, İstanbul: Okuyanus, 2010.

Capoa, C. de. *Old Testament Figures in Art*. Çev. T. M. Hartmann, Los Angeles: Paul Getty Museum, 2003.

Cartlidge, D. R. ve Elliot, J. K. *Art and the Christian Apocrypha*. Londra ve New York: Routledge, 2001.

Christiansen, K. "Christ Healing the Blind", *El Greco,* Ed. P Holberton, Londra: National Gallery Company, 2003, 80.

Clement, C. E. *Legendary and Mythological Art*. Londra: Bracken Books, 1994.

Cömert, B. *Mitoloji ve* İkonografi. Ayraç Yayınevi, Ankara, 1999.

——. *Giotto'nun Sanatı*. De Ki Basım Yayım Ltd., 2006.

Daniel, H. ve Berger, J. *Encyclopaedia of Themes and Subjects in Painting*. Londra: Thames and Hudson, 1971.

Dante, A. İlahi *Komedya*. Çev. R. Teksoy, 3 cilt, İstanbul: Oğlak Yayıncılık, 2010.

Didron, A. N. *Christian Iconography: The History of Christian Art in the Middle Ages*. Çev. E.J. Millington-Henry G. Bohn), Londra, 1851.

Encyclopedia of Comparative Iconography. Ed. E. H. Roberts, 2 vols., Chicago ve Londra: Fitzroy Dearborn Publishers, 1998.

Feld, H. *Der Ikonoklasmus des Westens*. Leiden: E. J. Brill, 1990.

Ferguson, G. *Signs and Symbols in Christian Art*. Londra: Oxford University Press, 1961.

Finaldi, G. vd. *The Image of Christ*. Londra: National Gallery Company, 2000.

Fournalı Dionysius. *The Painters Manual of Dionysius of Fourna*. Çev. P. Hetherington, Londra: Sagittarius Press, 1981.

Freud, S. *Sanat ve Sanatçılar* Üzerine. Çev. K. Şipal, İstanbul: YKY, 2007

Fuchs, R. H. *Dutch Painting*. Londra: Thames&Hudson, 1978.

Gemaldegalerie Berlin (Katalog), Prestel, Münih ve New York, 1998.

Gombrich, E. H., *Symbolic Images*, Oxford: Phaidon, 1972.

——. *Aby Warburg: An Intellectual Biography*, Oxford: Phaidon, 1986.

——. *New Light on Old Masters*, Oxford: Phaidon, 1986.

Grabar, A. *Christian Iconography: A Study of Its Origins*. Princeton: Princeton University Press, 1968.

Grosschner, G., *Wen verführst Du, Thamar?: Ikonographische Studien zu Gemalden der Resizdenzgalerie Salzburg*, Salzburg, 1993.

Hadjinicolau, N. *Sanat Tarihi ve Sınıf Mücadelesi*, Çev. Halim Spatar, İstanbul: Kaynak Yay., 1998.

Hall, J. *Dictionary of Subjects and Symbols in Art*, Londra: John Murray Publishers, 1989.

Hasenmueller, C. "Panofsky, Iconography, and Semiotics", *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, XXXVI, n. 3, Spring 1978, 280-301.

Holly, M. A. *Panofsky and the Foundations of Art History*. Ithaca ve Londra: Cornell University Press, 1984.

Holt, E.G. *A Documentary History of Art*. Vol II, New York: Doubleday&Anchor Books, 1958.

Iconography at the Crossroads. Ed. B. Cassidy, NJ: Princeton University Press, 1993.

Jameson, A. *Legends of the Madonna: As Represented in the Fine Arts*. Londra: Roberts&Green, 1864.

——. *Sacred and Legendary Art*, Londra: Longmans, Green and Co., 1900.

Jameson, A., Lady Eastlake, *The History of Our Lord: The Exemplified in Works of Art*. Londra: Roberts&Green, 1864.

Jongh, E. *De, tot Lering en Vermaak*, Rijksmuseum, Amsterdam, 1976.

——. Zinne-en minnebeelden in de schilderkunst van de zeventiende eeuw, Nederlands Openbaar Kunstbezit, Amsterdam, 1967

——. "Book Review", *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art*, vol. 14, no. 1 (1984), 51-59.

——. "Erotica in vogelperspectief. De dubbelzinnigheid van een reeks 17de eeuwse genrevoors-tellingen (Double Entendre in Some 17th-Century Genre Subjects)" *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art*, vol. 3, no. 1 (1968-1969), 22-74.

——. "Grape Symbolism in Paintings of the 16th and 17th Centuries" *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art*, vol. 7, no. 4 (1974), 166-191.

"Pearls of Virtue and Pearls of Vice", *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art*, vol. 8, no. 2 (1975 1976), 69-97

Kaftal, G. *Saints in Italian Art* (4 vols), Floransa: Sansoni, 1952-85.

Kauffmann, G. *Die Kunst des 16 Jahrhunderts*. Berlin: Propylaen Verlag, 1970.

Kazancı, T. "Lekesiz Gebelik: Meryem'in Saflığının Teolojik ve Sanatsal Betimi", *Sanat Tarihi Yıllığı*, Sayı XXII, İstanbul, 2013, s. 101-122.

Lavin, M.A. *Piero della Francesca: The Flagellation*. Chicago: University of Chicago Press, 1990.

Lexikon der Christlichen Ikonographie. Ed. E. Kirchbaum, 8 vols, Freiburg in Breisgau, 1968-76.

Lockyer, H. *All the Miracles of the Bible*, Michigan: Zondervan, 1961.

Lopez-Rey, J., *Velázquez*. Catalogue Raisonné, 2 vols, Köln: Taschen Wildenstein Institute, 1996.

Mâle, E. *The Gothic Image*. Çev. D. Nursey, New York: Harper Torchbooks, 1958.

——. *Religious Art from the Twelfth to Eighteenth Century*, NJ: Princeton University Press, 1982.

——. *Religious Art in France the Late Middle Ages: A Study Medieval Iconography and Its Sources*. Çev. M. Mathews, NJ: Princeton University Press, 1986.

Mannings, D., "Panofsky and the Interpretation of Pictures", *The British Journal of Aesthetics*, vol. XIII, N. 2, Spring 1973, 146-162.

Meiss, M. *Painting in Florence and Siena After the Black Death: The Arts, Religion, and Society in Mid-Fourteenth Century*, Princeton: Princeton University Press, 1978.

Michel, T. *Hıristiyan Tanrıbilimine Giriş*. İstanbul: Ohan Basımevi, 1992.

Micheletti, E. *The Medici of Florence*, Çev. P Blanchard, Floransa: Becocci Editore, 1998.

Minor, V. H. *Art History's History*. New York: Harry N. Abrams, 1994.

Murray, P.&L. *A Dictionary of Christian Art*. Londra: Oxford University Press, 2004.

Örs, H. *Musa ve Yahudilik*. İstanbul: Remzi Kitabevi, 2000.

Pächt, O. "Panofsky's Early Netherlandish Painting", *The Burlington Magazine*, Vol. XCVIII, 1956, 257

Panofsky, E. "Das Problem des Stils in der bildenden Kunst", *Zeitschrift für Asthetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, 10 (1915), 460-467

——. Studies in Iconology, Icon Editions Harper&Row, New York, 1972 (ilk baskı Oxford University

Press, 1939).

——. *Meaning in the Visual Arts*. New York: Doubleday, 1955.

——. *Early Netherlandish Painting: Its Origins and Character*, 2 vols., Cambridge-Massachusetts: Harvard University Press, 1958.

——. Gotik Mimarlık ve Skolastik Felsefe, (Çev: E. Akyürek) Kabalcı Yayınevi, İstanbul 1995.

——. İkonografi ve İkonoloji: Renaissance Sanatına Giriş (Çev. Engin Akyürek), AFA Yay., İstanbul, 1995.

——. Three Essays on Style, MIT Press, Massachusetts, 1997.

Pignatti, T. *The Golden Century of Venetian Painting*. Los Angeles: County Museum of Art, 1980.

Podro, M. *The Critical Historians of Art*. New Haven ve Londra: Yale University Press, 1983.

Pseudo-Bonaventura. *Meditations on the Life of Christ: An Illustrated Manuscript of the Fourteenth Century*. Çev. I. Ragusa, R. B. Green, Princeton: Princeton University Press, 1961.

Priever, A. *Paolo Caliari, called Veronese: Masters of Italian Art*. Cologne: Könemann, 2000.

Ripa, C. *Baroque and Rococo Pictorial Imagery (Iconologia)*, Ed. by E. A. Maser, New York: Dover Publications, 1971 (1758-60 Hertel baskısından).

Rosenberg, P. ve Prat L.A. *Nicolas Poussin 1594-1665*, Paris: Réunion des Musées Nationaux, 1994.

Roskill, M. *What is Art History*. Londra: Thames&Hudson, 1976.

Sanat Tarihinde İkonografik *Araştırmalar: Güner* İnal'a *Armağan*, Ankara: Hacettepe Üniversitesi Yayınları, 1993.

Schiller, G. *Iconography of Christian Art*. Çev. J. Seligman, 2 vols., Londra: Lund Humphires, 1971.

Sencer, M. *Yöntembilim Terimleri Sözlüğü*, Ankara: TDK Yayınları, 1981.

Sontag, S. *Sanatçı:* Örnek *Bir* Çilekeş, Yay. Haz. Y. Salman-M. Gürsoy, İstanbul: Metis Yayınları, 1991.

Storr, A., Öteki *Peygamberler*, Çev. A. Day, İstanbul: Okuyanus Yayınları, 2001.

Tolnay, C. De. "L'interpretazione dei cicli storici del Tintoretto nella Scuola di San Rocco", *Critica d'Arte*, VII, 1960.

Tükel, U. "Batı Resminde Mutfak Sahneleri ve İçerdikleri Anlam Dönüştürümü", *Sanat Tarihinde Doğudan Batıya: Ünsal Yücel Anısına Sempozyum Bildirileri*, İstanbul 1989, 95-101.

——. (Haz.) *E.H. Gombrich: Resimde Anlam Sorunu*, İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 1995.

——. *Resmin Dili:* İkonografiden *Göstergebilime*, İstanbul: Homer Kitabevi, 2005.

Tümpel, C., "Die Rezeption der Jüdischen Altertümer des Flavius Josephus in den holländischen Historiendarstellungen des 16. und 17. Jahrhunderts", *Wort und Bild in der niederländischen Kunst und Literatur des 16. und 17. Jahrhunderts*, Ed. H. Vekeman ve J. Müller Hofste-de, Erftstadt, 1984.

Uslupehlivan, P. "İlk Günah Betimlerinde Yılan Figürü" Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi (Danışman: U. Tükel), İstanbul Üniversitesi. Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul, 2011.

Valcanover, F. *Jacopo Tintoretto and the Scuola Grande of San Rocco*. Venezia, 1983.

Vasari, G. *Lives of the Painters, Sculptors and Architects*. Çev. D. Ekserdjiyan'ın yazdığı notlar ve girişle birlikte G. Du C. De Vere, 2 vols., Londra: Everyman's Library, 1996.

Voragine, J. de. *The Golden Legend*. Çev. G. Ryan, H. Ripperger, New Hampshire: Ayer Company, 1991.

Welch, E. *Art and Society in Italy 1350-1500*. Oxford/New York: Oxford University Press, 1997

Wittkower, R. *Allegory and the Migration of Symbols*. New York: Thames&Hudson, 1987

Wölfflin, H. *Sanat Tarihinin Temel Kavramları*. Çev. H. Örs, İstanbul: İÜEF Yayınları, 1973.

Zeller, R. *Aziz Fransua*. Çev. D. Pamir, İstanbul: Güler Basımevi, 1977

Zuffi, S. *Gospel Figures in Art*. Çev. T. M. Hartmann, Los Angeles: J. Paul Getty Museum, 2003.

DİZİN

A
Acımasız Hizmetçi Meseli 208
Acı Su Deneyi 158
Âdem'in Yaratılışı 20, 236, 240
Âdem ve Havva 20, 21, 22, 23, 350, 367
Âdem ve Havva'nın Kandırılışı 21
Agatha 319, 320
Ahit Sandığı 53, 54, 61, 74, 75
Akıllı ve Aptal Kızlar 213-214, 238
altar panosu 22, 51, 65, 162, 165, 175, 178, 188, 189, 190, 202, 215, 230, 238, 316, 339-340, 341, 346, 357, 364
Altın Buzağıya Tapınma 40, 50
Altın Kapı'da Buluşma 154, 155
amblematik özellik 15, 340
Ambrosius 313, 314, 315
Amnon, Tamar ve Absalom 59
Andreas 72, 173, 192, 220, 313, 317, 340, 366
Anna ve Yohakim 153-155, 156
Anna'ya Müjde 154
Antonius 64, 320-321
Antonius-Padovalı 312, 321, 338, 350
apokrif İncil 30, 340
Araf'a İniş 236-237
arka plan 28, 29, 30, 31, 32, 33, 41, 49, 50, 51, 55, 58, 59, 63, 65, 67, 74, 75, 78, 80, 82, 155, 157, 158, 162, 165, 167, 169, 171, 172, 173, 175, 179, 180, 181, 185, 188, 192, 193, 194, 195, 199, 202, 203, 205, 206, 208, 209, 210, 212, 215, 216, 217, 221, 224, 230, 232, 233, 234, 241, 334, 341, 349, 364, 366
Aslanlar ve Panterler Mucizesi 184
Ateşten Araba 65
atribü 26, 27, 34, 40, 54, 60, 64, 67, 69, 76, 78, 80, 160, 162, 164, 167, 175, 176, 180, 181, 217, 232, 235, 247, 313, 314, 316, 317, 318, 319, 320, 321, 322, 323, 324, 325, 326, 327, 328, 329, 330, 331, 32, 333, 334, 335, 336, 341, 342, 346
Augias Ahırlarının Temizlenişi 216
Augustinus 192, 209, 313, 315, 336, 346
Augustinyenler 336
Ayağı Kesilen Genç Adamın İyileştirilmesi 184-185

Baal'ın Peygamberleri ve Adakların Sınanması 64
Babil Kulesi 25-26
Bağdaki İşçiler Meseli 213
bağışçı 339, 341-342, 348, 358, 363, 364
Balam ve Eşeği 74
Bartolomeus 220, 313, 317, 366
Bayağı ve Murdar Yaratıklar İmgelemi 244
Beli Bükük Kadının İyileştirilmesi 202-203
Belşatsar'ın Ziyafeti 70-71
Benediktenler 336-337
Bernardino 321-322, 338
Beytlehem'e Yolculuk 163
Buğdaylar Arasındaki Delice Meseli 212-213
Büyücü Simun 242, 340, 368

Cecilia 323, 350
Cennet Anahtarlarının Petrus'a Verilişi 176
Cennetten Kovuluş 21-22, 161, 216, 367
Christina 323-324
Christophorus 324
Cine Tutulmuşların İyileştirilmesi 199
Cizvitler 330, 337, 349
Cosmas ve Damianos 324-325
Cüzamlıların İyileştirilmesi 198-199

Çarmıha Geriliş 229-230, 342
Çarmıhın Taşınması 227-228
Çarmıhtan İndiriliş 230, 342
Çatıdan Düşen Çocuğun Diriltilmesi 184
Çile Sahneleri 67, 204, 342
Çobanların Secdesi 165, 166, 341
Çöp ve Mertek Meseli 211-213

Daniel Aslanlar Çukurunda 69, 71
Daniel'in İmgelemi 72-73
Davud ve Abigail 57-58
Davud ve Batşeba 58-59
Davud ve Golyat 55-56
Davud ve Yonatan 57
Davud'un Saul'a Arp Çalışı 55
Denis 247, 325-326
Domenicus 326, 337, 341, 349
Dominikenler 335, 337, 342, 347
Dul Kadının Bağışı 178
Düş Yorumcusu Yusuf 38

Ecce Homo 227, 342,
Ekinci Meseli 212, 213
Ekmek ve Balıkların Çoğaltılması 188-189, 218

Eliezer ve Rebeka 30-31, 181
Eligus 326-327
Elimas'ın Kör Edilişi ve Valinin Din Değiştirmesi 246
Eli Tutmayan Adamın İyileştirilmesi 201
Emmaus'ta Yemek 234-235
Endor Cadısı 58
Erasmus 327
Esav'ın Oğulluk Hakkı 32-33
Ester Ahaşveroş'un Huzurunda 81
Ester'in Ziyafeti 81-82
Eyûb 63, 84

Ferisi Simun'un Evinde Yemek 180-181, 207
Fısıh Bayramı (Passover) 45, 46, 66, 170, 349
Filipus 220, 242, 313, 317, 330, 366
Firavunun Tacı ve Kömür Deneyi 42
Francesco 23, 169, 246, 313, 317, 321, 327-328, 337, 338
Fransiskenler 155, 321, 337-338, 342, 347

Gayyur Simon (Simon Zelotes) 313, 317, 366
George 165, 313, 314, 328-329, 334, 341, 350
Gideon 76
Golgota Yolu 227, 228, 335
gösterge 17, 32, 37, 42, 241, 343, 349, 352
Gregorius 313, 316, 335

Hacar'ın Evden Kaçışı 27
Hacar'ın İbrahim'e Sunuluşu 27, 86
Hacar'ın İbrahim'i Beklemesi 86
Hacar ve İsmail'in Kovuluşu 28-29
Hananya ve SaŞra'nın Ölümü 240-241
Havarilerin Çağrılışı 173-174
Havva'nın Yaratılışı 20
Heliodorus'un Tapınaktan Kovuluşu 216
Herodes'in Ziyafeti 174-175
Hezekiel 66, 67, 68-69
Hieronymus (Jerome) 313, 315-316, 338, 352, 353

İbrahim'in Kucağındaki Yoksul Lazarus 211
İbrahim ve Melkisedek 26-27
İbrahim ve Üç Melek 27-28
İlya ve Melek 65
İlya ve Tsarefatlı Dul Kadın 64, 205
imgelem 68, 69, 72, 226, 244, 248, 319, 326, 330, 342, 349
İncir Ağacının Kurutulması 195
İsa Din Bilginleri Arasında 170-171
İsa Hanna'nın Huzurunda 223
İsa Herodes'in Huzurunda 223
İsa Kayafas'ın Huzurunda 223, 225
İsa, Meryem ve Marta'nın Evinde 179, 180, 207
İsa'nın Aşağılanması 25, 80, 225-226
İsa'nın Başkalaşımı 40, 64, 176-177, 200, 347
İsa'nın Çamurdan Kuşları Canlandırması 184
İsa'nın Çocukları Kutsaması 183
İsa'nın Dirilişi 36, 176, 191, 193, 207, 232-239
İsa'nın Doğumu 29, 153, 156, 160-171, 340, 350, 353, 356
İsa'nın Fırtınayı Durdurması 189-190
İsa'nın Giysilerinin Paylaşılması 228
İsa'nın Havarilerin Ayaklarını Yıkaması 217
İsa'nın Kırbaçlanması 226, 342
İsa'nın Sınanması 172-173
İsa'nın Suda Yürüyüşü 190-191
İsa'nın Sünneti 167-168
İsa'nın Tapınağa Takdimi 168-169
İsa'nın Tutuklanması (Yahuda'nın İhaneti) 204, 222, 225, 342
İsa'nın Vaftizi 66, 171-172, 175
İsa'nın Yargılanması 223, 224, 226
İsa'nın Zaferi 231
İsa Vali Pilatus'un Huzurunda 221-223
İsa ve Boyacı Salem 183
İsa ve Günahkâr Kadın 35, 180
İsa'nın Göğe Yükselişi 157, 233-234, 237, 345
İsa ve Samiriyeli Kadın 28, 179, 197
İsa Zeytin Dağı'nda 219
İshak'ın Kurban Edilişi 29-30
İstefanos'un Taşlanması 241
İşaya 66-67, 69, 160, 212, 353
İyi Çoban 316, 342-343,
İyi Yürekli Samiriyeli 199, 209

Jeronimitler 338

Kabil (Kain) ve Habil 22
Kabil'in Habil'i Öldürüşü 22
Kana Düğünü 186-188, 218, 361
Kanamalı Kadının İyileştirilmesi 200, 201, 204
Kanonik İnciller 160, 183, 185, 197, 204, 215, 222, 228, 229, 236, 237, 313, 318, 340, 343-344
Kargaların Beslediği İlya 64
Karmelitler 64, 338
karşılaştırmalı okuma 185, 204, 343
Kayıp Para Meseli 209, 210
Kederlerin Adamı 344
Kenan Diyarının KeŞ 52-53
Kenan Üzümleri 24, 52
Kızıldeniz'i Geçiş 46-47
Konstantin ve Helena 346
Korah ve Taraftarlarının Cezalandırılması 51-52
Körlerin İyileştirilmesi 197-198
Körler Meseli 214-215
Kötürümlerin İyileştirilmesi 195
Kudüs'e Giriş 56, 215-216, 312, 349
Kutsal Aile 41, 164, 165, 169, 170, 183, 184, 186, 344-345
Kutsal Haç Efsanesi 345-346
Kutsal Söyleşi 346
Kutsal Üçlü 28, 160, 171, 339, 346

Lazarus'un Diriltilişi 66, 206-208,
Lekesiz Gebelik 155, 346-347,
Levi'nin Evinde Yemek 174, 359-363,
liturji 218, 316, 347
Lorenzo 317, 330, 331, 341, 366
Loyola, Ignatius da 330, 337
Luka 69, 164, 165, 166, 168, 173, 174, 179, 180, 181, 191, 192, 198, 204, 205, 216, 217, 219, 222, 229, 233, 234, 235, 239, 315, 317, 318, 319, 343, 350, 351, 353
Lût ve Kızları 31-32

Mahşer 237-239
Malhus'un Kulağının İyileştirilmesi 204, 222
Man'ın Toplanışı 47-48, 49, 51, 188, 189
Margaret-Antakyalı 331-332
Markos 69, 174, 180, 219, 233, 235, 313, 317, 318, 343, 351
Martin 332
Masumların (Çocukların) Katli 171
Matta 54, 69, 166, 169, 170, 173, 174, 176, 180, 190, 193, 219, 220, 232, 233, 313, 317, 318, 343, 346, 351, 353, 357, 358

Matta'nın Çağrılışı 173-174, 357, 358
Mecdelli Meryem 34, 159, 179, 180, 181, 187, 207, 229, 231, 232, 233, 234, 239, 314, 333, 343, 360
Meleğin Hacar'a Görünüşü 29
Meleğin Tobit ve Ailesinden Ayrılışı 86-87
Meryem Betimleri 153, 348-349
Meryem'e Müjde 30, 66, 76, 154, 158, 159, 162-161, 172, 339
Meryem'in Doğumu 153, 155-156, 164, 340
Meryem'in Eğitimi 156-157
Meryem'in Elizabet'i Ziyareti 83, 158, 161
Meryem'in Evliliği 157-158
Meryem'in Göğe Alınışı 159, 347
Meryem'in Ölümü 158, 159, 340
Meryem'in Taçlandırılması 60, 67, 160
Meryem'in Tapınağa Takdimi 156, 157
Mezara Konuş 36, 207, 231-232, 342
Mezar Başında Üç Meryem 207, 233, 234
Mısır'a Kaçış 169, 185
Mısır'ı Yöneten Yusuf 38-39
Mısır Yolunda Dinlenme 169, 184
Mucizevi Balık Avı 173, 191
Mucizevi Hasat 185
Mucizevi Tahta İşi 185
Musa'nın Irmağa Bırakılışı 40-41
Musa'nın Irmakta Bulunuşu 41
Musa'nın Kanun Tabletlerini Kırışı 50
Musa'nın Mısırlı'yı Öldürüşü ve Midyan'a Kaçışı 42
Musa'nın Ölümü 53
Musa'nın Sina Dağı'na Çıkışı ve Kanun Tabletlerini Alışı 49-50
Müneccim Krallar Öyküsü 355-356
Müneccim Kralların Secdesi 62, 165-167, 349, 350

Naaman'ın Temizlenişi 66
Nainli Dul Kadının Oğlunun Diriltilişi 205-206
Noli me Tangere 207, 233-234
Nuh'un Gemisi 23, 24, 189
Nuh'un Kurbanı 24-25
Nuh'un Sarhoşluğu 25
Nüfus Sayımı 163

Ölü İsa'ya Ağıt 231
ön-belirim 20, 27, 28, 30, 32, 35, 36, 37, 38, 40, 41, 46, 48, 54, 56, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 66, 69, 74, 75, 76, 80, 81, 83, 87, 20, 170, 172, 188, 205, 207, 216, 349
ön plan 43, 44, 51, 52, 72, 75, 80, 155, 159, 162, 163, 165, 173, 175, 178, 179, 188, 189, 194, 202, 205, 212, 213, 219, 220, 228, 232, 233, 247, 341, 349, 364, 365
öykü-konu 349
öyküleyici anlatım 42, 50, 52, 173, 175, 182, 189, 195, 197, 202, 210, 350

Palmiye Ağacı Mucizesi 183-184,
Patron Aziz 313, 339, 348
Paulus Malta'da 248
Paulus'un Atina'da Vaazı 247
Paulus'un Efes'te Vaazı 247
Paulus'un Filipi'de Hapse Atılışı 246-247
Paulus'un İmgelemi 248
Paulus'un Listra'da Kötürümü İyileştirmesi 246
Paulus'un Şam'dan Kaçışı 243
Pentikost 239
Petrus'un Hapisten Salıverilmesi 245, 368
Petrus'un Hastayı Gölgesiyle İyileştirmesi 241, 367
Petrus'un İsa'yı Yadsıması 224-225, 342
Petrus'un Kayınvalidesinin İyileştirilmesi 201
Petrus'un Kötürüm Eneas'ı İyileştirmesi 243
Petrus, Andreas, Yakub ve Yuhanna'nın Çağrılışı 173
Petrus ve Yuhanna'nın Tapınak Kapısında Kötürümü İyileştirmeleri 239-240, 367
Pieta 231

Resullerin Tutuklanması ve Salıverilmeleri 241
Rut'un Naomi'ye Sadakatini Bildirmesi 80
Rut ve Boaz 24, 80

Sağır ve Peltek Adamın İyileştirilmesi 203
Salome'nin Dansı 174-175
Samson'un Aslanı Öldürüşü 77, 172
Samson'un Doğumunun Bildirilişi 76
Samson'un Evliliği 77
Samson'un Filistinlileri Yenilgiye Uğratışı 68
Samson'un Gaza Kentinin Kapılarını Taşıması 78
Samson'un Kayınpederini Tehdit Edişi 77-78
Samson'un Kör Edilişi 79
Samson'un Ölümü 79-80
Samson ve Delila 83
Samuel'in Davud'u Meshedişi 54-55
Sara'nın Tobias'ı Beklemesi 86
Saray Görevlisinin Oğlunun İyileştirilmesi 202
Saul'un (Paulus) Din Değiştirmesi 242-243
Savurgan Oğlun Dönüşü 210-211
Sebastian 314, 325, 333-334
Sezar'ın Hakkı Sezar'a 177-178
Sırıktaki Yılan 51, 364
Sinoptik İnciller 172, 177, 183, 189, 198, 221, 222, 227, 233, 234, 319, 351
Sodom ve Gomorra 26, 31-32
Son Akşam Yemeği 27, 46, 48, 174, 188, 217, 218-221, 349, 363
Son Yargı 31, 61, 67, 69, 75, 81, 161, 207, 208, 211, 214, 237-239, 352, 362, 366-366
Suyun Şaraba Çevrilmesi 186-188
Suzana ve Yargıçlar 69, 70
Süleyman'ın Puta Secdesi 62-63
Süleyman'ın Tanrı'dan Bilgelik İstemesi 60-61
Süleyman'ın Yargısı 61
Süleyman ve Şeba Kraliçesi 61-62, 349

Şabat Günü Koparılan Başaklar 182
Şunemli Kadının Oğlunun Diriltilişi 66, 205
Şüpheci Tomas 74, 235

Tabita'nın Diriltilişi 240, 244, 367
Taddeus 220, 313, 317
Tanrı'nın Mısır'a Verdiği Belalar 44-46
Tapınağın Temizlenmesi 216-217
Tapınaktan Tacirlerin Kovuluşu 195, 216-217
Taştan Fışkıran Su Mucizesi 48-49
Theodoros 334
Tobias ve Melek 85-86
Tobit 63, 83-84, 85, 86, 87
Tobit'in Gözlerinin İyileştirilmesi 86
Tommaso-Aquinolu 334-335, 337, 341
Tufan 23, 24, 25, 52

Vaat Edilen Topraklar 24, 46, 52-53, 74, 364
Vaftizci Yahya'nın Doğumu ve İsminin Verilişi 162

Vaftizci Yahya'nın Öldürülmesi 175
vahiy 164, 248, 318, 319, 344, 347, 351-352
Vali Pilatus'un Ellerini Yıkaması 223
Vanitas 349, 352
Vergi Parası 177-178, 193, 242, 350, 367
Vergi Parası Mucizesi 193-194
Veronica 228, 335
Vincent 336
Vücudu Su Toplamış Adamın İyileştirilmesi 203

Yael ve Sisera 75
Yahuda'nın Pazarlığı 217
Yahuda'nın Pişmanlığı ve Ölümü 225
Yahuda ve Tamar 36
Yairus'un Kızının Diriltilişi 204-205
Yakup'un kardeşi Yuhanna 317
Yakup (Alfeus'un oğlu) 317
Yakup (Zebedi'nin oğlu) 173, 176, 191, 192, 221, 235, 313, 317
Yakub'un Kutsanması 33
Yakub'un Melekle Güreşi 34-35
Yakub'un Merdiveni 33-34
Yakub'un Rahel ile Buluşması 34
Yakub'un Yusuf'un Oğullarını Kutsaması 39
Yaratılış 9, 19-22, 367
Yedi Ölümcül Günah 352
Yeremya 67-68, 69, 170, 353
Yesse Ağacı 54, 67, 347, 353
Yeşu Güneşi Durduruyor 75
Yeşu'nun Amalek'i Yenişi 49, 75
Yeşu'nun Amorileri Yenişi 75
Yetro'nun Kızları 43
Yılan Olan Değnek Mucizesi 44
Yohakim Çobanlar Arasında 154
Yohakim'e Müjde 154-155
Yohakim'in Kurbanı 154
Yohakim'in Tapınaktan Kovuluşu 154
Yudit 9, 75, 82-83, 175
Yuhanna 69, 159, 173, 176, 180, 181, 182, 187, 189, 191, 192, 193, 195, 197, 204, 207, 215, 216, 219, 220, 221, 222, 227, 228, 229, 230, 231, 232, 233, 234, 239, 240, 242, 245, 313, 317, 318, 319, 343, 351, 367
Yunus 65, 73
Yusuf'un Kanlı Entarisi (Yusuf'un Köle Olarak Satılışı) 35-36
Yusuf'un Rüyası 161-162
Yusuf ve Potifar'ın Karısı 37-38
Yüzbaşı Kornelius 244-245
Yüzbaşının Hizmetçisinin İyileştirilmesi 201-202

Zekeriya'nın Katledilişi 163
Zekeriya ve Elizabet 162-163
Zengin Adam ve Lazarus 211

Sözden İmgeye: Batı Sanatında İkonografi, Hıristiyanlığın başlangıcıyla birlikte Batı sanatı üretiminin odağında yer alan dinsel sahnelerin ikonografik yöntemle tanıtımı ve çözümlemesi üstüne bir alan çalışmasıdır. Kitapta ağırlıklı olarak Ortaçağ'dan 17. yüzyıla kadar uzanan örneklerle dinsel sahnelerin düzenlenme biçimleri ve zaman içinde çeşitli dinamikler sonucu değişen betimleme anlayışları çerçevesinde ortaya çıkan kalıp farklılıkları ele alınıyor.

Tevrat ve İncil sahnelerinin Kutsal Kitap metninin kronolojik dizgesine bağlı kalınarak tanıtıldığı kitap, kahramanlar ve kutsal kişiliklerin öykülerinin yanı sıra Batı ikonografisinin özgün terminolojisinden bir seçki sunan sözlük ve ekler bölümüyle konuyu zenginleştirici bir içerik barındırıyor. Gözden geçirilmiş, yeni resimler eklenmiş bu yeni baskısıyla *Sözden İmgeye: Batı Sanatında İkonografi*, görsel sanatlarda karşılığını bulan dinsel konu ve temaların sanat tarihindeki örneklerinin yorumlanmasına ilişkin kapsamlı bir panorama sunuyor.

HAYAL PERDEST

₺45

>Hayalperest Kitap 73
>Sanat Kuramları 38

ISBN 978-605-9452-