



**AVRUPA KÜLTÜRÜNDE TASVİR VE TEMA
İLİŞKİSİ**

Gökçe SÖĞÜT

Yüksek Lisans Tezi

Sanat Kuramı ve Eleştiri Ana Bilim Dalı

2025

(Her hakkı saklıdır.)

T.C.
ATAÜRK ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
SANAT KURAMI VE ELEŞTİRİ BİLİM DALI

AVRUPA KÜLTÜRÜNDE TASVİR VE TEMA İLİŞKİSİ
(The Relationship Between Depiction and Theme in European Culture)

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Gökçe SÖĞÜT

Danışman: Doç. Gülten GÜLTEPE

Erzurum
Ekim, 2025



T.C.
ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ
Güzel Sanatlar Enstitüsü

KABUL VE ONAY TUTANAĞI

Doç. Gülten GÜLTEPE danışmanlığında Gökçe SÖĞÜT tarafından hazırlanan “**Avrupa Kültüründe Tasvir ve Tema İlişkisi**” başlıklı çalışma 10/10/2025 tarihinde aşağıdaki jüri tarafından Sanat Kuramı ve Eleştiri - Anabilim Dalı Sanat Kuramı ve Eleştiri Bilim Dalı’nda **Yüksek Lisans** tezi olarak oy birliği ile kabul edilmiştir.

Jüri Başkanı:	Prof.Dr. Yunus BERKLİ <i>ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ</i>	e-imza
Jüri Üyesi (Danışman):	Doç. Gülten GÜLTEPE <i>ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ</i>	e-imza
Jüri Üyesi:	Doç.Dr. Osman ÜLKÜ <i>AYDIN ADNAN MENDERES ÜNİVERSİTESİ</i>	e-imza

Bu tezin Atatürk Üniversitesi Lisansüstü Eğitim ve Öğretim Yönetmeliği’nin ilgili maddelerinde belirtilen şartları yerine getirdiğini onaylanm.

12/11/2025
Prof.Dr. Ahmet Selim DOĞAN
Enstitü Müdürü
e-imza





GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
Graduate School of Fine Arts

ETİK VE BİLDİRİM SAYFASI

Yüksek Lisans Tezi olarak sunduğum “Avrupa Kültüründe Tasvir ve Tema İlişkisi” başlıklı çalışmanın tarafımdan bilimsel etik ilkelere uyularak yazıldığını ve yararlandığım eserleri kaynakçada gösterdiğimi beyan ederim.

10 / 10 / 2025

Gökçe SÖĞÜT

Aslı ıslak imzalıdır

☐ Tezle ilgili patent başvurusu yapılması / patent alma sürecinin devam etmesi sebebiyle Enstitü Yönetim Kurulunun/....../.... tarih ve sayılı kararı ile teze erişim 2 (iki) yıl süreyle engellenmiştir.

☐ Enstitü Yönetim Kurulunun/....../.... tarih ve sayılı kararı ile teze erişim 6 (altı) ay süreyle engellenmiştir.



TEZ BENZERLİK RAPORU

“AVRUPA KÜLTÜRÜNDE TASVİR VE TEMA İLİŞKİSİ” başlıklı tez çalışmamın toplam 142 sayfalık kısmına ilişkin, 10/10/2025 tarihinde tez danışmanım tarafından **Turnitin** adlı intihal tespit programından aşağıda belirtilen filtrelemeler uygulanarak alınmış olan orijinallik raporuna göre, tezimin benzerlik oranı %12 olarak belirlenmiştir

Uygulanan filtrelemeler:

1. Tez çalışması orijinallik raporu sayfası hariç
2. Bilimsel etik beyannamesi sayfası hariç
3. Önsöz hariç
4. İçindekiler hariç
5. Simgeler ve kısaltmalar hariç
6. Kaynaklar hariç
7. Alıntılar dahil

Bu tezin Atatürk Üniversitesi Lisansüstü Eğitim ve Öğretim Yönetmeliği'nin ilgili maddelerinde belirtilen şartları yerine getirdiğini, azami benzerlik oranının (%30) altında olduğunu ve intihal içermediğini; aksinin tespit edileceği muhtemel durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim.

10/10/2025

Danışman

Doç. Gülten GÜLTEPE

Aslı ıslak imzalıdır

Öğrenci

Gökçe SÖĞÜT

Aslı ıslak imzalıdır

TEŞEKKÜR

Tez konumun belirlenmesinde ve tez hazırlama sürecimde, değerli vaktini ve fikirlerini esirgemeyen aynı zamanda desteği ile beni motive eden, çok değerli danışmanım Doç. Dr. Gülten GÜLTEPE' ye ve değerli hocam Prof. Dr. Yunus BERKLİ hocalarıma teşekkür ve saygılarımı sunarım.

Bu süreçte beni destekleyen kıymetli ailem, annem Demet SÖĞÜT, babam Haluk SÖĞÜT'e ve bu yola çıkmam adına beni motive eden amcam Prof. Dr. Abdulkadir KAYA'ya teşekkür ederim.

Emeği geçen herkese teşekkür ederim.

Gökçe SÖĞÜT

ÖZ

YÜKSEK LİSANS TEZİ AVRUPA KÜLTÜRÜNDE TASVİR VE TEMA İLİŞKİSİ

Gökçe SÖĞÜT

Ekim 2025, 132 Sayfa

Sanat akımının her toplum içerisinde bir gelişimi vardır. Meydana gelen her gelişim değişimi de beraberinde getirir. Bu gelişim Antik Çağ felsefesiyle beraber, insani düşüncelerin temellerinin atılmasını, düşünceler arası tartışmaların yoğunlaştığı bir dönemi oluşturmaktadır. Antik felsefi görüş, insanın varoluşu, bilgiye ulaşma yöntemleri ve evrenin doğası gibi konuları ele alarak bizlere sunar. Yunan felsefesi, antik dönemin en önemli felsefi akımlarını bünyesinde barındırır. Antik Yunana geçilen bu dönemde heykel ve kabartmayla birlikte resim sanatında da gelişmişlik göz önündedir. Helenizm döneminde din oluşumunda farklılıklar gözlenmektedir, bu farklılık Helenistik sanatta tanrılar insanlar gibi betimlenerek klasik dönemin katı din anlayışını gerisinde bırakmıştır. Bu anlayışta ölümden sonra yaşam düşüncesi çeşitli sorulara kendini açmış, çeşitli felsefi düşünceler ortaya atılmış ve bu sürecin ardından tek tanrılı din düşüncesi benimsenmeye başlanmıştır. Birbirini devam ettiren dönemler içerisinde, Roma'nın yıkılışı beraberinde geride bıraktığı kalıntıların zamanla kalkması sonucu Ortaçağ olarak bilinen döneme geçilmiştir. Yaklaşık 1000 yıl süren bu çağ Antik Yunan'ın bilim, felsefe ve sanatsal yetkinliklerini devam ettirmiş olup Rönesans'ın başlangıcıyla sona ermiştir. Orta Çağ sanatçıları, inançlarını ve kutsal öyküde bulunan mesajlarını iletme amacıyla çalışmalarını geliştirerek yansıtmışlardır. Rönesans, klasik döneme bağlı gelişen antiğin, yeniden doğması olarak düşünülse de antik uyarlama hiçbir zaman varlığını kaybetmemiştir. Rönesans dönemi, sanat anlayışı, perspektifin keşfiyle başlar ve böylece doğa daha gerçekçi betimlenerek karakterize edilerek karşımıza çıkar. Bu dönemde, sanatçılar insan anatomisini ve doğayı daha iyi inceleyerek sanata olduğu gibi yansıtmaya isteklerinden doğar. Rönesans'ın dengeli ve ölçülü estetiğine tepki olarak doğan Barok, izleyiciyi duygusal olarak etkilemeyi amaçlayan daha dramatik ve dinamik bir yaklaşımı benimsemiştir.

Anahtar Kelimeler: Avrupa, Tema ve Tasvir, Mimari, Heykel, Resim

ABSTRACT

MASTER THESIS

THE RELATIONSHIP BETWEEN DEPICTION AND THEME IN EUROPEAN CULTURE

Gökçe SÖĞÜT

October 2025, 132 Pages

Art movements develop within every society. Every development brings with it change. This development, along with ancient philosophy, constitutes a period in which the foundations of human thought were laid and debates between them intensified. Ancient philosophical views address topics such as human existence, methods of attaining knowledge, and the nature of the universe. Greek philosophy embodies the most important philosophical movements of antiquity. This period, which marks the transition to Ancient Greece, demonstrates the development of painting, along with sculpture and relief. Differences in religious formation are observed during the Hellenistic period. This difference, with the depiction of gods as humans in Hellenistic art, left behind the rigid religious understanding of the classical period. In this understanding, the idea of an afterlife opened itself to various questions, various philosophical ideas emerged, and following this process, the idea of a monotheistic religion began to be adopted. In a series of successive periods, the fall of Rome and the gradual removal of its ruins led to the period known as the Middle Ages. This era, which lasted approximately 1,000 years, continued the scientific, philosophical, and artistic competencies of Ancient Greece and ended with the beginning of the Renaissance. Medieval artists developed and reflected their works to convey their beliefs and the messages found in sacred stories. While the Renaissance is often considered a rebirth of antiquity, which developed in conjunction with the classical period, the ancient adaptation never lost its relevance. The Renaissance began with the discovery of perspective, which resulted in a more realistic depiction and characterization of nature. During this period, artists developed a desire to better examine human anatomy and nature and to reflect it as it truly is in art. The Baroque, which emerged as a reaction to the balanced and measured aesthetics of the Renaissance, adopted a more dramatic and dynamic approach aimed at emotionally affecting the viewer.

Keywords: Europe, Theme and Depiction, Architecture, Sculpture, Painting

İÇİNDEKİLER

KABUL VE ONAY TUTANAĞI.....	i
ETİK VE BİLDİRİM SAYFASI.....	ii
TEZ BENZERLİK RAPORU	iii
TEŞEKKÜR	iv
ÖZ.....	v
ABSTRACT	vi
İÇİNDEKİLER.....	vii
TABLolar DİZİNİ.....	x
ŞEKİLLER DİZİNİ	xi
BİRİNCİ BÖLÜM.....	1
Giriş	1
Konunun Niteliği ve Önem	1
Kaynak ve Araştırmalar	3
İKİNCİ BÖLÜM	9
Tema ve Tasvir	9
Temada ve Tasvirde Bazı Temel Kavramlar	9
Apokrif İncil.....	9
Atribü.	9
Çile sahneleri (Passion).....	9
Lekesiz gebelik.	9
Meryem betimleri.....	9
Perspektif.	10
İkonografi.....	10
Hümanizm.....	10
Mitoloji.....	10
Jan Van Eyck.	11
Sfumato.	11
Karşı-reformasyon (Contre-reforme).	11
Tenebrism (Karanlıkçı anlayış).....	12
Serpentinata.....	12
Ökarist.....	12
Antik felsefi görüş.....	12

Sokrates.....	13
Platon.	13
Aristoteles.	14
Antik yunan sanatı.	14
Helen sanatı.....	16
ÜÇÜNCÜ BÖLÜM.....	19
Orta Çağ.....	19
Orta Çağ Sanat ve Kültür Anlayışı	19
DÖRDÜNCÜ BÖLÜM.....	22
Rönesans.....	22
Rönesans Sanatında Yer Alan Tasvir ve Tema Uygulamaları.....	22
Din ve Kutsallık	23
Meryem'in doğumu.....	23
İsa'nın doğumu.	26
Kana düğünü.	31
Kudüs'e giriş.	35
Son yargı.	37
Son akşam yemeği.	40
Hümanizm, İnsan ve Doğa.....	43
Cennet kapısı.....	43
St. George.....	46
Mona Lisa.	49
Pieta.....	52
Sistine Madonna.....	56
Mit- Mitoloji	57
Üç güzeller.	57
Davud (David).....	61
Venus'ün doğuşu.....	63
Musa'nın hükmü.	65
Atina okulu.....	67
Parnassus.....	68
BEŞİNCİ BÖLÜM	71
Barok	71
Barok Sanatında Yer Alan Tema ve Tasvir Uygulamaları	71

Din ve Kutsallık	72
Aziz Matta'nın çağırılışı.	72
Bakire'nin ölümü.	74
Çarmıhın yükselişi.	77
Meryem'in göğe yükselişi.....	79
Azize Teresa'nın vecdi.....	82
İnsan ve Doğa.....	83
Hasta Bacchus (Young Sick Bacchus).....	83
Helena Fourment.....	85
Papa Innocentius X'in portresi.....	86
Kraliçe Mariana.....	87
Dr. Nicolaes Tulp'un anatomi dersi.	91
İnci Kúpeli Kız.....	93
Mit- Mitoloji	94
Aynadaki Venüs.....	94
Paris'in Yargısı.	97
Apollo ve Daphne.	98
Proserpina'nın kaçırılışı.	101
Davud.	103
DEĞERLENDİRME VE SONUÇ	105
KAYNAKÇA	107
GÖRSEL KAYNAKÇA.....	113
ÖZGEÇMİŞ.....	117

TABLÖLAR DİZİNİ

Tablo 1

<i>Rönesans ve Barok özellikleri.....</i>	106
---	-----



ŞEKİLLER DİZİNİ

Şekil 1.	Gize Piramitleri Sfenksi.....	15
Şekil 2.	Neptün Tapınağı	15
Şekil 3.	Olympia Zeus Tapınağı Apollon figürü	16
Şekil 4.	Bassai Apollon Epikuros Tapınağı sütun modelleri	17
Şekil 5.	Orta Çağ Haritası.....	20
Şekil 6.	Meryemin Doğumu, Giotto, 1304-1306 Arena Şapeli, Padova.....	24
Şekil 7.	Meryemin Doğumu, Fra Carnevella, 1467 New York.....	25
Şekil 8.	Meryemin Doğumu, Domenico Ghirlandaio, 1486-90, İtalya	26
Şekil 9.	İsa'nın Doğumu, Pietro Cavallini, 1290, Santa Maria in Trastevere, Roma	27
Şekil 10.	İsa'nın Doğumu, Buoninsegna Dükü, 1308-1311, National Gallery Of Art, London.....	28
Şekil 11.	İsa'nın Doğumu, Giotto, 1304-1306, Arena Şapeli, Padova	29
Şekil 12.	İsa'nın Doğumu, Sandro Botticelli, 1445-1510, The National Gallery, London ..	30
Şekil 13.	İsa'nın Doğumu, <u>Fra Filippo Lippi</u> , 1445, National Gallery Of Art, London	30
Şekil 14.	İsa'nın Doğumu, Piero della Francesca, 1480, National Gallery Of Art, London.	31
Şekil 15.	Kana Düğünü, Giotto, 1304-1306, Arena Şapeli, Padova	32
Şekil 16.	Kana Düğünü, Hieronymus Bosch, 1475, Boijmans Van Beuningen Müzesi, Rotterdam	34
Şekil 17.	Kana Düğünü, Tintoretto, 1561, Basilica della Madonna della Salute, Venedik	35
Şekil 18.	Kana Düğünü, Paolo Veronese, 1563, Louvre Museum, Paris.....	35
Şekil 19.	Kudüs'e Giriş, Pietro Lorenzetti, 1320, Siena Okulu, İtalya	36
Şekil 20.	Kudüs'e Giriş, Giotto, 1304-1306, Arena Şapeli, Padova	37
Şekil 21.	Son Yargı, Giotto, 1304-1306, Arena Şapeli, Padova.....	38
Şekil 22.	Son Yargı, Fra Angelico, 1431, Floransa	39
Şekil 23.	Son Yargı, Rogier van der Weyden, 1445–1452, Beaune'daki Hôtel-Dieu Hastanesi	40
Şekil 24.	Son Akşam Yemeği, Andrea del Castagno, 1447, Sant'Apollonia Manastırı, Floransa	41
Şekil 25.	Son Akşam Yemeği, Domenico Ghirlandaio, 1480, San Marco Manastırı, Floransa	41
Şekil 26.	Son Akşam Yemeği, Leonardo da Vinci, 1495–1498, Santa Maria delle Grazie, Milano.....	43

Şekil 27. <i>Son Akşam Yemeği</i> , Pietro Perugino 1495, Floransa	43
Şekil 28. <i>Cennet Kapıları</i> , Andrea Pisano, 1330–1336, Floransa Vaftizhanesi	45
Şekil 29. <i>Cennet Kapıları</i> , Lorenzo Ghiberti, 1425–1452, Floransa Vaftizhanesi	46
Şekil 30. <i>St. George</i> , Donatello, 1416, Bargello Müzesi, Floransa	48
Şekil 31. <i>St. George ve Ejderha</i> , Paolo Uccello, 1475, National Gallery, Londra.....	49
Şekil 32. <i>Mona Lisa</i> , Leonardo Da Vinci, 1503-1506, Louvre Müzesi, Paris	51
Şekil 33. <i>Çıplak Bir Kadının Portresi</i> , Gian Giacomo Caprotti, 1480, Ermitaj Müzesi, St. Petersburg	52
Şekil 34. <i>Pieta</i> , Giotto, 1267-1337, Arena Şapeli, Padova	54
Şekil 35. <i>Pieta</i> , Rogier Van Der Weyden, 1465, The National Gallery, Londra	54
Şekil 36. <i>Pieta</i> , Anonim, 1450-1475, Louvre Müzesi, Paris.....	55
Şekil 37. <i>Pieta</i> , Michelangelo, 1499, San Pietro Katedrali, Vatikan.....	55
Şekil 38. <i>Sistine Madonna</i> , Raffaello, 1512-1513, Dresden Gemäldegalerie Alte Meister, Almanya	57
Şekil 39. <i>Üç Güzeller</i> , Boticelli, 1480, Uffizi Galerisi, Floransa	59
Şekil 40. <i>Üç Güzeller</i> , Raffaello, 1500, Chantilly Şatosu, Fransa	60
Şekil 41. <i>Davud</i> , Donatello, 1430, Bargello Müzesi, İtalya	62
Şekil 42. <i>Davut</i> , Andrea del Verrocchio, 1473, Bargello Müzesi, İtalya	63
Şekil 43. <i>Davut</i> , Michelangelo, 1501/1504, Galleria dell'Accademia, Floransa	63
Şekil 44. <i>Venüs'ün Doğuşu</i> , Sandro Botticelli, 1445-1510, Uffizi Galerisi, Floransa	65
Şekil 45. <i>Musa</i> , Michelangelo, 1520, San Pietro kilisesi, Roma	66
Şekil 46. <i>Atina Okulu</i> , Raffaello, 1509, Apostolik Sarayı, Vatikan	68
Şekil 47. <i>Parnassus</i> , Raffaello, 1509, Stanza della Segnatura, Vatikan	69
Şekil 48. <i>Parnassus</i> , Andrea Mantegna, 1496, Louvre Müzesi, Paris	70
Şekil 49. <i>Aziz Matta'nın Çağırılışı</i> , Caravaggio, 1599, Contarelli Şapeli, Roma	74
Şekil 50. <i>Aziz Matta'nın Çağırılışı</i> , Jan van Bylert, 17. Yüzyıl, Museum Of Fine Arts, Budapeşte	74
Şekil 51. <i>Bakire'nin Ölümü</i> , Hugo van der Goes, 1500 Sonrası, National Gallery, Londra	76
Şekil 52. <i>Bakire'nin Ölümü</i> , Caravaggio, 1603, Louvre Müzesi, Paris.....	76
Şekil 53. <i>Çarmıhın Yükselişi</i> , Peter Paul Rubens, 1609-1610, Antwerp Katedrali, Belçika ..	78
Şekil 54. <i>Çarmıhın Yükselişi</i> , Rembrandt, 1633, Alte Pinakothek, Münih.....	79
Şekil 55. <i>Meryem'in Göğe Yükselişi</i> , Peter Paul Rubens, 1625-1626, Anvers Katedrali, Belçika	80

Şekil 56. <i>Meryem'in Göğe Yükselişi, Titian, Santa Maria Gloriosa dei Frari Bazilikası, Venedik</i>	80
Şekil 57. <i>Meryem'in Göğe Yükselişi, Andrea del Sarto, 1526-1528, Santissima Annunziata, Floransa</i>	81
Şekil 58. <i>Azize Teresa'nın Vecdi, Bernini, 1647-1652, Santa Maria Della Müzesi, Roma</i>	83
Şekil 59. <i>Hasta Bacchus, Caravaggio, 1592, Galleria Borghese, Roma</i>	84
Şekil 60. <i>Baküs'ün Zaferi, Velázquez, 1628, Museo del Prado, İspanya</i>	85
Şekil 61. <i>Helena Fourment, Rubens, 1636-1638, Kunsthistorisches Museum, Viyana</i>	86
Şekil 62. <i>Papa Innocentius X'in Portresi, Diego Velázquez, 1650, Galleria Doria Pamphilj, Roma</i>	87
Şekil 63. <i>Kraliçe Mariana, Diego Velázquez, 1652-1653, Museo Nacional del Prado, Madrid</i>	88
Şekil 64. <i>İspanya Kraliçesi Mariana Yas Tutuyor, Juan Bautista Martínez del Mazo, 1666</i>	90
Şekil 65. <i>Avusturya Marian, Juan Carreño de Miranda, 1670, Prado Müzesi, Madrid</i>	90
Şekil 66. <i>Dr. Nicolaes Tulp'un Anatomi Dersi, Rembrandt, 1632, Rijksmuseum Müzesi, Amsterdam</i>	92
Şekil 67. <i>Dr. Nicolaes Tulp'un Anatomi Dersi, Johannes Pieter de Frey, 1798, British Müzesi, Londra</i>	93
Şekil 68. <i>İnci Küpeli Kız, Vermeer, 1665, Mauritshuis, Lahey</i>	94
Şekil 69. <i>Aynalı Venüs, Diego Velázquez, 1649-1651, National Gallery, Londra</i>	96
Şekil 70. <i>Paris'in Yargısı, Peter Paul Rubens, 1636, National Gallery, Londra</i>	98
Şekil 71. <i>Apollon ve Daphne, Bernini, 1622-1625, Galleria Borghese, Roma</i>	100
Şekil 72. <i>Proserpina'nın Kaçırılışı, Bernini, 1621-1622, Galeria Borghese, Roma</i>	102
Şekil 73. <i>Davud, Bernini, 1623-1624, Galeria Borghese, Roma</i>	104

BİRİNCİ BÖLÜM

Giriş

Konunun Niteliği ve Önem

Sanat akımının her toplum içerisinde bir gelişimi vardır. Meydana gelen her gelişim diğer toplumlara katkı sağlayarak değişimi de beraberinde getirmiştir. Böylece her dönemde olduğu gibi Antik Çağ'da da işlenen felsefi konular insani düşüncelerin temelini atılarak, düşünceler arası tartışmaları yoğunlaştığı dönemi kapsar.

Bu kapsamda Yunan felsefesi, Antik Çağda ortaya çıkan felsefi akımları bünyesinde barındırır (Ahmed, 2016, s. 54; Öztürk, 2016, s. 305). Bu dönemde Sokrates, bilgeliğin insanın içinde olduğunu ve bu bilgelikle insanın kendisini tanıyabileceğini savunmuştur. Sokrates'in öğrencilerinden olan Platon, idealar dünyasını ve gerçek bilginin bu idealardan geldiğini öne sürmüştür. Aynı dönem düşünürlerden olan Aristoteles ise, deneyim ve gözleme dayalı bir bilgi anlayışının var olma durumunu geliştirmiştir böylece her düşünürün bir akıl hocası olsa da kendince farklı tutumları olduğunu gözler önüne sermişlerdir (Ahmed, 2016, s. 55; Öztürk, 2016, s. 305).

Helenistik dönemde felsefi düşünceler, yeni düşünce gruplarının oluşmasına ve gelişmesine neden olmuştur. Bu dönemde oluşan topluluklardan Stoacılar, insanlık için, iç huzur ve erdemi bulması gerektiği fikrini öne sürerken, epikürcüler mutluluğun önemli olduğunu savunmuş ve bu durumun da beğeni arayışından doğmadığını aksine akıl ve ölçümlemeden geçtiğini savunmuşlardır (Ahmed, 2016, s. 55; Öztürk, 2016, s. 305).

Felsefi düşüncelerin yanı sıra gelişmekte olan sanat anlayışı Mısırda başlayan gelenek ve sanatsal etkileşimler sadece mezar yapımına yönelik ilerlemekteydi bu sebepten kişilerin yaşadıkları evler daha özensiz güneşte kurutulmuş tuğla ya da tahtadan inşa edilmekteydi (Bazin, 2014, s. 38-39).

Mısırda oluşan bu özensiz yaklaşımın akabinde başlayan Antik Yunan döneminde heykel ve kabartmayla birlikte resim sanatında da gelişmişlik göz önündedir (Bazin, 2014, s. 39). Dönem içerisinde yapılan detaylarca işlenen çömlekler dini, kültürel ve ekonomik sahneleri yer aldığı ve yunan toplumunu anlatan eserler olmuştur.

Helenistik dönemde din oluşumunda da farklılıklar gözlenmektedir. Oluşan bu sanat akımında tanrılar insanlar gibi betimlenerek klasik dönemin katı din anlayışını gerisinde

bırakmıştır. Ölümden sonra dirilme düşüncesi bu dönemde çeşitli sorulara kendini açmış ve çeşitli felsefi düşüncelerin oluşmasını sağlamıştır. Böylece tek tanrılı din düşüncesi benimsenmeye başlanmıştır (Taşçı, 1997, s. 8; Turani, 2011, s. 175).

Orta Çağ dönemi kendine has özellikleriyle, Roma imparatorluğunun yıkılışı ile birlikte oluşumuna başlamıştır (Güven vd., 2023, s. 1). İlk Çağ dönemlerindeki özensizliğin yanı sıra, Orta Çağ'da dine oldukça önem verildiği için başlıca önem arz eden kurum kiliseler olmuş ve varlıklarından dönem içerisinde oldukça söz ettirmişlerdir (Güven vd., 2023, s. 2). Orta Çağ sanatçıları ışık, gölge dengesiyle sanat eserlerini modellediği için betimlemeler oldukça özenli gözükmeleri için çaba sarf edilmiştir (Gombrich, 2006, s. 123). Bu sanat eserlerini icra ederken sanatçılar ne eski doğu sanatından nede klasik üsluba hakim olmadıkları için yapmış oldukları bu çalışmalarda Orta Çağ üslubunun çıkış aşamalarını gözlemleriz (Gombrich, 2006, s. 124). Orta Çağ sanatçıları, inançlarını ve kutsal öyküde bulunan mesajları topluma iletmek amacıyla çalışmalarını geliştirmiş ve yansıtmışlardır (Gombrich, 2006, s. 124). Bu sebeple dönem içerisinde sadece kilise mimarisine yer verilmeksizin şatolarda yapılmıştır. Orta Çağ'da dinsel sanatlar hep saygıyla karşılanır. Öteki dünya inancının her alanda hissedilmesiyle birlikte, insan merkezli özgür düşünce yapısının yaşamları süresince her alana yayılmasını engeller (Boydaş, 2021, s. 1423). Bu sebeple kilise ve ev süslemelerinde ki dinsel öğeler özenle muhafaza edilmiştir (Gombrich, 2006, s. 126).

Orta Çağ'ın karanlık döneminin peşine gelişimine başlayan Rönesans, 14. yüzyılın sonlarından 16. yüzyılın sonuna kadar sürmüştür. Avrupa'nın kültürel, sanatsal, bilimsel ve entelektüel bakımdan büyük bir dönüşüm geçirdiği dönem olarak gösterilen Rönesans, İtalyanca "yeniden doğuş" anlamına gelir (Aksoy, 2014, s. 16; Özgöz, 2018, s. 3; Gombrich, 2006, s. 167). Rönesans'ın doğuşu, Orta Çağ'ın karanlık ve durağan yapısının ardından, antik Yunan ve Roma kültürlerine olan ilgiyi yeniden canlandırarak Avrupa'da büyük bir kültürel farkındalığa sebep olmuştur (Coşkun, 2003, s. 46).

Orta Çağ sanat akımının akabinde gelişiminin ilk adımı atılan ve birçok etmen sonucunda oluşan yeni sanat görüşleri de ortaya çıkmıştır, bu görüşler toplumsal etkilere paralel nitelikte gelişmiştir (Turani, 2011, s. 345; İnalçık, 2013, s. 59). Yani yeni dünya sanat anlayışında Orta Çağ'da bulunan din unsurları Rönesans döneminde dinsel gücün zayıflaması ile karşımıza çıkacak ve böylece Orta Çağ'dan, Rönesans'a geçişte din unsurları önemli etkiye sahip olduğundan zıt kavramlar ortaya çıkmıştır (Turani, 2011, s. 345).

Rönesans dönemi sonrasında birçok dönem gelişmiş olsa da konumuz bakımından ele alacağımız Barok dönemi, 1580-1750 yıllarını kapsayan ve Avrupa'da sanat, mimari, müzik

ve edebiyat alanlarında büyük bir etki yaratan bir dönemdir (Turani, 2011, s. 447). İtalyanca “barocco” kelimesinden türetilen Barok, başlangıçta düzensiz ve abartılı anlamında kullanılmış olsa da, sonrasında görkemli, dramatik ve duygusal ifadeleri tanımlamak için kullanılmaya başlanmıştır (Bazin, 2014, s. 363). Barok sanatı, Rönesans’ın ardından gelen Maniyerist dönemde ortaya çıkmıştır (Turani, 2011, s. 447). Rönesans'ın dengeli ve ölçülü estetiğine tepki olarak doğan Barok, izleyiciyi duygusal olarak etkilemeyi amaçlayan daha dramatik ve dinamik bir yaklaşımı benimsemiştir. Bu dönemin mimarisi, geniş ölçekli yapılar, süslü cepheler, kubbeler ve dinamik iç mekan düzenlemeleri ile karakterizedir (Bazin, 2014, s. 363). Barok sanatının en belirgin özelliklerinden biri dinamizmdir. Sanatçılar, hareket ve enerji dolu sahneler yaratarak izleyiciyi etkilemeyi amaçlamışlardır. Bu dönemdeki eserlerde sıkça rastlanan bir diğer özellik ise ışık ve gölge kullanımındaki ustalıktır çünkü Barok, beklenmeyen uygulamaları efekt hissinin verilmesi için uğraşmıştır (Ensarioğlu, 2020, s. 462).

Böylece Avrupa kültürü çevresinde gelişen sanat etkinliği, sanatçı ve eserlere yansıma şeklinde farklılıklar gösterir. Örneğin kalem ve fırça uygulamaları, ışık - gölge dengesi ile yer mekan algısı günümüze kadar gelebilen eserlerde karşımıza çıkar. Yazının genel konusunu olan Rönesans ve Barok dönemi bu çalışma ile ilk çağlardan bu güne kadar sanatın ne doğrultuda gelişmiş olduğu ve hangi tarzlarda yorumlandığı olacaktır. Konular ne kadar ortak olsa da her sanatçının farklı bir yorumlaması ve etkilendiği ustası vardır bu sayede din, doğa, portre ve mitolojik konuların yorumlanma tiplerinin ayrımına vararak incelemelerde bulunacağım. Bu çalışmanın günümüze farkındalığı ve her sanatçının sabit bir yorum değil de kendilerine has ve dönemlerini temsil eden özelliklerini yansıtmalarıyla özgünlük kazandırmalarını göreceğiz.

Kaynak ve Araştırmalar

Çalışmada, Avrupa Kültürü çevresinde gelişen Rönesans ve Barok sanatında temaların tasvir ile bağlamı ele alınmıştır. Rönesans ve Barok sanatını kapsayan, tezler, makaleler ve kitaplar aracılığı ile konu detaylıca incelenmiştir. Bu incelemeler sonucunda ele alınan temaların dönemler arası aynı veya dolaylı yoldan ortak olsalar da her dönemin sanatçısının farklı yorumlama tekniği ile gelişime değişik yön kazandırdığı gözlemlenir. Amaç kültürel imgelerin dönemler arası bellekte aktarımının, değişim ve gelişime açık olduğu ve böylece nesiller arası bağlantının devamlılığı gözler önüne sürülmektedir.

Tezin konusunda bulunan ve diğer dönemlere hazırlık aşaması olan Antik Çağın oluşumu, felsefi düşünce sistemi ve sanatsal katkıları oldukça önemlidir. Bu kısmın araştırma kaynaklarından olan Ardalan Ahmed’in “*Antik Yunan Medeniyetinin Oluşması ve Tarihsel Gelişimi*” adlı tezinde ve Aslıhan Öztürk’ün “*Antik Çağın Işığında Helenistik Sanatın*

Sosyolojik İncelemesi” makalesinde yer vermiş olduğu Antik Yunan felsefesi, dönemin en önemli felsefi akımlarını bünyesinde barındırır. Germain Bazin’in “*Sanat Tarihi Sanatın İlk Örneklerinden Günümüze*” kaynağında ele aldığı bu felsefi dönemde sanatçılar için belirttiği şeyler şöyledir; Sokrates bilgeliğin insanın içinde olduğunu ve bu bilgelikle insanın kendisini tanıyabileceğini savunurken Onun öğrencisi olan Platon ise, İdealar dünyasını ve gerçek bilginin bu dünyadan geldiğini öne sürmektedir. Aynı dönem felsefi düşünürlerden olan Aristoteles ise deneyim ve gözlem üzerine kurulu bir bilgi anlayışının var olma durumunu geliştirmiştir.

Umberto Eco’nun (2012) “*Antik Yunan*” kitabı, P. J. Rhodes’in (2016) “*Antik Yunan’ın Kısa Tarihi*” adlı kitabı da bu felsefi düşünürlerin yaklaşımlarının incelenmesinde kaynak olarak kullanılmıştır.

Felsefenin Antik Çağ’a aktarımı oldukça göze çarpar yani Antik Yunan Sanat anlayışı, Mezopotamya topraklarında başlayan gelenek ve sanatsal faktörler sadece mezar yapımına yönelik gözlemlenmekteydi. Bu sebepten ki insanlar yaşadıkları evlere daha özensiz yaklaşırken gelişimin devamı, Antik Yunana geçilen bu dönemde heykel ve kabartmayla birlikte resim sanatında da gelişmişlik görülürken dini yapılara önem artıp orta boyutlu tapınaklar inşa edilmiştir (Bazin, 2014, s. 38-39). Mary Hollingsworth’un da “*Dünya Sanat Tarihi*” kitabında dönem içerisinde yapılan ve detaylıca işlenen çömlekler dini, kültürel ve ekonomik sahneleri yer aldığı ve yunan toplumunu anlatan eserler olmuşlardır, bu uygulamanın bir örneği de François vazosu olarak karşımıza çıktığı kitapta belirtilmektedir.

Mevcut imparatorluğun yıkılmasıyla ortaya çıkan Helenistik dönemde, din oluşumunda da farklılıklar gözlenmektedir. Germain Bazin’in “*Sanat Tarihi Sanatın İlk Örneklerinden Günümüze*” kitabı, Mehmet Ali Taşçı’nın “*Çanakkale Arkeoloji Müzesi’ndeki Troas Bölgesi Hellenistik Dönem Seramikleri*” adlı tezinde, Barış Emre Sönmez’in “*Hellenistik Heykel Sanatında Toplumsal Bilinç ve Öz Biçim İlişkisi*” makalesinde ve Adnan Turani’nin “*Dünya Sanat Tarihi*” kitabında ele almış olduğu bilgiler şöyledir;

Oluşan bu sanat akımında tanrılar insanlar gibi betimlenerek klasik dönemin katı din anlayışını gerisinde bıraktığı belirtilirken, Ölümden sonra dirilme düşüncesi bu dönemde çeşitli sorulara kendini açmış ve çeşitli felsefi düşüncelerin oluşmasını sağlamıştır. Böylece tek tanrılı din düşüncesi benimsenmeye başlanmıştır. Helenistik dönemde mimari dönem içerisindeki klasik heykel üslupsal özelliklerini taşımamakla beraber, mimari gelişim dönemi klasik yunan geleneğine tabi kalarak devam etmiştir ve geniş topraklara yayıldığıнын verilerine bu kaynaklardan ulaşılmıştır.

İsmail Güven vd. (2023) “*Kısa Ortaçağ Tarihi*” kitabında Orta Çağ dönemi hakkında kendine has özellikleriyle gelişimine başlayan bir dönem olduğu ifade edilir. Orta Çağ, Roma imparatorluğunun yıkılışı ile birlikte oluşumuna başlamıştır. Erken Orta Çağ için ifade edilen bir diğer isim ise karanlık Çağdır, çünkü Avrupa da MS 476’da Roma imparatorluğunun yıkılışından MS 1000’e kadar olan bir dönemi kapsamaktadır. Orta Çağda dine oldukça önem verildiği için başlıca önem arz eden kurum kiliseler olmuş ve varlıklarından dönem içerisinde oldukça söz ettirmişlerdir.

E.H. Gombrich “*Sanatın Öyküsü*” kitabında Orta Çağ sanatçılarının ışık, gölge dengesiyle sanat eserlerini modellediği için betimlemelerin oldukça özenli olmaları adına çaba sarf edilmiştir. Orta Çağ sanatçıları, inançlarını ve kutsal öyküde bulunan mesajları topluma iletme amacıyla çalışmalarını geliştirmiş ve yansıtmayı amaçlamışlardır.

Orta Çağ ile ilgili Okan Boydaş “*Ortaçağ ve Rönesans Dönemi Sanat Eserleri Örnekleri Üzerinden Ezoterizm Kavramının Yansımaları Üzerine Bir İnceleme*” makalesinde Bu dönemde dinsel sanatlar hep saygıyla karşılanırdı çünkü dini faktörler sadece kapsamayla icra edilirdi. Öteki dünya inancının her alanda hissedilmesiyle birlikte, insan merkezli özgür düşünce yapısının yaşamları süresince her alana yayılmasını engellerdi. Bu sebeple kilise ve ev süslemelerinde dinsel öğeler bu dönemde özenle muhafaza edilmekteydi (Gombrich, 2006, s. 126). Umberto Eco “*Ortaçağ Estetiğinde Sanat ve Güzellik*” kitabında Orta Çağ kültürü hakkında yenilik duygusuna hakim bir şekilde kendini geliştiren ama bu yeniliği saklamak istediklerinden, eserlerde oranların kullanılması varken dönem sanatçıları bunu uygulamazlardı. Çünkü asıl amaçları bilmemezlikten ya da uygulama yeteneksizliğinden değil de bu uygulaması görmezden geldikleri için kullanmamış olmalarıydı. Oysaki sanatçılar bu dönemde uygulama yöntemleri arasında tek eser sahnesinde birden çok anlatı ve öykülemeye özen göstermiş oldukları ele alınan kaynaklarca incelenmiştir.

Orta Çağın karanlık döneminin ardından gelişen ve E.H. Gombrich “*Sanatın Öyküsü*” kitabında, Adnan Turani’nin “*Dünya Sanat Tarihi*” adlı kitabı, Halil İncelik’in “*Rönesans Avrupası*” kitabı, Jeannie Labno’nun “*Rönesans Ayrıntıda Sanat*” kitabı, Seda Özlem Özgöz’ün “*Rönesans ve Barok dönem Adem ve Havva kompozisyonlarında simgesel analizler*” yüksek lisans tezi, İsmail Coşkun’un “*Modernliğin Kaynakları: Rönesans Üzerine Bir Değerlendirme*” makalesi, Flavio Conti’nin “*Rönesans Sanatını Tanıyalım*” kitabı ve Cahit Kınay’ın “*Sanat Tarihi Rönesans’tan Yüzyılımıza – Geleneksel’den Modern’e*” kitabından elde edilen bilgiler ile Rönesans şöyle tanımlanmıştır;

Rönesans, 14. yüzyılın sonlarından 16. yüzyılın sonuna kadar olan bir dönemi kapsamaktadır. Avrupa'nın kültürel, sanatsal, bilimsel ve entelektüel bakımından büyük bir dönüşüm geçirdiği dönem olarak gösterilen Rönesans, İtalyanca “yeniden doğuş” anlamına gelen “Renaissance” kelimesinden türetilmiştir (Aksoy, 2014, s. 16; Özgöz, 2018, s. 3; Gombrich, 2006, s. 167).

Rönesans'ın doğuşu ile birlikte Orta Çağ'ın karanlık ve durağan yapısının yanı sıra, antik Yunan ve Roma kültürlerine olan ilgiyi yeniden canlandırarak Avrupa'da büyük bir kültürel farkındalığa sebep olduğu gözlemlenmiştir (Coşkun, 2003, s. 46).

Orta Çağ sanatından sonra gelişim gösteren Rönesans'ın ilk adımının atıldığı ve birçok sebep sonucunda yeni sanat görüşlerinin de ortaya çıktığı gözlemlenirken, bu görüşler toplumsal etkilere paralel nitelikte gelişmiştir (Turani, 2011, s. 345; İnalçık, 2013, s. 59). Bu yeni dünya sanat anlayışında Orta Çağ'da bulunan dini faktörler, Rönesans döneminde ise dini gücün zayıflamasına sebep olacaktır ve böylece Orta Çağ'dan, Rönesans'a geçişte dini faktörler önemli etkiye sahip olduğundan zıt kavramların ortaya çıktığı görülür (Turani, 2011, s. 345). Rönesans'ta, klasik döneme bağlı kalınarak gelişim gösteren Antiğin, yeniden doğması olarak görülse de Antik uyarılama hiçbir zaman varlığını kaybetmemiş ve Orta Çağ dahil olmak üzere birçok sanat akımında uygulanması sürdürülmeye devam edilmiştir (Labno, 2012, s. 6).

Rönesans döneminden önceki süreçlerde uygulanan figürler, gerçekçi özellikler yansıtmayan bir fon üzerine işlenmiş olup, anatomide güzellik algısından çok duygusal ifadelerin ön plana çıkarılmasıyla oluşturulmuştur. Estetik kaygı güdülmeden soyut ve yalın bir işleyişle nitelik kazandırılmış olsa da (Özgöz, 2018, s. 3), Rönesans'ta, perspektifin keşfi ile böylece doğa daha gerçekçi betimlenerek karakterize edilerek uygulaması sağlanmıştır (Conti, 1982, s. 21; İnalçık, 2013, s. 7; Aksoy, 2014, s. 35). Bu uygulayışın yanı sıra, sanatçılar insan anatomisini, doğa sevgisini ve doğayı daha iyi inceleyerek sanata olduğu gibi yansıtma isteğinden doğması Rönesans'ı karakterize etmiştir (Kınay, 1993, s. 18). Ayrıca Rönesans dönemi boyunca dini konular sanatçılar için önemli bir ilham ve uygulama kaynağı olduğu belirtilmektedir (Aksoy, 2014, s. 35).

Germain Bazin'in “*Sanat Tarihi Sanatın İlk Örneklerinden Günümüze*” kitabı, Adnan Turani'nin “*Dünya Sanat Tarihi*” kitabı, Nilüfer Öndin'in “*Barok Resim ve Heykel Sanatı*” kitabından faydalanılmıştır. Ayrıca Vildan Işık'ın “*Barok Resminde İsa'nın Havarilerinin Martirdom Sahneleri*” makalesinden, Arın Ensarioğlu'nun “*Bernini'nin Apollon Ve Daphne Heykeli*” makalesinden ve Tuğba Polat&Ayla Antel'in “*Postmodern Cephe Estetiğinde Barok*

Bir Yöntem Olarak Teatral Anlatım İlkeleri” makalesinden faydalanılarak tüm bu kaynaklar eşliğinde şu bilgilere ulaşılmıştır;

Barok, 1580-1750 yıllarını kapsayan ve Avrupa'da sanat, mimari, müzik ve edebiyat alanlarında büyük bir etki yaratan bir dönemi kapsadığı belirtilmiştir (Turani, 2011, s. 447). İtalyanca da “barocco’dan” türetilen Barok kelimesi, başlangıçta düzensiz ve abartılı anlamında kullanılırken, sonrasında ise görkemli, dramatik ve duygusal ifadeleri tanımlamak için kullanılmıştır (Bazin, 2014, s. 363).

Barok sanatı, Rönesans sanatının ardından gelişen ve Maniyerist dönemin ardından ortaya çıkan sanat anlayışı olmuştur (Turani, 2011, s. 447). Rönesans'ın dengeli ve ölçülü estetiğine tepki olarak doğan Barok, izleyiciyi duygusal olarak etkilemeyi amaçlayan daha dramatik ve dinamik bir yaklaşım oluşturmuştur. Barok’un ortaya çıkmasında, Katolik Kilisesi'nin Reform hareketine karşı bir tepki olarak sanatı propaganda aracı olarak kullanması önemli bir rol oynamıştır. Karşı-Reformasyon olarak bilinen bu hareket, dini inancı güçlendirmek ve Kilise'nin otoritesini pekiştirmek amacıyla sanatı kullanmıştır (Bazin, 2014, s. 373; Işık, 2021, s. 1149). Mevcut sanat akımı döneminde İtalyan sanatçılar, sanatın temel özelliklerini geliştirerek bu akımın öncüsü olmuşlardır. Bu dönemin öncü sanatçılardan olan Caravaggio, dramatik ışık-gölge kullanımı ve gerçekçi figürleriyle Barok resminde önemli bir yere sahiptir (Öndin, 2018, s. 38; Bazin, 2014, s. 367). Aynı dönem sanatçılarından olan Bernini ise heykelde dinamik kompozisyonlar ve duygusal ifadelerle Barok estetiğini zirveye ulaştırmıştır (Öndin, 2018, s. 144; Ensarioğlu, 2020, s. 460).

Barok döneminde mimari, geniş ölçekli yapılar, süslü cepheler, kubbeler ve dinamik iç mekan düzenlemeleri ile karakterize bir şekilde irdelenmiştir (Bazin, 2014, s. 363). Barok sanatının en belirgin özelliklerinden biri dinamizmdir. Sanatçılar, hareket ve enerji dolu sahneler yaratarak izleyiciyi etkilemeyi amaçlamışlardır. Bu dönemdeki eserlerde sıkça rastlanan bir diğer özellik ise ışık ve gölge kullanımındaki ustalıktır çünkü Barok, beklenmeyen uygulandığı efekt’in hissinin verilmesi için uğraşmıştır (Ensarioğlu, 2020, s. 462). Mevcut uygulamalarda bir diğer izlenim izleyiciyi “şaşırtma” teatral bir strateji olarak plastik ve estetik değere taşınmıştır (Polat & Antel, 2015, s. 110). Bu efektte ulaşmak için de tiyatrodaki olduğu gibi ışıklandırmadan yararlanarak yapılan tasarımın bir bölümü karanlıkta ya da gölgede bırakılırken, öteki bölümü yoğun ışık altında tutulmuştur. Barok sanatı duygusal yoğunluğu ve izleyiciyle kurduğu güçlü bağ ile de tanınmıştır.

Bu bağlamda, dini temalı eserler Barok sanatında merkezi bir yer tutmuştur. Barok sanatçıları, dini hikayeleri dramatik bir şekilde betimleyerek izleyiciyi etkilemeyi amaçlamış ve bu uygulamalarına mitolojik hikayeler de sıkça eklemişlerdir.



İKİNCİ BÖLÜM

Tema ve Tasvir

Temada ve Tasvirde Bazı Temel Kavramlar

Apokrif İncil.

Yunanca bir kelime olan *apokrif*, “gizlenmiş” anlamına gelir (Yıldız, 2024, s. 81). İncil’in bugünkü hâliyle kabul görmesi, herhangi bir sisteme göre oluşmaması, sayıca hayli kabarık erken dönem yazmalarının bulunmasıyla birlikte belirli bir zaman sürecinde ayrışması sonucunda oluşan İncil grubudur (Tükel & Yüzgüller, 2018, s. 340).

Atribü.

Antik dönem heykellerinde, eserlerin hangi tanrı ya da tanrıçaya ait olduğunu anlamamıza yardımcı olan giysi veya takılara verilen addır. *Atribü* genellikle aziz ya da azizelerin öldürülmeden önce gördükleri işkenceler sırasında kullanılan nesnelere verilen ad olarak da kullanılabilir (Sözen & Tanyeli, 1986, s. 31).

Çile sahneleri (Passion).

İsa’nın çektikleri, kelimenin tam anlamıyla tutuklanmasıyla başlar ve çarmıha gerilmesiyle sona erer (Öncelen, 2023, s. 17; Cömert, 2010, s. 218). İsa’nın “Kudüs’e Girişi” ve “Mezara Konuluşu” arasında İncil’de anlatılan bütün öyküler, *Passion* konuları olarak karşımıza çıkar (Tükel & Yüzgüller, 2018, s. 342).

Lekesiz gebelik.

Karşı Reformasyon döneminde karşımıza çıkan Taçlandırma sahneleri, yerini Batı sanatında anlatılan Lekesiz Gebelik sahnelerine bırakır. Avrupa’da esen Reform hareketiyle birlikte Katolik Kilisesi birçok değişiklik yapmış ve dinî ayaklanmaların sanat eserleri üzerinden yürütülmesine daha fazla önem vermeye başlamıştır Katoliklerin benimsediği bu betimleme türü, yalnızca İsa’nın lekesiz biçimde oluşunu değil, Meryem’in de Anna’nın karnına lekesiz şekilde düşmesini konu alan bir temadır (Kazancı, 2010, s. 110–111).

Meryem betimleri.

Hristiyan sanatında erken dönemlerden itibaren pek çok Meryem betimlemesi yapılmıştır. Meryem, Hristiyan ikonografisinin temel figürlerinden biri olarak kabul edilir.

İsa'nın doğumu ve çarmıha gerilişi süreçlerinde konu edilmesine rağmen, Meryem, Kanonik İncil yazarlarının doğrudan bahsetmediği bir figürdür.

Dört İncil'de yalnızca başlangıç ve sonuç kısımlarında yer alan Meryem'in hayatını ele alan temel kaynak, 2. yüzyılda kaleme alınan *Apokrif Yakub İncili*'dir (Üresin, 2016, s. 5). Rönesans resim sanatıyla birlikte Meryem betimlerinde yeni tipler uygulanmaya başlamış ve bu betimler bir tapınma simgesi hâline gelmiştir. Bu konulara örnek olarak *Emziren Meryem*, *Tahtta Meryem* ve *Çocuk İsa* gibi temalar gösterilebilir (Tükel & Yüzgüller, 2018, s. 348).

Perspektif.

Perspektif sanatı, Arap kökenli bir anlayıştan gelip görme ışınları ve ışığın geometrisinin temeline dayanır (Belting, 2020, s. 9). Perspektif, resimde derinliğin nasıl uygulandığı ya da iki boyutlu bir tasarımın nasıl üç boyutlu hâle getirilebileceğinin çözümünü bulmuş biçimidir. Perspektif resminde merkez her zaman izleyicidir; çünkü izleyicinin bakışı, görme piramidinin en zirvesini oluşturmaktadır (Belting, 2020, s. 38; Turani, 1975, s. 103–104).

İkonografi.

Dinsel içerikli sanat yapıtlarında betimlenen olay veya kişiler için kullanılan tipleşmiş uygulama türüdür. Bu yöntem, sanat eserinin temsil ettiği her olguyu farklı boyutlarıyla tanımlamayı amaçlar. Konunun hem sanatçı hem de sanat eseri bağlamında ele alınması esastır. Özellikle bir temanın dinî veya efsanevi bir konuyla bağlantısı olabileceği gibi, geleneksel bir görünüme de bağlı kalınabilir (Karakaya, 2023, s. 65–67; Sözen & Tanyeli, 1986, s. 112; Turani, 1975, s. 53).

Hümanizm.

Hümanizm, insanın değerini kabul eden ve onu her şeyin ölçütü olarak gören; aynı zamanda insanın doğasını, becerilerini ve ilgilerini konu edinen bir felsefi düşünce sistemidir. Hümanizm, Rönesans'ın en önemli kavramlarından biri olmuştur (Kale, 1976, s. 763).

Mitoloji.

Mitoloji, bir milletin ortaya koyduğu ve inandığı efsanelerin tümüne verilen isimdir. Bu terim, Yunancada yer alan “muthos” sözcüğünden türemiştir. Mitoloji, çok tanrılı dinlerde yer alan tanrı ve yarı-tanrıların eylemlerini, bu varlıkların insanlar ve diğer yaratıklarla kurdukları ilişkileri konu alan efsaneleri ve öyküleri kapsar (Turani, 1975, s. 91). Yaygın olarak bilinen

örnekler Yunan ve Roma mitolojileridir. Bunun dışında eski Türk, Germen ve Aztek mitolojilerinden de söz etmek mümkündür (Cömert & Tanyeli, 1986, s. 163).

Jan Van Eyck.

Jan Van Eyck (1395–1441), Flaman resim sanatının önde gelen temsilcilerinden biri olarak karşımıza çıkar. Sanatçının yaşamına dair kaynaklarda sınırlı bilgi bulunmasına rağmen (Mukhtarova & Irak, 2021, s. 5712; Dartar, 2022, s. 192), 1425 yılında Burgonya Dükü III. Philip’in saray ressamı ve kişisel görevlisi olarak hizmet verdiği bilinmektedir (Beyhan, 2020, s. 133).

Jan Van Eyck, güçlü gözlem yeteneğiyle gotik resim sanatının özelliklerini taşıyan manzara ve derinlik algısını eserlerinde sıklıkla kullanmış; böylece Rönesans gibi yeni bir sanat anlayışının oluşumuna zemin hazırlamıştır (Mukhtarova & Irak, 2021, s. 5717). Yağlı boyanın icadının Jan Van Eyck’e atfedilmesi, günümüzde yaygınlığını sürdüren bir mittir (Beyhan, 2020, s. 136). Jan Van Eyck, yağlı boyayı ilk kullanan ressam olmasa da bu malzemeyi görkemli bir resim tekniği hâline getiren ve mükemmelleştiren kişi olarak kabul edilir (Mukhtarova & Irak, 2021, s. 5717). Eyck kardeşler, renkli tozları ezerek elde ettikleri boyayı ince bir teknikle kullanmış; böylece inceliği ve kalınlığı kontrol edilebilen, düzeltme yapmaya olanak tanıyan ve yavaş kuruyan bir boya geliştirmişlerdir (Mukhtarova & Irak, 2021, s. 5717).

Sfumato.

Sfumato, İtalyanca’da “Duman” anlamına gelen bir tekniktir. Bu teknik, farklı renklerin belirginleştirilmeden, belirsiz bir geçişle kullanılmasıdır. Sfumato, uzaklık hissi yaratmak amacıyla atmosferik perspektifin bir özelliği olarak da uygulanmıştır. Örneğin, Leonardo Da Vinci’nin *Mona Lisa* eserinin arka planındaki manzara, sis, toz ve yağmur gibi etkilerle sonsuz bir derinlik hissi verecek şekilde bu anlayışla oluşturulmuştur. Ressam Raphael de konturları ve fonu yumuşatmak için eserlerinde kusursuz bir sfumato tekniği kullanmıştır (Söğüt, 2025, s. 181-197).

Karşı-reformasyon (Contre-reforme).

Karşı-Reformasyon, Katolik Kilisesi’nin Reform hareketine karşı bir tepkisi olarak sanatı bir propaganda aracı olarak kullanmasıyla Barok sanatının ortaya çıkmasında önemli bir rol oynayan harekettir (Bazin, 2014, s. 373; Işık, 2021, s. 1149). Bu hareketin temel amacı, dini inancı güçlendirmek ve Kilise’nin otoritesini pekiştirmektir (Söğüt, 2025, s. 81). Karşı-Reformasyon döneminde, *Lekesiz Gebelik* sahneleri Batı sanatında yaygınlaşmış ve dinî

ayaklanmaların sanat eserleri üzerinden yürütülmesine daha fazla önem verilmeye başlanmıştır (Kazancı, 2010, s. 110–111).

Tenebrism (Karanlıkçı anlayış).

Tenebrism, kompozisyonda güçlü ışık-gölge kullanımı uygulayan bir anlayıştır (Söğüt, 2025, s. 241). Bu teknik, özellikle Caravaggio'nun resminde görülür; sanatçı bu yöntemle duygusal yoğunluğu ve sahnenin dramatikliğini vurgulamıştır (Ateş, 2019, s. 192-195). Caravaggio, güçlü ışık-gölge kullanımı ve dramatik kompozisyon ele alımı sayesinde Barok sanatın özgün uygulayıcılarından biri olmuştur (Öndin, 2018, s. 48-49). Örneğin, *Aziz Matta'nın Çağırılışı* eserinde, ışık Matta'yı aydınlatarak sahneye ilahi bir hava katmaktadır (Ateş, 2019, s. 192-195; Öndin, 2018, s. 48-49; Söğüt, 2025, s. 241).

Serpentinata.

Serpentinata, yılankavi hatların kullanıldığı eğrisel vücut duruşlarına verilen addır (Söğüt, 2025, s. 318, 324). 17. yüzyıl sanatında yaygın olan bu teknik, Barok sanatta büyük önem taşıyan hareket durumunun izleyiciye en etkili biçimde aktarılması için tercih edilmiştir. Örneğin, Bernini'nin *Apollo ve Daphne* heykelinde, figürlerin postürleri kavisli hatlarla oluşturulmuş ve hareketin hızı bu teknikle izleyiciye geçirilmeye çalışılmıştır (Toluyağ, 2020, s. 274-275; Steinz, 2018, s. 48-51; Öndin, 2018, s. 143-144).

Ökarist.

Ökarist (Ekmek ve Şarap Ayini), Hristiyanlık inancında İsa'nın ekmeği ile şarabı kutsadığı, Kilise'nin ana ayinlerinden birinin başlangıcını simgeleyen bir olaydır (Söğüt, 2025, s. 159). *Kana Düşünü* teması, suyun şaraba çevrilmesi olayını anlatması sebebiyle Ökaristik anlamıyla doğrudan bağlantılıdır (Tükel & Yüzgüller, 2018, s. 186-187). *Son Akşam Yemeği* ise, İsa'nın kutsanmış ekmek ve şarabı havarilere sunmasıyla Ökarist'in başlangıcını simgeleyen bir olay olarak betimlenir (Söğüt, 2025, s. 159, 163).

Antik felsefi görüş.

Her dönemde olduğu gibi Antik Çağ'da da işlenen felsefi konular, insani düşüncenin temellerinin atılmasını sağlayan ve düşünceler arası tartışmaların yoğunlaştığı bir dönem olmuştur. Yunan ve Roma medeniyetlerinin zengin kültürel mirası, günümüzde hâlâ felsefeciler tarafından felsefi düşünce kavramı olarak ele alınmaktadır. Antik felsefi görüşler; insanın varoluşu, bilgiye ulaşma yöntemleri ve evrenin doğası gibi konuları ele alarak bizlere sunar.

Yunan felsefesi, Antik Çağ'da ortaya çıkan diğer felsefi akımları da bünyesinde barındırır (Ahmed, 2016, s. 54; Öztürk, 2016, s. 305). Bu dönemde Sokrates, bilgeliğin insanın içinde olduğunu ve insanın bu bilgelik aracılığıyla kendini tanıyabileceğini savunmuştur. Sokrates'in öğrencilerinden Platon, İdealar Dünyası'nı ve gerçek bilginin bu idealardan geldiğini öne sürmüştür. Aynı dönemde yaşayan Aristoteles ise deneyim ve gözleme dayalı bir bilgi anlayışını geliştirmiştir (Ahmed, 2016, s. 55; Öztürk, 2016, s. 305). Helenistik dönem felsefi düşünceleri, yeni düşünce gruplarının oluşmasına ve gelişmesine yol açmıştır. Stoacılar, insanın iç huzuru ve erdemi bulması gerektiği fikrini savunmuşlardır. Epikürcüler ise mutluluğun önemini vurgulamış; bu durumun beğeni arayışından değil, akıl ve ölçülülükten geçtiğini ileri sürmüşlerdir (Ahmed, 2016, s. 55; Öztürk, 2016, s. 305). Bu dönemin filozofları varoluş, bilgi, ahlak ve evrenin doğası gibi temel konuları ele almışlardır. İşte Antik felsefenin bazı önemli görüşleri ve bu görüşleri şekillendiren filozoflar:

Sokrates.

Sokrates (MÖ 469–399), Atina'nın Alopeke démosunda doğmuş ve dönemin en ünlü filozofları arasında yer almıştır (Eco, 2012, s. 407). Bu dönemde iki tür *agrafi* bulunmaktadır: Bunlardan biri, düşüncelerini yazılı biçimde aktarmak istemeyenlerin benimsediği dogmatik agraftır; diğeri ise yazının sözlü diyalogun yerini alamayacağına inananların benimsediği diyalektik agraftır (Eco, 2012, s. 407). Sokrates, bu iki türden ikincisini benimseyerek "Sokratik sorgulama" yöntemine yönelmiştir. Bu yöntemle bilgiye ulaşmanın yolunun sürekli sorgulama ve tartışmadan geçtiğini savunmuştur (Ahmed, 2016, s. 55; Eco, 2012, s. 407). Sokrates, başlangıçta doğa felsefesiyle ilgilenmiş olsa da, insan için iyiliğin arayışına hizmet etmediğini düşündüğü için bu konudan vazgeçmiştir (Eco, 2012, s. 408).

Platon.

Aristokrat bir aileden gelen Platon (MÖ 429–347), Sokrates'in öğrencisi olmasının yanı sıra Aristoteles'in de hocası olmuştur (Pomeroy, 2018, s. 294). Platon, Sokratik düşünceler içinde güzellik, aşk, dindarlık ve adalet gibi sorulara odaklanmıştır. Her ne kadar Sokrates'in düşünce sisteminden etkilenmiş olsa da, bu konular üzerine yoğunlaşarak kendine özgü bir ifade yöntemi geliştirmiştir (Pomeroy, 2018, s. 294). Platon'un bu döneme en önemli katkılarından biri İdealar Teorisi'dir. Bu teori, onun inanç sisteminin ve tanımlama arzusunun bir göstergesidir.

Maddi dünyadaki nesneler, İdealar Dünyası'ndaki mükemmel formların yansımalarıdır. Bu teori, aslında birbirinden farklı görünen nesnelerin ya da faaliyetlerin ortak niteliklerine göre sınıflandırılmasına olanak tanır (Ahmed, 2016, s. 56–57; Pomeroy, 2018, s. 294).

Aristoteles.

Aristoteles (MÖ 384–322), Platon'un öğrencisi olup kendi okulunu kurmuştur. Metafizik, etik, politika, mantık ve doğa felsefesi gibi birçok konuda önemli eserler vermiştir. Onun bilgi anlayışı, deneyim ve gözleme dayalı olarak mantık yoluyla elde edilen bilgilere dayanır (Ahmed, 2016, s. 58). Aristoteles, *Metafizik* adlı eserinde bilgiyle ilgili araştırmacı bir yaklaşımla başlar. Teleles'e göre insan, doğası gereği bilmek ister; bunun nedeni, insanın duyarlarından, özellikle de en çok bilgi sağlayan görme duyusundan haz duymasıdır (Güzel, 2003, s. 128).

Antik yunan sanatı.

Yunan kent devletlerinin ortaya çıkışıyla Antik Yunan tarihi, Avrupa toplumu açısından önem arz eden ilginç bir dönem hâline gelmiştir (Rhodes, 2019, s. 21; Hollingsworth, 2009, s. 53). MÖ 12. yüzyılda Miken topraklarının kaybedilmesiyle kuzeyden gelen Dorlar, İyonları Anadolu topraklarına sürmüş; böylece göçler yaşanmıştır. Bu iki rakip kültürün etkisiyle farklı üsluplar gelişmiş ve sanatın ilerlemesine katkı sağlanmıştır (Hollingsworth, 2009, s. 54; Gombrich, 2006, s. 63; Bazin, 2014, s. 90).

Mısır döneminde başlayan geleneksel sanat anlayışı, daha çok mezar yapımına yönelikti; bu nedenle konutlar güneşte kurutulmuş tuğla ya da tahtadan özen gösterilmeden inşa edilirdi (Bazin, 2014, s. 38–39). Antik Yunan'a geçişle birlikte heykel, kabartma ve resim sanatlarında büyük gelişmeler görülmüş; bu dönemde inşa edilen tapınaklar orta ölçekli yapılar olarak dikkat çekmiştir (Bazin, 2014, s. 39). Dönemin sanatında yer alan ayrıntılı çömler, dinî, kültürel ve ekonomik sahneleri konu alarak Yunan toplumunun yaşamını yansıtmıştır. Bu anlayışın güzel bir örneği olan François Vazosu, üzerinde Aşil ve Theseus'un yaşam öykülerini anlatan sahneler barındırır; bu figürler siyah figür tekniğiyle betimlenmiştir (Hollingsworth, 2009, s. 54).

Şekil 1

Gize Piramitleri Sfenksi



(Bektürk & Öztürk, 2021)

Şekil 2

Neptün Tapınağı



(<https://www.istockphoto.com/tr/search/2/imagefilm?phrase=nept%C3%BCn+tap%C4%B1na%C4%9F%C4%B1> 06.06.2025)

Yunan kent devletlerinde kraliyet sembolü saraylar değil, imgesel nitelik taşıyan tapınaklardır. Tapınaklar, büyük girişlerle tasarlanmış olup çevresi tek tip sütunlarla çevrilmiştir. İç tasarımda kutsal alan olarak belirlenen merkeze tanrı heykeli yerleştirilmiş olsa da, bu alanlar törenlerin yapılması amacıyla kullanılmamıştır (Hollingsworth, 2009, s. 58). Dönemin mimari yapıları arasında yer alan Zeus Tapınağı'nda, formlarında insan tiplerine yer verilen kabartmalar aracılığıyla gerçekçiliğin artırılması amaçlanmıştır. Tapınağın batı

alınığında bulunan Apollon figürü, bunun en güzel örneklerinden birini oluşturur (Hollingsworth, 2009, s. 58).

Şekil 3

Olympia Zeus Tapınağı Apollon figürü



(<https://arkeowomen.blogspot.com/2015/02/normal-0-21-false-false-false-tr-x-none.html>
06.06.2025)

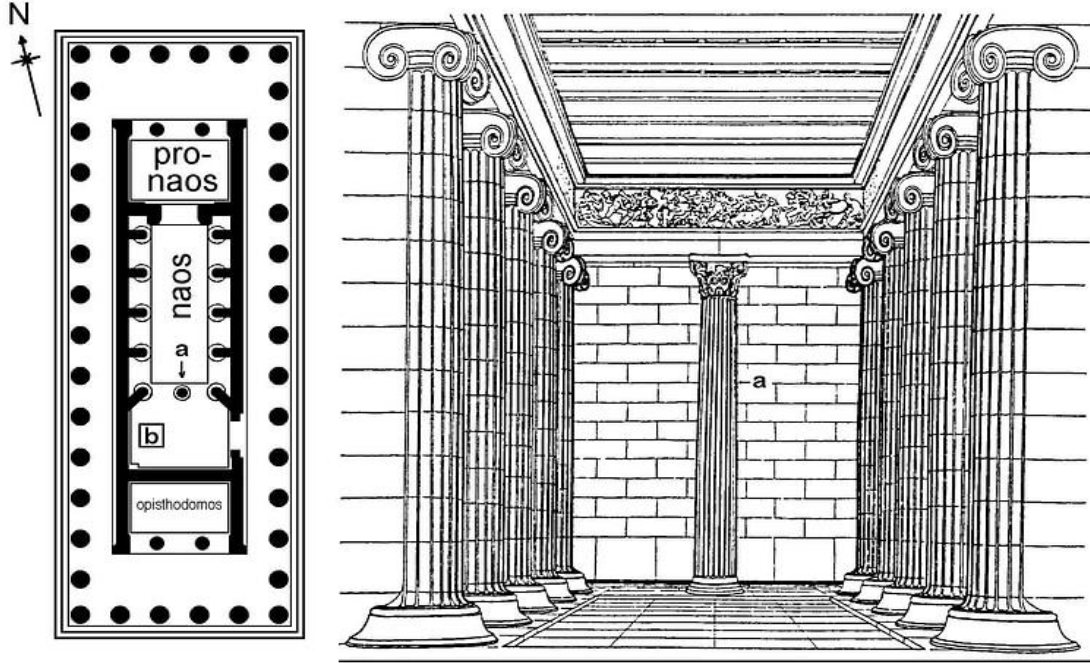
Helen sanatı.

Yunan kültürünü ve sanatını doğu coğrafyasına taşıyan Büyük İskender, bu etkileşim sayesinde büyük imparatorlukların kurulmasına zemin hazırlamıştır. İskender'in imparatorluğunun parçalanmasının ardından kurulan yeni kentler, üslup bakımından kozmopolit bir özellik göstermiş; Helen kültürü ile Doğu kültürünün kaynaşması sonucunda biçimlenmiştir (Bazin, 2014, s. 95; Taşçı, 1997, s. 7; Turani, 2011, s. 175). Helenistik Dönem'de din anlayışında da belirgin değişiklikler gözlenmiştir.

Bu dönemde tanrılar, insanlar gibi betimlenerek Klasik Dönem'in katı din anlayışı geride bırakılmıştır. Ölümünden sonra dirilme düşüncesi bu süreçte farklı biçimlerde ele alınmış, bu da çeşitli felsefi yaklaşımların doğmasına zemin hazırlamıştır. Böylece tek tanrılı din düşüncesi yavaş yavaş benimsenmeye başlanmıştır (Taşçı, 1997, s. 8; Turani, 2011, s. 175).

Şekil 4

Bassai Apollon Epikuros Tapınağı sütun modelleri



(<https://sanatokuma.blogspot.com/p/eski-yunan-mimarlg-klasik-donem.html?m=1>
06.06.2025)

Helenistik Dönem’de mimari, klasik heykel sanatının üslupsal özelliklerini taşımamakla birlikte, mimari gelişim klasik Yunan geleneğine bağlı kalarak sürmüştü ve geniş coğrafyalara yayılmıştır (Taşçı, 1997, s. 8; Turani, 2011, s. 176). Yunan Klasik Dönemi’nde görülen Dor üslubu bu dönemde gerileyerek yerini Korinthos üslubuna bırakmıştır. Aynı zamanda mimari alanda teknik gelişmeler yaşanmış; toplantı odaları, kütüphaneler ve müzeler gibi yapılar inşa edilmiştir (Bazin, 2014, s. 95; Turani, 2011, s. 175).

Mısır kültüründe mimaride görülen estetik anlayış, sütun dizilimleri ve plastik sanatlardaki biçimsel yaklaşımlar, Helenistik Dönem’de geniş ticaret ağları ve kültürel etkileşimler sonucunda Doğu etkilerini yansıtmaya başlamıştır (Turani, 2011, s. 177).

Helenistik Dönem heykel sanatında ise siyasi ve sosyal etkenlerle birlikte üslup anlayışı değişmiş; Klasik Dönem’in dengeli ve idealize edilmiş biçimlerinin yerini daha gerçekçi, dışavurumcu bir anlatım tarzı almıştır (Bazin, 2014, s. 95; Taşçı, 1997, s. 9; Sönmez, 2015, s. 161; Turani, 2011, s. 177). Bu dönemde üretilen eserler, Klasik üslubun bazı öğelerini barındırmakla birlikte, Büyük İskender’in fetihleriyle genişleyen coğrafyada yeni bir sanat anlayışının doğuşuna öncülük etmiştir. Heykel sanatında figürler gösterişli, kütsel hacme sahip ve güçlü anatomik etkilere dayanır. Böylece Klasik sanatın izlerini taşımayan, özgün bir

ifade biçimi gelişmiş; bu dönemde ayrıca çıplak çocuk heykelleri gibi yeni türler de ortaya çıkmıştır (Turani, 2011, s. 179-180).



ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

Orta Çağ

Orta Çağ Sanat ve Kültür Anlayışı

Bizans uygarlığı ve sanatı, tarihçiler tarafından başlıca önemli uygarlık dönemleri arasında yer alarak incelenmektedir (Akyürek, 1997, s. 71). Bizans, varlığını bin yılı aşkın bir süre kesintisiz olarak sürdüren ve geniş bir coğrafi alana yayılmış olup, hem coğrafi hem de tarihsel olarak İmparatorluk sınırlarını oldukça genişletmiştir. Bizans kültür ve sanatı ile Roma'yı takip etmiş ve kendini antik kültürün tek ve doğrudan mirasçısı olarak görmüştür. Bizans sanatı, eski Yunan ve Roma kökenli olmakla birlikte, Doğu kültürlerinin izlerini ve etkilerini de taşır (Gordlevski, 1988, s. 87).

Bizans sanatı, genel kültürü gibi, nitelikleri ve içinde yer aldığı tarih dilimi nedeniyle özünde bir Orta Çağ sanatıdır ve evrensel Orta Çağ uygarlığının çok önemli bir parçasını oluşturur (Akyürek, 1997, s. 72).

Bizans sanatının temel amacı, izleyiciyi eğitmek değil, onu doğrudan “kutsal” ile karşı karşıya getirmektir. Görsel ifadeler, üç boyutlu uzamdan, hacim ve ağırlık etkisinden uzaklaştırılmış; zamanı ve mekânı aşan (sonsuzlaştıran), iki boyutlu, ikonik bir biçime dönüştürülmüştür (Akyürek, 1997, s. 78-80)

Orta Çağ, kendine özgü nitelikleriyle gelişmeye başlayan bir dönemdir. Roma İmparatorluğu’nun yıkılışıyla birlikte ortaya çıkan bu dönem, Avrupa tarihinde önemli bir kırılma noktası olarak kabul edilir (Güven vd., 2023, s. 1). Orta Çağ Avrupa’sında geleneksel ve şematik uygulamalar, kendi içinde birkaç ana başlık altında incelenmektedir. Bu dönem, Roma İmparatorluğu’nun çöküşüyle başlayıp Rönesans hareketinin ortaya çıkışıyla son bulan, kademeli olarak birbirini izleyen olaylar silsilesinden oluşur (Güven vd., 2023, s. 1).

Şekil 5

Orta Çağ Haritası



(https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/7/75/Europe_mediterranean_1190.jpg
10.06.2025)

Erken Orta Çağ için kullanılan bir diğer ad “Karanlık Çağ”dır. Çünkü Avrupa’da, MS 476’da Roma İmparatorluğu’nun yıkılışından MS 1000 yılına kadar olan dönemi kapsamaktadır (Güven vd., 2023, s. 1). Roma’nın yıkılmasının ardından geride bıraktığı kalıntıların yok olmasıyla birlikte Orta Çağ olarak bilinen dönem başlamıştır. Yaklaşık bin yıl süren bu çağ, Antik Yunan’ın bilim, felsefe ve sanatsal yetkinliklerini yeniden canlandıran Rönesans’ın başlamasıyla sona ermiştir.

Orta Çağ’da dine büyük önem verildiği için, dönemin en etkili kurumları kiliseler olmuştur. Bu kurumlar hem toplumsal yaşamda hem de sanatta belirleyici bir rol oynamışlardır (Güven vd., 2023, s. 2). Orta Çağ sanatçıları, ışık ve gölge dengesini kullanarak eserlerinde belirli bir derinlik yaratmaya çalışmışlardır (Gombrich, 2006, s. 123). Ancak bu sanatçılar ne Eski Doğu sanatını ne de klasik üslubu tam anlamıyla tanıdıklarından, eserlerinde Orta Çağ üslubunun ortaya çıkış aşamaları gözlemlenmektedir (Gombrich, 2006, s. 124).

Orta Çağ sanatçıları inançlarını ve kutsal öykülerdeki mesajları topluma aktarmak amacıyla eserlerini geliştirmişlerdir (Gombrich, 2006, s. 124). Bu nedenle, yalnızca kilise mimarisi değil, şatolar da dönemin sanat anlayışını yansıtan yapılardır. Şatolarda soylu kişilerin yaşaması, bu yapılara çeşitli mimari eklentiler yapılmasını gerektirmiş; sanatçılar bu süreçte aktif olarak görev almıştır. Dönem sanatının unutulmasının nedenlerinden biri, dini mimarilere verilen önemin şatoların zamanla yok olmasına yol açmasıdır.

Bu dönemde dinsel sanatlar büyük saygı görmüştür; çünkü dini unsurlar, sanatın ana teması olarak kabul edilmiştir. Öteki dünya inancının güçlü biçimde hissedilmesi, insan merkezli düşüncenin yayılmasını engellemiştir (Boydaş, 2022, s. 1423). Bu nedenle kilise ve ev süslemelerinde dinsel öğeler titizlikle korunmuştur (Gombrich, 2006, s. 126).

Orta Çağ kültürü yenilik fikrine açtı, ancak bu yenilikleri gizli tutma eğilimindeydi (Eco, 2021, s. 18). Sanatçılar, oran bilgisini bilmelerine rağmen, bunu kasıtlı olarak kullanmamışlardır. Bu durum bilgisizlikten değil, estetik tercihlerinden kaynaklanmaktadır (Gombrich, 2006, s. 147). Sanatçılar, eserlerinde tek bir sahnede birden fazla anlatı ve öykülemeyi bir arada sunmaya özen göstermişlerdir (Gombrich, 2006, s. 148). Orta Çağ sanatçıları, kutsal anlatılardaki simgesel unsurları uygun yüzeylere yerleştirmeye önem vermiştir (Gombrich, 2006, s. 160).

Ancak ışık kullanımına gereken önemi vermemeleri nedeniyle eserler genellikle hacimsiz ve gölgesizdir (Gombrich, 2006, s. 194). Bu dönemde sanatçılar, birbirlerinin eserlerini tekrarlama eğilimi göstermiştir (Eco, 2021, s. 19).

Orta Çağ estetiğiyle ortaya çıkan eserlerde Antik Çağ'ın etkisi açıkça görülmektedir. Hristiyan düşüncesini yansıtan bu eserlerde insan, dünya ve tanrısallık kavramları yeniden yorumlanmıştır (Eco, 2021, s. 21). Dönemin en çok işlenen temalarından biri “kadın güzelliği”dir (Eco, 2021, s. 33). Orta Çağ insanının beğeni anlayışı, doğa ya da sanatsal gerçeklikten ziyade, nesne ve kozmos arasındaki doğaüstü bağlantıları kavramaya yönelmiştir. Bu anlayış, tanrısallık varlığın kabulüyle birlikte somut nesneler üzerinden ifade edilmiştir (Eco, 2021, s. 40).

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

Rönesans

Rönesans Sanatında Yer Alan Tasvir ve Tema Uygulamaları

Rönesans, 14. yüzyılın sonlarından 16. yüzyılın sonuna kadar süren bir dönemdir. Avrupa'nın kültürel, sanatsal, bilimsel ve entelektüel açıdan büyük bir dönüşüm geçirdiği bu dönem, İtalyanca “yeniden doğuş” anlamına gelen *Renaissance* kelimesinden türetilmiştir (Aksoy, 2014, s. 16; Özgöz, 2018, s. 3; Gombrich, 2006, s. 167). Rönesans'ın doğuşu, Orta Çağ'ın karanlık ve durağan yapısının ardından, Antik Yunan ve Roma kültürlerine duyulan ilgiyi yeniden canlandırarak Avrupa'da büyük bir kültürel farkındalık yaratmıştır (Coşkun, 2003, s. 46).

Orta Çağ sanat akımının ardından, çeşitli toplumsal ve düşünsel etkenlerin sonucu olarak yeni sanat anlayışları ortaya çıkmıştır. Bu görüşler, dönemin toplumsal dönüşümleriyle paralel bir biçimde gelişmiştir (Turani, 2011, s. 345; İnalçık, 2013, s. 59). Yeni dünya görüşüyle birlikte, Orta Çağ'daki dinsel unsurların etkisi azalmış; bu durum, Rönesans döneminde dinsel gücün zayıflamasına yol açmıştır. Böylece Orta Çağ'dan Rönesans'a geçişte, din temelli düşünceler ile hümanist anlayış arasında belirgin bir zıtlık ortaya çıkmıştır (Turani, 2011, s. 345).

Rönesans, klasik döneme bağlı olarak gelişen antik kültürün yeniden doğuşu olarak değerlendirilse de, antik geleneğin etkisi hiçbir zaman tamamen kaybolmamış; Orta Çağ boyunca da varlığını sürdürmüştür (Labno, 2012, s. 6). Orta Çağ sanatında klasik formlar terk edilmişken, Rönesans sanatında bu formlar Antik Yunan uygulamalarının yeniden yorumlanmasıyla canlandırılmıştır. Böylece Rönesans, dünyevi bakış açısıyla şekillenen eserlerde sanatsal bir dönüşümü hedeflemiştir (Labno, 2012, s. 6; Özgöz, 2018, s. 3). Rönesans öncesi sanat anlayışında figürler, gerçekçi özelliklerden uzak bir biçimde, düz fonlar üzerinde işlenmişti. Bu figürlerde anatomiye dayalı güzellik yerine duygusal ifade ön plana çıkmış; estetik kaygı güdülmeden soyut ve yalın bir anlatım tercih edilmiştir (Özgöz, 2018, s. 3).

Rönesans dönemi sanat anlayışı, perspektifin keşfiyle başlamış ve doğanın daha gerçekçi biçimde betimlenmesiyle karakterize edilmiştir (Conti, 1982, s. 21; İnalçık, 2013, s. 74). Bu dönemde sanatçılar, insan anatomisini derinlemesine incelemiş; doğayı gözlemleyerek

sanat eserlerinde birebir yansıtma çabası göstermişlerdir. Bu durum, Rönesans sanatının temel karakteristiği haline gelmiştir (Kınay, 1993, s. 18).

Dönemin öne çıkan sanatçıları arasında Leonardo da Vinci, Michelangelo Buonarroti, Raphael, Sandro Botticelli ve Titian yer almaktadır (Eco, 2019, s. 760-764; İnalçık, 2013, s. 7). Rönesans sanatçıları, Antik Roma ve Yunan mimarisine olan ilgiyi yeniden canlandırarak mimari anlayışta büyük yenilikler ortaya koymuşlardır. Bu dönemde inşa edilen yapılarda simetri, düzen ve uyum ön planda tutulmuş; kemer, sütun ve kubbe öğeleri sıklıkla kullanılmıştır. Rönesans mimarisinin öncü isimlerinden Filippo Brunelleschi, Floransa Katedrali'nin kubbesini tasarlayarak dönemin mimari açıdan en önemli örneklerinden birini ortaya koymuştur (İnalçık, 2013, s. 76; Conti, 1982, s. 6).

Rönesans döneminde sanatçılar, eserlerinde derinlik ve hacim duygusu yaratmak amacıyla perspektif tekniklerini uygulamaya başlamışlardır. Bu dönemde işlenen temalar büyük bir çeşitlilik göstermiş; dini konular ise sanatçılar için hem ilham hem de ifade aracı olmayı sürdürmüştür (Aksoy, 2014, s. 35).

Din ve Kutsallık

Meryem'in doğumu.

Giotto, 1267 yılında İtalya'nın Floransa kentinde doğmuş önemli sanatçılardan biridir. Giotto, kendi döneminde baskın olan geleneksel Bizans sanatından ayrılarak daha doğal ve gerçekçi bir üslup benimsemiştir (Ülger, 2019, s. 14). Bu yönelim, figürlerin ve mekanların daha üç boyutlu görünmesini sağlayan perspektif ve hacimsel uygulamayı kullanmasıyla Giotto'nun döneme kazandırdığı en önemli yeniliklerden biri olmuştur. Giotto'nun bu önemli işçilikleri (Önuçak, 2022, s. 923) arasında “Meryem'in Doğumu” eseri de yer almaktadır.

Giotto'nun ilk dönem eserinde (1304-1306, Arena Şapeli), mekânsal kompozisyonun ziyade kutsal sahnenin ön planda olması dikkat çekmektedir. Doğum olayının geçtiği yatak odası, “Müjde” sahnesindeki eserde olduğu gibi Yohakim'in zenginliğini yansıtan özelliklere sahiptir. Doğum ve Kutsallaştırma sahnelerinde Anna, yatakta uzanır bir pozisyonda betimlenmiş olup, doğurduğu kız çocuğuna Meryem adını vermiştir. Anna, Meryem'i “İbranilerin lekesiz kızı” olarak tanımlar. Meryem tapınağa takdim edilene kadar kirli şeylere dokunmasını engellemek amacıyla Anna tarafından kutsal bir alan tasarlanır ve böylece Meryem kutsallaştırılarak Batı sanatında sıkça rastlanan bir tema haline gelmiştir.

Kompozisyonun ana odağı olan Meryem, ebeler tarafından yıkanırken ön planda tasvir edilmiştir. Anna ise doğum sahnesinin arka planında yatağa uzanmış biçimde gösterilmektedir.

15. ve 16. yüzyıllarda ortaya çıkan Meryem'in doğumu eserleri, Tanrı'ya adanmışlığın bir göstergesi olarak yorumlanmış ve bu sahne, kiliselerin iç mekanlarına taşınmıştır (Tükel & Yüzgüller, 2018, s. 155-156).

Şekil 6

Meryemin Doğumu, Giotto, 1304-1306 Arena Şapeli, Padova



(Tükel & Yüzgüller, 2018)

Giotto'nun verdiği ilk doğum sahnesi örneğinden sonra Carnevella (1467, New York) da bir betimleme sunmuştur. Carnevella, ilk örnekten uzaklaşmayarak Anna'yı arka planda bir yatak üzerinde uzanır vaziyette betimlerken, arka planı yine kilise merkezli tasarlamıştır.

Carnevella'nın çalışmasında, Meryem ve ebeler yıkama sahnesini tekrarlasa da, Meryem bebek görünümünden ziyade çocuk boyutunda tasarlanmıştır. Zengin ve soyluların bulunduğu geniş bir alanda tasarlanan bu eserde, kilise formu en önemli obje olarak göze çarpmaktadır. İlk dönem örneğine göre kilisede kullanılan heykel formu yoğunlaşmış olup, melek betimlemeleri de karşımıza çıkmaktadır.

Şekil 7

Meryem'in Doğumu, Fra Carnevella, 1467 New York



(Çakır, 2012)

Ghirlandaio (1486-90, İtalya) tarafından tasarlanan “Meryem’in Doğumu” eserinde doğum kutsal bir odada gerçekleşmiş ve Anna yine arka planda yatar pozisyonda betimlenmiştir. Ghirlandaio’nun uyarlamasında, Giotto ve Carnevella’nın da ele aldığı mekân, derinlik ve kompozisyon algısı tamamen gelişime uğramıştır.

Resimdeki renk kurgulaması maviden, gold (altın) ağırlıklı zemine dönüşmüştür. Resim derinlikleri, dönemin zenginliğini ve gelişmişliğini gösterirken, kadınların giyimi zenginlik ve soyluluğu simgelemektedir. Ghirlandaio’nun eseri, diğer iki sanatçıdan farklı olarak, zenginliğin ve gelişmişliğin fırça ve renk uygulamaları açısından güzel örneklerinden biri olmuştur.

Şekil 8

Meryemin Doğumu, Domenico Ghirlandaio, 1486-90, İtalya



(Çakır, 2012)

Aynı eser üç farklı sanatçı tarafından yorumlanmış halini göz önünde bulundurursak,

1. Giotto: İlk dönem eserinde öncelikle kutsal sahnenin ön planda olmasına odaklanmıştır.
2. Carnevella: Dönem ve gelişim devam ettiği için hem mekan gelişmişliğine hem de kutsal betimlemenin derinliğine yer vermiştir.
3. Ghirlandaio: Zenginliğin, gelişmişliğin ve estetik fırça/renk uygulamalarının ön plana çıktığı bir eser tasarlamıştır.

İsa'nın doğumu.

Bu doğum sahnesi İncil metinlerinde önemli bir yer tutar ve Hristiyan ikonografisinin merkezi konularından birini oluşturur. İsa'nın doğumunun gerçekleştiği mekân konusunda farklı öngörüler bulunmaktadır; bu yerler genellikle ahır, han, ev, çoban barınağı veya mağara şeklinde çeşitlenir (Pekak & Gür, 2015, s. 197).

Kanonik İncillerden Matta ve Luka, Meryem'in, nüfus sayımı için Beytüllahim'e (Bethlehem) gittiklerinde handa yer bulamadıkları için, İsa'yı bir yemlikte doğurduğunu anlatır. Buna karşın, Apokrif İncillerde doğumun genellikle bir mağarada gerçekleştiği tasvir edilir. Çeşitli tasvir örneklerinde ise hanı andıran saray odaları veya evler de mekân olarak kullanılmıştır (Pekak & Gür, 2015, s. 197).

Hristiyanlık döneminde kutsallık teması, mimari yapılara işlenen fresklerle kendini göstermiştir. İsa'nın Doğumu temasının erken dönem fresk örneklerinden biri, Cavallini'nin 1290 tarihli, Roma'daki Santa Maria'da yer alan eseridir. Bu freskte kompozisyonun merkezinde Meryem yatakta yatar pozisyonda betimlenirken, İsa hemen yanında gösterilmiştir.

Doğum temasının en dikkat çekici atribütlerinden biri, yemliği nefesleriyle ısıtan öküz ve eşek figürleridir. Bu hayvan figürleri, kanonik İncil yazarlarının değinmediği bir detay olup, Apokrif Matta İncili'nde bahsedilmektedir. Cavallini'nin eserinde olduğu gibi, Buoninsegna Dükü'nün (1308-1311) fresk panolarında da Meryem yatar pozisyonda merkezi alanda yer alır ve İsa, öküz ile eşeğin nefesleriyle ısıtılır vaziyette betimlenir. Kutsallığı ve yüceliği ifade eden hale motifi (ışık halkası) de bu erken dönem eserlerinde karşımıza çıkar.

Şekil 9

İsa'nın Doğumu, Pietro Cavallini, 1290, Santa Maria in Trastevere, Roma



(McMahon, 2023)

Lafontaine-Dosogne'a göre, tasvirlerde sıkça rastlanan mağara ve ebe figürlerinin Filistin kökenli olduğu düşünülmektedir (Pekak & Gür, 2015, s. 197). Dönemsel gelişimlerin etkisiyle, fresk panolarında kullanılan kök boyalar zamanla daha canlı renklere dönüşmüştür.

Batı sanatında "İsa'nın Doğumu" sahneleri için yaygın olarak görülen standart bir şema mevcuttur. Bu şemada;

- Meryem, genellikle yemlikteki samanlar üzerinde yatan çocuk İsa'ya diz çökmüş biçimde secde eder veya onu kucağında taşır halde betimlenir.
- Yusuf (Meryem'in kocası), düşünceli bir yüz ifadesiyle çoğunlukla arka planda yer alır.
- Belirgin motifler arasında, çocuk İsa'yı çevreleyen ı ışık huzmesi, Yusuf'un elinde taşıdığı mum ve Meryem'in oğluna olan hayranlıkla izleyişi/secde edişi sayılabilir.

Giotto'nun 1304-1306 tarihli doğum sahnesinde de Meryem, çocuk İsa ile birlikte bir yemlikte gösterilir.

Doğum temasında karşılaşılan bir diğer betimleme biçimi de ebelerin (doğum yardımcılarının) sahneye dahil edilmesidir. Ebe figürleri, daha çok Doğu ikonografisinde benimsenmiştir ve apokrif metinlerde konu olarak işlenmiştir. Bu figürler genellikle betimlemenin bir yanında yer alır ve sıklıkla çocuk İsa'yı yıkarken tasvir edilirler (Pekak & Gür, 2015, s. 197; Tükel & Yüzgüller, 2018, s. 164).

Şekil 10

İsa'nın Doğumu, Buoninsegna Dükü, 1308-1311, National Gallery Of Art, London



(<https://www.nga.gov/artworks/10-nativity-prophets-isaiah-and-ezekiel> 10.07.2025)

Şekil 11

İsa'nın Doğumu, Giotto, 1304-1306, Arena Şapeli, Padova



(Pekak & Gür, 2015)

Şekil 12

İsa'nın Doğumu, Sandro Botticelli, 1445-1510, The National Gallery, London



(<https://www.nationalgallery.org.uk/artists/sandro-botticelli> 12.07.2025)

Şekil 13

İsa'nın Doğumu, Fra Filippo Lippi, 1445, National Gallery Of Art, London



(<https://www.nga.gov/artworks/422-nativity> 12.07.2025)

Şekil 14

İsa'nın Doğumu, Piero della Francesca, 1480, National Gallery Of Art, London



(Quash & Llewellyn, 2022)

Kana düğünü.

Hristiyan Sanatında Mucizenin ve Ziyafetin Evrimi olarak tanımlanan "Kana Düğünü," İsa'nın kalabalık önünde sergilediği ilk mucize olarak kabul edilmekte ve suyun şaraba çevrilmesi olayını anlatmaktadır. Bu tema, Ökaristik (Ekmek ve Şarap Ayini) anlamıyla doğrudan bağlantılı olduğu için, Hristiyanlığın erken dönemlerinden itibaren sanatta en sık işlenen konulardan biri olmuştur.

Mucizede kullanılan ve İsa'nın suyu şaraba dönüştürdüğü altı taş küp, Ortaçağ din bilginleri tarafından derin mistik anlamlarla yorumlanmıştır.

1. İnsan Yaşamının Altı Çağı: Bu altı küp, insan yaşamının altı farklı dönemini (bebeklik, çocukluk, ergenlik, gençlik, yetişkinlik ve yaşlılık) temsil eder.
2. Kutsal Kitap Çağları: Aynı zamanda Kutsal Kitap'taki altı çağı temsil eden figürlere (Adem, Nuh, İbrahim, Davud, Yehoyakin ve Vaftizci Yahya) de karşılık gelir. Küplere doldurulan su ise Kutsal Kitap'ın kendisini simgeler.
3. Tevrat ve İncil: Başka bir yoruma göre, düğün sırasında şarabın bitmesi eski dönemi tamamlayan Tevrat'ı; suyun dönüştüğü yeni şarap ise yeni bir dönemin başlangıcını müjdeleyen İncil'i simgeler (Tükel & Yüzgüller, 2018, s. 186-187).

Kana Düğünü betimlemeleri, adını mucizenin gerçekleştiği kentten almıştır. Erken dönem örneklerinde sahne oldukça yalın tutulmuştur. Bu yalın betimler, evlilik temasına dair bir motif içermezken, yalnızca İsa'nın suyu şaraba çevirmesi mucizesine odaklanmıştır. Sahnede genellikle İsa, birkaç havari, küpleri dolduran hizmetçiler ve bazen Meryem yer alırdı.

Bu sanatsal yaklaşım 10. yüzyıldan itibaren değişmeye başladı; bu tarihten itibaren ziyafet masasının sahneye eklenmesiyle mucizenin bir düğün esnasında gerçekleştiği daha açıkça gösterilmeye başlandı (Tükel & Yüzgüller, 2018, s. 186-187).

Şekil 15

Kana Düğünü, Giotto, 1304-1306, Arena Şapeli, Padova



(Çakır, 2012)

Giotto'nun bu yenilikçi kompozisyonunda düğün sahnesi, İsa, annesi Meryem, havariler ve davetlilerle birlikte ziyafet masasında betimleyen şemanın en bilinen erken örneklerinden biri Arena Şapeli'ndeki freskidir (1304-1306).

Giotto'nun bu yapıtında; İsa, ziyafet mekânının sol tarafında, masanın ucunda yer alırken, Meryem ise sağ yanda, kapıya yakın kısımda betimlenmiştir. İsa'nın yanındaki genç ve sakalsız figür damat, masanın merkezindeki heybetli kadın figürü ise genellikle gelin olarak yorumlanmaktadır. Giotto'nun bu freski, gelin ve damadın kimliklerine dair apokrif bir anlatının sahneye taşındığı bilinen en erken örneği olmuştur.

Betimleme biçiminden anlaşıldığı üzere, İsa'nın yanındaki genç damat figürü, İsa'nın takipçisi olma yolunu seçmiş olan Havari Yuhanna olarak yorumlanmaktadır. Sahnenin sağ yanında altı küpün başında iki hizmetçi görülür. Ziyafet reisi (elindeki kadehten içerek şarabın

tadına bakan geleneksel figür), ilk kez Giotto'nun yapıtında karşımıza çıkmıştır (Tükel & Yüzgüller, 2018, s. 186-187).

Karşı-Reformasyon ve görkemli ziyafetler döneminde Trento Kurultayı kararları neticesinde (Karşı-Reformasyon hareketinin ilkelerini belirleyen), Geç Ortaçağ'da yaygın olan gelinin Mecdelli Meryem ve damadın Yuhanna olduğu görüşünü şiddetle eleştirmiştir. Bunun sonucunda, sanatsal betimlemelerde gelin-damat figürlerine odaklanma anlayışı bütünüyle terk edilmiştir (Tükel & Yüzgüller, 2018, s. 186-187).

16. yüzyılın ortalarından itibaren “Kana Düğünü” teması, görkemli bir ziyafet sahnesine dönüşmüştür. İncil'de geçen yemek sahnelerine eklediği “dünyasal” motiflerle tanınan Veronese, bu kalabalık betimlerin büyük ustasıdır. Veronese'nin Yorumu (1562-1563) işe şu şekildedir,

- Sanatçı, San Giorgio Maggiore Manastırı yemekhanesi için yaptığı yapıtında, görkemli bir mimari önünde sadece masada otuzun üstünde figürün yer aldığı bir ziyafet tasvir etmiştir.
- Merkeze, İsa ve Meryem'in konumlandırıldığı masanın önüne müzisyenleri yerleştirmiştir ve Küpler, ziyafet reisi ise düzenlemenin sağ yanına çekilerek sahnenin odak noktası olmaktan çıkarılmıştır.
- Masanın arkasında, ziyafet yemeğini servis etmek için hazırlık yapan çok sayıda hizmetçi dikkat çeker. Veronese, sahneye ikonografik geleneğin dışındaki figürleri eklemiştir; ön planda dikkat çeken cüceler, kedi, köpek ve papağan gibi hayvanlar bunlara örnekler görülür (Tükel & Yüzgüller, 2018, s. 186-187).

Şekil 16

Kana Düğünü, Hieronymus Bosch, 1475, Boijmans Van Beuningen Müzesi, Rotterdam



(https://www.wga.hu/html_m/b/bosch/1early/10cana.html 14.07.2025)

Şekil 17

Kana Düğünü, Tintoretto, 1561, Basilica della Madonna della Salute, Venedik



(Casoli & Volpin, 2020)

Şekil 18

Kana Düğünü, Paolo Veronese, 1563, Louvre Museum, Paris



(Print Veronese - The Wedding Feast at Cana, 1562-1563 - 24x30cm · Louvre Shop 14.07.2025)

Kudüs'e giriş.

Çile döneminin başlangıcı olan “Kudüs’e Giriş” anlatısı, İsa’nın yaşamında Çile (Passion) olarak adlandırılan zorlu dönemin başlangıcı kabul edilmektedir. Bu sahne, Geç Ortaçağ’da öncelikle altar panolarında çile öykülerinin bir parçası olarak gösterilmiş, daha sonra ise Rönesans ve Barok resminde bağımsız bir konu olarak ele alınmıştır.

“Kudüs’e Giriş” sahnelerinin düzenlemesinde kompozisyonun merkezinde, eşeğin üzerinde oturan İsa figürü bulunur. İsa’nın hemen arkasında ise havariler (apostles) sıralanır. Bu temanın erken ve önemli örneklerinden ikisi; Siena Okulu’ndan Pietro Lorenzetti’nin 1320 tarihli ve Giotto’nun 1304-1306 tarihli Arena Şapeli’ndeki eserleridir (Tükel & Yüzgüller, 2018, s. 215-216).

Sahnelerin arka planında, İsa’nın girdiği Kudüs kentinin kapısı betimlenir ve burada gençten yaşlıya çok sayıda insan toplanmıştır. İsa’yı karşılayan bu kalabalık, ona duydukları saygıyı göstermek amacıyla, geçeceği yollara giysilerini sermektedir. Bazı örneklerde topluluktan bazı kişiler, bu eylemi yaparken, yani giysilerini çıkarırken gösterilir.

Şekil 19

Kudüs’e Giriş, Pietro Lorenzetti, 1320, Siena Okulu, İtalya



(<https://www.meisterdrucke.com.tr/fineartbaski/PietroLorenzetti/288608/%C4%B0sa%27n%C4%B1n-Kud%C3%BCs%27e-giri%C5%9Fi,-1320.html> 15.07.2025)

Sahne yer alan topluluğun arkasında, ellerinde ağaç dalları taşıyan çocuklar betimlenir. Bu ayrıntı, Kanonik İncillerde doğrudan yer almaz; ancak, Apokrif Nikodemus İncili’nde bahsedilen ve İsa’yı karşılayan İbrani çocuklarını referans alır. Taşınan bu dallar genellikle palmye dalı olup, bazen de zeytin dalı olarak gösterilir. Öte yandan, Yuhanna’nın İncil metni de büyük bir topluluğun hurma dalları alarak ve bağırarak İsa’yı karşıladığından söz eder (Tükel & Yüzgüller, 2018, s. 215-216).

Genellikle sahnenin arka planındaki ağaçların üzerinde, iki farklı erkek figürü dikkat çeker. Bu figürlerin kimlikleri ve rolleri şu şekildedir,

1. Dal Kesen Figür: Bunlardan biri, Matta İncili’nde belirtildiği gibi, ağaç dallarını keserek İsa’nın yoluna seren kişilerdendir.

2. Zaccheus: Diğer figür ise, İsa'yı daha iyi görebilmek için ağaca tırmanan, gümrük vergisi toplayıcısı Zaccheus'tur. Luka İncili'nde değinilen bu Zaccheus olayı, aslında İsa Kudüs kentine girmeden önce Yeriha'da gerçekleşmiştir. Ancak bu olay, ikonografik bir motif haline gelerek, “Kudüs’e Giriş” sahnelerinde gösterilen yaygın bir detay olmuştur (Tükel & Yüzgüller, 2018, s. 215-216).

Şekil 20

Kudüs’e Giriş, Giotto, 1304-1306, Arena Şapeli, Padova



(Mesih'in Hayatının 26 Sahnesi Hayır: Kudüs'e 10 Giriş 16.07.2025)

Son yargı.

Hristiyan sanatında “Son Yargı” (The Last Judgment), iyi ruhları karşılayan İsa figürünün veya Matta İncili'ndeki anlatıya uygun olarak, iki melek arasında tasvir edilen İsa'nın sağında kutsanan koyunların ve solunda lanetlenen keçilerin yer aldığı bir sahne olarak tanımlanır. Bu tema, özellikle Gotik katedrallerin portallerinde karşımıza çıkan Orta Çağ örneklerinde hem simgesel hem de öyküleyici bir betimleme anlayışıyla işlenmiştir (Tükel & Yüzgüller, 2018, s. 365-366).

Skolastik felsefenin “bölümlere ayırma” ilkesi doğrultusunda şekillenen Orta Çağ ve Erken Rönesans resimlerinde, Son Yargı sahnesi genellikle üç paralel şerit halinde düzenlenir: Üst bölümde Tahtta oturan “Yargıç” İsa bulunur. Orta bölümde Baş melek Mikael'in ruhları tarttığı ve iyiler ile kötülerin birbirinden ayrıldığı alan yer alırken, Alt bölümde ise: Ölülerin dirilişi sahnesine ayrılmıştır.

Erken Rönesans döneminde, genel sahne düzeni Gotik katedrallerdeki şemayı izlemiş olsa da, özellikle cennet ve cehennem imgeleri bağlamında gösterim motifleri zenginleştirilmiştir.

Bu motiflerde merkezi figürler ve atribüleri şöyledir:

- İsa'nın merkezde olduğu panoda, dirilişi simgeleyen kırmızı giysiler içinde resmedilir. İsa, yeryüzünü temsil eden bir küreye basar ve gökkuşağı üzerinde oturur. Masumiyeti sembolize eden zambak imgesi İsa'nın sağında, suçu simgeleyen kılıç imgesi ise solunda yer almaktadır.
- İsa'nın hemen altında Mikael yer alır, günah ve sevapları tartan başmelektir.
- Melekler ise İsa ve Mikael'in ortasında, trompet çalar ve mahşer gününün gelişini bildirirler. Ayrıca İsa'nın iki yanındaki küçük panolarda, çile gereçlerini (Passion Instruments) taşıyan melekler de görülür (Öncelen, 2023, s. 17; Şener & Yüksel, 2016, s. 48).
- Aracılar: Sahnenin sağ ve sol panolarında Meryem ve Vaftizci Yahya ile birlikte havariler ve azizler topluluğu resmedilmiştir. Meryem ve Vaftizci Yahya'nın bu sahnedeki varlığı, günahkarlar için İsa'dan af ve yardım dilemeleriyle ilişkilidir (Tükel & Yüzgüller, 2018, s. 365-366).

Şekil 21

Son Yargı, Giotto, 1304-1306, Arena Şapeli, Padova



(Tetikbaş, 2022)

Altar panosunun alt kısmındaki diriliş sahnesinin uçlarında cennet ve cehennem tasvir edilir. Sağ uçta, Mikael tarafından kapıda karşılanan iyi ruhların bulunduğu cennet; sol uçta ise kötü ruhların atıldığı ve ateşlerin yükseldiği cehennem betimlenmiştir.

“Son Yargı” sahnelerindeki kalıp farklılıkları açısından, Michelangelo’nun freski (Şapel altar duvarının tamamını kaplar) geleneksel ikonografinin çözülüşünü temsil eder. Sanatçı, alışlagelmiş sahne düzenini terk ederek, figürlerin iç içe geçtiği ve temaya ait farklı bölümlerin ayrıştırılmadığı karmaşık (grift) bir tasarım kullanmıştır. Gökyüzü olarak tanımlanabilecek mavi bir fon önünde adeta süzülen ve sahnenin her yanına dağılmış olan bu figürler, bütün ölülerin dirileceği mahşer gününün kalabalığını çağırır. Michelangelo’nun cehennem betimlemesinde dikkat çeken bir motif, kötü ruhları kayığıyla cehenneme taşıyan mitolojik figür Kharon’un sahneye eklenmesidir. Bu motifin, sanatçının Dante’nin *İlahi Komedya’sından* esinlendiğine işaret ettiği belirtilir.

Bu temanın önemli örnekleri arasında Giotto’nun (1304-1306), Fra Angelico’nun (1431) ve Rogier van der Weyden’in (1445–1452) eserleri sayılabilir (Tükel & Yüzgüller, 2018, s. 365-366).

Şekil 22

Son Yargı, Fra Angelico, 1431, Floransa



([https://www.meisterdrucke.com.tr/fine-art-baski/Fra--Angelico/1023106/Guido-di-Pietro-\(veya-Fra-Giovanni-da-Fiesole\)-taraf%C4%B1ndan-ah%C5%9Fap-%C3%BCzerine-Son-Yarg%C4%B1-Detrempe,-Fra-Angelico-veya-il-Beato-\(1400-1455\)-taraf%C4%B1ndan.-Boyut-105x210-cm-San-Marco-M%C3%BCzesi.-Floransa.html](https://www.meisterdrucke.com.tr/fine-art-baski/Fra--Angelico/1023106/Guido-di-Pietro-(veya-Fra-Giovanni-da-Fiesole)-taraf%C4%B1ndan-ah%C5%9Fap-%C3%BCzerine-Son-Yarg%C4%B1-Detrempe,-Fra-Angelico-veya-il-Beato-(1400-1455)-taraf%C4%B1ndan.-Boyut-105x210-cm-San-Marco-M%C3%BCzesi.-Floransa.html) 18.07.2025)

Şekil 23

Son Yargı, Rogier van der Weyden, 1445–1452, Beaune'daki Hôtel-Dieu Hastanesi



(<https://www.meisterdrucke.com.tr/fine-art-baski/Rogier-van-der-Weyden/778328/Son-Yarg%C4%B1.html> 18.07.2025)

Son akşam yemeği.

Son Akşam Yemeği, Hristiyanlık inancında büyük öneme sahip olan ve İsa'nın ekmeği ile şarabı kutsadığı, Kilise'nin ana ayinlerinden biri olan Ökarist'in başlangıcını simgeleyen bir olaydır. Batı sanatında bu tema genellikle iki ana anlatıyı sahneye taşır: İsa'nın kutsanmış ekmek ve şarabı havarilere sunması ya da İsa'nın aralarından birinin kendisine ihanet edeceğini bildirmesidir.

Erken dönem ve geleneksel betimlemeler (örneğin, Andrea del Castagno'nun 1447 ve Domenico Ghirlandaio'nun 1480 tarihli eserleri), Roma dönemine özgü olan yarım daire şeklindeki masalar etrafında, havarilerin ve İsa'nın kollarını masaya dayayarak uzanmış vaziyette yemek yeme kültürünü yansıttığını gösterir. Bu sahnelerde İsa, masanın merkezinde, elleri iki yana açık bir şekilde ihaneti açıklarken gösterilir ve Yuhanna genellikle İsa'nın koluna yaslanmış vaziyette betimlenir. İsa'nın ihanet açıklaması karşısında havarilerin tepkileri ve ihaneti gerçekleştirecek olan Yahuda'nın kimliği bu eserlerde merkezi bir yer tutar (Tükel & Yüzgüller, 2018, s. 219).

Şekil 24

Son Akşam Yemeği, Andrea del Castagno, 1447, Sant'Apollonia Manastırı, Floransa



(Lundin, 2006)

Şekil 25

Son Akşam Yemeği, Domenico Ghirlandaio, 1480, San Marco Manastırı, Floransa



(Yaşar, 2019)

Leonardo da Vinci'nin 1495–1498 yılları arasında Milano'daki Santa Maria delle Grazie Manastırı'nın yemek salonu duvarına yaptığı "Son Akşam Yemeği" freski, bu temanın en ikonik eseridir. Sanatçı, geleneksel ıslak sıva üzerine fresko tekniği yerine, yağlıboya ve tempera karışımını kuru sıva üzerine uygulamıştır. Bu alışılmadık teknik nedeniyle boya duvara tam olarak işlemediği için resimde kısa süre sonra bozulmalar başlamıştır.

İsa'nın havarilere "içinizden biri bana ihanet edecek" dediği şok anını ve havarilerin buna verdikleri tepkileri konu alır. İsa figürü kompozisyonun tam merkezine yerleştirilmiştir

ve tüm havariler ona dönüktür. Arka planda odayı çevreleyen ve dışarıya açılan üç pencere görülür. İsa, şaraba ve ekmeğe doğru uzanarak Ökarist ayinini başlatmaktadır; bu eylem, “bu ekmeği tutun, bu benim vücudumdur,” ve “bu şarabı alın, bu benim damarlarımdaki kanımdır ve beni hatırlayın” şeklindeki hitabıyla kutsal komünyonu başlatır (Tükel & Yüzgüller, 2018, s. 219-220; Karakaya & Güneş, 2023, s. 69-70).

Yahuda'nın İhaneti olarak betimlenen anlatıda, İhanet edecek olan havari Yahuda da İsa'nın uzandığı kâseye uzanmaktadır. İsa'nın ihanet edeni bulma yollarından biri de, “Onunla aynı kâsedan yiyen ve onunla paylaşan” kişi olmasıdır. Yahuda, Romalıların ihanet karşılığında verdiği 30 adet gümüşün bulunduğu keseyi sağ eliyle tutmaktadır. Yahuda, gölgelenmiş bir şekilde ve yüzü çevrilmiş olarak kendini geri çekmektedir; boynunun dönük olması, onun kendini asacağını hatırlatmaktadır.

Leonardo, havarileri dörder farklı üçlü grup halinde düzenlemiştir. Bu figürler birbiriyle örülmüş gibi etkileşim halindedir ve duygusal tepkileri çelişirken resimde yoğun bir gerilim yaratır. Bu bütünleşik (kapalı) kompozisyon yapısı, Yüksek Rönesans resimlerinin karakteristik özelliğidir. Sanatçı, kişinin ruhunu ve karakterini yansıtmak için bedeni ve beden dilini etkili bir şekilde kullanmıştır.

Da Vinci, dikkatleri figürlerin ve yüz ifadelerinin üzerine odaklamak için sahnedeki dekoratif öğeleri ve boş alanları yalınlaştırmıştır. İsa'nın formu eşkenar bir üçgen oluşturur ve başı bir dairenin merkezindedir; başını çevreleyen pencere aynı zamanda bir hale (ilahi ışık) işlevi görür. İsa'nın dinginliği ve sükûneti, onu merkezde tutan perspektif çizgileriyle vurgulanır ve ilahi oluşunu hissettirir. İsa'nın mükemmelliği, hataları, korkuları ve endişeleri olan insanoğulları (havariler) tarafından sarılıp sarmalanan bir enerji yaratır. Sanatçı, figürlerin bulunduğu alan ile izleyici arasına bir sınır çekmiştir; izleyicinin bu alana girmesi imkansızdır.

Leonardo, derinlik ve yanıltıcı bir alan yaratmak için perspektif kullanmıştır. Ancak resmi doğru perspektifle görebilmek için, tablonun orijinal yüksekliğinden dolayı, izleyicinin İsa ile aynı seviyede olması, yani üç veya dört metre yukarıdan bakması gerekir (Tükel & Yüzgüller, 2018, s. 219-220; Karakaya & Güneş, 2023, s. 69-70).

Şekil 26

Son Akşam Yemeği, Leonardo da Vinci, 1495–1498, Santa Maria delle Grazie, Milano



(Karakaya, 2023)

Şekil 27

Son Akşam Yemeği, Pietro Perugino 1495, Floransa



(<http://www.travelingintuscany.com/art/perugino.htm> 20.07.2025)

Hümanizm, İnsan ve Doğa

Cennet kapısı.

XV. yüzyıl İtalya'sında sanatın gelişimi, Floransa'daki Medici ailesi başta olmak üzere, Mantua, Ferrare, Rimini ve Milano'daki güçlü prensliklerin (Mécènes) sağladığı koruyuculuk sayesinde büyük bir atılım göstermiştir. Floransa, bu dönemde büyük sanat hareketlerinin merkezi haline gelmiştir.

Floransa Katedrali Vaftizhanesi'nin kuzey kapısı kabartmalarını yapacak sanatçıyı belirlemek amacıyla 1401 yılında bir yarışma düzenlenmiştir. Sanat tarihinde jürili olarak

bilinen bu ilk olay, Filippo Brunelleschi, Lorenzo Ghiberti ve Jacopo della Quercia gibi tanınmış sanatçıları bir araya getirmiştir. Yarışmanın konusu, İbrahim Peygamberin oğlu İsmail'i kurban etme sahnesinin bronz pano üzerinde tasviridir (Kınay,1993, s. 22-26).

Brunelleschi'nin hazırladığı pano, perspektif ve dramatik ifade açısından oldukça güçlü ve döneme yeni sanatsal ilkeler getiren bir eserdir. Ancak jüri, Brunelleschi'nin bu yeni sanat anlayışı ürünü eseri tam olarak kavrayamamış. Bunun yerine, gotik izler taşıyan Lorenzo Ghiberti'nin panosu seçilmiştir.

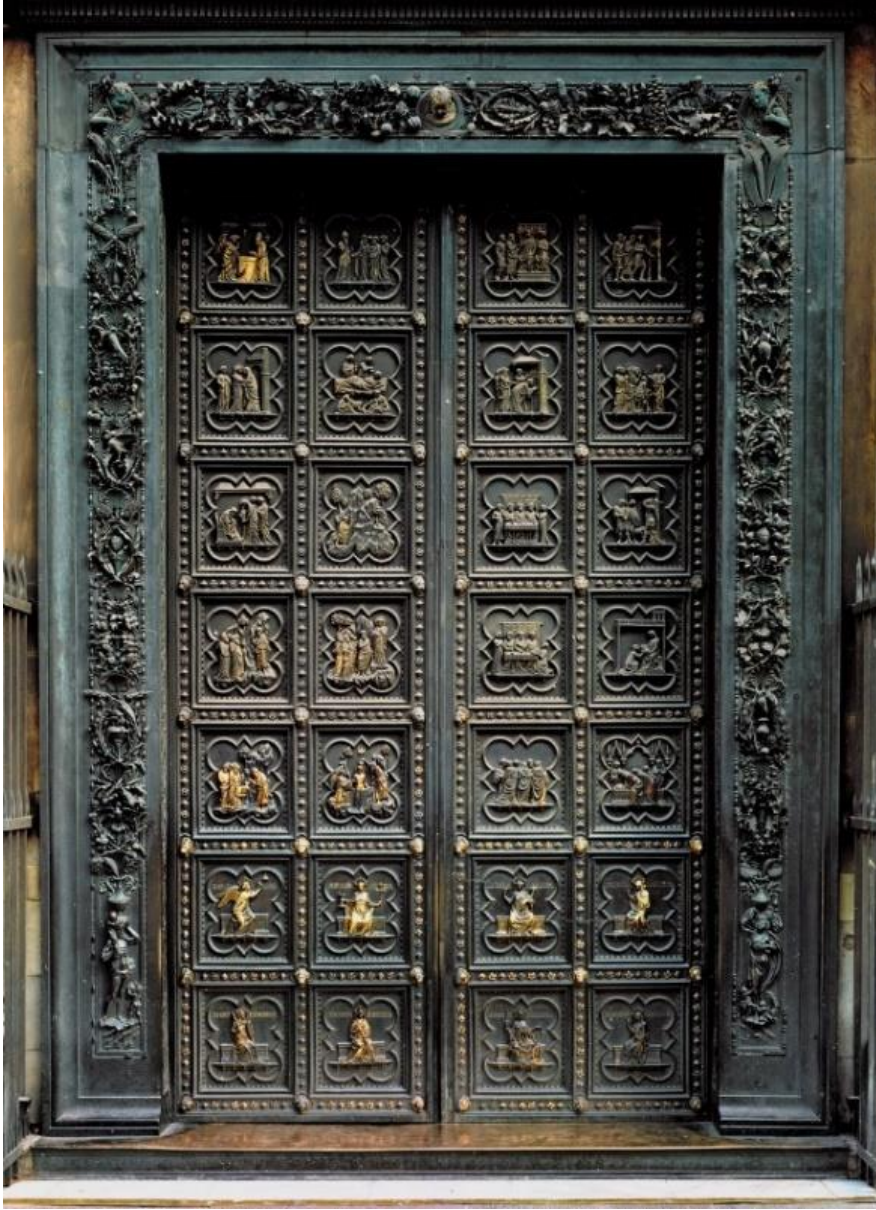
Lorenzo Ghiberti (1378-1455), vaftizhanenin kuzey kapısını süsleyen 28 panoyu 1403-1404 yılları arasında tamamlamıştır. Bu İncil konularını işleyen kabartmalar, Geç Gotik ve ilk Klasik sanatı birleştirmiş gibidir (Kınay,1993, s. 22-26). Ghiberti'ye büyük sanatçı unvanını kazandıran asıl eser, aynı vaftizhanenin doğu kapısı olan ve daha sonradan “Cennetin Kapısı” adıyla anılan bronz kabartmalarıdır. On bronz panodan oluşan bu eser, kuyumculuk ve kabartma tekniklerinin çok başarılı bir ürünüdür. Bu kapılar, Ghiberti tarafından 1425 ile 1452 yılları arasında gerçekleştirilmiştir (Kınay,1993, s. 22-26).

Bu on panoda, Eski Ahit başlıca konuları (Yaratılış, Habil ve Kabil, İbrahim'in Öyküsü, Saba Melikesi Belkıs'ın Süleyman'ı Ziyareti gibi) işlenmiştir. Panolardaki figürlerin derece derece artan plastik etkileri, gölge-ışık düzenlemeleri ve kompozisyon ustalığı övgüye layık görülmüştür. XVI. yüzyılın büyük ustası Michelangelo, bu kapıyı mükemmelliği nedeniyle Cennetin Kapısı olarak nitelendirmiş ve övmüştür.

Ghiberti'nin önceki kapı gruplarında kullandığı 28 panelin katı düzeninden ayrılarak, anlatıyı destekleyen daha basit on kare panel şemasını benimsemiştir. Bu düzenleme, sanatçının perspektifi kullanmasına ve bölümleri bir araya getirmesine olanak sağlamıştır. Bu on panelde Eski Ahit'ten kırk yedi hikaye betimlenmiştir. Panellerin çerçeveleri Eski Ahit figürleri ve içlerinden başları (peygamberler veya seçilmiş halk tasvirleri) çıkan nişlerle süslenmiştir. Ortadaki listello'da Lorenzo Ghiberti ve oğlu Vittore'nin portreleri yer alır ve sanatçının “imzası” ile kendini kutlayan bir yazıt okunabilir (Kınay,1993, s. 22-26).

Şekil 28

Cennet Kapıları, Andrea Pisano, 1330–1336, Floransa Vaftizhanesi



([https://www.meisterdrucke.com.tr/fine-art-baski/Andrea-Pisano/269514/San-Giovanni-Vaftizhanesinin-G%C3%BCney-Kap%C4%B1lar%C4%B1,-1336-\(bronz\).html](https://www.meisterdrucke.com.tr/fine-art-baski/Andrea-Pisano/269514/San-Giovanni-Vaftizhanesinin-G%C3%BCney-Kap%C4%B1lar%C4%B1,-1336-(bronz).html) 21.07.2025)

XV. yüzyıl mimarları, eski Roma mimarlığının yapıları (zafer takları, agoralar, tapınaklar ve özellikle parthenon) gibi görünen kalıntılardan yararlanmışlardır. Bu kalıntılardan sütun başlıkları, üçgen alınlıklar, kornişler ve plastrlar yapı ögesi olarak, zafer takları ise form olarak alınmıştır.

Filippo Brunelleschi (1377-1446), İlk Rönesans'ın tanınmış mimarlarından ve Roma mimarlığının kalıntılarını kopyalamamış, değiştirerek değerlendirmiştir. O, kilise yapıtlarında bazilika planını uygulamış, ancak tüm yapılarında klasik mimarlık öğelerini XV. yüzyıl sanat anlayışına dönüştürmüştür (Kınay, 1993, s. 22-26; Sanata Maria Müze verileri).

Şekil 29

Cennet Kapıları, Lorenzo Ghiberti, 1425–1452, Floransa Vaftizhanesi



(Şahin, 2012)

St. George.

Aziz George, genellikle Donatello'nun başyapıtı olarak kabul edilen ve en ünlü heykeli olan bir eserdir. Mermer orijinali şu anda müzede sergilenmektedir.

Bu heykel, Donatello yaklaşık otuz yaşındayken, tahminen 1416 yılında tamamlanmıştır. Eser, Zırhçılar Loncası için özel olarak yapılmıştır. Döneminde sanatçı Vasari heykeli büyük bir coşkuyla övmüş, Cinelli ise Aziz George'u Roma'nın en nadide heykelleriyle eşit tutulması gerektiğini ifade etmiştir. Her ne kadar Bocchi de eser hakkında bir kitap yazmış olsa da, bu kaynağın modern öğrencilere doğru ve spesifik bilgi sağlamadığı belirtilmektedir (Balcarres, 1903, s. 39-42).

Heykelin şu anda Bargello'da sergilenme şekli, sığ bir nişe sıkıştırılmış olması ve yanlış yan ışık alması nedeniyle dezavantajlıdır. Ancak bu uyumsuz çevre koşullarına rağmen, eserin

yarattığı derin etki ortadan kalkmamaktadır. Aziz George, elbette zırhçılar için yapıldığı üzere, zırh giymiş vaziyettedir. Bu zırh, ona tam oturmakta ve onu giydirmektedir; uzuvları kısıtlayan ya da esnek olmayan zırhlardan farklı olarak, esnek ve kaslı vücudunun serbestçe hareket etmesini sağlayan savunma plakalarından oluşur. Heykel, bacakları hafifçe açık ve önünde bir kalkanla dik durmaktadır. Kalkan dışında tamamen silahsızdır. Ayrıca, nişin altında bulunan kabartma heykelde (rölyef) Aziz George, uyanık ve dikkatli bir şekilde ejderhayı cesurca öldürürken tasvir edilmiştir. Aziz George'un başı çıplak, boğazı açıktır. Yüzü, güven ve cömert bir gücün gururuyla doludur, ancak kibir veya öz bilinçten yoksundur. Onun temel özelliği, korkusuz sadeliktir (Balcarres, 1903, s. 39-42).

Bu heykel, ortaçağ dünyasının kahramanlarına atfedilen o samimi ve açık sözlü sadeliği taşımaktadır. Aziz George'un figürü, Hristiyan inancının en büyük dönemi olan Hristiyan şehitliğinin ilk günlerinin şövalyeliğinden doğmuştur. Kaynak, Yunan sanatında Haçlı veya şövalye kahramanlarının bulunmadığını, bu nedenle Harmodius ve Aristogeiton gibi figürlerle yetinmek zorunda kaldıklarını karşılaştırmalı olarak belirtir.

Şekil 30

St. George, Donatello, 1416, Bargello Müzesi, Floransa



(Dunkelman, 2022)

Şekil 31

St. George ve Ejderha, Paolo Uccello, 1475, National Gallery, Londra



(<https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/paolo-uccello-saint-george-and-the-dragon>
23.07.2025)

Mona Lisa.

“Mona Lisa” veya diğer adıyla “La Joconde”, İtalyan sanatçı Leonardo Da Vinci’nin resim sanatındaki en tanınmış ve en önemli yapıtı olarak Rönesans hümanist idealiyle özdeşleştirilmiştir. Bu eser, bir başyapıt olarak sanat tarihine geçmiş ve günümüzde de popüleritesini sürdürerek ikonlaşmıştır.

Leonardo Da Vinci’nin 16. yüzyılın başlarında gerçekleştirdiği bu portre, Floransalı Francesco del Giocondo’nun eşi Mona Lisa’nın portresidir. Mona Lisa, Leonardo resme başladığı 1503 yılında 26 yaşındaydı. Sanat tarihçisi Giorgio Vasari’ye göre, eser 1503-1506 yılları arasında yapılmıştır. Vasari ayrıca Leonardo’nun bu eser üzerinde dört yıl çalıştığını, ancak son dokunuşunu yapamadan bıraktığını belirtir. Eser, bazı sanat tarihçilerine göre imzalı veya tarihlendirilmiş değildir (Can, 2019, s. 45-47; Kınay, 1993, s. 39; Steinz, 2018, s. 246-249).

Mona Lisa, bir koltuğun kenarına dayanarak, yanlamasına dik bir şekilde oturmaktadır. Figürün bedeni ve başı, sarmal bir yapı oluşturacak biçimde hafifçe dönüktür. Kompozisyon, oturan Meryem betimlemesinden uyarlanan üçgen veya piramit şeklinde tasarlanmıştır. Sanatçı, model ile izleyici arasında bir mesafe algısı oluşturmak için, koltuğun dayanağını özellikle belirginleştirmiştir. Gioconda, süssüz bir elbise ve bir tülle örtünmüş olarak resmedilmiştir (Can, 2019, s. 45-47; Kınay, 1993, s. 39; Steinz, 2018, s. 246-249).

Da Vinci'nin bu eserde kullandığı en önemli teknik, İtalyanca'da "Duman" anlamına gelen "Sfumato" tekniğidir. Bu teknik, farklı renklerin belirginleştirilmeden, belirsiz bir geçişle kullanılmasıdır. Aynı zamanda atmosferik perspektifin bir özelliği olan Sfumato, uzaklık hissi yaratmak için uygulanmıştır. Resmin geri planındaki manzara da atmosferik perspektif anlayışıyla oluşturulmuştur. Arka plandaki sis, toz ve yağmur gibi etkiler, ışığın dalga boyları içinden geçiyormuş gibi dağıtılmış, bu da sonsuz bir derinlik hissi vermiştir. Sanatçının mavi rengi bu şekilde kullanmasıyla, arka planda sıcak tonlardan soğuk tonlara geçiş sağlanmıştır. Ancak, resme yakından bakıldığında manzarada bir dengesizlik fark edilir; yüzün sağ tarafındaki ufuk kayalıklarıyla kapandığı için, manzaranın bir bölümü diğerinden daha yüksek görünmektedir. Modelin ellerinin çizimindeki ustalık göze çarpar. Bu eller, dönemin nezaket kurallarına uygun bir duruş sergilemektedir (Can, 2019, s. 45-47; Kınay, 1993, s. 39; Steinz, 2018, ss. 246-249).

Şekil 32

Mona Lisa, Leonardo Da Vinci, 1503-1506, Louvre Müzesi, Paris



(Can, 2019)

Mona Lisa'nın portresinde en çok ilgi çeken detay, yüzündeki ölçülü tebessümdür. Leonardo Da Vinci'nin, portreyi tamamlamak için modelini eğlendirmek adına müzisyenler ve soytarılar tutması sonucunda, insani olmaktan çok tanrısal bir tebessüm yakalanmıştır ki, bu ifade gizemini bugün dahi korumaktadır (Can, 2019, s. 45-47; Kınay, 1993, s. 39; Steinz, 2018, s. 246-249). Bu tebessümün sadece Mona Lisa'ya ait olup olmadığı konusunda tereddütler bulunmaktadır. Aynı esrarengiz tebessüm “Kayalıklarda Meryem” ve “Evliya Anna” adlı eserlerde de görülmektedir. Bu durum, Leonardo'nun Grek klasik heykelindeki dudak biçimine benzer, kendine özgü bir tebessüm bulduğunu düşündürmektedir.

Leonardo, bu figürlere anıtsal ve sarsılmaz bir büyüklük kazandırmış, iç duygunun en ince nüanslarını hissettirebilecek bir fizyonomi biçimlendirmiştir. Bu başarısıyla sanatçı, üstün bir iç analizi gerçekleştirmiş bilgin bir ressam olarak görülmektedir (Can, 2019, s. 45-47; Kınay, 1993, s. 39; Steinz, 2018, s. 246-249).

Portrede modelin kirpikleri ve kaşları yoktur. Ancak yüksek çözünürlüklü taramalar, kaş ve kirpiklerin daha önce yapıldığını ve sanatçının kullandığı pigmentin zamanla solmuş olabileceğini ortaya çıkarmıştır. Kaş ve kirpiklerin olmaması, yüze soyut bir ifade kazandırmaktadır. Yüzyıllardır korunan esrarına bağlı olarak, kimilerine göre resimdeki modelin erkek olduğu ve hatta Leonardo Da Vinci'nin kendi portresi olduğu iddia edilmektedir. Resmin en çok merak uyandıran özelliği ise, Mona Lisa'nın izleyicileri takip eden gözlere sahip olduğu inancıdır (Can, 2019, s. 45-47; Kınay, 1993, s. 39; Steinz, 2018, s. 246-249).

Şekil 33

Çıplak Bir Kadının Portresi, Gian Giacomo Caprotti, 1480, Ermitaj Müzesi, St. Petersburg



(<https://www.meisterdrucke.com.tr/fine-art-baski/Gian-Giacomo-Caprotti/1324474/%22%22%C3%87%C4%B1plak-Bir-Kad%C4%B1n%C4%B1n-Portresi%22%22-%28Mona-Vanna-Veya-Monna%29-Tablosu-Gian-Giacomo-Caprotti-%28Salai%29-%281480-1524%29-Devlet-%C4%B0nziva-Yeri,-Sankt-Petersburg.html> 24.07.2025)

Pieta.

Pieta (İtalyanca: merhamet, şefkat, dindarlık), Hristiyan ikonografisinde, çarmıhtan indirilen ölü İsa'nın bedenini dizleri üzerinde taşıyan ve oğluna yas tutan Meryem imgesini tanımlar. Bu betim tipi, Almanca'da *Marienklage* veya *Vesperbild*, Fransızca'da ise *Pitié* olarak da adlandırılır, ancak terminolojide genellikle Pieta olarak bilinir.

Pieta betimleri, kanonik veya apokrif İncil anlatılarından kaynaklanmayan bir imge üretimini temsil eder. Bunun yerine, ikonografik gelenekte "Ölü İsa'ya Ağıt" sahnelerinin ana figürleri olan İsa ve Meryem'in ayrıştırılarak yeni bir imgeye dönüştürülmesidir. Ağıt sahneleri

de aslında kanonik İncillere dayanmaz, ancak 11. yüzyılın sonlarında Bizans sanatında ortaya çıkmış ve 13. yüzyılın ortalarından itibaren Batı ikonografisinde görülmeye başlanmıştır.

Pieta, salt Batı sanatına özgü bir imgedir, Ağıt temasının aksine, Doğu ve Batı Kiliselerinin ortak teması olmamıştır (Yüzgüzeller & Yavuz, 2016, s. 47-62). Pieta imgesinin ortaya çıkışı, Hristiyan ikonografisinde İsa'nın mucizeleri ve dirilişi üzerine kurulu "Öğretici İsa" temsiline yerini, 15. yüzyılın başlarından itibaren İsa'nın çilesi ve ölümü (*Passion*) üzerine odaklanan imgelerin almasıyla yakından ilişkilidir. Bu dönemde, İsa'nın çektiği acılar (kırbaçlanma, dikenli taç, yaralar) görselleştirilmiş, Hristiyanlığın temel öğretisinin artık sevgi değil, acı olduğu ifade edilmiştir (Yüzgüzeller & Yavuz, 2016, s. 47-62).

Pieta ismi İtalyanca olmasına rağmen, bu betimlerin en erken örnekleri Geç Gotik dönem Alman sanatında görülür. En erken örneğin 1298 tarihli bir heykel olduğu kaydedilmiştir.

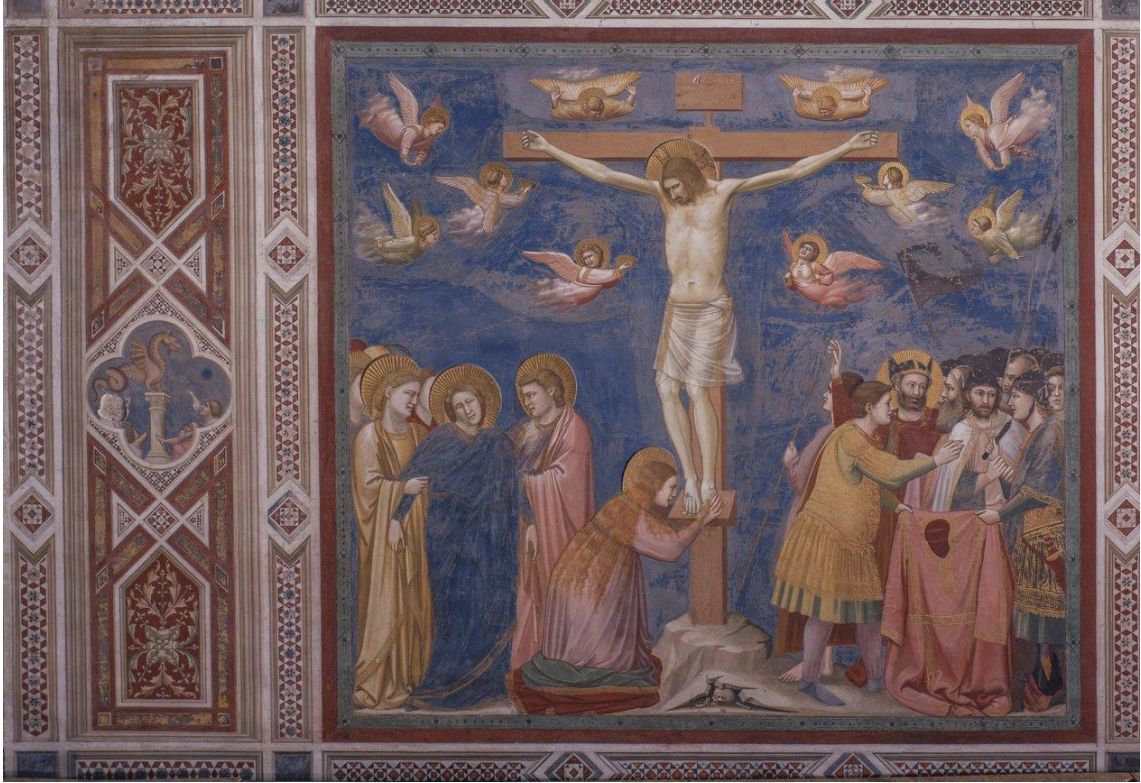
Michelangelo'nun 1498-99 yıllarına tarihlenen ve Kardinal Jean Bilheres'in siparişi üzerine yaptığı San Pietro Pietası, geleneksel Kuzey Pietaları'nın grotesk anlayışıyla tamamen çatışır. Kuzey sanatında biçimi bozulan İsa'nın aksine, San Pietro Pietası'nda İsa'nın bedeni, yaraları bile "güzel" kılınarak bir idealizasyonu yansıtır. Bu, dünyevi bedenin de tanrısal güzelliğin yansıması kabul edildiği YeniPlatoncu anlayışın bir karşılığıdır. Heykelin genel kompozisyonu üçgen olsa da, Meryem'in boyutu İsa'nınkine göre orantısızdır ve bu onu adeta bir kaide rolüne iter. Meryem'in yüz ifadesi acı yerine dingin bir huzur taşır. Michelangelo, Meryem'i otuzlarında bir oğlun annesi olamayacak kadar genç göstererek, 'ebedi bakireliğini' ima etmiştir. İsa'nın çıplak bedeninde yara izleri dışında pürüz olmamasına ve annesinin dahi ona temas etmemesine dikkat ederek kutsallığı korur.

Bu eser, acının kendisinden ziyade, ölümün ardından gelecek olan dirilişin bildirisine dönüşen İsa'nın kusursuz bedenini imler. Michelangelo, ölü oğlunu dinginlikle taşıyan Meryem figürüyle, acının bir anne tarafından bile nasıl yaşanması gerektiğini öğütler (Yüzgüzeller & Yavuz, 2016, s. 47-62; Burke, 2003, s. 57; Yüzgüzeller, 2019, s. 55; Öndin, 2018, s. 138).

Barok dönemden sonra geri planda kalan Pieta teması, 20. yüzyılda dünya savaşları döneminde anıtsal nesnelere (mezarlıklarda) dönüşmüş, İsa savaşta ölen askerleri, Meryem ise vatani sembolize etmiştir.

Şekil 34

Pieta, Giotto, 1267-1337, Arena Şapeli, Padova



([https://www.meisterdrucke.uk/fine-art-prints/Giotto-\(c.1266-1337\)/1513213/Crucifixion-\(Crocifissione\),-by-Giotto.html](https://www.meisterdrucke.uk/fine-art-prints/Giotto-(c.1266-1337)/1513213/Crucifixion-(Crocifissione),-by-Giotto.html) 25.07.2025)

Şekil 35

Pieta, Rogier Van Der Weyden, 1465, The National Gallery, Londra



(<https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/probably-by-the-workshop-of-rogier-van-der-weyden-pieta> 25.07.2025)

Şekil 36

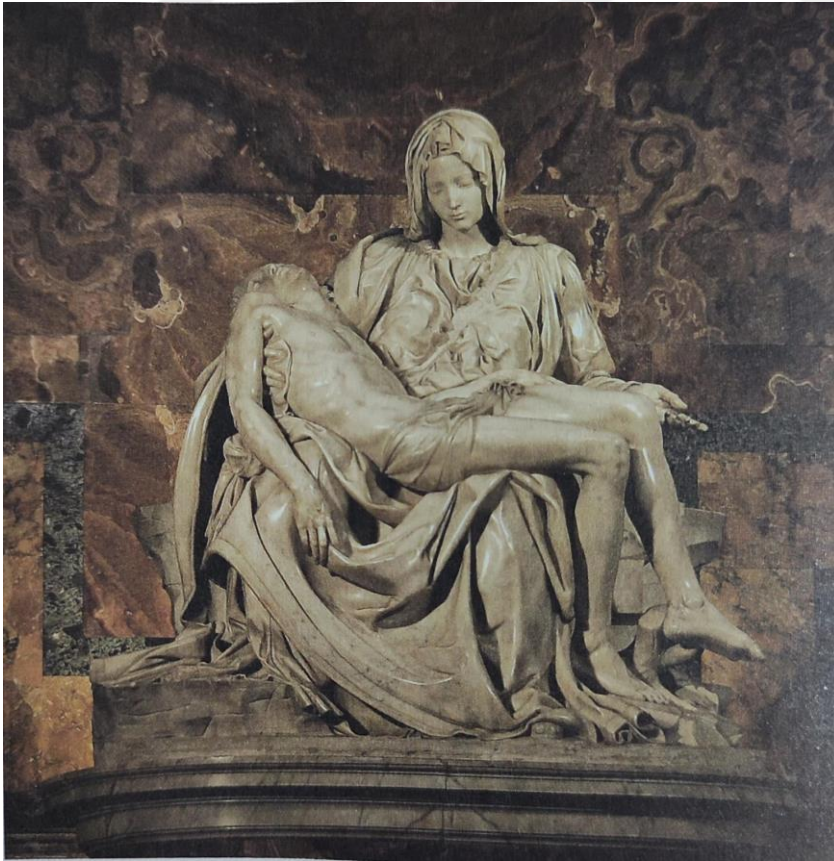
Pieta, Anonim, 1450-1475, Louvre Müzesi, Paris



(<https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010063345> 25.07.2025)

Şekil 37

Pieta, Michelangelo, 1499, San Pietro Katedrali, Vatikan



(Öndin, 2018)

Sistine Madonna.

Kaynaklar, Rönesans döneminin üçüncü büyük ismi olan Raphael'in sanatsal başarılarına, ikonik eseri "Sistine Madonna"ya ve aynı dönemde Katolik Kilisesi müziğinde reform rolü üstlenen Giovanni Pierluigi da Palestrina'nın bestesi "Missa Papae Marcelli"ye odaklanmaktadır.

Raphael (1483-1520), sadece ressam değil, aynı zamanda heykeltıraş, mimar, şair ve arkeolojiye ilgi duyan çok yönlü bir sanatçı olarak tanınır. 6 Nisan 1483'te Urbino, İtalya'da doğan Raphael, ilk eğitimini ressam olan babası Giovanni Santi'den almıştır. Ünlü ressam P. Perugino'nun yanında çırak olarak çalışmış ve ondan önemli bilgiler öğrenmiştir.

1503-1504 yıllarında Floransa'ya gelerek sanat çevresini yakından gözlemlemiş ve bu sayede hızla kendini geliştirmiştir. Leonardo Da Vinci'den esinlenmeler görülse de, Raphael kendi yaratıcılığını ve figürlerindeki özgünlüğü kullanarak muhteşem eserler ortaya çıkarmıştır. Hatta 1508'de Roma'ya gitmeden önce tanınmış ve ünlü bir ressam haline gelmiştir (Söğüt & Ercan, 2011, s. 36-37; Tokgöz, 2025, s. 139-140).

Raphael, Papa II. Julius'un daveti üzerine Roma'ya gelmiş ve Papa'nın kütüphanesini dekore etme göreviyle çalışmaya başlamıştır. Sanatçı, 1510-1511 yıllarında yaptığı "The School of Athens" (Atina Okulu) freski ile antik sanat ve düşünceyi çok iyi özümlediğini kanıtlamıştır. Bu eserlerinde sükunet, renklerde ahenk, konularda berraklık ve bütünlük hâkimdir; bu çalışmasıyla bağımsız bir olgunluğa ulaşmıştır. Raphael'in en mükemmel freskleri, Stanza della Segnatura'daki tören salonunda bulunmaktadır. Sanatçı bu salonun duvarlarına Disputa (teoloji), Atina Okulu (felsefe), Iustizia (adalet) ve Parnasos (şiiir) konularını işlemiştir. Eserlerinde kusursuz bir sfumato tekniği konturları ve fonu yumuşatmaktadır (Söğüt & Ercan, 2011, s. 36-37; Tokgöz, 2025, s. 139-140).

Raphael'in "The Sistine Madonna" adlı eseri (1513), Yüksek Rönesans döneminin en önemli dini sanat eserlerinden biri olarak kabul edilir. Bu eser, 1513 ile 1514 yılları arasında Papa II. Julius'un Piacenza'daki San Sisto Kilisesi'nin mihrabı için verdiği sipariş üzerine yapılmıştır (Söğüt & Ercan, 2011, s. 36-37; Tokgöz, 2025, s. 139-140).

Eserin Özellikleri:

Eserdeki renklerin zenginliği ve çeşitliliği, Roma Dönemi mimarisinin etkilerini taşımaktadır. Kompozisyon, Madonna, İsa Çocuğu, Aziz Sixtus ve Aziz Barbara'yı içermekte olup, kutsal Hristiyan temsillerini sanatsal mükemmellikle bütünleştirir. Tablonun altında tasvir

edilen iki melek, çağdaş popüler kültürde ikonik semboller haline gelmiştir. Bu melekler, Rönesans sonrası dönemde çok sayıda sanatçıya ilham kaynağı olmuştur.

“Sistine Madonna”, sadece dini bir ikonografi değil, aynı zamanda sanatın izleyiciler üzerinde yaratabileceği derin duygusal etkiyi de göstermiş, ilahi bir mesaj iletmeyi amaçlamıştır. Eser, hem teknik hem de tematik olarak Rönesans sanatının zirvesini temsil etmektedir (Söğüt & Ercan, 2011, s. 36-37; Tokgöz, 2025, s. 139-140).

Şekil 38

Sistine Madonna, Raffaello, 1512-1513, Dresden Gemäldegalerie Alte Meister, Almanya



(<https://gemaeldegalerie.skd.museum/ausstellungen/die-sixtinische-madonna/> 27.07.2025)

Mit- Mitoloji

Üç güzeller.

Bu eser, ilk kez 16. yüzyılda sanatçı ve yazar G. Vasari tarafından “Güzeller tarafından kirlentlerle süslenen Venüs, baharı müjdelere” şeklinde tanımlanmıştır. Tablonun ana teması, eski mitolojiye göre altın elmaların büyüdüğü, ejderha ve Üç Güzel tarafından korunan bir bahçedir; ancak resimde ejderha figürü bulunmamaktadır.

Venüs resmin tam ortasında yer almaktadır. Başının etrafını saran dallar, bir hale (ışık çemberi) şeklini oluşturur. Venüs'ün zarif duruşu ve iffetli giysileri, cinsel aşkı çağrıştırmaktan ziyade Meryem Ana imgesine daha yakındır. Mitolojide Venüs'e, hem oklarıyla aşkı yeşerten neşeli bir tanrıça hem de ahenk, oran-orantı ve dengeyi sağlayan, toplumsal bütünlüğe hizmet eden medeni bir güç rolü yüklenmiştir. O, 15. yüzyıl kadınlık idealinin temsilcisidir ve yıkıcı olmaktan ziyade yaratıcıdır. Üç Güzeller: Resimde dans eden kızlar, Üç Güzeller mi yoksa Atlas'ın Kızları mı olduğu konusunda tartışmalar bulunmaktadır. Sanatçı, bu figürleri resmederken maharetini özgürce kullanmıştır. Zefirus (Batı Rüzgarı), Sağdaki figürdür ve ebedi baharı getirecek hoş meltemi üfleemektedir. Flora, Zefirus'un karısıdır ve çiçeklerini dağıtmaktadır. Flora, Rönesans resminde nadir görülen şekilde gülümsüyor. Onun duruşu kendinden emin, doğal bir çekiciliğe sahiptir ve belki de Botticelli'nin karnavallarda gördüğü bir tanrıça gibi poz veren bir kadından esinlenmiş olabilir. Merkür (Mercury), Soldaki figürdür; bahçeyi tehdit eden bulutları kovarak bahçeyi koruma görevini üstlenmiştir. Geleneksel kanatlı ayakkabılarını giymekte ve elinde, baharın gelmesine engel olan bulutları kovmaya yarayan asası (caduceus) bulunmaktadır. Merkür'nin bu işlevi, tanrılar ve insanlar arasında haberci olma ve ölümler ülkesinde insanlara rehberlik etme şeklindeki mitolojik göreviyle örtüşmektedir (Boydaş, 2007, s. 101-111; Steinz, 2018, s. 246-249).

Botticelli, Venüs'ü giyinik bir evli kadın olarak tasvir etmiştir. Başında bonesi ve üzerinde bir peçe bulunmaktadır. Saç, antik dönemlerde baştan çıkarma silahı olarak kabul edildiğinden, sadece genç kızların saçlarını dağınık ve serbest bırakmasına izin verilirdi. Kadınlar, saçlarını uzun göstermek için ipek bantlar ve yalancı örgüler (peruklar) gibi aksesuarlar kullanırlardı. En moda saç rengi ise sarıydı. Dönemin güzellik idealine göre, evlenecek bir gelin adayı uzun boylu ve beyaz tenli olmalıydı. Kızlar, güneşin etkisini gidermek için çeşitli makyaj ve merhemler kullanırdı.

Ayrıca, yüksek ve tıraş edilmiş alınlar yerine yuvarlak alınlar ve hafifçe şişkin göbek artık zarafet işareti olarak görülüyordu. Venüs'ün elbisesinin ve şalının altında sadece kollarının gözüktüğü bir giysi bulunmaktadır; bu giyim tarzı Floransalı bir hanım için normaldir.

Ancak evli bir hanımın çıplak ayaklı olması ve şalını bu şekilde asimetrik kullanması döneme göre anormaldir. Bu asimetrik giyim tarzı, Merkür'nin tokasında da görülür ve Floransalıların bu tarzı antikiteden almış olduğu düşünülmektedir (Boydaş, 2007, s. 101-111; Steinz, 2018, s. 246-249).

Botticelli, eserinde o günlerin yeniden keşfedilen inançlarını birleştirmekte, bazı detayları açık, bazılarını ise sisli resmederek izleyicileri düşünmeye teşvik etmektedir. Merkürî figürünün yerleştirilmesi de bu bağlamda, çağdaş simgeselliğin ilgi çekici bir şekilde kullanıldığını gösterir. Resim, Orta Çağlarda olduğu gibi, bir çeşit düşünme objesi olarak kabul edilmiştir (Boydaş, 2007, s. 101-111; Steinz, 2018, s. 246-249).

Şekil 39

Üç Güzeller, Boticelli, 1480, Uffizi Galerisi, Floransa



(Şahin, 2019)

Şekil 40

Üç Güzeller, Raffaello, 1500, Chantilly Şatosu, Fransa



(<https://www.musee-conde.fr/fr/notice/est-47-les-trois-graces-48aa0761-1779-43e0-963f-3efcf034fc92> 28.07.2025)

Davud (David).

Donatello'nun "Davut" heykeli, klasik antik döneme özgü heykeltıraşlık etkilerini açıkça gösteren bir eserdir. Bu heykel, sanat tarihi açısından iki önemli yeniliği barındırır:

Rönesans döneminde yapılan ve desteksiz olarak ayakta duran (ayakta duran çıplak heykel tekniği olan *contrapposto* (Hareket eder vaziyette) duruşuna gönderme yapıldığı varsayılabilir) ilk bronz döküm eseridir. İlk Çıplak Erkek Heykeli: Klasik Antik Dönem'den bu yana Avrupa sanatında yapılmış ilk çıplak erkek heykeli olma özelliğini taşır. Mermer ve bronz Davut heykelleri bu anlamda önemlidir. Bronz döküm Davut heykeli, ne renklendirilmiş ne de renklendirme önerecek bir işleme tabi tutulmuştur. Bunun yerine, titizlikle cilalanmış ve kaide üzerine yerleştirilmiştir. Donatello'nun bu tutumu, klasik sanata olan öykünmenin ve heykelin renksiz veya tek renkli algısının önemli örneklerinden biri kabul edilir (Daşkesen, 2020, s. 144-146).

Orta Çağ'da Avrupa'nın diğer bölgelerinde olduğu gibi Donatello da, heykeltıraşlık geleneğinde renkli çalışmaya alışkındı; renk, eseri tamamlayıcı, süsleyen veya görüntünün okunmasına yardımcı olan bir unsurdur. Donatello, renkleri sembolik olarak kullanmak yerine, ele alınan konuların gerçekçi bir tasviri üzerinde durmuştur. Çok yönlü bir heykeltıraş olan sanatçı, bronz, mermer, ahşap, pişmiş toprak ve balmumu gibi farklı malzemelerle çalışmıştır. Charles Avery'ye göre Donatello, sıklıkla kendi alçı döküm heykellerini ve rölyeflerini boyamıştır. Bu üretim biçimi, çok çeşitli doku ve renklerle birçok farklı çözümlemeye olanak tanımıştır. Sanatçı, dramatik etkiyi artırmak ve kompozisyonda zıtlık yaratmak için yaldız kullandığı çalışmalarda renk denemeleri yapmıştır (Daşkesen, 2020, s. 144-146).

Erken Rönesans ile başlayan renksizlik algısına rağmen, çokrenklilik bu dönemde yeni bir şey değildi. Davut heykelindeki renksizlik tutumuna karşın, Donatello'nun Vaftizci Yahya heykelinde de görüldüğü gibi çok renkli çalışmalar mevcuttur. Donatello, bu heykelde çok renkli geleneği sürdürmüş ve kutsal bir figürü kutsal bir mekân için yaparken renklendirmiştir.

Bu eserin yapıldığı tarihler göz önüne alındığında, klasik olana dönüşün benimsendiği bir dönemde, dini içerikli bir heykeli Davut heykeline rağmen çok renkli yapması önemlidir. Bu durum, o dönem için bile çokrenkliliğin Orta Çağ'dan kalma dinsel bir üslup olduğunu gösterir niteliktedir. Vaftizci Yahya heykelinde kullanılan renkler, tamamen sembolik açıdan tanrısal bir çağrışım içermektedir (Daşkesen, 2020, s. 144-146).

Şekil 41

Davud, Donatello, 1430, Bargello Müzesi, İtalya



(Akpınar, 2015)

Şekil 42

Davut, Andrea del Verrocchio, 1473, Bargello Müzesi, İtalya



(<https://www.meisterdrucke.com.tr/fine-art-baski/Andrea-del-Verrocchio/181460/David,-c.1470-%28bronz%29-%28ayr%C4%B1ca-bkz.-220043%29.html> 01.08.2025)

Şekil 43

Davut, Michelangelo, 1501/1504, Galleria dell'Accademia, Floransa



(<https://www.galleriaaccademiafirenze.it/opere/david-michelangelo/> 01.08.2025)

Venüs'ün doğuşu.

Botticelli'nin "Venüs'ün Doğuşu" eseri, yeniden tasvir edilen Venüs'ler arasında en önemli yapıtlardan biridir (Turani, 2011, s. 369). Botticelli, mitolojik anlatılara sahip yapıtlarıyla Rönesans resim sanatının ilerlemesinde önemli bir yere sahiptir.

Tablonun merkezinde, deniz kıyısında duran açık bir istiridye kabuğu üzerinde, hafifçe sola doğru eğilmiş bir kadın figürü bulunmaktadır. Kadın, sağ eliyle sağ göğsünü tutarken, sol eliyle

uzun, kızıl saçlarını kullanarak cinsel organını örtmektedir; boynu sağa doğru bükülmüştür.

Kadının sağ tarafında, Hora (mevsim tanrıçası) olarak tanımlanan bir figür, ormandan gelmekte ve parmak uçlarında yürümektedir. Bu figürün boynunda dallardan yapılmış bir kolye, üzerinde ise çiçekli bir elbise vardır. Hora, ellerinde tuttuğu çiçekli, kırmızı bir pelerini, istiridye kabuğu üzerindeki kadının üzerine örtmeye çalışmaktadır.

Sol üst köşede ise, batı rüzgârının tanrısı Zephyros ve ona sarılmış olan çiçek Nymph'i Chloris ile kanatlı bir erkek figürü uçmaktadır. Bu uçan figürler, istiridye kabuğunun üzerindeki kadına doğru rüzgârı üfleemektedirler. Bu kısımda, ortası altın sarısı renkte pembe güller ve hemen aşağıda sazlıklar görülmektedir. Tablonun arka planında, sağ tarafta ağaçlar yer almaktadır.

Venüs tabloda, başı sağa eğik, vücudu ise ters yönde bir eğilimle durmaktadır. Bu eğim, fiziksel olarak ayakta durmasının mümkün olmayacağı bir duruş olarak resmedilmiştir. Boynu ise, ideal olandan daha uzun çizilmiştir. Yüz ifadesi ve duruşu, daha çok Meryem'in saflığını ve pieta tablolarını anımsatan bir eğime sahiptir. Antik ve Hristiyan Sembolizminin Uzlaşımı: Tablodaki "saflık" ve "iffet" gibi Meryem'e özgü erdemlerin pagan Tanrıçaya uyarlanması, Medici ailesinin antik estetiği Hristiyan sembolizmine uyarlama çabasının bir sonucu olarak görülmektedir. Bu, dünyevi bir uzlaşım kurma gayretini işaret eder (Arı, 2019, s. 323-324; Boydaş, 2007, s. 127-135; Kınay, 1993, s. 33).

Bahar ve Yeniden Doğuş:

- Zephyros (batı rüzgârı tanrısı), Venüs'ün saçlarını savuran rüzgârı üflerken, ona sarılmış karısı Chloris (çiçek Nymph'i) ise Venüs'ün simgesi olan gülleri saçmaktadır.
- Ormandan gelen Hora (mevsim tanrıçası), Venüs'e çiçeklerle bezeli pelerini örtmek için koşmaktadır.
- Hem Hora'nın pelerini hem de Zephyros'un varlığı baharın gelişini simgeler. Bu durum, aynı zamanda yeryüzünün karanlıktan kurtuluşu ve Venüs'ün doğuşunun baharı müjdelemesini ifade eder. Bu, tanrısal güzelliğin yeryüzüne inişi ve yeryüzünün yeniden güzellikle kutsanışı, göksel bilgeliğin doğayla yeniden buluşması şeklinde açıklanabilir (Tosun, 2021, s. 30-31).

Çıplaklığın Yeniden Kabulü: MS 5. yüzyılda Hristiyanlığın hızla yayılmasıyla birlikte, cinsellik ve çıplaklık gibi konular yasaklanmış, Venüs gibi ilkel dünyaya ait kabul edilen imgeler Hristiyanlık gereği yasaklanmaya başlamıştır. Bin yıl süren bu yasaklar, 15. yüzyılda insan bedeninin yeniden ele alınmasıyla sona ermiş, kadın ve ideal güzellik kavramının önemi tekrar ortaya çıkmıştır.

Antik Çağ'dan Rönesans'a Geçiş: Bu eser, birebir insan ölçülerinde, erotik, zarif, doğallık ve anıtsallık arasında çizilmiş ilk çıplak kadın figürünü içerir. Denizden çıkan bu muhteşem vücut, Antik Çağ'ın küllerinden yeniden doğuşunu simgeler (Arı, 2019, s. 323-324; Boydaş, 2007, s. 127-135; Kınay, 1993, s. 33).

Şekil 44

Venüs'ün Doğuşu, Sandro Botticelli, 1445-1510, Uffizi Galerisi, Floransa



(Tosun, 2021)

Musa'nın hükmü.

16. yüzyılda Papalık (Kilise), Reform ve Karşıt Reform (contre-reforme) hareketleri, hümanizm ile birlikte, sanatı ve sanatçıları farklı derecelerde etkileyen güçler olmuştur.

Michelangelo'nun konuları çoğunlukla Hristiyan inançlarını yansıtan dinsel temalardır. Heykeltıraşlık çalışmalarında, konularının yalnızca küçük bir kısmını klasik mitolojiden almıştır. İlk eseri olarak kabul edilen *Kentavrlarla Lapitlerin Savaşı* bir kabartmadır. Yine klasik mitoloji konulu bir diğer eseri de *Bachus* (Dionysos) heykeli olarak gösterilir (Kınay, 1993, s. 40-41).

Davut heykeli gerçekten anıtsaldır. Bu yapıt, anatominin büyük bir dikkat ve ustalıkla kullanıldığını gözler önüne sermektedir. Tevrat'taki dev Golyat'ı yenen genci, mağrur ve sert ifadeli bir yüz ile atletik ve sağlam bir vücut karakterize etmektedir. Anıt-mezar için hazırlanmış ancak yerinde kullanılmamış ünlü yapıtları arasında Musa ve İki Esir heykelleri bulunmaktadır. Esirlerden biri *sakin* (sakin) betimlenmişken, diğeri bağlarından sıyrılmak için büyük bir güç harcıyormuş gibi tasvir edilmiştir. Bu heykellerde kaslar, güçlü bir fiziksel enerjiyi belirtecek şekilde işlenmiş, hatta şişirilmiş ve abartılmıştır. Ancak bu vücutlar, dış bir güçle değil, kendi nefisleriyle, kendileriyle

savaşan insanları tasvir etmektedir. Bu, statik bir durumda dinamizmin ifadesidir (Kınay, 1993, s. 40-41).

Musa heykelinde de Esirler’de görölen özellikler ve nitelikler mevcuttur. Sina Dağı’ndan On Emir ile geri dönen Musa, kavminin bir altın buzağı heykeline taptığını görmüştür ve hiddeti sonsuzdur, sınırsızdır. Peygamberin kaslarında, kol ve el damarlarında ve gözlerinde bu hiddetin fiziksel sınırsızlığı okunmaktadır. Asabi elleriyle uzun sakalını kavramıştır. Bu eser, sınırsız irade gücünün, kuvvetin ve öfkenin (kinin) bir sentezi olarak değerlendirilmektedir (Kınay, 1993, s. 40-41).

şekil 45

Musa, Michelangelo, 1520, San Pietro kilisesi, Roma



(<https://www.worldhistory.org/image/12579/moses-by-michelangelo/> 07.08.2025)

Atina okulu.

Raffaello Santi'nin (Raphael) başyapıtı olan “Atina Okulu” freskini, sanatçının kariyeri ve eserin felsefi arka planı olan Yeni-Platonculuk (Neo-Platonism) bağlamında detaylandırmaktadır.

Raffaello Santi, 1483 ile 1520 yılları arasında yaşamıştır. Ebeveynlerinin ölümünün ardından, bir rahip olan amcası tarafından büyütülmüştür. Sanat eğitimini Pietro Vanucci (1446-1523), yani Perugino olarak bilinen ustanın atölyesinde almıştır. Raffaello, çıraklığını yaptığı bu atölyede, ustası Perugino'nun üslubundan hızla ayrılarak kendi tarzını geliştirmiştir.

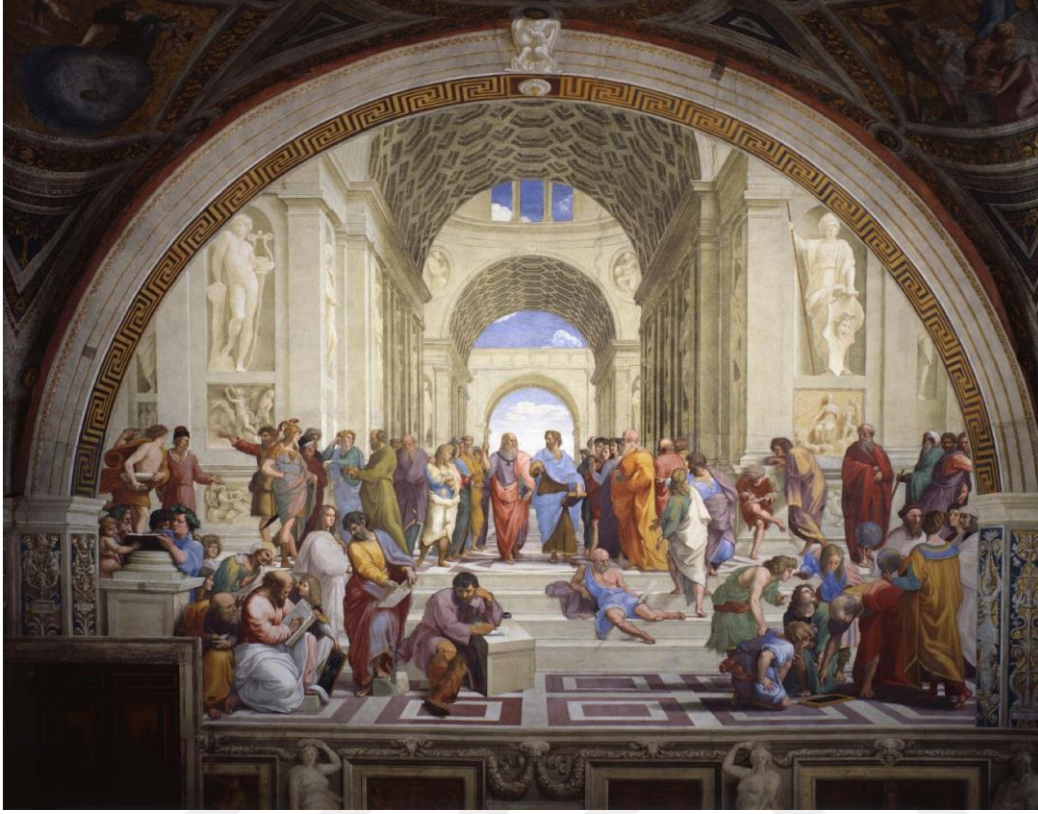
Floransa döneminde (Yeni-Platonculuk ile ilişkilendirilen dönemi) yaşadktan sonra Roma'ya gitmiş ve burada Michelangelo'nun eserleriyle tanışmıştır. Raffaello Roma'da bulunduğu sırada, Michelangelo Sistina Şapeli'nin tavanındaki freskler üzerinde çalışıyordu. Raffaello, bu çalışmalardan etkilenmiştir (Bal, 2009, s. 93).

Papa II. Julius, Raffaello'yu, Vatikan'da Papalığın kütüphane ve çalışma odaları olarak kullandığı mekanları (İtalyanca'da 'stanza' olarak bilinen odalar) resmetmekle görevlendirmiştir. Bu görev, sanatçının yeteneğini ortaya koymasını sağlamış ve o dönemin Yeni-Platoncu anlayışının bir esere nasıl yansıdığını göstermiştir.

Yüksek Rönesans döneminde yapılan “Atina Okulu” adlı eser, Vatikan Kütüphanesi'ndeki Stanza della Segnatura adlı odada bulunan dört freskten biridir. Bu odadaki diğer freskler (Teoloji, Hukuk ve Şiir), felsefe, teoloji, hukuk ve şiiri uzlaştırma amacı taşımaktadır ve yine Raffaello'ya aittir. Sanatçının bu yapıtları oluştururken çok sayıda yardımcı ve öğrencisi olduğu, bu öğrencilerin sanatçının gözetiminde Vatikan'daki pek çok eserin oluşumunu sağladığı bilinmektedir (Bal, 2009, s. 93).

Şekil 46

Atina Okulu, Raffaello, 1509, Apostolik Sarayı, Vatikan



(Özyılmaz, 2022)

Parnassus.

Raffaello'nun, Vatikan'da Papa II. Julius için çalıştığı ve daha önce “Atina Okulu” freskinin de bulunduğu Stanza della Segnatura odası , bir bütün olarak ele alınmalıdır; çünkü bu dekorasyon planının gerçek değeri ancak bu bütünlük içinde anlaşılabilir. Odadaki freskler, İncanın coşkusu ve felsefenin sükunetini örneklemektedir.

Daha önce incelediğimiz “Atina Okulu” freskinin mimari çizimler açısından bir başyapıt olduğu ve ışık-gölge düzenlemesinin akıllıca ve etkili olduğu belirtilmiştir. Eser, Orta Çağ izlerinin tamamen yokluğuyla modern bir yaklaşıma sahiptir ve 16. yüzyıldan çok 20. yüzyıla ait bir izlenim vermektedir (Scott, 1902, s. 25-27).

Odadaki diğer önemli eserlerden biri olan “Parnassus”, tavan resminde sembolize edilen Şiir fikrinin belirgin bir biçim aldığı bir çalışmadır. Raffaello, bu eserde soyut olanı somutlaştırmıştır.

Kompozisyon, Parnassus'un zirvelerinde, Apollon ve Musaların iki yanında sıralanmış Antik ve modern İtalyan şairlerini göstermektedir. Bu şairler arasında Homeros, Virgil, Dante, Petrarch, Pindar ve Horace yer almaktadır ve epik ve lirik şiiri temsil eden gruplara

ayrılmışlardır. Eserin düzenlemesi hayranlık uyandırıcı ve uyumludur, neşeli bir zarafetle doludur. Apollon figürü sakindir ve ihtişamlıdır; uzuvları dengeli ve serbesttir. Bu konsept, paganizmin görkemli tanrısallığı ile ilahi bir şeye dokunur ve uygulamasında cesur ve hatasızdır (Scott, 1902, s. 25-27).

Parnassus'un kompozisyonunda, doldurması gereken alanların garip ve parçalı olması nedeniyle büyük zorluklarla karşılaşmıştır. Örneğin, resmi bölen pencere duvarın merkezinde değildir. Ancak Raffaello, dar veya geniş tüm alanları, sıkışık ya da seyrek bir kompozisyon yaratmadan uygun şekilde kaplamayı başarmıştır. Sanatçının bu zorlukların üstesinden gelme şekli, onun sanatsal gücünü daha da belirgin hale getirmektedir. Odadaki son fresk olan “Hukuk”, *Parnassus*'un karşısındaki duvarda yer almaktadır ve mimari özellikler nedeniyle üç gruba ayrılmıştır. Pencerenin üzerindeki yarım daire şeklindeki alanda (lunette), Raffaello'nun resmetmeyi sevdiği İhtiyat (Prudence), Güç (Fortitude) ve Ilımlılık (Temperance) olmak üzere üç muhteşem kadın figürü tasvir edilmiştir. Pencerenin alt kısmında, iki küçük kompozisyon bulunmaktadır. Bunlar, Justinianus'un Kanunları Trebonian'a verdiği ve Gregory IX'un Kanunları bir Kardinale verdiği sahnelerdir. Freskte görülen Gregory IX figürü aslında Papa II. Julius'tur ve yanında kardinaller yer almaktadır (Scott, 1902, s. 25-27).

Bu küçük kompozisyonlar, Raffaello'nun portre ressamı olarak yeteneğinin iyi bir kanıtıdır, zira o, karakterleri derinlemesine anlayan bir sanatçıdır. Her bir kafa bir portredir ve her portre, o kişinin karakterinin öne çıkan özelliklerini yansıtmaktadır (Scott, 1902, s. 25-27; Öndin, 2018, s. 121-123).

Şekil 47

Parnassus, Raffaello, 1509, Stanza della Segnatura, Vatikan



(Öndin, 2018)

Şekil 48

Parnassus, Andrea Mantegna, 1496, Louvre Müzesi, Paris



(<https://www.meisterdrucke.com.tr/fine-art-baski/Andrea-Mantegna/33281/Parnassus.html>
12.08.2025)

BEŞİNCİ BÖLÜM

Barok

Barok Sanatında Yer Alan Tema ve Tasvir Uygulamaları

Barok dönemi, 1580–1750 yılları arasında Avrupa’da sanat, mimari, müzik ve edebiyat alanlarında büyük bir etki yaratmıştır (Turani, 2011, s. 447). İtalyanca “*barocco*” kelimesinden türeyen “Barok”, başlangıçta “düzensiz” veya “abartılı” anlamında kullanılmış, zamanla görkemli, dramatik ve duygusal ifadeleri tanımlamak için benimsenmiştir (Bazin, 2014, s. 363).

Barok sanatı, Rönesans’ın dengeli estetiğine ve onu izleyen Maniyerizm’in biçimsel karmaşıklığına bir tepki olarak doğmuştur (Turani, 2011, s. 447). Bu dönemde sanat, izleyicide duygusal bir etki bırakmayı hedeflemiş, dramatik anlatım, hareket ve teatral sahneleme temel ilkeler haline gelmiştir. Barok’un gelişiminde Katolik Kilisesi’nin Reform hareketine karşı yürüttüğü Karşı-Reformasyon süreci belirleyici olmuştur. Kilise, dini inancı güçlendirmek ve otoritesini pekiştirmek amacıyla sanatı bir propaganda aracı olarak kullanmıştır (Bazin, 2014, s. 373; Işık, 2021, s. 1149).

Barok sanatın en belirgin niteliği dinamizmdir. Kompozisyonlarda figürler ve biçimler sürekli bir hareket hâlinindedir. Sanatçılar, ışık ve gölgeyi ustalıkla kullanarak izleyicide derinlik ve duygusal yoğunluk yaratmışlardır. Bu nedenle Barok, “beklenmeyen etkisi” ya da “sürpriz duygusu” üzerine kuruludur (Ensarioğlu, 2020, s. 462). Işıklandırma, tıpkı bir tiyatro sahnesindeki gibi tasarlanmış; sahnenin bir kısmı karanlıkta bırakılırken, diğer kısmı yoğun ışık altında vurgulanmıştır. Bu dramatik ışık kullanımı, izleyiciyi şaşırtma ve etkileme stratejisinin bir parçası olarak plastik bir değere dönüşmüştür (Polat & Antel, 2015, s. 110).

Barok sanat, duygusal yoğunluk ve izleyiciyle kurduğu doğrudan bağ ile tanınır. Temalar genellikle dini, mitolojik ve tarihsel konuları kapsar. Özellikle dini sahneler, Katolik Kilisesi’nin sanatı inanç aktarımı için kullanmasıyla birlikte dönemin merkezinde yer almıştır (Ensarioğlu, 2020, s. 461).

Barok sanatının doğuşu İtalya’da gerçekleşmiş, buradan Avrupa’nın diğer bölgelerine hızla yayılmıştır. Caravaggio (1571–1610), dramatik ışık-gölge (*chiaroscuro*) kullanımı ve doğal figürleriyle Barok resminin öncülerindendir (Öndin, 2018, s. 38; Bazin, 2014, s. 367). Gian Lorenzo Bernini (1598–1680) ise heykelde dinamik kompozisyonlar ve yoğun duygusal ifadeler ile Barok estetiğini zirveye taşımıştır (Öndin, 2018, s. 144; Ensarioğlu, 2020, s. 460).

Bunların yanı sıra Guido Reni (1575–1642), Mattia Preti (1613–1699), Peter Paul Rubens (1577–1640), Jusepe de Ribera (1591–1652), Bartolomé Esteban Murillo (1617–1682), Charles Le Brun (1619–1690), Francisco de Zurbarán (1599–1664), Giambattista Tiepolo (1696–1770) ve Sebastiano Conca (1680–1764) gibi sanatçılar dönemin önemli isimleri arasında yer almıştır (Işık, 2021, s. 1151–1152; Ensarioğlu, 2020, s. 461).

Barok mimarisi, geniş ölçekli yapılar, süslü cepheler, kubbe kullanımı ve dinamik iç mekân düzenlemeleri ile karakterize edilir (Bazin, 2014, s. 363). Mimaride de tıpkı resim ve heykelde olduğu gibi, hareket hissi ve duygusal etki ön plandadır.

Din ve Kutsallık

Aziz Matta'nın çağırılışı.

Caravaggio, bu esere 1599 yılında başlamış ve 1600 yılında tamamlamıştır. Eser, Contarelli Şapeli'nin sol duvarında yer almaktadır. Bu tablo, sunak üzerine sipariş edilen, sanatçının gerçekçi doğalcılığının ilk kez bütünüyle ortaya çıktığı üç resimden (Aziz Matta'ya Çağrı, Aziz Matta ve Melek, Aziz Matta'nın Şehit Edilmesi) oluşan triptik kompozisyonun bir parçasıdır.

Caravaggio, bu görevi 1599 yılında, daha önce 1591'de Giuseppe Cesari'ye verilen ancak Cesari'nin bıraktığı bir işin ardından almıştır. Kontratta belirtilen, Matta'nın vergi ofisi/dükkân gibi bir ortamda olması, masa üzerinde kitap ve para bulunması gibi ayrıntılara Caravaggio bağlı kalmıştır. Caravaggio, eserin kompozisyonunu, izleyicinin şapelin dışından bile etkili bir biçimde görebileceği şekilde kurgulamıştır, çünkü izleyiciler resmi tam cepheden görme imkânına sahip değildir (Ateş, 2019, s. 192-195; Öndin, 2018, s. 48-49).

Matta (Levi), Resimde henüz bir vergi memuru olan, bir kumar masası havasını taşıyan vergi ofisinde, iş arkadaşlarıyla günün muhasebesini yaparken tasvir edilmiştir. O, masadaki grubun ortasında ve tuvalin sol kısmında bir vurgu alanı oluşturacak şekilde yerleştirilmiştir; bu alan tuvalin yaklaşık dörtte birlik kısmına denk gelir. Matta, İsa'nın kendisini işaret etmesiyle oldukça şaşkın görünmektedir. İsa ve Aziz Peter sağ tarafta ayakta durmaktadır. İsa, elini ileri uzatmış ve parmağıyla Matta'yı göstermektedir. İsa'nın bu uzatılmış parmağı, Michelangelo'nun Sistina Şapeli'ndeki Adem'in Yaratılışı resmine yapılan bir atıf olarak görülür ve ifadeyi güçlendirir. Klasik kompozisyonların aksine, Caravaggio İsa'yı merkeze almamış, sağ tarafta kenarda tutmuştur. Hatta İsa'nın gövdesinin büyük bir kısmı Aziz Peter'in arkasında kalmaktadır (Ateş, 2019, s. 192-195; Öndin, 2018, s. 48-49).

Caravaggio, resminde karanlıkçı (Tenebrism) bir anlayışla güçlü ışık-gölge kullanımı uygulamıştır. İsa'nın arkasından kompozisyona giren ışık, Matta'yı aydınlatarak sahneye ilahi bir hava katmaktadır. Bu ışık, Matta'yı çağıran eli ve İsa'nın yüzünün bir tarafını aydınlatarak, vücudunun büyük bölümü karanlıkta kalan İsa'ya gizemli, büyümlü ve mistik bir atmosfer vermektedir. En dikkat çekici ayrıntı, bu resimsel ışığın, şapelin merkezindeki yarım daire şeklindeki pencereden gelen gün ışığının açısıyla birleşmesi ve dışarıdan gelen doğal ışıkla özdeşleşmesidir. Böylece doğal ışık, kompozisyonun organik bir parçası haline gelir. Bu ışık ve figür yerleşimi, resme dinamizm ve denge katarken, perspektif yardımıyla dar duvarda asılı resmin izleyiciye doğru uzamasına, Matta'nın izleyiciyle yakınlaşmasına, İsa ve ilahi ışığın ise daha mesafeli kalmasına neden olur (Ateş, 2019, s. 192-195; Öndin, 2018, s. 48-49).

Tablo, Matta'nın henüz bir vergi memuru olan Levi iken, İsa tarafından havari olarak seçildiği anı, yani iki ayrı dünyanın karşılaşmasını ve Levi'nin kaderinin değiştiği anı yansıtmaktadır. Kilisenin beklentisi, İsa'nın çağrısındaki gücün ve Levi'nin anlık, mucizevi dönüşümünün etkili bir şekilde yansıtılmasıydı. Ancak Caravaggio, dinsel açıdan betimlenmesi beklenen olaya sıradışı ve devrimci bir yorum getirmiştir. Caravaggio'dan önceki ressammlar Matta'yı hemen ayağa kalkmış ve dışarı çıkmış olarak betimlerken, Caravaggio bu sahneyi, Matta'nın şaşkınlık ve tereddüt anını yakalayarak resmetmiştir (Ateş, 2019, s. 192-195; Öndin, 2018, s. 48-49).

Caravaggio, resimde dramatik bir sahne canlandırmaktadır. Sanatçının üslubunu tanımlayan bu "sahne canlandırma" ifadesi, yarattığı teatral ve dramatik ifade ile etkiyi güçlendirmesiyle açıklanır. Barok akımının ilk büyük sanatçısı olan Caravaggio, güçlü ışık-gölge kullanımı ve kompozisyonu dramatik bir açıdan ele almasıyla Barok sanatın en özgün uygulayıcılarından biri olmuştur (Ateş, 2019, s. 192-195; Öndin, 2018, s. 48-49).

Şekil 49

Aziz Matta'nın Çağırılışı, Caravaggio, 1599, Contarelli Şapeli, Roma



(Geçen, 2022)

Şekil 50

Aziz Matta'nın Çağırılışı, Jan van Bylert, 17. Yüzyıl, Museum Of Fine Arts, Budapeşte



(<https://www.mfab.hu/artworks/10073/> 13.08.2025)

Bakire'nin ölümü.

Meryem Ana'nın ölümü teması, kaynağını 4. yüzyıla ait olan apokrif metinlere (Transitus Mariae) dayandırmaktadır. Apokrif metinlere göre, İsa'nın öğretisini yaymak için farklı ülkelere giden havariler, elinde palmiye dalı taşıyan bir meleğin Meryem'e ölümünün yaklaştığını bildirmesi üzerine geri dönerler. Havariler, ölüm döşegindeki Meryem'in etrafında toplanırlar. Meryem, acısız bir ölümle gözlerini yumar ve ruhu, cennetten inen oğlu İsa tarafından göğe alınır. Bu anlatı, Altın Efsane metninde ek ayrıntılarla yinelenmiştir. Sanatsal

Gelişim: Bu anlatının erken dönem örnekleri Bizans sanatında görülür ve “Koimesis”(uykuya dalma) olarak anılır. Koimesis betimlemelerinde, döşeginde yatan Meryem'in etrafı havarilerle çevrilidir (Tükel & Yüzgüzeller, 2018, s. 158-159).

Kariye Müzesi'ndeki 14. yüzyıla ait bir mozaikte, sahnenin merkezinde mandorla (badem biçimli kutsal ışık halesi) içinde gösterilen İsa, küçük bir çocukla temsil edilen Meryem'in ruhunu elinde tutarken resmedilmiştir. 15. yüzyıldan itibaren Batı sanatında yaygınlaşan sahnelerde, bazen meleğin Meryem'e ölümünü bildirişi resmedilmiştir. Bu betimler, “Meryem'e Müjde” sahnelerini anımsatır. Bu “ölümün müjdelenmesi” betimlerindeki ayırt edici motifler; Meryem'in döşeginde uzanması ve meleğin elinde taşıdığı palmiye dalıdır. Ancak, buradaki melek, Cebrail yerine Mikael olarak tanımlanır (Tükel & Yüzgüzeller, 2018, s. 158-159).

Rönesans resminde olgunlaşan “Meryem'in Ölümü” sahnelerinde, Bizans sanatında odaklanılan İsa'nın Meryem'in ruhunu göğe taşıması motifine yer verilmemesi dikkat çekicidir. Mantegna'nın 1464 tarihli eserinde, ellerinde mum taşıyan havariler büyük bir üzüntü içinde Meryem'in etrafında yer alırlar. Meryem, ellerini kavuşturmuş ve gözleri kapalı biçimde uzanmaktadır. Meryem'in başında, piskopos giysileriyle (papalık göndermesi) betimlenen Petrus, elinde taşıdığı Kutsal Kitap'tan dualar okumaktadır (Tükel & Yüzgüzeller, 2018, s. 158-159).

Caravaggio'nun 1602-1604 tarihli tablosu (Louvre Müzesi), Barok üslubun karanlık atmosferini yansıtmaktadır. Caravaggio eserlerinde dramatik etkiyi sahneye taşır. Resimde, havarilerin derin üzüntüsü dramatik bir etkiyle gösterilir. Meryem'in başucunda, İsa'nın ölümünden önce annesini emanet ettiği havari Yuhanna görülür. Ön planda ise, bir sandalye üzerinde dizlerine kapaklanmış biçimde ağlayan Mecdelli Meryem tasvir edilmiştir.

Bu eser, Caravaggio'nun karakteristik özelliği olan güçlü ışık-gölge kullanımıyla duygusal yoğunluğu ve sahnenin dramatikliğini vurgulayan bir Barok başyapıttır (Tükel & Yüzgüzeller, 2018, s. 158-159).

Şekil 51

Bakire'nin Ölümü, Hugo van der Goes, 1500 Sonrası, National Gallery, Londra



(<https://www.nationalgallery.org.uk/research/research-resources/research-papers/close-examination/the-death-of-the-virgin> 13.08.2025)

Şekil 52

Bakire'nin Ölümü, Caravaggio, 1603, Louvre Müzesi, Paris



(<https://www.caravaggio.org/death-of-the-virgin.jsp> 13.08.2025)

Çarmının yükselişi.

Peter Paul Rubens, soylu ve eğitimli bir aileden gelmektedir. O, Kuzey Avrupa Barok döneminin en iyi performans sergileyen sanatçılarından olup, aynı zamanda diplomat, akademisyen ve ressamdır. Rubens, Katolik olarak yetiştirilmiştir. Sanat hayatını şekillendiren en önemli deneyimlerden biri, Venedik'e yaptığı seyahattir. Bu seyahat sırasında Tiziano ile tanışmış, eserlerini incelemiş ve bazılarını kopyalamıştır. Ayrıca bu dönemde Michelangelo ve Caravaggio'nun resimlerini inceleme fırsatı bulmuştur.

Rubens'in kendine has geliştirdiği tarz, Venedikli ustalar Veronese ve Titian'ın etkisi, Caravaggio'nun ışık-gölge tekniği ve Michelangelo ile Raffaello'nun fresklerinden esinlenerek oluşmuştur. Onun sanatı, dini, mitolojik ve sivil konularda çok sayıda esere, ayrıca pek çok portreye hayat vermiştir. Rubens, coşkulu renk enerjisi ve inanılmaz yeteneği sayesinde, kendisinden önceki hiçbir ressamın erişemediği bir üne ve başarıya ulaşmıştır. Pek çok kişi için Rubenscilik, Barok sanatıyla eşanlamlıdır. Rubens, Karşı Reformasyonun şampiyonu Flaman tarih ressamı olarak bilinir (Steinz, 2018, s. 51-52).

Rubens'in resim üslubunda ilk göze çarpan özellikler şunlardır: ışık, hareket, çoklu figür bölümleri, büyük mekan ve dökümlü kumaşlar. Onun zamanında önem taşıyan maddi ve duygusal özellikler, eserlerine büyük bir heyecanla yansıtılmıştır. Sanatçının resimlerinde dinamik pozda, diyagonal (vereve) olarak yerleştirilen figürler, hareketli ve yaratıcı düzenleyicilerdir. Formların durumu somut ve duygusal olarak yansıtılmıştır. Eserlerinde diyagonal yerleştirilmiş figürler, kuvvetli çözümleme sıralı bir bakış açısıyla birleşmektedir (Steinz, 2018, s. 51-52).

Rubens, soğuk renkli gölgeli kombinasyonları kızıla ve kahverengine kayan kapsamda uygulamış ve böylece formun devamlılığını, gölgeli olanların devamıyla sağlamıştır. Sanatçının kompozisyonlarında, kırılma rengi olan kırmızının gücü önemlidir. Parlak ürünlerin yer aldığı resimlerde; mat altın sarısı, kırmızı, sedef rengi, gri, koyu mavi ve kahverengi gibi geniş bir renk yelpazesi (diapazon) uyum içinde kullanılmıştır. Rubens, büyük eserler oluştururken renk çeşitlerini önceden hazırlamış; bunları vernik ve esansla hijyenik biçimde ayrı ayrı bulaşıklara yerleştirmiştir. Eserin ışık-gölge ve yarım gölge bölgeleri için hazırlanmış olan boya tavalı üzerinde renk karışımları çalışmıştır. Sanatçı, sarı, yeşil, mavi, siyah, beyaz ve toprak rengi gibi renkleri paletine dizerek kullanmıştır (Steinz, 2018, s. 51-52).

"Çarmının Yükselişi" (1610), Rubens'in başyapıtları arasında sayılmaktadır. Bu eser, Anvers'teki St. Walburga Kilisesi için yaptırılmış bir sunak resmi olup, dini coşkuların uyanmasını ve aktarılmasını amaçlamaktadır. Orta panel, en hareketli sahneyi barındırır.

Kullanılan ışık ve gölge, İsa'nın kahramanca fedakârlığını vurgulamaktadır. Panelin ortasında verev duran haç ve buna paralel uzanan gergin hatlar, kompozisyona tamamlayıcı bir dinamizm katmaktadır. Diyagonal bir pozda yerleştirilen İsa Peygamber, şiddetli ışıkla odak noktasıdır. İsa, belinden sarılmış beyaz bir örtü, üst üste konulmuş ayaklar, yana doğru yönlendirilmiş ellerle çarmıha gerilmiştir. Bakışı yukarı doğru çevrilidir ve sol elinden akan kanı soğukkanlılıkla izlemektedir. Sağ tarafta, çarmıha bağlı halatı tüm kuvvetiyle tutan kaslı figürler, şişmiş kaslarıyla çarmıhı yukarı çıkarmak için olağanüstü bir çaba içindedirler (Steinz, 2018, s. 51-52).

Sol Panel, Ayakta duran Bakire Meryem kederli ve acılı bir haldedir; diğer kadınlar ise korku içindedir. Kıvrımlı gruplar ve uçuşan oranlar, kadınların yüzlerindeki keder ifadelerini güçlendirmiştir. Ön tarafta dökümlü elbiseler içinde görülen kadın ve çocuklar endişe ve korku içinde olayı izlemektedirler. Sağ Panel, İsa ile birlikte çarmıha gerilen iki hırsız gösterilmektedir. Hırsızlardan biri iteklenirken, diğeri çarmıha gerilmek üzeredir. Sağ tarafta, Romalı askerlerin yakaladığı iki suçlu ve tuvalin önünde yerleştirilmiş, izleyiciye doğru bakan güçlü atlar görülmektedir. Sahne, adeta bir tiyatro gösterisini andırmaktadır. Mavi, yeşil ve kırmızı renklerin geniş kullanımı, şiddetli ışık ve koyu gölgelemelerin uygulanması, ayrıca çerçevenin dışına taşan figürler, bu büyük olaya olağanüstü bir hareket kazandırmıştır. Bu triptik, üç panelde tek bir hikayenin farklı sahnelerini anlatmaktadır (Steinz, 2018, s. 51-52).

Şekil 53

Çarmıhın Yükselişi, Peter Paul Rubens, 1609-1610, Antwerp Katedrali, Belçika



(Çelikbağ, 2022)

Şekil 54

Çarmıhın Yükselişi, Rembrandt, 1633, Alte Pinakothek, Münih



(https://www.wga.hu/html_m/r/rembrandt/12passio/01passio.html 15.08.2025)

Meryem'in göğe yükselişi.

Hristiyan inancına göre, Bakire Meryem'in ölümünden sonraki üçüncü günde cennete alındığı varsayılır. Bu anlatının kökenleri, Hristiyanlığın ilk dönemlerine ait apokrif metinlere dayanmaktadır. Meryem kültünün giderek önem kazandığı 13. yüzyılda, bu apokrif anlatıların içeriği Altın Efsane metninde tekrarlanmıştır. Bu metinler, Meryem'in göğe alınışı sahnesinin sanatta ortaya çıkışına temel oluşturmuştur (Uffuzi Müzesi verileri).

"Meryem'in Göğe Alınışı" sahnesinin ilk örnekleri Gotik katedrallerin dış cephelerinde görülmüş, ardından Rönesans resmiyle yaygınlaşmıştır. Peter Paul Rubens gibi Barok dönem sanatçıları da bu temayı ele almıştır (Tükel & Yüzgüzeller. 2018, s. 159).

Bu sahnelerin sanatsal düzenlemesi tipik olarak iki ana bölümden oluşur; Üst kısım'da Geleneksel olarak lacivert ve kırmızı giysiler içindeki Meryem, bulutlar üzerinde, çocuk meleklerle çevrili olarak göğe yükselirken gösterilir. Bu yükseliş, mitolojik anlatıdaki İsa'nın Meryem'in ruhunu cennete alma sahnesiyle ilişkilidir. Alt kısımda ise Meryem'in boş mezarının etrafında toplanan havariler, bu mucizevi göğe alınış anını şaşkınlık içinde izlerken resmedilir. Bazı kompozisyonlarda ise, Meryem'i gökte kabul etmek üzere bekleyen Tanrı figürü de sahneye dahil edilebilmektedir (Uffuzi Müzesi verileri).

Şekil 55

Meryem'in Göğe Yükselişi, Peter Paul Rubens, 1625-1626, Anvers Katedrali, Belçika



(<https://www.dekathedraal.be/en/rubens-virgin-mary> 16.08.2025)

Şekil 56

Meryem'in Göğe Yükselişi, Titian, Santa Maria Gloriosa dei Frari Bazilikası, Venedik



(<https://www.basilicadeifrari.it/> 17.08.2025)

Andrea del Sarto'nun “Meryem’in Göğe Alınışı” Sunak Parçası, eski bir Hristiyan geleneğine dayanır; Meryem, asli günahattan arındırılmış olduğu için, ruhuyla birlikte bedeninin de cennete kabul edilen tek kişi olarak kabul edilir. Bu mucize, halk arasında derin duygularla karşılanmış ve Orta Doğu'da 4. yüzyıldan beri kutlanmıştır (Uffuzi Müzesi Verileri; Tükel & Yüzgüzeller. 2018, s. 159).

Bu konunun sanatsal temsili, 13. yüzyılda popülerleşen apokrif anlatının Altın Efsane metninde yinelenmesiyle yaygınlaşmıştır. Ancak Meryem’in Göğe Alınışı, bir Hristiyan dogması olarak resmen ancak 1950 yılında Papa XII. Pius tarafından resmileştirilmiştir.

Andrea del Sarto, bu sunak parçası için Rönesans'ın tipik ikonografik şemasını kullanmıştır. Bu şemada, göğe alınma sahnesi ve havarilerin sahnesi olmak üzere kompozisyon iki seviyede tasvir edilmiştir (Uffuzi Müzesi Verileri; Tükel & Yüzgüzeller. 2018, s. 159).

Şekil 57

Meryem’in Göğe Yükselişi, Andrea del Sarto, 1526-1528, Santissima Annunziata, Floransa



(<https://www.uffizi.it/en/artworks/assumption-of-the-virgin-assunta-passerini> 18.08.2025)

Azize Teresa'nın vecdi.

Bernini'nin “Azize Teresa'nın Vecdi” eseri, Roma'daki Cornaro Şapeli için 1647-1652 yılları arasında yapılmış bir heykel altar parçasıdır. Bu eser, sanatçının başeserlerinden biri olarak kabul edilir.

Heykel grubu, yarı açık bir mahfazaya yerleştirilmiştir ve yukarıdan kendi ışık kaynağı ile aydınlatılmaktadır. Eserin iki yanında, figürü geriye iten çerçeve direkleri bulunmaktadır. Bu yerleştirme biçimi, Bernini'nin heykeli, adeta bir resimsel etki yaratacak şekilde kurguladığını gösterir. Heykelin konusu, İspanyol mistik ve Discalced Carmelite tarikatının kurucusu olan Azize Avilalı Teresa'dır (1515–82). Azize Teresa, 1622'de azize ilan edilmiştir.

Bernini, Teresa'yı, yaşadığı en ünlü coşkulu vizyon anı olan transverberasyon (bir meleğin kalbini okla defalarca delmesi) sırasında tasvir etmiştir (Wölfflin, 2015, s. 72-74; Bollond, 2014, s. 134).

Figürler, Teresa, bir bulutun üzerinde gevşek bir şekilde uzanmış olarak gösterilir. Melek, Teresa'yı tamamen çökmekten alıkoymak için giysisinin kıvrımını tutmaktadır. Teresa, dışsal, duyuşal dünyadan büyük ölçüde kopmuş görünür. Gözleri neredeyse kapalı, ağzı hafifçe açık ve uzuvları hareketsizdir. Bu kompozisyon, heykelin sınırlarının belirsizleştiği bir noktaya ulaşır; Teresa'nın giysisinin konturları, hiçbir çizgisel çözümlemenin üstesinden gelemeyeceği biçimde modellenmiştir. Sanatçı, biçimin kenar konturda belirginleşmemesi için her şeyi yapmıştır (Wölfflin, 2015, s. 72-74; Bollond, 2014, s. 134).

Sanat tarihçi Wölfflin, Bernini'nin heykeltıraşlığını, Michelangelo'nun eserleriyle karşılaştırarak Barok sanatının özelliklerini ortaya koyar. Michelangelo: Işık ve gölge, zengin karşıtlıklarla konuşur, ancak sanatçı için bunlar hala plastik değerler niteliğindedir ve sınırlı kitleler olarak biçime bağımlı kalırlar. Bernini: Bernini'de ise ışık ve gölge, sınırsızlığın özyapısını taşır. Işık ve gölge, sanki zincirlerinden özgürleşmiş öğeler gibi, yüzeylerin ve uçurumların üzerinden vahşi bir oyun içinde birbirlerini izlerler. İzlenim, büyük ölçüde bu ışık ve gölgenin oyununa göre ayarlanmıştır. Bu yaklaşım, taşın doğrudan dokunsallıktan yoksun kılınmasını ve “salt optik görünüşe” büyük ödünler verilmesini sağlar. Örneğin, meleğin gömleği gibi unsurlarda, tenin ve dokunun en üst düzeydeki kumaş etkisi görülebilir. Aynı şekilde, azize destek olan ve yanılsamacı tutumla işlenmiş bulutlar da boşlukta gezinircesine tasvir edilmiştir (Wölfflin, 2015, s. 72-74; Bollond, 2014, s. 134).

Bernini, bu eserde ilahi unsurun varlığını doğrudan göstermek yerine, onu mecazi bir varlık olarak kurgular. Bu ilahi unsurlar şunlardır: Teresa'nın solundaki melek (Tanrı tarafından gönderilmiş). Grubun arkasındaki yaldızlı ışık ışınları. Yukarıdan gelen doğal ışık (geleneksel

olarak Tanrı ile ilişkilendirilir). Şapelin tonozuna resmedilmiş Kutsal Ruh. Bu kompozisyon, izleyiciyi pasif bir gözlemci olmaktan çıkarıp aktif bir katılımcı haline getirir. İzleyici, sahnenin tamamlanmamış (kısmi) öğelerini bir bütün haline getirme sürecine dâhil olur (Wölfflin, 2015, s. 72-74; Bollond, 2014, s. 134).

İzleyicinin altar parçası ile kurduğu ilişki, şapelin yan duvarlarında yüksek kabartma olarak işlenmiş dört yarım boy figürden oluşan başka bir izleyici grubu tarafından çerçevelenmiştir. Sonuç olarak, Bernini'nin bu eseri, doğal, duyulara dayalı görme ile doğaüstü, mistik görme arasındaki etkileşime tanıklık eden karmaşık bir deneyim sunar. İzleyicinin tepkisine odaklanan bu eser, “hayatın sanatı taklit ettiğini” ima eden sözlerle de ilişkilendirilmiştir.

Şekil 58

Azize Teresa'nın Vecdi, Bernini, 1647-1652, Santa Maria Della Müzesi, Roma



(Fethi, 2017)

İnsan ve Doğa

Hasta Bacchus (Young Sick Bacchus).

Caravaggio, henüz modellere ödeme yapacak ekonomik güce sahip olmadığı dönemlerde, resimlerinde kendi aynadaki yansımalarını model olarak kullanmıştır. Sanatçının kendini model aldığı eserlerinden biri olan bu tablo, şarap tanrısı Bacchus'ü, mitolojik görkeminden uzaklaştırarak, hasta bir figüre dönüştürmüştür.

Mitolojide yalnızca şarabın değil, aynı zamanda dans ve müziğin de koruyucusu olan Bacchus, genellikle genç ve ölümsüz bir tanrı olarak tasvir edilir. Ancak Caravaggio'nun

Bacchus'ü genç olmasına rağmen hastadır; dudakları gri ve teni solgundur. Sanatçı, bu ölümsüz tanrıyı, çok kötü giyinmiş bir ölümlüye dönüştürmüştür. Bu radikal tasvir tarzı, Caravaggio'nun sanat anlayışını yansıtır: Mitolojide tanrılara atfedilen ölümsüzlük, bu eserde yerini hastalığa ve dolayısıyla çürümeye bırakmıştır. Rönesans sanatı doğayı idealize etmeyi amaçlarken Caravaggio, tam tersine, ideali doğallaştırma yolunu seçmiştir (Öndin, 2018, s. 38-39).

Eserde, Bacchus kirli elleriyle izleyiciye üzüm sunmaktadır. Caravaggio, daha önce hiçbir sanatçıda görülmeyen bir şekilde, saf-temiz olan ile kaba olanın birlikteliğini resim sanatına taşımıştır. Bu Bacchus, düşük bir yaşantının doğal bir imgesi olarak değerlendirilmektedir. Figür, neredeyse tam boy tasvir edilmiş olması sayesinde, pitoresk iç mekânlar tarafından yutulmak yerine kompozisyona hâkim olmaktadır (Öndin, 2018, s. 38-39).

Şekil 59

Hasta Bacchus, Caravaggio, 1592, Galleria Borghese, Roma



(Cappelletti, 2023)

Şekil 60

Baküs'ün Zaferi, Velázquez, 1628, Museo del Prado, İspanya



(<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/los-borrachos-o-el-triunfo-de-baco/4a23d5e2-9fd4-496b-806b-0f8ba913b3d8?searchMeta=velazquez%20bacchus> 20.08.2025)

Helena Fourment

Rubens, 30 Mayıs 1640'taki ölümünden sadece günler önce, 27 Mayıs 1640 tarihinde hazırladığı vasiyetinde, ikinci eşi Helena Fourment'in (1614-1673) bu portresine özel bir isim vermiş ve tabloyu açıkça eşine bırakmıştır. Vasiyette, bu tablonun değerinin, Helena'nın mirasındaki resmi payından düşülmemesi özellikle belirtilmiştir.

Rubens, genç karısını neredeyse tamamen çıplak olarak resmetmiştir. Helena'nın omuzlarına muhtemelen bir erkek kürk mantosu örtülmüştür ve koyu bir arka planın önünde, kırmızı bir halı üzerinde durmaktadır. Rubens, genç karısının tam boy ve muhtemelen gerçek boyutundan daha büyük bir portresini yapmaya karar vermiştir. Eserdeki bu çıplak tasvir, burjuvazinin zengin bir üyesinin saygıdeğer eşi için beklenen klasik portre formülüne açıkça uymamaktadır. Rubens, eşinin diğer portrelerinde genellikle onu son moda Fransız kıyafetleri içinde resmetmiştir, ancak bu eserde farklı bir yol izlemiştir. Bu nedenle, tablonun "Kürk" gibi biraz ikiyüzlü bir başlığa sahip olmasının nedeni, Rubens'in bunu normal bir portre olarak görmemesi olabilir. Bu özel durumu nedeniyle, Rubens muhtemelen bu resmi doğrudan Helena'ya vermiştir(Kunsthistorisches Museum verileri).

Şekil 61

Helena Fourment, Rubens, 1636-1638, Kunsthistorisches Museum, Viyana



(Zirpolo, 2019)

Papa Innocentius X'in portresi.

İspanyol Saray Ressamı olan Diego Velázquez, Roma'ya yaptığı ikinci seyahati sırasında, yaklaşık 1650 tarihinde Papa X. Innocentius'un portresini yapmıştır. Papa X. Innocentius'un, dönemin önde gelen heykeltıraşları Algardi ve Bernini tarafından yapılmış çok sayıda büstü (heykel başı) bulunmasına rağmen, sanatçı tarafından yapılmış portre sayısı azdı.

Velázquez'in bu portreyi yapma teklifinin nedenleri hakkında iki farklı görüş öne sürülmüştür: ilki Portrenin yapılmasının, Velázquez'in İspanya'da portre uzmanı olarak tanınmasından kaynaklandığı ve bu nedenle Papa'nın bizzat ressamdan portresini yapmasını talep ettiği düşünülmüştür. İkincisi Bir diğer görüşe göre ise, Velázquez'in Santiago Tarikatı'na girebilmek için Papa'dan alacağı referansa ihtiyacı olduğu için, portre teklifini bizzat kendisi yapmıştır. Eser, günümüzde Roma'daki Galleria Doria Pamphilj'de bulunmaktadır (Öndin, 2018, s. 408-409).

Bu portrede, sanatçı kırmızının farklı tonlarını ustaca kullanmıştır. Bu kırmızı tonları; arka planda, Papa'nın oturduğu koltukta, şapkasında ve pelerinde (mozetta) görülmektedir.

Velázquez, bu eserde portre alanındaki ustalığını ve güçlü renk kullanımını sergilemektedir (Öndin, 2018, s. 408-409).

Şekil 62

Papa Innocentius X'in Portresi, Diego Velázquez, 1650, Galleria Doria Pamphilj, Roma



(Girgin, 2021)

Kraliçe Mariana

Velázquez'in 1652 civarında yaptığı "Avusturya Kraliçesi Mariana Portresi", İspanyol Altın Çağı'nın merkezi bir figürü olan sanatçının tekniğindeki ustalığın ve psikolojik derinliğin muhteşem bir örneğidir. Velázquez, burada Kraliçe IV. Felipe'nin eşi olan Avusturyalı Mariana'nın özünü yakalamak için teknik yeteneğini ve insan temsiline karşı duyarlılığını kullanmıştır.

Kompozisyon ve Doku: Kompozisyon, tuvalin büyük bir kısmını kaplayan kraliçe figürüne odaklanmıştır. Mariana, haysiyet ve kraliyet zarafeti hissi uyandıran, karmaşık dantel ve dokularla süslenmiş zarif bir siyah elbise içinde ayakta durmaktadır. Sanatçı, bu elbisenin kıvrımları ve vücuda uyum sağlama biçimiyle, sadece statü ve zenginliği değil, aynı zamanda kumaşın kalitesini de vurgulamıştır. Bu, aynı zamanda sanatçının resim yoluyla farklı dokuları canlandırma yeteneğini de göstermektedir (The National Galery).

Velázquez, ışık ve gölgeyi hassasça kullanarak figüre derinlik ve gerçekçilik kazandıran bir hacim oyunu yaratır. Renk paleti genellikle karanlık olmasına rağmen, kraliçenin yüzünü ve özelliklerini aydınlatan hafif dokunuşlarla dengelenmiştir. Sıcak fildişi tonlarıyla boyanmış

olan teni, figürü vurgulayan karanlık arka plana karşı belirgin bir şekilde öne çıkar. Portre, sadece bir kraliçenin statüsünü yansıtmakla kalmaz, aynı zamanda güç, kadınlık ve kraliyet ailesi hakkında görsel bir diyalog kurar. Mariana'nın ifadesi, haysiyet ve kırılmanın bir karışımını ortaya koyar; bu ikilik, izleyicinin onun insanlığına yaklaşmasına olanak tanır. Kraliçe, güçlü ama zarif bir şekilde duruşuyla, hem bir kadın olarak konumunun kırılmasını hem de o dönemdeki siyasi ajitasyon sırasında bu monarşik rolü sürdürmek için gereken gücü düşündürmektedir (The National Gallery).

Sanatçı, Mariana'nın gözlerindeki ince parlaklıktan elbisesindeki süslemelere kadar en küçük ayrıntılara bile dikkat etmiştir. Yerleştirilen küpeler, İspanyol sarayının zenginliğinin bir kanıtıdır. Arka plan ise, kraliçenin ifadesine ve duruşuna odaklanmayı teşvik edecek şekilde tamamen sürekli ve karanlık bırakılmıştır. Bu çalışma, sanatın sadece gerçekliği yansıtmayı değil, aynı zamanda izleyiciyi heyecanlandırmayı ve dâhil etmeyi amaçladığı İspanyol Barok üslubunu temsil eder. Eser, Velázquez'in tekniğini ve psikolojik derinliğini göstererek, sanatçıyı tüm zamanların büyük resim ustaları arasına yerleştirmektedir.

Şekil 63

Kraliçe Mariana, Diego Velázquez, 1652-1653, Museo Nacional del Prado, Madrid



(<https://www.nortonsimon.org/exhibitions/2020-2029/mariana-velazquezs-portrait-of-a-queen-from-the-museo-del-prado> 22.08.2025)

Bu portre, Velázquez'in damadı ve baş asistanı olan, aynı zamanda 1660'ta Velázquez'in ölümünden sonra saray ressamı olarak onun yerini alan Juan Bautista Martínez del Mazo'nun en iyi eserlerinden biri olarak kabul edilir.

Eser, Kral IV. Felipe'nin ölümünden bir yıl sonra, 1666'da resmedilmiştir. Oğulları Charles tahta çıkmak için çok küçük olduğundan, Kraliçe Mariana 1677'ye kadar naip olarak hüküm sürmüştür. Kraliçe, yas tutmaktadır ve bir dulun giydiği siyah pelerin ve beyaz bir başörtüsü takmış halde bir saray iç mekânında oturmaktadır. Mariana, 1734'te yangında yok olan Madrid'deki kraliyet sarayı Alcázar'ın Aynalar Salonu'nda taht benzeri bir sandalyede oturmaktadır (The National Gallery).

Kraliçenin yüzü tetikte, duruşu ise sadece anlık olarak oturduğunu düşündürmektedir. Bu, hükümdar olarak konumunun geçici olduğunu ima ediyor olabilir. Bir eş ve anne olarak tasvir edilmesine rağmen, resmi görevlerine gönderme yapan bir dilekçe tutmaktadır. Bu kâğıtta, yazar olarak Mazo'nun adı ve 1666 tarihi geçmekte, Mazo'nun saray ressamı konumunu belirtmektedir. (Velázquez de benzer bir sembolü IV. Philip'in portresinde kullanmıştır). Ayaklarının dibinde, sadakat sembolü olan küçük bir köpek yatmaktadır. Arka planda, hizmetçileriyle birlikte genç varis Charles belirir. Charles'a kırmızı bir fincandan içecek ikram edilmekte ve hemen arkasında, kraliyet sarayında dolaşmak için kullandığı yaldızlı “oyuncak” arabası durmaktadır. Charles'ın narin bir çocuk olduğu ve 1700'de varisi olmadan ölmesinin İspanya'daki Habsburg egemenliğinin sonunu işaret ettiği belirtilmiştir (The National Gallery).

Şekil 64

İspanya Kraliçesi Mariana Yas Tutuyor, Juan Bautista Martínez del Mazo, 1666



(<https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/juan-bautista-martinez-del-mazo-queen-mariana-of-spain-in-mourning> 23.08.2025)

Şekil 65

Avusturya Marian, Juan Carreño de Miranda, 1670, Prado Müzesi, Madrid



(<https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/mariana-of-austria-queen-regent/678839c9-9eb1-47ee-a71f-163618263df3> 24.08.2025)

Dr. Nicolaes Tulp'un anatomi dersi.

Rembrandt'ın "Dr. Nicolaes Tulp'un Anatomi Dersi" tablosu (1632), sanatçının Amsterdam'da ün kazanmasında etkili olan bir çalışmadır. Eser, o dönemde meslek kuruluşları üyelerinin portrelerini yaptırmalarının yaygın bir geleneği olarak Cerrahlar Loncası'nın siparişiyle yapılmıştır. Tablo tamamlandıktan sonra Lonca'nın toplantı salonuna asılmıştır.

Bu yapıt, sadece bir grup portresi olmaktan ziyade, bir anatomi dersini konu almaktadır. Eserde, Lonca Müdürü Dr. Nicolaes Tulp, Lonca üyeleriyle birlikte bir kadavra üzerinde anatomik incelemeler yapmaktadır. Lonca mensuplarından birinin elindeki kâğıtta ise o an orada bulunanların isimleri yazılıdır (Ijpma vd., 2006, s. 883).

Eserin merkezindeki kadavra, 16. ve 18. yüzyıllar arasında Kuzey Avrupa'da yaygın olduğu üzere, idam mahkûmlarının bedenlerinden alınmıştır. Bu dönemde, anatomik teşrih (parçalama), mahkûmun cesedine yönelik bir aşağılanma biçimi olarak kabul edilmekteydi. İdam mahkûmlarına yönelik bu aşağılamanın bir sonucu olarak, cesedin kadavra olarak kullanılmasına mahkûm ailelerinin direndiği bilinmektedir. Anatomi dersi, halkı suçtan caydırma amacıyla icra edildiği için halka açık düzenlenirdi. Halk, belirli bir ücret ödeyerek bu teşrihleri izlemiştir. Bu tür halka açık mekânlar için genellikle küçük kiliseler tercih edilmiştir. Amsterdam Cerrahlar Loncası'na, 1555 yılında idam edilmiş bir suçlunun cesedini anatomi öğretmek üzere parçalama ayrıcalığı verilmiştir. Halka açık dersler Lonca tarafından yılda bir kez düzenlenirdi. Cesedin düşük sıcaklıklar nedeniyle nispeten iyi durumda kalması için dersler kış mevsiminde yapılırdı ve genellikle bir günden fazla sürerdi (Ijpma vd., 2006, s. 883).

Halka açık teşrihlerin amacı sadece anatomi bilgisini geliştirmek değil, aynı zamanda halkı uyarmaktı. Teşrih, neredeyse tüm insanlarda, özellikle de alt sınıflarda büyük dehşet uyandırmaktaydı. İdam edilmekten korkmayan azılı katiller bile otomi (anatomik teşrih) yapılacağını düşündükçe korkuyorlardı. Amaç, meraktan gelen izleyicilerin bile suçu düşünmelerini sağlamaktı. Cerrah, izleyicilere bu suçu işleyen herkesin bu masaya yatırılacağını, zira ölümün bile temizleyemediği bir suç olduğunu hatırlatmaktaydı. Bu nedenle, Cerrahlar Tiyatrosundaki Anatomi Masası'nın bütün seyirciler için bir ders olması hedeflenmiştir.

Halka açık anatomi dersleri başlangıçta eğitim amaçlı olsa da, 16. yüzyılın sonuna doğru vatandaşlar için popüler etkinliklere dönüşmüştür. Bu popülerlik, 1631 ile 1731 yılları arasında düzenlenen derslerin Lonca'nın kitabında listelenmesinden açıkça anlaşılmaktadır (Ijpma vd., 2006, s. 883).

Eserde ışık, dikkati kadavra üzerine çekmek amacıyla kadavra üzerinde yoğunlaşmaktadır. Tabloda yer alan tüm üyeler de kadavraya odaklanmışlardır. Anatomi dersi, bir dizi olayın doruk noktası olarak kabul edilmektedir: suçlunun halka açık infazı, bir gün önce asılan suçlunun cesedinin halka açık anatomik diseksiyonu ve ardından Lonca ziyafeti ve meşaleli geçit töreni.

Dr. Tulp'un Hareketi ve Kitabın Vurgusu şöyledir: Dr. Tulp, sağ elinde bir forseps ile kadavranın el hareketini kontrol eden kol kaslarını ve tendonlarını tutmaktadır. Dr. Tulp'un sol parmaklarının kıvrılmış olması, söz konusu kas ve tendonların sağladığı el hareketlerine bir göndermedir. Rembrandt, insan figürünü eserlerine kusursuz yansıtabilmek için anatomi bilgisinden yararlanmışır. Kadavranın ayaklarının ucuna açık bir kitap yerleştirilmiştir. Bu kitap, muhtemelen 16. yüzyılda modern anatominin kurucularından Andreas Vesalius'un (1514-1564) yayımladığı bir anatomi kitabıdır. Kitabın kol anatomisiyle ilgili sayfası açık olup, Dr. Tulp, bu çizimden hareketle uygulamayı yapmaktadır. Bu detay, Cerrahlar Loncası'nda teori ile uygulamalı eğitimin birlikte verildiğini vurgulamaktadır. Eser, Cerrahlar Loncası mensuplarının bir grup portresi olarak da belgesel bir nitelik taşımaktadır (Ijpma vd., 2006, s.883).

Şekil 66

Dr. Nicolaes Tulp'un Anatomi Dersi, Rembrandt, 1632, Rijksmuseum Müzesi, Amsterdam



(Heckscher, 1958)

Şekil 67

Dr. Nicolaes Tulp'un Anatomi Dersi, Johannes Pieter de Frey, 1798, British Müzesi, Londra



(https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1860-0728-648 25.08.2025)

İnci Küpeli Kız.

Vermeer'in “İnci Küpeli Kız” tablosunda, figürün bakışlarını doğrudan izleyiciye çevirmesi dikkat çeken bir kullanım olarak karşımıza çıkar. Oysa Vermeer'in diğer kadın portrelerinde figürler genellikle müzik aletleri, terazi veya mektup gibi belirli nesneler aracılığıyla bir etkinlik içinde resmedilir.

“İnci Küpeli Kız” eseri, bu tip bir anlatısal etkinlikten yoksundur. Figür, tümüyle karanlık bir arka planın önüne yerleştirilmiş, başını hafifçe izleyiciye doğru çevirmiş genç bir kızdır. Arka plandaki yoğun karanlık, eserdeki üç boyutluluk etkisini kuvvetlendirmektedir. Bu durum, Leonardo da Vinci'nin “Karanlık arka plan bir nesneyi daha aydınlık kılar” şeklindeki sanat ilkesini akla getirmektedir. Işıkla aydınlatılmış kızın aralanmış dudakları, izleyicide onun bir şeyler söyleyeceği izlenimini uyandırmaktadır. Sade giysiler içindeki bu genç kızın kulağında, esere adını veren büyük bir inci küpe bulunmaktadır (Öndin, 2018, s. 244-245; Kınay, 1993, s. 108).

Tablodaki inci küpenin taşıdığı sembolik anlam, 17. yüzyıl mistiklerinden Aziz François de Sales'in (1567-1622) ifadeleriyle açıklanmaktadır. Aziz François de Sales, kadınların kulaklarına taktıkları ve sallanırken tenlerine değmesinden hoşlandıkları inci küpelerden bahsederken, bu duruma tinsel (manevi) bir anlam yükler. Sales'e göre: Tanrı'nın dostu

İshak'ın, iffetli Rebeka'ya aşkının simgesi olarak küpeler vermesi, incinin tinsel bir anlam taşıdığı düşüncesini doğurmuştur (Öndin, 2018, s. 244-245; Kınay, 1993, s. 108).

Bu sembolizm, bir kadının her zaman koruması gereken, erkeklerin dikkatini çeken bedeninin ilk kısmının kulak olduğu fikriyle ilişkilidir. Dolayısıyla, kulağa, Kutsal Kitap'ın doğuya özgü incileri olan “iffet sözcüklerinin tatlı sesinden” başka hiçbir sözcük veya sesin girmemesi gerektiği vurgulanır. Bu ibareler bağlamında, Vermeer'in bu eseri, iffetin bir sembolü olarak yorumlanmaktadır (Öndin, 2018, s. 244-245; Kınay, 1993, s. 108).

Şekil 68

İnci Küpeli Kız, Vermeer, 1665, Mauritshuis, Lahey



(Öndin, 2018)

Mit- Mitoloji

Aynadaki Venüs.

Velázquez'in “Aynadaki Venüs” tablosuna ilk bakıldığında, yatay bir kompozisyonun hâkim olduğu görülür. Eserin içerisindeki tüm unsurların hareketleri, bu yatay kurguyu tamamlayacak şekilde işlenmiştir.

Venüs Figürü, Eserin ana ekseninde, izleyiciye sırtı dönük olacak şekilde rahat bir pozisyonda uzanmış, açık tenli ve koyu renk saçlı genç bir kadın figürü bulunmaktadır. Kadın,

başını bulunduğu alandan destek olarak sağ koluyla tutmakta, diğer kolunu ise vücudunun ön kısmına doğru almaktadır. Bu duruş, kompozisyon içerisindeki yatay hareketi güçlendirir. Duruş pozisyonuna göre, altta kalan bacağı içe doğru bükülmüş, diğeri ise vücut hareketini tamamlayacak şekilde uzanmaktadır. Bu figür, karşısında bulunan diğer figürün kendisine doğrulttuğu koyu çerçeveli, dikdörtgen bir aynaya bakmaktadır (Şahin & Özkeş, 2022, s. 44-45; Öndin, 2018, s. 406-407).

Ayna ve Yansıma, Kadın figürünün yüz ifadesi tam olarak belirgin olmamakla birlikte, portresi bu ayna aracılığıyla izleyiciye yansıtılmaktadır. Çocuk Figürü, Kadın figürünün karşısında, aynayı tutan beyaz kanatlı bir çocuk figürü durmaktadır. Bu çocuk figürünün boynundan beline doğru ucu bağlanmış mavi bir kurdele bulunmaktadır. Çocuk, bir bacağına sadece ayak parmakları temas edecek şekilde kırmış, diğerini ise diz kapağından destek olarak yerleştirmiştir. İki eliyle aynaya uzanmakta ve aynayı tuttuğu elinde uzun, pembe bir kurdele daha bulundurmaktadır (Şahin & Özkeş, 2022, s. 44-45; Öndin, 2018, s. 406-407).

Her iki figürün de yerleşmiş olduğu zeminin üzerinde iki farklı renkte örtü mevcuttur. Altta bulunan örtü beyaz renkte iken, üstte yer alan örtü gri veya siyah renktedir. Kadın figürü bu siyah örtüye temas edecek şekilde uzanmıştır, çocuk figürü ise gri örtünün dışında, daha çok alttaki beyaz örtüyle temas etmektedir. Eserin ikonografik çözümlemesine bakıldığında, figürlerin mitolojik anlamlarına odaklanılarak yapılabilir. Venüs, Çıplak ve sırtı izleyiciye dönük uzanmış kadın figürü, Yunan mitolojisindeki Afrodit olarak da bilinen Venüs karakteridir. Roma mitolojisinde de sıkça adı geçen Venüs, Hesiodas'a göre denizin dalgalarından doğmuştur ve güzellik, aşk, cinsellik ve şehvet gibi kavramları temsil eder (Şahin & Özkeş, 2022, s. 44-45; Öndin, 2018, s. 406-407).

Venüs, eserde hem arkadan kıvrımlarıyla izleyiciye sunulmakta hem de portresi aynadan yansıtılarak kadınlık ve kadınsı güzellik alegorisi sunmaktadır. Venüs'ün şehvetli formuyla birlikte kendisine karşı oldukça uyanık ve farkında olduğu görülür. Gözlerini kapatmaz ancak bakışları sadece aynada, yani kendisi üzerindedir; kendisini seyredenleri görmeyi reddeder. Bu şehvetinin farkındalığı ve kimileri tarafından hafif bir tebessümle kendisini izlediği varsayılmasıyla birlikte, eserin “kibir” alegorilerine bir atıfta bulunduğu düşünülebilir. Bu bağlamda Venüs, kendi imajını sevmekten ve gözlemekten zevk alması nedeniyle mitolojik karakter Narcissus'a çağrışımında bulunur. Böylece Narcissus ve Venüs, kibir temsiliyeti altında birbirleriyle bağlantılı kabul edilebilir (Şahin & Özkeş, 2022, s. 44-45; Öndin, 2018, s. 406-407).

Resimde Venüs'e doğru aynayı yönelten çocuk figürü, beyaz kanatlara sahip olması ve bir çocuk olarak resmedilmesi nedeniyle mitolojideki Cupid (Yunan mitolojisindeki Eros) olduğu düşünülür. Cupid, aşk, çekicilik, şefkat gibi duyguların tanrısıdır ve genellikle tanrılar ile ölümlülerin hayatlarına müdahale edişi ve sevgi bağlarını ortaya çıkarışıyla bilinir. Yaramaz bir tanrı ya da ince kanatlı bir genç olarak tasvir edilmesi nedeniyle eserde çocuk figürü olarak resmedilmiştir. Cupid'in aynayla temas halinde olması ve önceden gelen anlamlar, bu figürün doğrudan Venüs'e değil, çokanlamlılığa neden olan ve çeşitli kimliklerin kaynaşmasıyla ortaya çıkabilecek bir aşk olgusuna atıfta bulunduğunu düşündürülebilir (Şahin & Özkeş, 2022, s. 44-45).

Kompozisyonda yer alan ayna, Yüksek Rönesans dönemi ressamlarının büyülediği bir olgu olarak ele alınmıştır. Aynanın bir motif ve obje olarak kullanımı, geçmişten günümüze resim yüzeyinde doğrudan görülemeyen alanı yansıtmayı, hayali ya da gerçek anlatımları göstermesi gibi sebeplerle yıllarca vazgeçilmeyen bir unsur olmuştur. Ayna, bir eserde resim içinde resim olarak da tabir edilebilmektedir. Ayna, aynı zamanda büyüsel, kutsal ve bilinmez alemlere açılan bir görsellik aracı olarak da metafizik dönüşümlere kaynaklık etmiştir.

Şekil 69

Aynalı Venüs, Diego Velázquez, 1649-1651, National Gallery, Londra



(Fethi, 2017)

Paris'in Yargısı.

Rubens'in “Paris'in Yargısı” adlı eseri, 1632-1635 yılları arasına tarihlendirilmiştir. Bu eser tuval üzerine yağlıboya tablo, şu anda Londra National Gallery’de sergilenmektedir.

Dünyanın İlk Güzellik Yarışması olarak mitlendirilen bu tablonun konusu, Yunan mitolojisindeki “Paris'in Yargısı” efsanesidir. Efsaneye göre, Kral Peleus ile deniz perisi Thetis'in düğününe, kavga tanrıçası Eris davet edilmez. İntikam almak isteyen Eris, düğünün tam ortasına, üzerinde “En Güzeline” yazılı altın bir elma atar. Bu elma yüzünden büyük bir kavga başlar ve bu olay dünyanın ilk güzellik yarışması olarak kabul edilir. Tartışmanın büyümesi üzerine, Zeus ya da adalet tanrıçası Themis, yargı yetkisini Truvalı Prens Paris’e verir. Paris, tanrıçaları İda Dağı’nda sürülerini otlatırken Hermes’in kılavuzluğunda bulur. Yarışmacı tanrıçalar Hera, Athena ve Aphrodite (Venüs), Paris’e rüşvet teklif ederler. Hera: Kendisini seçmesi karşılığında Asya Krallığı’nı vaat eder. Athena: Kendisini seçmesi karşılığında akıl ve başarıyı vaat eder (Ertuğrul, 2013, s. 31).

Aphrodite (Venüs), Kendisini seçmesi karşılığında dünyanın en güzel kadını olan Spartalı Helena'nın aşkını vaat eder. Paris, karar anında Aphrodite’yi (Venüs’ü), dolayısıyla Helena’nın aşkını seçer. Bu kararın arkasında, Aphrodite’nin üzerindeki pelerini çözerek çıtırplak kalması etkili olur. Bu olay, evli olan Helena’nın kaçırılmasına ve meşhur Truva Savaşı’nın başlamasına neden olur (Ertuğrul, 2013, s. 31).

Rubens, bu resimde dağınık bir kompozisyon kullanmış ve doğa manzarası içinde, mitin tüm figürlerini tabloya taşımıştır. Resimde kahve tonları hâkimdir, ancak yumuşak geçişlerle oluşturulmuş gökyüzündeki mavi renkler soğuk-sıcak dengesini sağlamıştır. Erkek Figürleri yani yargılayanlar, tablonun sağında ağacın altında, çoban kılığında oturan figür Paris’tir. Paris, Beyaz bir gömlek giymiş ve başında şapkası vardır. Sağ ayağını öne uzatmış, öne eğilmiş halde üç tanrıçaya bakmaktadır. Semboller: Paris’in çobanlığını göstermek için sol elinin altında bir sopa ve ayaklarının arasında sakın bir köpek resmedilmiştir. Elinde ise kararını belli etmek için altın elmayı tutmaktadır ve bu elmayı Venüs’e doğru uzatmaktadır.

Kadın Figürleri yani tanrıçalar, resmin merkezinde yer alan üç kadın figürü, güzellik yarışmasına katılan tanrıçaları temsil eder. Rubens, bu figürleri sedef renkli, iri vücutlu resmetmiş ve derinin inceliğini, etin canlılığını tüm gerçekliğiyle yansıtmıştır. Vücutlarındaki parlak ve abartılı gösterimler, ışık-gölge kontrastlarıyla desteklenerek vurgulanmıştır.

Rubens, diğer mitoloji konulu resimlerinde olduğu gibi bu öyküye sadık kalmış ve dışı güzelliği yargısını üç tanrıça üzerinden izleyiciye sunmuştur. Rubens’in resimlerinde sıklıkla

görülen bir özellik olan uçuşan biçimler ve örtüler bu resme de ayrı bir gizem katmıştır (Ataseven, 2021, s. 864-865).

Şekil 70

Paris'in Yargısı, Peter Paul Rubens, 1636, National Gallery, Londra



(Ataseven, 2021)

Apollo ve Daphne.

“Apollo ve Daphne” heykeli, Barok sanatın önemli yapıtlarından biri olarak kabul edilir. Eser, heykeltıraş Gian Lorenzo Bernini tarafından, Kardinal Scipione Borghese'nin Roma'daki villası için sipariş edilen dört gerçek boyutlu heykelden biridir. Heykel, Carrara mermerinden yapılmıştır. Heykel, Işık Tanrısı Apollo ile nehir perisi Daphne arasında geçen mitolojik hikâyeyi anlatmaktadır. Eser, Romalı şair Ovidius'un MÖ 43 – MS 17 yılları arasında yazdığı Metamorfozlar kitabındaki dizelerde anlatılan dönüşümü görselleştirmektedir (Ensarioğlu, 2020, s. 470-472; Toluyağ, 2020, s. 274-275; Steinz, 2018, s. 48-51).

Daphne, nehir tanrısı Peneus'un kızıdır ve özgürlüğüne düşkün olduğu için bekâretini korumayı arzulamakta ve evlenmek istememektedir. Yakışıklı ve çekici olan Apollo, Eros'un oklarıyla alay ettiği için ondan intikam almak isteyen Eros tarafından cezalandırılır. Eros, altın bir okla Apollo'yu vurarak onu Daphne'ye âşık ederken, Daphne'yi kurşun bir okla vurarak onun Apollo'dan nefret etmesini sağlar. Büyük bir tutkuyla âşık olan Apollo, Daphne'nin peşinden koşmaya başlar, Daphne ise ondan kaçır. Apollo tam onu yakalamak üzereyken, Daphne son bir ümitle babasına yakarır ve babası Peneus onu bir defne ağacına dönüştürerek kurtarır (Ensarioğlu,2020, s. 470-472; Toluyağ, 2020, s. 274-275; Steinz, 2018, s. 48-51).

Heykel, Apollo'nun kendisinden kaçan Daphne'yi yakalamak üzereyken, Daphne'nin bir ağaca dönüşmeye başladığı anı tasvir eder. Daphne: Kaçış eylemini ve uçarcasına Apollo'dan uzaklaşma çabasını gösteren gergin ve yay çizen baş, gövde ve bacak postürüne sahiptir. Ayakları ağacın köklerine dönüşerek kaide kütlesiyle bütünleşmiştir. Bacakları ve gövdesi ağaç kabuğuyla kaplanmaktadır. Üst bedeni, devam eden dönüşümün hareketliliğini yansıtırken, saçları uçuşmakta, elleri ve kolları gökyüzüne doğru uzanmaktadır. Saçları ve el parmakları yer yer defne yapraklarına dönüşmüştür. Yüzünde korku ve şaşkınlık dolu bir ifade bulunmaktadır. Apollo, Daphne'yi yakalamak amacıyla ona doğru koşarken, bedeni Daphne'ye yaklaşır; ancak bu arada ağaca dönüşmeye başlayan periye görmenin şaşkınlığıyla başını geriye atmaktadır. Bir ayağı kütleye birleşmişken, diğer ayağı havadadır, bu da koşma eyleminin anlık etkisini vurgular. Bir koluyla Daphne'ye sarılırken, diğer kolu geriye doğru açılarak vücudunun dengesini sağlamaktadır. Apollo'nun gövdesinin bazı bölümleri kumaş parçasıyla sarılmıştır. Apollo'nun gövdesi, Daphne'ninkiyle uyumlu bir yay çizerek hareketi çok daha etkin biçimde göstermektedir (Ensarioğlu,2020, s. 470-472; Toluyağ, 2020, s. 274-275; Steinz, 2018, s. 48-51).

Bernini, bu eserde figürlerin postürlerini kavisli hatlarla oluşturarak hareketin hızını izleyiciye geçirmeye çalışmıştır. Heykeli oluşturan iki figürde de kullanılan eğrisel vücut duruşu, 17. yüzyıl sanatında yaygın olan “Serpentinata” adı verilen yılankavi hatların kullanımına örnektir. Serpentinata, Barok sanatta büyük önem taşıyan hareket durumunun izleyiciye en etkili biçimde aktarılması için tercih edilen bir yöntemdir (Ensarioğlu,2020, s. 470-472; Toluyağ, 2020, s. 274-275; Steinz, 2018, s. 48-51).

Apollo, Daphne'yi yakalayıp bedenine dokunduğunda, kızın teninin ağaç kabuğuna, saçlarının ise acı yapraklara dönüştüğünü fark eder; ancak kalbinin hızla attığını hala hissedebilmektedir. Bu olaydan sonra, defne yaprakları Apollo'nun simgesi olur. Ayrıca defne yapraklarından yapılmış taçlar, kahramanların ve şairlerin başlarını süsler. Daphne aynı

zamanda “şafak”ı da simgeler. Bu nedenle, her sabah parlak güneş (Apollo) onu yakalamak için koşar, ancak Şafak (Daphne) yakalanmak istemez ve birdenbire güneşin önünde kaybolur (Ensarioğlu,2020, s. 470-472; Toluyağ, 2020, s. 274-275; Steinz, 2018, s. 48-51).

Şekil 71

Apollon ve Daphne, Bernini, 1622-1625, Galleria Borghese, Roma



(Öndin, 2018)

Proserpina'nın kaçırılışı.

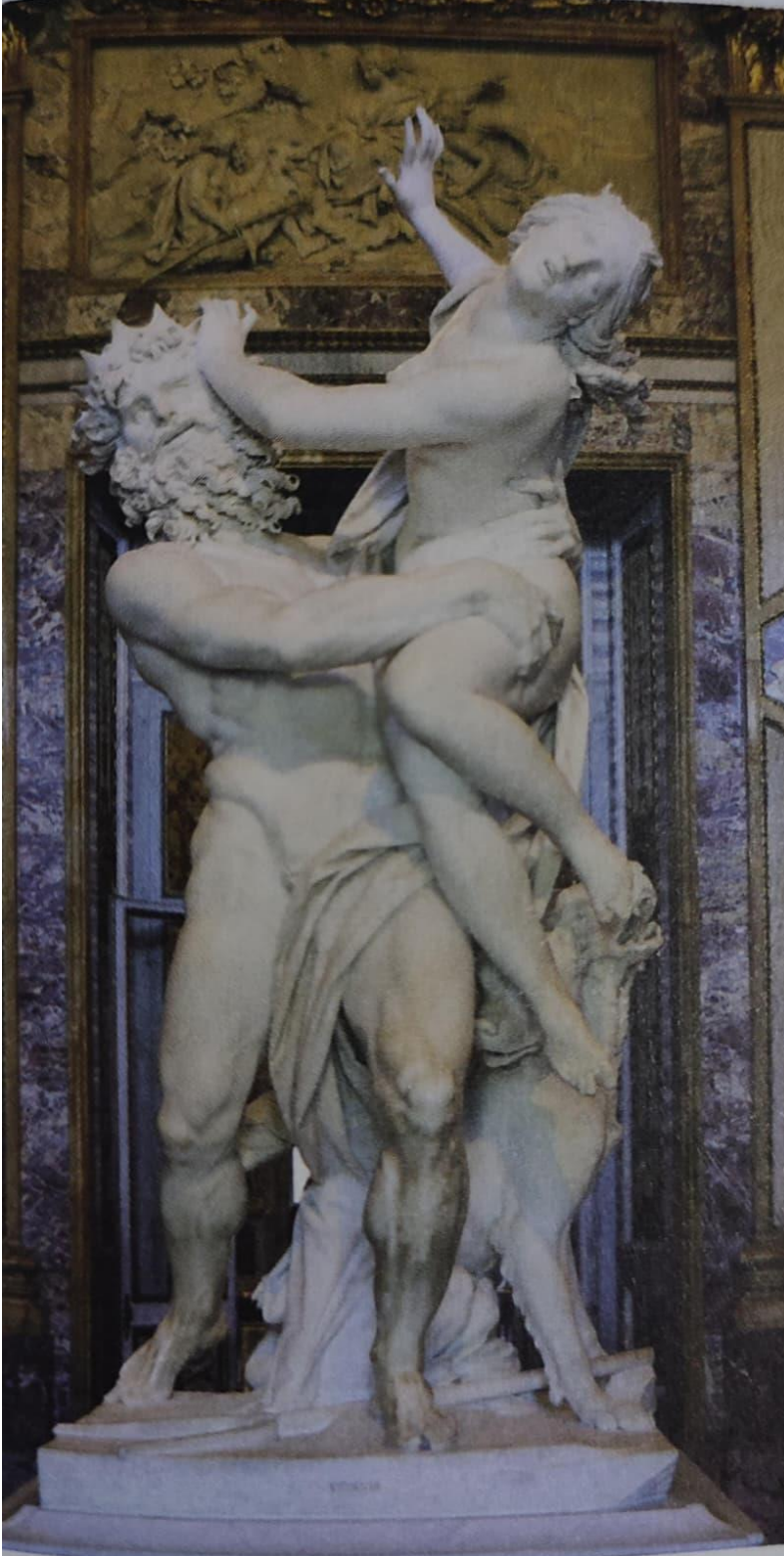
Gian Lorenzo Bernini'nin, daha önce incelediğimiz “Apollo ve Daphne” heykeli gibi, mitolojik konulu heykellerden biri de “Proserpina'nın Kaçırılışı”dır (1621-1622). Bu eser, Kardinal'in Roma'daki villası için sipariş edilen ve Barok sanatın hareketliliğini yansıtan büyük boyutlu heykellerden biridir (Öndin, 2018, s. 143-144).

Eser, Yunan mitolojisindeki Persephone efsanesini konu alır. Persephone'nin Kimliği: Persephone, Zeus ile toprak ve bereket tanrıçası Demeter'in kızıdır. Kaçırılma Anı: Persephone kırlarda çiçek toplarken, yer aniden yarılr ve yeraltı tanrısı Hades (Pluto) ortaya çıkar. Hades, Persephone'ye aşık olur, onu yakalar ve kendi ülkesi olan yeraltına götürür. Demeter'in Tepkisi: Demeter, kızını her yerde arar ve nihayet onun yeraltında olduğunu öğrenir. Yaşadığı büyük üzüntü nedeniyle toprağın bereketi kalmaz ve dünyada kıtlık başlar. Zeus'un Kararı: Bunun üzerine duruma müdahale eden Zeus, Persephone'nin sevgi büyüsü olan narı yemiş olması nedeniyle Hades'e bağlı kaldığını öğrenir. Zeus, bir uzlaşma sağlayarak Persephone'nin yılın üçte ikisini (çiçek açma ve meyve zamanını) annesi Demeter'in yanında, geri kalan üçte birini (kışı) ise Hades'in yanında geçirmesine karar verir. Bu karar sayesinde toprağa bereket geri gelmiştir (Öndin, 2018, s. 143-144).

Bernini, yapıtında Proserpina'nın, güçlü Pluto'nun kollarında yeraltı ülkesinin sınırları içine girdiği o dramatik anı betimlemiştir. Güçlü Pluto'ya direnmeye çalışan Proserpina'nın umutsuzca çılgınlık attığı görülür. Yeraltı dünyasının bekçisi olan üç başlı Kerberos da figürlerin hemen yanında yer almaktadır. Bernini'ye esin kaynağı olan bu olay, sadece fiziksel bir mücadeleyi değil, aynı zamanda bu kaçırılış anının psikolojik gerilimini de yansıtmaktadır (Öndin, 2018, s. 143-144). Tıpkı Kardinal Borghese için yaptığı diğer heykel gruplarında olduğu gibi Bernini bu eserinde de hareketi ve oluşu canlandırmayı hedeflemiştir. Barok sanatın bir özelliği olarak, hareket durumunun izleyiciye en etkili biçimde aktarılması için, Serpentinata adı verilen yılankavi hatların kullanıldığı eğrisel vücut duruşlarına başvurulmuştur (Öndin, 2018, s. 143-144).

Şekil 72

Proserpina'nın Kaçırılışı, Bernini, 1621-1622, Galeria Borghese, Roma



(Öndin, 2018)

Davud.

Davud, savaş alanında bulunan kardeşlerine yiyecek götürdüğünde, İsrailoğullarına meydan okuyan Golyat ile karşılaşır. İsrail Kralı Saul'ün huzuruna çıkan Davud, Golyat ile dövüşmek istediğini bildirir. Kral Saul, Davud'un çok genç olduğunu ve dev ile başa çıkamayacağını söyler. Bunun üzerine Davud, sürüsünü otlatırken kuzusunu kapan bir aslanı çenesindeki kıldan çekerek öldürdüğünü anlatır. Bu açıklama üzerine Saul, Davud'un dövüşme talebini kabul eder. Saul, Davud'a kendi silahlarını, zırhını ve tunçtan miğferini giydirebilir; ancak Davud, bu ağırlıklarla yürüyemez ve üzerindeki her şeyi hemen çıkarır. Davud, yanına beş tane taş alarak torbasına yerleştirir ve Golyat'a doğru ilerler. Golyat da Davud'un üzerine yürüdüğünde, Davud daha hızlı davranarak torbasından çıkardığı taşı Golyat'ın alnına fırlatır. Golyat yere düşer ve Davud, devin kılıcını kullanarak onun başını gövdesinden ayırır ve başı Kral Saul'e götürür (Cömert, 2006, s. 168-170).

Bernini'nin Davud heykeli, daha önce yapılmış olan Donatello'nun genç Davud'u (1430) veya Michelangelo'nun delikanlı Davud'u (1504) gibi tasvirlerden farklı özelliklere sahiptir. Bernini, Davud'u fiziksel ve psikolojik olarak tamamen gelişmiş, olgun bir tip olarak ele almıştır. Sanatçı, hikâyenin tamamlanmış halini (Donatello ve Michelangelo'da görüldüğü gibi) değil, Davud'un taşı fırlatma anını yakalamıştır. Davud, sol elinde tuttuğu taşı fırlatmak üzere nişan almış, gergin ve kaslı bedenini bükmüştür. Davud'un içeriye kıvrılmış dudakları, çatık kaşları ve gözlerindeki kararlılık, Eski Ahit metnine birebir uygundur. Bernini'nin oğlu Domenico Bernini, babasının bu yoğun ifadeyi yaratmak için elindeki ayna ile kendi yüzüne bakarak ifadesini Davud'a aktardığını belirtir (Öndin, 2018, s. 144-146).

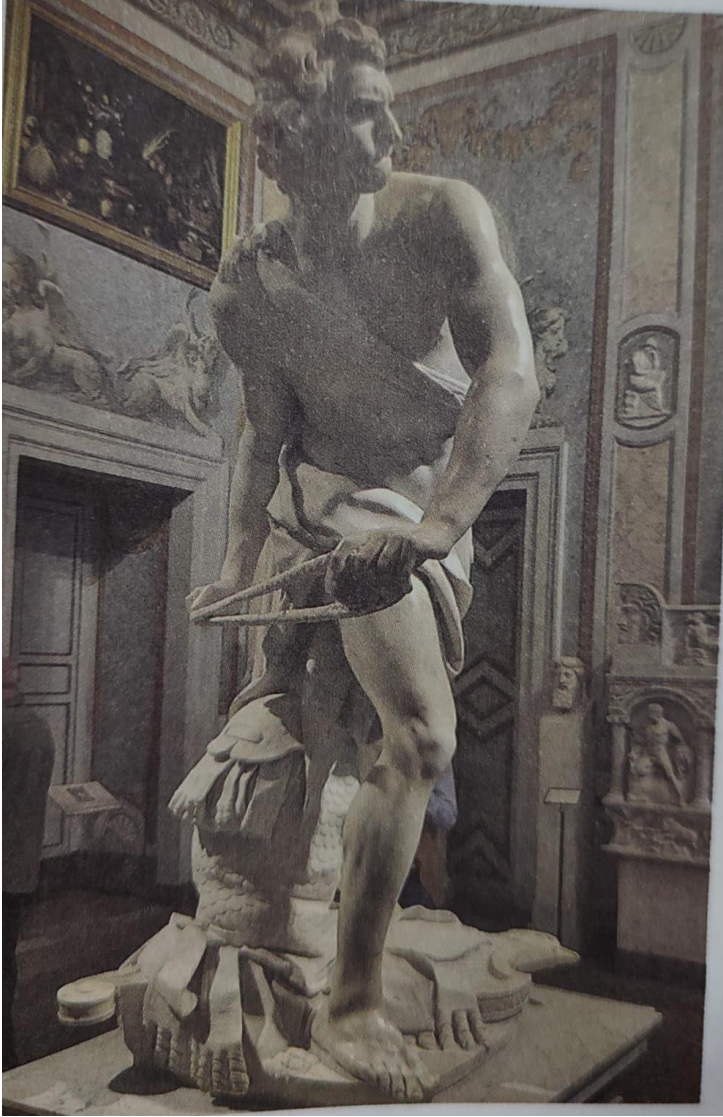
Bu eser, Bernini'nin Barok üslubunun izleyiciyi eyleme dâhil etme özelliğini açıkça gösterir. Tek Figür, çoklu etki: Kardinal Scipione Borghese için yaptığı diğer heykellerin aksine, Davud heykeli tek kişiden oluşur. Ancak Bernini, izleyicinin alana dâhil olmasını sağlamış ve izleyici, sanki Golyat arkasındaymış gibi hissetmektedir. Davud'un taşı fırlatması, izleyicinin alanına taşarak bir anlık durdurulmuş gibidir. Bernini, yoğun ifadeyi yansıtmamanın yanı sıra, insan teninin tüm sıcaklığını ve canlılığını yansıtmada ustadır. Sanatçı, mermerin maddeselliğini adeta yok ederek, kumaştaki kıvrımlarla heykeli statik olmaktan çıkarmıştır (Öndin, 2018, s. 144-146).

Kral Saul'un Davud'a verdiği ancak Davud'un üzerinden çıkardığı zırh, heykelin bacaklarının arasında görülmektedir. Bernini'nin meseni Kardinal Scipione'nin amblemine bir gönderme yapmaktadır. Davud figürü, kişiliğinde Adalet, Cesaret ve Saygı gibi değerleri temsil

ettiği için, aynı zamanda Katolik Kilisesi'nin Reform Hareketi karşısındaki zaferinin sembolü olarak da değerlendirilmektedir (Öndin, 2018, s. 144-146).

şekil 73

Davud, Bernini, 1623-1624, Galeria Borghese, Roma



(Öndin, 2018)

DEĞERLENDİRME VE SONUÇ

Her toplumun kültürel etkileşimi farklıdır. Bu süreç içerisinde sanat değişim ve gelişim gösterir. Tezin asıl amacını oluşturan Rönesans ve Barok dönemleri, Avrupa sanat ve kültür tarihinde birbirini takip eden, ancak estetik ve felsefi yaklaşımlar açısından önemli ölçüde ayrılan iki büyük sanat akımını temsil eder. Her iki dönem de, sanatsal üslup ve tema seçimlerinde Antik Çağ'dan gelen miras ve Hristiyanlık inancından derin izler taşıması gibi benzer yönlere sahiptir. Buna karşın, sanata getirdikleri yenilikler ve geleceğe katkıları, Avrupa sanatının gelişim çizgisini kökten değiştirmiştir.

Hem Rönesans hem de Barok, Orta Çağ'ın ardından gelen dönemlerdir. Rönesans, İtalyanca'da "yeniden doğuş" anlamına gelir ve Orta Çağ'ın karanlık ve durağan yapısının ardından Antik Yunan ve Roma kültürlerine olan ilgiyi yeniden canlandırmıştır. Rönesans'ta, klasik döneme bağlı gelişen antiğin yeniden doğuşu düşünülse de, Antik uyarılama hiçbir zaman varlığını kaybetmemiştir. Barok sanatı da, estetiğine yansıyan dinamizm ve dramatik ifadelerle, bu Antik mirası farklı bir biçimde yorumlamıştır.

Her iki akımın da ortaklaştığı en temel alanlardan biri, dini konulardır. Rönesans döneminde dinsel gücün zayıflamasına rağmen, dini konular sanatçılar için önemli bir ilham ve uygulama kaynağı olmaya devam etmiştir. Barok dönemde ise, Katolik Kilisesi'nin Reform hareketine karşı bir tepki olarak sanatı propaganda aracı olarak kullanması (Karşı-Reformasyon) nedeniyle, dini temalı eserler merkezi bir yer tutmuş ve dramatik bir şekilde betimlenmiştir.

Rönesans ve Barok'un sanatsal dili ve geleceğe bıraktıkları miras, temel estetik yaklaşımlarındaki zıtlıklardan beslenir bu katkı ve benzerlikleri şu şekilde sınıflandıra biliriz:

Tablo 1*Rönesans ve Barok özellikleri*

Özellik	Rönesans (14. – 16. yy)	Barok (1580 – 1750)
Estetik Yaklaşım	Dengeli ve ölçülü.	Dramatik ve dinamik. Rönesans'ın estetiğine tepki olarak doğmuştur.
Temel Yenilik	Perspektifin keşfi ile başlar. Doğa daha gerçekçi betimlenir.	Dinamizm ve ışık-gölge kullanımındaki ustalık. İzleyiciyi duygusal olarak etkilemeyi amaçlar.
İnsan Tasviri	İnsan anatomisini ve doğayı daha iyi inceleyerek sanata olduğu gibi yansıtma isteği. Hümanizm merkeze alınır.	Gerçekçi figürler ve duygusal ifadeler (örneğin Caravaggio'da). İzleyiciyi “şaşırtma” (teatral bir strateji) kullanılmıştır.
Mimari	Simetri, düzen ve uyum ön plandadır; kemerler, sütunlar ve kubbeler sıkça kullanılır.	Geniş ölçekli yapılar, süslü cepheler, kubbeler ve dinamik iç mekan düzenlemeleri görülür.

Rönesans dönemi, sanatı Orta Çağ'ın dinsel dogmalarından büyük ölçüde kurtararak, sanatçıların insan anatomisini ve doğayı daha iyi inceleme ve gerçekçilikle yansıtma arzusunu getirmiştir. Perspektifin keşfi, resim sanatında derinlik ve hacim duygusu yaratmak için matematiksel ve bilimsel bir temel sağlamış, bu da sanatsal yaratımın bilimsel bilgiyle harmanlandığı yeni bir çağın kapısını aralamıştır. Leonardo da Vinci gibi sanatçıların eserlerinde, matematik, bilim ve sanatın bileşimi görülür.

Barok dönemi, sanatta duygusal yoğunluğun ve dramatik anlatımın potansiyelini zirveye taşımıştır. İzleyiciyi pasif bir gözlemci olmaktan çıkarıp, eserin yarattığı teatral atmosfere dahil etmeyi amaçlayan yaklaşımlar geliştirilmiştir. Özellikle ışık ve gölge (efekt) kullanımındaki ustalık, duygusal bir gerilim yaratmış ve sonraki sanat akımlarına ilham vermiştir. Barok, sanatın sadece idealize edilmiş güzelliği yansıtmak yerine, insan deneyiminin tüm dramını ve çelişkilerini gösterme yeteneğini ortaya koymuştur. Bu dönem, hareket (dinamizm) figürlerde eğrisel hatların (serpentinata) kullanılmasıyla etkili bir biçimde aktarılmıştır.

Sonuç olarak, Rönesans rasyonel temelleri (perspektif, anatomi) ve ideal estetiği ile sanatın gelecekteki gelişimine bilimsel bir yön verirken; Barok, duygusal derinliği, dinamik kompozisyonları ve ışık-gölge tekniklerindeki yenilikleri ile sanatsal ifadenin sınırlarını genişleterek, sanatı izleyicinin ruhuna hitap eden bir deneyime dönüştürmüştür. Her iki akım da, sanatçıların bireysel yorumlama teknikleri ve özgünlükleri sayesinde, ele alınan konuların zenginleşmesine ve nesiller arası bağlantının devamlılığına katkıda bulunmuştur.

KAYNAKÇA

- Abbagnano, N. (1976). Humanism (N. Kale, Çev.). The Eucyclopedia of Philosophy. *The Free Press*, 763–770.
- Ahmed, A. (2016). *Antik Yunan medeniyetinin oluşması ve tarihsel gelişimi* (Tez No. 422546) [Yayımlanmış yüksek lisans tezi, Sütçü İmam Üniversitesi - Kahramanmaraş]. Yükseköğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezi.
- Akpınar, A. (2015). *Rönesans ve Barok dönemi sanatçılarına ait eskizlerin temel sanat eğitimi açısından önemi* (Tez No.385392) [Yayımlanmış yüksek lisans tezi, Atatürk Üniversitesi - Erzurum]. Yükseköğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezi.
- Aksoy, M. (2014). *Rönesans resim sanatında ölüm teması* (Tez No. 377759) [Yayımlanmış yüksek lisans tezi, Selçuk Üniversitesi - Konya]. Yükseköğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezi.
- Aksoy, M. [Murat]., & Aksoy, M. [Mehmet]. (2020). İkonografik dilin yitimi: Modernizmin çarmıha gerdiği İsa. *Akra Kültür Sanat ve Edebiyat Dergisi*, 8(22), 195–220. <https://dergipark.org.tr/en/pub/akrajournal/article/747515>
- Akyürek, E. (1996). *Sanatın ortaçağı*. Kabalcı Yayınevi.
- Arı, B. (2019). Geçmişten güncele Venüs. *İdil*, 8, 321–330. <https://www.idildergisi.com/makale/pdf/1553791972.pdf>
- Arın Ensarioğlu, S. (2020). Bernini'nin “Apollon ve Daphne” heykeli. *Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 3, s. 460–478. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/erusosbilder/article/712901>
- Ataseven, S. (2021). Rubens' in mitoloji konulu eserlerinin ikonoloji yöntemiyle İncelenmesi. *International Journal of Eurasia Social Sciences (IJOESS)*, 12(46), 849–869. https://www.ijoess.com/Makaleler/799375742_1.%20849-869%20Serpil%20YAYMAN%20ATASEVEN.pdf
- Atasoy, N. (1985). *17. ve 12. Yüzyıllarda Avrupa sanatı*. İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları.
- Ateş, Ö. (2019). Öncü bir sanatçı Caravaggio ve “Aziz Matta'ya Çağrı”. *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi*, 191–202. <https://avesis.atauni.edu.tr/yayin/13192479-6c08-4ab9-aa43-f201eddd1b1b/sanat-arastirmalari/document.pdf>
- Avcı, A. (1997). *Rönesans geçiş dönemi ve Barok sanatta İtalyan heykel anlayışı* (Tez No. 61254) [Yayımlanmış yüksek lisans tezi, Anadolu Üniversitesi - Eskişehir]. Yükseköğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezi.
- Ay, D. (2023). Antik Mısır ve Mezopotamya sanatında karşılaştırmalı bir bakış. *İdil*, (106), 763–778. <https://www.idildergisi.com/makale/pdf/1671019143.pdf>
- Balcarres, L. (1903). *Donatello*. Duck Worth And Co; Charles Scribner's Sons.
- Bayav, D. (2009). Leonardo Da Vinci'de sanat, bilim ve etkileşimi. *Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 11(2), 123–142. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/trakyasobed/article/326376>
- Bazin, G. (2014). *Sanat tarihi*. Kabalcı Yayınevi.
- Belting, H. (2020). *Floransa ve Bağdat*. Küy Yayınevi.

- Beyhan, C. (2020). Bir başyapıtın yeniden keşfi: Gent altar panosu restorasyon projesi. *Sanat Dergisi*, (35), 130–152. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/ataunigsfd/article/637866>
- Bolland, A. (2014). Alienata da' Sensi: Reframing Bernini's S. Teresa. *Open Art's Journal*, 15, 133–157. https://www.researchgate.net/publication/276309712_Alienata_da'_sensi_reframing_Bernini's_S_Teresa
- Boydaş, N. (2007). *Sanat eleştirisine giriş*. Gündüz Eğitim ve Yayıncılık.
- Boydaş, O. (2022). Ortaçağ ve Rönesans dönemi sanat eserleri örnekleri üzerinde ezoterizm kavramının yansımaları üzerine bir inceleme. *Journal Of Social Humanites And Administrative*, 8(57), 1421–1427. <https://journalofsocial.com/files/josasjournal/7b0c9e90-7257-49ac-99ff-a4eedeaaa0a6.pdf>
- Burke, P. (2017). *Avrupa'da Rönesans merkezler ve çeperler* (Y. Abacı, Çev.). Literatür.
- Burke, P. J. (2003). Relationships among multiple identities. P. J. Burke, T. J. Owens, R. T. Serpe, & P. A. Thoits (Eds.), *Advances in identity theory and research*, Kluwer Academic, 195–214. https://link.springer.com/chapter/10.1007/978-1-4419-9188-1_14
- Can, G. (2019). Leonardo Da Vinci'nin “La Joconde”unun (Mona Lisa) modern ve postmodern sanatsal pratiklerde parodik yeniden üretimi. *Researcher: Social Science Studies*, 7(3), 44–64. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/researcher/article/1042680>
- Ceylan, C. (2019). *Karşı reformasyon döneminde Meryem betimleri* (Tez No. 632220) [Yayımlanmış yüksek lisans tezi, İstanbul Üniversitesi - İstanbul]. Yükseköğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezi.
- Conti, F. (1982). *Rönesans sanatını tanıyalım*. İnkılap ve Aka Yayınevi.
- Coruk, H. Ü. (2021). Medusa miti üzerinde sanatta yeniden anlamlandırma ve yeniden üretim. *Vira Verita E- Dergi*, 13, 192–208. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/viraverita/article/876274>
- Coşkun, İ. (2003). Modernliğin kaynakları: Rönesans üzerine bir değerlendirme. *İstanbul University Journal of Sociology*, 3(6), 45–70. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/iusosyoloji/article/4818>
- Cömert, B. (2008). *Mitoloji ve ikonografi*. De Ki Yayınevi.
- Cömert, B. (2010). *Mitoloji ve ikonografi*. De Ki Yayınevi.
- Çelikbağ, T. (2022). Barok dönemi usta ressamı. *Kesit Akademi Dergisi*, 8(33), 303–321. https://www.academia.edu/96064225/Barok_D%C3%B6nemi_Usta_Ressamlar%C4%B1
- Dartar, S. (2022). Kuzey Rönesansı'nda yenilikçi bir ressam: Jan Van Eyck. *Uluslararası*
- Daşkesen, H. (2020). *Rengin heykel sanatında anlam ve biçime etkisi* (Tez No. 635858)[Yayımlanmış sanatta yeterlilik metni, Marmara Üniversitesi - İstanbul]. Yükseköğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezi.
- Eco, U. (2012). *Antik Yunan*. Alfa.
- Eco, U. (2019). *16. Yüzyıl Rönesans çağı*. Alfa.
- Eco, U. (2021). *Ortaçağ estetiğinde sanat ve güzellik*. Can Yayıncılık.
- Emir, E. (2019). *Rönesans'tan Barok'a resimde anatomi estetiği* (Tez No. 556017) [Yayımlanmış yüksek lisans Tezi, Selçuk Üniversitesi - Konya]. Yükseköğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezi.

- Ercan, Y. D. (2016). *Antik Çağ Barok sanatın Avrupa Barok sanata yansıması* (Tez No. 449893)[Yayımlanmış yüksek lisans tezi, Pamukkale Üniversitesi - Denizli]. Yükseköğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezi.
- Ertuğrul, Ö. (2013). *Mitoloji ikona ve ikonografya*. Paradigma Akademi.
- Geçen, F. (2022). *Güzel sanatlarda farklı bakışlar*. Livre De Lyon.
- Gombrich, E. H. (2006). *Sanatın öyküsü*. Remzi Kitabevi.
- Gordlevski, V. (1988). Anadolu Ortaçağı Selçuklu aydınlığı. *Onur Yayınları*, 71–95. <https://turuz.com/book/title/Anadolu+Selcuqlu+Devleti-V.Gordlevski-1988-347s>
- Gökdoğan, M. D. (2012). Leonardo Da Vinci, bir Rönesans dahisi. *Dört Öge Yayınları*, (2), 1–10. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/dortoge/article/478545>
- Güven, İ., Bozkuş, Y. D., & Ayantaş, T. (2023). *Kısa Ortaçağ tarihi*. Pegem Akademi.
- Güzel, C. (2003). Aristoteles’te bilgi, bilim, bilgide kesinlik. *Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 20(1), 126–139. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/huefd/article/501093>
- Holligsworth, M. (2009). *Dünya sanat tarihi*. İnkılap Yayıncılık.
- Huizinga, J. (2016). Rönesans sorunu (K. Atakay, Çev.). İçinde E. Batur (Haz.), Rönesans’ın serüveni. *Sel Yayıncılık*, 24–76. https://www.selyayincilik.com/pdf/ronesans-in-seruveni-okuma-parcasi.pdf?srsitid=AfmBOorW2Uc1NetKmHUxOkaC_I3MF2iYZjpa8_L-PNr0cl1ZoSqf7oN
- Ijpma, F. F. A., Van De Graaf, R. C., Nicolai, J.-P. A., & Meek, M. F. (2006). The anatomy lesson of Dr. Nicolaes Tulp by Rembrandt (1632): A comparison of the painting with a dissected left forearm of a Dutch male cadaver. *Journal Of Hand Surgery-American Volume*, 31A(6), 882–891. https://pure.rug.nl/ws/files/121034472/The_Anatomy_Lessonof_Dr._Nicolaes_TulpbyRembrandt_1632_.pdf
- Işık, V. (2021). Barok resminde İsa’nın havarilerinin martirdom sahneleri. *Sanat Tarihi Dergisi*, 30(2), 1147–1189. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/std/article/922652>
- İnalcık, H. (2013). *Rönesans Avrupası*. İş Bankası Kültür Yayınları.
- Kara, E. (2018). Caravaggio’nun Contarelli şapel resimlerinin mimari mekânla ilişkisi, *Journal of Arts*, 1(3), 1–8. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/jarts/article/536562>
- Karakaya, F., & Güneş, D. (2023). Leonardo Da Vinci’nin “Son akşam yemeği” adlı eserinin ikonografik analizi bağlamında çözümlemesi. *Uluslararası İletişim Ve Sanat Dergisi*, 4(8), 63–73. [PDF] [Leonardo Da Vinci’nin “Son Akşam Yemeği” Adlı Eserinin Yaratıcı Drama Yöntemiyle Çözümlemesinde Öğrenci Görüşlerinin Belirlenmesi | \[PDF\]](#)
- Kazancı, T. (2010). Lekesiz gebelik: Meryem’in saflığının teolojik ve sanatsal betimi. *Sanat Tarihi Yıllığı*, 22, 101–122. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/iusty/article/13940>
- Kınay, C. (1993). *Sanat tarihi Rönesans’tan yüzyılımıza – Geleneksel’den modern’e*. Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Kültürel ve Sosyal Araştırmalar Dergisi (UKSAD)*, 8(1), 188–200. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/intjcss/article/1117528>
- Labno, J. (2012). *Rönesans ayrıntıda sanat*. Türkiye İş Bankası Yayınları.
- Mollaoğlu, S. (2023). Göstergelerarasılık: Pieta örneği. *Bingöl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 25, 204–219. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/busbed/article/1205118>

- Mukhtarova, A., & Irak, M. (2021). Yağlı boya tekniğinin Jan Van Eyck resimleri üzerinden çözümlenmesi. *International Social Sciences Studies Journal*, 7(92), 5710–5721. https://sssjournal.com/files/sssjournal/1179419924_22_92_7_ID3735_Mukhtarova%20ve%20Irak_5710-5721.pdf
- Öncelen, G. (2023). *Kapadokya Bizans kiliselerinde İsa'nın çektikleri sahneleri*. Dorlion Yayınları.
- Öndin, N. (2018). *Barok resim ve heykel sanatı*. Hayalperest Yayınevi.
- Önuçak, A. (2022). Giotto Di Bondane, Giorgio De Chirico ve Alberto Giacometti'nin eserlerinde perspektif ve perspektifin hermenotik yapısı. *İdil*, (94), 919–933. <https://www.idildergisi.com/makale/pdf/1633349746.pdf>
- Özgöz, S.Ö. (2018). *Rönesans ve Barok dönemi Adem Havva Kompozisyonlarında simgesel analizler* (Tez No. 529196) [Yayınlanmış yüksek lisans tezi , Aydın Üniversitesi - İstanbul]. Yükseköğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezi
- Öztürk, Z. A. (2016). Antik çağın ışığında Helenistik sanatın sosyolojik incelemesi. *Ulak Bilge Yayınları*, 4(8), 299–324. <https://www.ulakbilge.com/makale/pdf/1680253138.pdf>
- Özyılmaz, A. (2022). Yeni Piatonca ışıkta Raffaello'nun Atina okulu. *Yedi Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi*, (28), 181–190. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/yedi/article/1025790>
- Pekak, M., & Gür, D. (2015). İsa'nın doğumu. *Sanat Tarihi Dergisi*, 175–226. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/std/article/273896>
- Pevsner, N. (2016). Rönesans ve maniyerizm (L. Uysal, Çev.). İçinde E. Batur (Haz.), *Rönesans serüveni. Sel Yayıncılık*, 239–256. https://www.academia.edu/24068589/R%C3%B6nesans_ve_maniyerizm
- Polat, T. E., & Antel, A. F. (2016). Postmodern cephe estetiğinde barok bir yöntem olarak Teatral anlatım ilkeleri. *Tasarım & Kuram*, 11(19), 109–122. https://www.researchgate.net/publication/312852633_POSTMODERN_CEPHE_ESTETIGINDE_BAROK_BIR_YONTEM_OLARAK_TEATRAL_ANLATIM_ILKELERI
- Pomeroy, S. B. (2016). *Antik Yunan'ın kısa tarihi*. Alfa.
- Rhodes, P. J. (2019). *Antik Yunan'ın kısa tarihi*. İletişim Yayıncılık.
- Sarton, G. (2012). Leonardo Da Vinci. *Dört Öge Yayınları*, (2), 11–36. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/dortoge/article/478554>
- Scott, B. A. (1902). *Raphael*. Geoerge Bell & Sons.
- Söğüt, B. (2011). Raffaello sanatının “The Fire İn The Borgo” adlı freskinde betimlenen mimari unsurlar üzerine bir değerlendirme. *Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 8, 35–45. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/411151>
- Sönmez, B. E. (2015). Helenistik heykel sanatında toplumsal bilinç ve öz biçim ilişkisi. *Nevşehir Hacı Bektaş-ı Veli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü dergisi*, 4, 160–183. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/nevsosbilen/article/211245>
- Sözen, M., & Tanyeli, U. (1986). *Sanat kavram ve terimler sözlüğü*. Remzi Kitabevi.
- Steinz, P. (2018). *Avrupa'yı Avrupa yapan değerler*. Alfa.

- Şahin, D., & Özkeş, Ş. N. (2022). Erwin Panofsky'nin ikonografik ve ikonolojik eleştiri Yöntemine göre Diego Velazquez'in "Aynadaki Venüs" isimli eserinin analizi. *Atatürk Üniversitesi Yayınları*, 40(1), 42–48. https://www.academia.edu/125411939/Plastik_Sanatlarda_Kuramsal_Bak%C4%B1%C5%9F_A%C3%A7%C4%B1lar%C4%B1yla_Resim
- Şener, O., & Yüksel, E. (2016). *Avrupa müzeleri*. Beta Yayınları.
- Şentürk Varlık, L. (2016). *Antik resim çözümlemeleri*. Ayrıntı Yayınları.
- Taşçı, M. A. (1997). *Çanakkale arkeoloji müzesindeki Troas bölgesi Helenistik dönem seramikleri* (Tez No. 63359) [Yayımlanmış yüksek lisans tezi, Atatürk Üniversitesi - Erzurum]. Yükseköğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezi.
- Tetikbaş, S. (2022). *Peter Paul Rubens'in resimlerinde mitoloji* [Yayımlanmamış yüksek lisans ödevi, Trakya Üniversitesi - Edirne]. https://www.academia.edu/122457570/Peter_Paul_Rubensin_Resimlerinde_Mitoloji
- Tokgöz, H. (2025). Painting and music: Renaissance expressions of harmony. *Konservatoryum –Conservatorium*, 12(1), 129–144. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/4816557>
- Toluyağ, D. (2020). Geçmişten günümüze heykel sanatında mitolojik imgeler. *İdil*, (66), 267–282. <https://www.idildergisi.com/makale/pdf/1579079587.pdf>
- Toptaş, R. (2023). Erken Rönesans dönemi mimarlarından Filippo Brunelleschi'nin (1376 – 1446) eserlerinde matematiksel oranlar ve perspektif. *Dicle Üniversitesi Sosyal BilimlerEnstitüsü Dergisi*, 32, 1042–1062. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/diclesosbed/article/1230601>
- Tosun, O. (2021). "Venüs'ün Doğuşu" tablosu ve Joel Peter Witkin'in "Yerin ve Göğün Tanrıları" fotoğrafının göstergebilimsel karşılaştırması. *Anadolu Üniversitesi İletişim Bilimleri Fakültesi Uluslararası Hamkemli Dergisi*, 29(1), 21–36. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/kurgu/article/871963>
- Turani, A. (1975). *Sanat terimleri sözlüğü*. Toplum Yayınevi.
- Turani, A. (2011). *Dünya sanat tarihi*. Remzi Kitabevi.
- Tükel, U., & Yüzgüler, S. (2018). *Sözden imgeye Batı sanatında ikonografi*. Hayalperest.
- Ülger, K. (2019). Rönesans'tan sürrealizme resim sanatının tarihsel gelişim sürecinde figür ve kompozisyon. *Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, 42, 12–32. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/ataunigsed/article/445575>
- Ülger, K. (2024). Gotik, Rönesans ve Barok dönem resim sanatının heykel ve mimari disiplinleriyle etkileşiminin sanat eserleri odağında incelenmesi. *Akademik Sanat Dergisi*, 21, 127–150. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/akademiksanat/article/1405064>
- Ünlü, M. M. (2018). *Orta Çağ ve Rönesans döneminde ortaya çıkan estetik düşüncelerin sanateğitimine yansımaları* (Tez No.509325) [Yayımlanmış yüksek lisans tezi, Necmettin Erbakan Üniversitesi - Konya]. Yükseköğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezi.
- Üresin, T. (2016). *Sanat tarihinde Loreto Meryem'i betimlerin ikonografisi* (Tez No. 451690) [Yayımlanmış yüksek lisans tezi, İstanbul Üniversitesi - İstanbul]. Yükseköğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezi.
- Yetkin, S. K. (1943). Leonardo Da Vinci 1452–1519. *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi*, 1(5), 35–43. https://papers.ssrn.com/sol3/papers.cfm?abstract_id=4064994

- Yıldız, H. (2024). Apokrif eserlerden beslenen Meryem kültü. *Türkiye Din Eğitimi Araştırmaları Dergisi*, 17, 81–103. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/tudear/article/1476407>
- Yüzgüzeller, S., & Yavuz, S. (2016). Acıyı okumak temsil ve ifade bağlamında Pieta betimleri. *Art Sanat*, 5, 47–52. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/iuarts/article/602580>



GÖRSEL KAYNAKÇA

- Akpınar, A. (2015). *Rönesans ve Barok dönemi sanatçılarına ait eskizlerin temel sanat Eğitimi açısından önemi* (Tez No.385392) [Yayımlanmış yüksek lisans tezi, Atatürk Üniversitesi - Erzurum]. Yükseköğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezi.
- Ataseven, S. (2021). Rubens' in mitoloji konulu eserlerinin ikonoloji yöntemiyle İncelenmesi. *International Journal of Eurasia Social Sciences (IJOESS)*, 12(46), 849–869. https://www.ijoess.com/Makaleler/799375742_1.%20849-869%20Serpil%20YAYMAN%20ATASEVEN.pdf
- Atasoy, N. (1985). 17. Ve 12. Yüzyıllarda Avrupa Sanatı. *İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi yayınları*.
- Bakış [Konferans Sunumu]. Uluslararası Mitoloji Sempozyumu, Ardahan. <https://ardahan.edu.tr/isom/>
- Bektürk, B., Öztürk, Ö. B. (2021). Eski Mısır tapınak ve piramitlerinin bedenmekân ilişkisi bağlamında fetiş nesnesine dönüşmesi. *International Design and Art Journal*, 3(2), 258-271. [https://acikerisim.topkapi.edu.tr/yayinaea/document%20\(23\)_6401eac77365f.pdf](https://acikerisim.topkapi.edu.tr/yayinaea/document%20(23)_6401eac77365f.pdf)
- Can, G. Ş. (2019). Leonardo Da Vinci'nin “La Joconde”nun (Mona Lisa) Modern ve Postmodern Sanatsal Pratiklerde Parodik Yeniden Üretimi. *RSSS*, 7(3), 44-64. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/researcher/article/1042680>
- Cappelletti, F. (2023). *Caravaggio and How to Find Him*. Editori Paparo Srl.
- Casoli, A. & Volpin, S. (2020). Materials And Paint Technique Of A Special Masterpiece: Jacopo Tintoretto's The Wedding Feast At Cana In Venice. *International Journal Of Conservation Science*, 3-14. https://www.academia.edu/67361425/Materials_and_Paint_Technique_of_a_Special_Masterpiece_Jacopo_Tintoretto_s_the_Wedding_Feast_at_Cana_in_Venice
- Çakır, T. (2012). Rönesans Resminde Mimarının Kullanılışı (Tez No. 328713) [Yayımlanmış yüksek lisans Tezi, Atatürk Üniversitesi - Erzurum]. Yükseköğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezi.
- Çelikbağ, T. (2022). Barok dönemi usta ressamaları. *Kesit Akademi Dergisi*, 8 (33), 303-321. https://www.academia.edu/96064225/Barok_D%C3%B6nemi_Usta_Ressamlar%C4%B1
- Dunkelman, M. (2022). Augustus Saint- Gaudens, Donatello and America's Self- Image.
- Fethi, A. (2017). Sanat Kitabı. *Alfa Yayınevi*.
- Geçen, F. (2022). Güzel Sanatlarda Farklı Bakışlar. *Livre De Lyon*.
- Girgin, F. (2021). Diego Velazquez'in Papa X. İnnocent 'In Portresi Adlı Eseri Bağlamında
- Heckscher, W. S. (1958). *Rembrandt's Anatomy Ofdr. Nicolaas Tulp*. New York University Press.
- Karakaya, F., Güneş, D. (2023). Leonardo Da Vinci'nin “Son Akşam Yemeği” Adlı Eserinin İkonografik Analizi Bağlamında Çözümlemesi. *Uluslararası İletişim Ve Sanat Dergisi*, 4(8), 63-73. [PDF] [Leonardo Da Vinci'nin “Son Akşam Yemeği” Adlı Eserinin Yaratıcı Drama Yöntemiyle Çözümlemesinde Öğrenci Görüşlerinin Belirlenmesi | \[PDF\]](#)
- Lundin E. M. (2006). *A Thesis Submitted to the Graduate Faculty of The University of Georgia in Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree* [Yayımlanmış yüksek lisans tezi, University of Alabama]. Yükseköğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezi.

- McMahon, M. (2023). Pietro Cavallini and mosaics in Duecento Rome: Blending the Italo Byzantine with the classical. *QuaesitUM*, 10 (1), 58-73. <https://digitalcommons.memphis.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1089&context=quaesitum>
- Öndin, N. (2018). *Barok Resim ve Heykel Sanatı*. Hayalperest Yayınevi.
- Özyılmaz, A. (2022). Yeni Piatonca ışıkta Raffaello'nun Atina okulu. *Yedi Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi*, (28), 181–190. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/yedi/article/1025790>
- Pekak, M. & Gür, D. (2015). İsa'nın Doğumu. *Sanat Tarihi Dergisi*, s.175-226. https://isamveri.org/pdfdrgr/D00305/2015_2/2015_2_PEKAKMS_GURD.pdf
- Quasb, S. A. & Llewellyn, S. (2022). That Unfinished Adoration in the National Gallery has Produced Many Descendants in our Times. *The British Art Journal*, 23(2), 3-16.
- Sanatta Yineleme. Bingöl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, (22), 613-642. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/busbed/article/929729>
- Sculpture Journal, 31(4), 479-503. https://www.researchgate.net/publication/367040144_Augustus_Saint-Gaudens_Donatello_and_America's_self-image
- Şahin, D. (2012). *XV. Yüzyıl Floransa'sında Sanat Ve Finans İlişkisi: Medici Ailesi* (Tez No. 300378) [Yayınlanmış yüksek lisans tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Fakültesi - İstanbul]. Yükseköğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezi.
- Şahin, O. (2019, Mayıs 2-5). Sandro Botticelli'nin Mitoloji Konulu Eserlerine Genel Bir
- Tetikbaş, S. (2022). *Gotik Resim Sanatın Görsel Kimliği* (Tez No. [Yayınlanmış yüksek lisans tezi, Trakya Üniversitesi - Edirne]. Yükseköğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezi. https://www.academia.edu/122457570/Peter_Paul_Rubensin_Resimlerinde_Mitoloji
- Tosun, O. B. (2021). Sandro Botticelli'nin “Venüs'ün Doğuşu” Tablosu ve Joel- Peter Witkin'in “Yerin ve Göğün Tanrıları” Fotoğrafının Göstergibilimsel Karşılaştırılması. *Anadolu Üniversitesi İletişim Fakültesi Uluslararası Hakemli Dergisi*, 29(1), 1309-3487. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/kurgu/article/871963>
- Yaşar, N. (2019). Güney Rönesans Döneminde Dinsel Konulu Resimde Kompozisyon. *Aydın Sanat Dergisi*, 5(10), 97-108. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/aydinsanat/article/727923>
- Zirpolo, L. H. (2019). *Epistolary Discourse: Letters and Letter Writing in Early Modern Art*. Zephyrus Scholarly Publications LLC.
- <http://www.travelingintuscany.com/art/perugino.htm> 20.07.2025
- <https://arkeowomen.blogspot.com/2015/02/normal-0-21-false-false-false-tr-x-none.html> 06.06.2025
- <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010063345> 25.07.2025
- <https://gemaeldegalerie.skd.museum/ausstellungen/die-sixtinische-madonna/> 27.07.2025
- <https://sanatokuma.blogspot.com/p/eski-yunan-mimarlg-klasik-donem.html?m=1> 06.06.2025
- https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/7/75/Europe_mediterranean_1190.jpg 10.06.2025
- <https://www.basilicadeifrari.it/> 17.08.2025
- https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1860-0728-648 25.08.2025
- <https://www.caravaggio.org/death-of-the-virgin.jsp> 13.08.2025
- <https://www.dekathedraal.be/en/rubens-virgin-mary> 16.08.2025

<https://www.galleriaaccademiafirenze.it/opere/david-michelangelo/> 01.08.2025

<https://www.istockphoto.com/tr/search/2/imagefilm?phrase=nept%C3%BCn+tap%C4%B1na%C4%9F%C4%B1> 06.06.2025

<https://www.meisterdrucke.com.tr/fine-art-baski/Andrea-del-Verrocchio/181460/David,-c.1470-%28bronz%29-%28ayr%C4%B1ca-bkz.-220043%29.html> 01.08.2025

<https://www.meisterdrucke.com.tr/fine-art-baski/Andrea-Mantegna/33281/Parnassus.html> 12.08.2025

[https://www.meisterdrucke.com.tr/fine-art-baski/Andrea-Pisano/269514/San-Giovanni-Vaftizhanesinin-G%C3%BCney-Kap%C4%B1lar%C4%B1,-1336-\(bronz\).html](https://www.meisterdrucke.com.tr/fine-art-baski/Andrea-Pisano/269514/San-Giovanni-Vaftizhanesinin-G%C3%BCney-Kap%C4%B1lar%C4%B1,-1336-(bronz).html) 21.07.2025

[https://www.meisterdrucke.com.tr/fine-art-baski/Fra--Angelico/1023106/Guido-di-Pietro-\(veya-Fra-Giovanni-da-Fiesole\)-taraf%C4%B1ndan-ah%C5%9Fap-%C3%BCzerine-Son-Yarg%C4%B1-Detrempe,-Fra-Angelico-veya-il-Beato-\(1400-1455\)-taraf%C4%B1ndan.-Boyut-105x210-cm-San-Marco-M%C3%BCzesi.-Floransa.html](https://www.meisterdrucke.com.tr/fine-art-baski/Fra--Angelico/1023106/Guido-di-Pietro-(veya-Fra-Giovanni-da-Fiesole)-taraf%C4%B1ndan-ah%C5%9Fap-%C3%BCzerine-Son-Yarg%C4%B1-Detrempe,-Fra-Angelico-veya-il-Beato-(1400-1455)-taraf%C4%B1ndan.-Boyut-105x210-cm-San-Marco-M%C3%BCzesi.-Floransa.html) 18.07.2025

<https://www.meisterdrucke.com.tr/fine-art-baski/Gian-Giacomo-Caprotti/1324474/%22%22%C3%87%C4%B1plak-Bir-Kad%C4%B1n%C4%B1n-Portresi%22%22-%28Mona-Vanna-Veya-Monna%29-Tablosu-Gian-Giacomo-Caprotti-%28Salai%29-%281480-1524%29-Devlet-%C4%B0nziva-Yeri,-Sankt-Petersburg.html> 24.07.2025

<https://www.meisterdrucke.com.tr/fineartbaski/PietroLorenzetti/288608/%C4%B0sa%27n%C4%B1n-Kud%C3%BCs%27e-giri%C5%9Fi,-1320.html> 15.07.2025

<https://www.meisterdrucke.com.tr/fine-art-baski/Rogier-van-der-Weyden/778328/Son-Yarg%C4%B1.html> 18.07.2025

[https://www.meisterdrucke.uk/fine-art-prints/Giotto-\(c.1266-1337\)/1513213/Crucifixion-\(Crocifissione\),-by-Giotto.html](https://www.meisterdrucke.uk/fine-art-prints/Giotto-(c.1266-1337)/1513213/Crucifixion-(Crocifissione),-by-Giotto.html) 25.07.2025

<https://www.mfab.hu/artworks/10073/> 13.08.2025

<https://www.musee-conde.fr/fr/notice/est-47-les-trois-graces-48aa0761-1779-43e0-963f-3efcf034fc92> 28.07.2025

<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/los-borrachos-o-el-triunfo-de-baco/4a23d5e2-9fd4-496b-806b-0f8ba913b3d8?searchMeta=velazquez%20bacchus> 20.08.2025

<https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/mariana-of-austria-queen-regent/678839c9-9eb1-47ee-a71f-163618263df3> 24.08.2025

<https://www.nationalgallery.org.uk/artists/sandro-botticelli> 12.07.2025

<https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/juan-bautista-martinez-del-mazo-queen-mariana-of-spain-in-mourning> 23.08.2025

<https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/paolo-uccello-saint-george-and-the-dragon> 23.07.2025

<https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/probably-by-the-workshop-of-rogier-van-der-weyden-pieta> 25.07.2025

<https://www.nationalgallery.org.uk/research/research-resources/research-papers/close-examination/the-death-of-the-virgin> 13.08.2025

<https://www.nga.gov/artworks/422-nativity> 12.07.2025

<https://www.nortonsimon.org/exhibitions/2020-2029/mariana-velazquez-portrait-of-a-queen-from-the-museo-del-prado> 22.08.2025

<https://www.uffizi.it/en/artworks/assumption-of-the-virgin-assunta-passerini> 18.08.2025

https://www.wga.hu/html_m/b/bosch/1early/10cana.html 14.07.2025

https://www.wga.hu/html_m/r/rembrand/12passio/01passio.html 15.08.2025

<https://www.worldhistory.org/image/12579/moses-by-michelangelo/> 07.08.2025

[Mesih'in Hayatının 26 Sahnesi Hayır: Kudüs'e 10 Giriş](#) 16.07.2025

[Print Veronese - The Wedding Feast at Cana, 1562-1563 - 24x30cm · Louvre Shop](#) 14.07.2025



ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler	
Adı Soyadı	Gökçe SÖĞÜT
Doğum Yeri Ve Tarihi	
Eğitim Durumu	
Lisans	
Yüksek Lisans	
Bildiği Diller	
İletişim	
E-posta Adresi	