

ankara

IBM



ANKARA
HACI BAYRAM VELİ ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ

**ALBRECHT DÜRER TASVİRLERİNDE PASSİON
İKONOĞRAFİSİ**

Ayça AKAY ERİKLİ

**Tez Danışmanı
Prof. Dr. Gül TUNÇEL**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ
SANAT TARİHİ ANABİLİM DALI
SANAT TARİHİ BİLİM DALI**

HAZİRAN 2019

ALBRECHT DÜRER TASVİRLERİNDE PASSİON İKONOĞRAFİSİ

Ayça AKAY ERİKLİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ
SANAT TARİHİ ANABİLİM DALI
SANAT TARİHİ BİLİM DALI

ANKARA HACI BAYRAM VELİ ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ

HAZİRAN 2019

Ayça AKAY ERİKLİ tarafından hazırlanan “Albrecht Dürer Tasvirlerinde Passion İkonografisi” adlı tez çalışması aşağıdaki jüri tarafından OY BİRLİĞİ/~~OY ÇOKLUĞU~~ ile Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Sanat Tarihi Ana Bilim Dalında YÜKSEK LİSANS TEZİ olarak kabul edilmiştir.

Danışman: Prof. Dr. Gül TUNÇEL

Sanat Tarihi Anabilim Dalı, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi

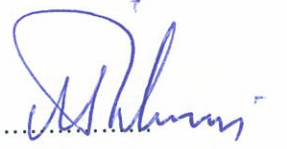
Bu tezin, kapsam ve kalite olarak Yüksek Lisans Tezi olduğunu onaylıyorum/~~onaylamıyorum~~.....



Başkan: Prof. Dr. Mehmet Zeki İBRAHİMGİL

Sanat Tarihi Anabilim Dalı, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi

Bu tezin, kapsam ve kalite olarak Yüksek Lisans Tezi olduğunu onaylıyorum/~~onaylamıyorum~~.....



Üye: Prof. Dr. Abdülkadir DÜNDAR

İslam Tarihi ve Sanatları, Ankara Üniversitesi

Bu tezin, kapsam ve kalite olarak Yüksek Lisans Tezi olduğunu onaylıyorum/~~onaylamıyorum~~.....



Tez Savunma Tarihi:/...../.....

Jüri tarafından kabul edilen bu tezin Yüksek Lisans Tezi olması için gerekli şartları yerine getirdiğini onaylıyorum.

.....
Prof. Dr. Figen ZALF
Enstitü Müdürü

ETİK BEYAN

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

Ayça AKAY ERİKLİ

28.06.2019

ALBRECHT DÜRER TASVİRLERİNDE PASSİON İKONOĞRAFİSİ

(Yüksek Lisans)

Ayça AKAY ERİKLİ

ANKARA HACI BAYRAM VELİ ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ

Haziran 2019

ÖZET

Hıristiyan sanatında en sık işlenen konu İsa'nın Çilesi'dir. Bu bölüm Hıristiyan ikonografisinde Passion terimiyle ifade edilmektedir. Sanat, Hıristiyanlığın ilk döneminden itibaren dine hizmet ederken, Rönesans'la birlikte sanatçılar sanatın dine bağımlılığından kurtulmuş ve dış dünyayla yönelmişlerdir. Rönesans döneminde ünlü sanatçılar yetişmiş, önemli eserler verilmiştir. Albrecht Dürer de Yüksek Rönesans döneminde yaşamış, Kuzey ve Alman resim sanatının en önde gelen ressamı sayılmıştır. Kendisinden sonra gelen tüm Alman sanatçılara da yol gösterici olmuştur. 1471-1528 tarihleri arasında yaşamış olan sanatçının farklı tekniklerde yaptığı birçok eseri bulunmaktadır. Çalışmamızda bu eserler arasından üç farklı teknikte yaptığı dört Passion serisinde yer alan toplam 15 sahneye ait 39 eser ikonografik açıdan incelenmiş ve kendi aralarında karşılaştırmalar yapılmıştır. Eserlerin ifadesel anlatımlarının ikonografiyle uyumu analiz edilmiş ve Dürer'in üslubu ikonografi bağlamında incelenmiştir.

Bilim Kodu : 116407
Anahtar Kelimeler : İkonografi, Albrecht Dürer, Rönesans, Passion, Çile,
Sayfa Adedi : 219
Tez Danışmanı : Prof. Dr. Gül TUNÇEL

PASSION ICONOGRAPHY ON ALBRECHT DÜRER DEPICTIONS

(M.S. Thesis)

Ayça AKAY ERİKLİ

ANKARA HACI BAYRAM VELİ UNIVERSITY

GRADUATE SCHOOL FOR ANKARA HACI BAYRAM VELİ UNIVERSITY

June 2019

ABSTRACT

The most common argument in Christian art is The Passion of the Christ. This section describes as Passion in Christian iconography. While the art was a tool for the religion from the early days of Christianity, the artists, along with the Renaissance Era, freed from the boundary of religious in terms of art and tended towards the outside world. During the Renaissance period, famous artists were trained and important works have emerged. Albrecht Dürer, one of the famous artists, lived in the High Renaissance period and was considered to be the most prominent painter of North and German painting art. He also became a guide all German artists who born after him. The artist who lived on 1471-1528 has many works done in different techniques. In this work, 39 artifacts belonging to 15 scenes in four Passion series, which he made in three different techniques among these works were examined iconographically and compare among themselves. The conformity of the expressions of the works with the iconography was analyzed and Dürer's style was examined in the context of iconography.

Science Code : 116407
Key Words : Iconography, Albrecht Dürer, Renaissance, Passion,
Page Number : 219
Supervisor : Prof. Dr. Gül TUNÇEL



Dora ve Doruk a

TEŞEKKÜR

Tez çalıőmam sűresince benimle ve tezimle yakından ilgilenen, bu çalıőma esnasında gűler yűzlyű tutumu ve motive edici telkinleriyle bana her zaman yol gűsteren tez danıőmanım Sayın Prof. Dr. Gűl Tunçel'e; bu çalıőma dűneminde yapıcı eleőtirileri ve yardımlarıyla her zaman bana destek olan sevgili arkadaőım Arő. Gűr. Őule Gedikli'ye; bana olan her tűrlyű desteklerinden dolayı arkadaşlarım Arő. Gűr. Gűlbanu Koshenova ve Sanat Tarihi Ahmet Hocaođlu'na; Tez çalıőmam boyunca bűyűk bir sabır gűstererek hayatımı kolaylaőtıran Anneme ve Babama; hiçbir desteđini benden esirgemeyen ve bana olan inancını her zaman hissettiren eőim Fırat Erikli'ye Őukranlarımı sunarım.

İÇİNDEKİLER

	Sayfa
ÖZET	iv
ABSTRACT.....	v
TEŞEKKÜR.....	vii
İÇİNDEKİLER	viii
RESİMLERİN LİSTESİ	xi
1. GİRİŞ.....	1
2. RÖNESANS DÖNEMİ SANATINA KISA BİR BAKIŞ.....	7
3. ALBRECHT DÜRER'İN HAYATINA KISA BİR BAKIŞ.....	11
4. KATALOG.....	17
4.1. Kudüs'e Giriş	17
4.1.1. Küçük Passion.....	20
4.2. Tacirlerin Tapınaktan Kovuluşu.....	23
4.2.1. Küçük Passion.....	24
4.3. İsa'nın Havarilerinin Ayaklarını Yıkaması.....	27
4.3.1. Küçük Passion.....	28
4.4. Son Akşam Yemeği.....	31
4.4.1. Büyük Passion.....	35
4.4.2. Küçük Passion.....	39
4.5. Zeytin Dağında İsa	42
4.5.1. Büyük Passion.....	44
4.5.2. Küçük Passion.....	47
4.5.3. Bakır Passion.....	50
4.6. Yahuda'nın İhaneti (İsa'nın Yakalanması)	53
4.6.1. Büyük Passion.....	56
4.6.2. Yeşil Passion	59

4.6.3. Küçük Passion	62
4.6.4. Bakır Passion	65
4.7. İsa Hanna'nın Huzurunda.....	68
4.7.1. Küçük Passion	69
4.8. İsa Kayafa'nın Huzurunda	71
4.8.1. Yeşil Passion	74
4.8.2. Küçük Passion	78
4.8.3. Bakır Passion.....	80
4.9. İsa Herodes'in Huzurunda.....	83
4.9.1. Küçük Passion	84
4.10. İsa Vali Pilatus'un Huzurunda	87
4.10.1. Yeşil Passion.....	92
4.10.2. Küçük Passion	95
4.10.3. Bakır Passion	98
4.11. İsa'nın Kamçılanması/Kırbaçlanması	101
4.11.1. Büyük Passion	102
4.11.2. Yeşil Passion.....	105
4.11.3. Küçük Passion	107
4.11.4. Bakır Passion	109
4.12. Dikenli Tacın Geçirilmesi.....	111
4.12.1. Yeşil Passion.....	112
4.12.2. Küçük Passion	115
4.12.3. Bakır Passion	118
4.13. Ecce Homo.....	121
4.13.1. Büyük Passion	122
4.13.2. Yeşil Passion.....	124
4.13.3. Küçük Passion	126

4.13.4.	Bakır Passion	128
4.14.	Golgota Yolu (İsa'nın Çarmihını Taşması)	130
4.14.1.	Büyük Passion	131
4.14.2.	Yeşil Passion.....	135
4.14.3.	Küçük Passion	138
4.14.4.	Bakır Passion	141
4.15.	Çarmıhta İsa	143
4.15.1.	Büyük Passion	148
4.15.2.	Yeşil Passion.....	153
4.15.3.	Küçük Passion	157
4.15.4.	Bakır Passion	160
5.	KARŞILAŞTIRMA VE DEĞERLENDİRME	163
5.1.	Kudüs'e Giriş	164
5.2.	Tacirlerin Tapınaktan Kovuluşu.....	165
5.3.	İsa'nın Havarilerinin Ayaklarını Yıkaması	166
5.4.	Son Akşam Yemeği.....	167
5.5.	Zeytin Dağında İsa	170
5.6.	Yahuda'nın İhaneti (İsa'nın Yakalanması)	173
5.7.	İsa Hanna'nın Huzurunda.....	177
5.8.	İsa Kayafa'nın Huzurunda	178
5.9.	İsa Herodes'in Huzurunda.....	181
5.10.	İsa Vali Pilatus'un Huzurunda	182
5.11.	İsa'nın Kamçılanması	185
5.12.	Dikenli Tacin Geçirilmesi.....	188
5.13.	Ecce Homo.....	191
5.14.	Golgota Yolu (İsa'nın Çarmihını Taşması)	193
5.15.	Çarmıhta İsa	198

5.16. Passion Serilerinin Üslup Değerlendirmesi	203
6. SONUÇ.....	209
KAYNAKLAR	213
ÖZGEÇMİŞ	219



RESİMLERİN LİSTESİ

Resim	Sayfa
Resim 4.1. Kudüs'e giriş.....	20
Resim 4.2. Tüccarların tapınaktan kovuluşu.....	24
Resim 4.3. İsa'nın havarilerinin ayaklarını yıkaması	28
Resim 4.4. Son akşam yemeği	35
Resim 4.5. Son akşam yemeği	39
Resim 4.6. Zeytin dağında İsa.....	44
Resim 4.7. Zeytin Dağında İsa.....	47
Resim 4.8. Bahçede ızdırap	50
Resim 4.9. Esir alınan Mesih	56
Resim 4.10. İsa'nın yakalanması	59
Resim 4.11. Esir alınan Mesih	62
Resim 4.12. İsa'ya ihanet.....	65
Resim 4.13. İsa Hanna'nın huzurunda.....	69
Resim 4.14. İsa Kayafa'nın huzurunda.....	74
Resim 4.15. İsa Kayafa'nın huzurunda.....	78
Resim 4.16. İsa Kayafa'nın huzurunda.....	80
Resim 4.17. İsa Herodes'in huzurunda.....	84
Resim 4.18. İsa Vali Pilatus'un huzurunda.....	92
Resim 4.19. İsa Vali Pilatus'un huzurunda.....	95
Resim 4.20. İsa Vali Pilatus'un huzurunda.....	98
Resim 4.21. İsa'nın kırbaçlanması.....	102
Resim 4.22. İsa'nın kamçılanması	105
Resim 4.23. İsa'nın kırbaçlanması.....	107
Resim 4.24. İsa'nın kırbaçlanması.....	109
Resim 4.25. Dikenli tacın geçirilmesi.....	112
Resim 4.26. Dikenli tacın geçirilmesi.....	115
Resim 4.27. Dikenli tacın geçirilmesi.....	118
Resim 4.28. Ecce Homo.....	122
Resim 4.29. Mesih halka gösterilir	124
Resim 4.30. Mesih insanlara gösterilir	126
Resim 4.31. Ecce Homo.....	128
Resim 4.32. Çarmihını taşıyan İsa	131

Resim 4.33. Çarmhın taşınması	135
Resim 4.34. Çarmhını taşıyan İsa	138
Resim 4.35. Çarmhını taşıyan İsa	141
Resim 4.36. Çarmhta İsa.....	148
Resim 4.37. Çarmhta İsa.....	153
Resim 4.38. Çarmhta İsa.....	157
Resim 4.39. Çarmhta İsa.....	160



1. GİRİŞ

Rönesans'ın başlangıcı, onu hazırlayan gelişmelerin gözle görünür hale geldiği, 14. yüzyıla tarihlenir. Nitekim 14. yüzyılda, Hıristiyan Avrupa'nın büyük bir kısmını bir araya getirmiş olan evrensel Orta Çağ devleti, bölünmeye ve orta sınıf ekonomide aktif rol oynamaya başlamıştır. Bunlar Kilise'nin gücünü sarsmış; kentli burjuvazinin yeni bir dünya görüşü ve yeni bir yaşam biçimi oluşmuş ve Avrupa kültürü bir değişim sürecine girmiştir. Bu değişimin merkezi olan İtalya'da, Floransalı, Cenovalı ve Venedikli banker ve tüccarlar bu yeni dünya görüşünün güç kazanmasında başlıca rolü oynamışlardır. Rönesans hareketi, felsefe, edebiyat, bilim, sanat ve siyaset alanlarında Orta Çağ kavramlarının değiştiği, yeni bir dünya görüşünün değer kazandığı 14. yüzyıl İtalya'sından 15. ve 16. yüzyıllarda tüm Avrupa ülkelerine uzanmıştır (Burke, 2003, s. 1).

İtalya Rönesansın merkezi konumunda olduğundan bu dönemin en tanınmış ressamı da İtalyadan çıkmıştır. Leonardo da Vinci, Tizian ve Michelangelo ününü günümüze değin korumuş sanatçılara örnektir.

Bir İtalya seyahati sonrasında bu sanatsal akımdan etkilenen Albrecht Dürer Alplerin kuzeyinde en tanınan Rönesans sanatçısı olmuştur. Dürer'in İtalya seyahatinden ülkesine döndüğü 1507 yılı Alman Rönesansının başlangıcı olarak kabul edilmektedir.

Alman sanatçılar 15. Yüzyılda, yani Rönesans akımının Almanya'da benimsenmesinden önce matbaa, bakır ve ahşap gravürler sayesinde ilk defa düşüncelerini tüm dünyaya gösterme olanağı elde etmiştir. Almanya'nın sanat alanında bir dünya devi olmasını sağlayan şey ise grafik sanatlardaki gelişimleri olmuştur (Panofsky, 1977, s. 4). Bu uluslararası gücün oluşumundaki en büyük pay ise, o dönemde ressam olarak da ünlenmiş olan, ancak bakır ve ahşap gravürlerdeki baskın yeteneği sayesinde uluslar üstü bir figür olan Albrecht Dürer'e aittir.

Bu çalışmanın amacı bu nedenle hem Almanya Rönesansının başlangıç noktası kabul edilmiş hem de sanatıyla ve getirdiği yenilikçi bakış açısıyla tüm çevrelerce saygı görmüş bir sanatçı olan Albrecht Dürer'i sanatı bağlamında incelemek olarak belirlenmiştir. Böyle bir çalışma konusu seçmemizdeki en büyük nedenlerden bir tanesi de Türk literatüründe çokça ikonografik çalışmanın mevcut olmasına karşın Albrecht Dürer ve doğrudan Passion¹ ya da diğer adıyla Çile sahneleriyle ilgili çalışmaların neredeyse yok

¹ Latince olan *passio* sözcüğünün farklılaşmasıyla ortaya çıkmıştır, tamlayan biçimi *passiōnis* tir. Eski Latince *çile*, *sabır*, *hastalık*, *heyecan*, *duygusallık* anlamlarına gelmektedir. Almanca'ya gectikten sonra *İsa'nın çile süreci* ya da *bu sürecin anlatımı*, *sahnesel tasvir* anlamlarında kullanılmıştır (Pfeifer, 1997).

denecek kadar az olmasıdır. Bu denli ünlü ve önemli bir sanatçının oluşturduğu *Büyük, Yeşil, Küçük ve Bakır Passionlar* olarak adlandırılan 4 farklı Passion serisini hem tanıtmak hem bu serilerin ikonografik incelemelerini gerçekleştirerek alan yazınında var olan bu boşluğu bir nebze de olsa doldurmaya katkı sağlanacağı ve bu alanda daha sonra yapılacak çalışmalara ışık tutulacağı görüşünderiz.

Bu çalışmanın kapsamı, Albrecht Dürer ve onu üne kavuşturan, çoğunlukla farklı teknikler kullandığı dört “Passion” serisinde yer alan eserlerden çile temalı 39 eserin ikonografik incelenmesi üzerine kuruludur.

Hristiyan ikonografisinde Passion, çoğunlukla *İsa'nın Kudüs'e Girişi* 'yle başlatılıp *Mezara Konuluş* 'u ya da *Dirilişi* ile sonlandırılır. Kimi ikonografik anlatımlarda ise İsa'nın dünyevi yaşamının son dönemini kapsamaktadır. İsa'nın hayatına ait bu dönem literatürde *Çile* terimiyle de ifade edilmesine karşın bu çalışmada seriler için daha sık kullanılan *Passion* terimi tercih edilecektir.

Bu tez çalışmasının çerçevesi İsa'nın çilesinin başlangıcını temsil eden *Kudüse Giriş* sahnesi ve son nefesini verdiği *Çarmıhta İsa* sahnesi arasında kalan sahneler olarak belirlenmiştir. Bu doğrultuda İsa'nın özellikle dünyevi yaşamının son dönemini aktarmak adına Passion serileri içinde sadece Küçük Passionda yer alan *Kudüs'e Giriş* ile başlanmış ve dört Passion serisinde yer alan *Çarmıhta İsa* eserleriyle sonlandırılmıştır.

İsa'nın bir kefarete hizmet ettiği düşünülen bu çile dönemine giriş yapmadan önce İsa figürünün din konulu eserlere yansıma süreci ile ilgili bazı genel bilgilere göz atılması yararlı olacaktır. Bu bakımından İsa'nın çarmıha gerilmesi en başından beri Hristiyan inancının merkez noktasını oluşturmasına rağmen erken dönem kiliselerinde İsa'nın çilesi bir tarafa, İncil'de yer alan diğer konuların bile resme dönüştürülmesi söz konusu olmamıştır. Tanrının resminin yapılamayacağı düşüncesi bu yasağın başlıca nedeni olmuştur (Heise, 2013, s. 12). İsa tasvirleri daha sonra yavaş yavaş katakomblarda², kiliselerde ve ikonlarda görülmeye başlanmıştır. Bu tasvirlerde İsa çoğunlukla çoban ya da pantokrator³ olarak tasvir edilmiştir. Romantik döneme (1790-1850) kadar olan sürede ise İsa “yüce” sıfatına uygun biçimde, yani ihtişamlı gösterilmiştir (Stuflesser, 2004, s. 184). Tasvirler üzerindeki bu gelişim daha sonra da devam etmiştir. Hristiyan inancında ve bu

² İlk Hristiyanların Romalılardan gizli toplandıkları, ibadet ve defin yaptıkları yeraltı mezarlarına verilen genel ad (Saltuk, 1993).

³³ Antik Yunanda Zeus'u niteleyen sıfattır. Daha sonraları Ortodokslarca bu sıfatı İsa'ya verilmiş ve Bizans İkonografisinde bir tür İsa betisi için ad olarak kullanılmıştır (Sözen & Tanyeli, 2001). Apsiste görülen Pantokrator İsa tasviri 'Evrenin Hakimi' ‘Her şeye kadir’ Tanrı İsa'yı simgelemektedir (Ataç, 2015, s. 28)

kaynaktan beslenen Hristiyan sanatında, İsa'nın hayatıyla ilgili tasvirler özellikle de çile tasvirleri oldukça geniş bir yer tutmaya başlamıştır. İncillerdeki figür ve olayların katedral, kilise ve şapeller içinde resim ve heykeller biçimindeki mevcudiyeti sadece kiliseleri süslemekle kalmayıp yüzyıllar boyunca halkın dini düşüncelerini ve İncil içerikleri konusundaki kavrayışlarını da etkilemiştir (Heise, 2013, s. 12). Hristiyanlara kendi inanışları doğrultusunda, Kendini kurban eden İsa'nın insanlığın kefareti karşılama için çektiği çileyi unutmamaları, mümkün olduğunca hissetmeleri ve kalan hayatlarını buna göre biçimlendirmeleri gerektiği öğretilmiştir (Schug, 2010, s. 125) (Panofsky, 1998).

İsa'nın genel biçimde yaptıklarını birbirine bağlı ya da sıralı eylem ve olgular olarak anlatan bütüncül yazılı ifadeler kiliselerin ilk dönemlerinde yoktur. İsa'nın hayatına ait anlatılar o dönemde daha çok küçük kesitler biçiminde toplanmış ve bir araya getirilmiş, redaksiyon çalışmalarıyla atıflar biçiminde ilişkilendirilmiştir. Bunun nedeni de İncillerin sözlü aktarıma dayanmasıdır. İsa'nın hayatı sözünü ettiğimiz nedenden dolayı bütüncül ve birbirine bağlı biçimde anlatılmamıştır. Tek istisna İsa'nın hayatındaki *İsa'nın Çilesi* kesitidir. İsa'nın hayatından hiçbir kesit *İsa'nın Çilesi* diye tabir edilen bölümünden daha fazla ilgi görmemiştir (Schmidt, 1954, s. 6). İsa'nın yaşamıyla ilgili bu kesit bütüncül ve zamansal akışı içerisinde verilmiştir. Bunun sebebi İsa'ya yüklenen kurtarıcı rolünün bu çile kesitinde pekiyor olmasıdır (Schmidt, 1954, s. 7). Çile sahnelerinin İncillerde bütüncül bir akış içerisinde verilmesinin nedeni, yaşanan olayların barındırdığı anlam tam anlamıyla Hristiyanların algısına sunulmak istenmesidir. Dürer'in eserleri bu çalışmada bahsini ettiğimiz zamansal akışı içerisinde ele alınarak dört kanonik⁴ İncil'deki yansımaların bu eserlerde hangi boyutuyla ortaya çıktığı tahlil edilmeye çalışılmıştır.

Kanonik İncillere konu edilen İsa'nın çile sahneleri bir bütün olarak ele alındığında Batı ikonografisinde yer alan İncil temalarının önemli bir bölümünü oluşturduğu görülmektedir. Fakat İsa'nın yaşamı ile ilgili öyküler sadece kutsal kitap metinlerinde değil, farklı dini yazınsal metinlerde de yer almaktadır. Bu nedenle çalışmadaki eserlerin ikonografik değerlendirmesi esnasında zaman zaman farklı kaynaklardan da yararlanılmıştır.

Albrecht Dürer'in sanatını ve Passion serilerini incelemek için ilk olarak bir literatür taraması yapılmıştır. Türkiye'de yer alan başta Milli Kütüphane, Hacettepe Üniversitesi Kütüphanesi, Gazi Üniversitesi Kütüphanesi ve Bilkent Üniversitesi Kütüphanesi olmak

⁴ "Kanon" terimi, gerçekliği ve dini aidiyeti kabul edilen kitap dizisini belirlemek için kullanılır (Michel, 2012, s. 13).

üzere farklı üniversitelerin kütüphaneleri araştırılmıştır. Kaynaklarda Albrecht Dürer ve sanatı ile ilgili bilgilere ulaşılmıştır fakat Passion serileri ile ilgili yeterli kaynak bulunamamış ve bu noktada zorlukla karşılaşılmıştır. Bu sıkıntı Almanya’da Hamburg Üniversitesi Kütüphanesi ve Mainz’daki Johannes Gutenberg Üniversitesi Kütüphanesinde gerçekleştirilen kaynak taramasıyla giderilmiştir. Daha sonra bu araştırma internet ortamında bilimsel kaynaklar kullanılarak desteklenmiştir.

“*Dini İkonografide Albrecht Dürer*” isimli çalışmamız başlıca, altı başlıktan oluşmaktadır. Bunlar “Giriş”, “Rönesans Dönemi Resim Sanatına Kısa Bir Bakış”, “Albrecht Dürer’in Hayatına Kısa bir Bakış”, “Katalog”, “Karşılaştırma ve Değerlendirme” ve “Sonuç” olarak adlandırılmıştır.

“*Rönesans Dönemi Sanatına Kısa Bir Bakış*” bölümünde önce Rönesans ve Yüksek Rönesans dönemi ile ilgili kısa bir bilgi verilmiştir. Daha sonra Alman sanatının Rönesans’tan nasıl etkilendiğine değinilmiştir. Dönemin düşünce anlayışı aktarılmış; sanat dallarının ve özellikle resim ve grafik sanatların bu dönemdeki sanat ve fikir anlayışından ne derece etkilendiğine yer verilmiştir.

“*Albrecht Dürer’in Hayatına Kısa Bir Bakış*” bölümünde, sanatçının yaşamı ve sanatı genel hatlarıyla incelenmiştir. Sanatçının hayatı ve hayatına yön veren gezilerden, kendisini ve sanatını etkileyen, kişi ve olaylardan kısaca bahsedilmiştir.

“*Katalog*” bölümünde eserler İncillerdeki zamansal akışlarına göre düzenlenmiş ve 15 ana sahneye yer verilmiştir: *Kudüs’e Giriş, Tacirlerin Tapınaktan Kovuluşu, İsa’nın Havarilerinin Ayaklarını Yıkaması, Son Akşam Yemeği, Zeytin Dağında İsa, Yahuda’nın İhaneti, İsa Hanna’nın Huzurunda, İsa Kayafa’nın Huzurunda, İsa Herodes’in Huzurunda, İsa Vali Pilatus’un Huzurunda, İsa’nın Kırbaçlanması, Dikenli Tacin Geçirilmesi, Ecce Homo, Golgota Yolu ve Çarmıhta İsa.* Bu sahnelere ait toplam 39 eserin ayrı ayrı incelemesine geçmeden önce dört kanonik İncil’de yer alan ikonografileri verilmiş daha sonra eserler incelenmeye başlanmıştır. Genel ikonografi verildikten sonra her bir eserin künye bilgilerlerini oluşturan eser adı, tarihi, bulunduğu yer, tekniği ve ölçüleri verilmiştir. Her bir sahnenin altında yer alan eserler kendi içerisinde kronolojik olarak sıralanmıştır. Eserler daha sonra Erwin Panofsky’in “İkonografik ve İkonolojik Sanat Eleştirisi” (Panofsky, 1995, s. 6) yöntemine göre olgusal anlamları sonra da ikonografi ve ifadesel anlam özelliklerine göre incelenmiştir.

“*Karşılaştırma ve Değerlendirme*” bölümünde, sanatçının dört Passion serisinde yer alan ve aynı adı taşıyan eserler bir araya getirilerek gruplandırılmıştır. Daha sonra bu eserler kendi içersinde Panofsky ölçeği esas alınarak olgusal ve ikonografik anlam bakımından karşılaştırılmış ve değerlendirilmiştir. “*Passion Serilerinin Üslup Değerlendirilmesi*” alt başlığında Albrecht Dürer tarafından yapılan dört Passion serisinden her biri kendi içerisinde ikonolojik açıdan açısından üslup özellikleri bakımından değerlendirilmiş serilerin yapılış amaçları ve bu amaçlara bağlı olarak birbirinden ayrıldıkları noktalar aydınlatılmaya çalışılmıştır.

“*Sonuç*” bölümünde, “Katalog” başlığı altında eserlerini tek tek verdiğimiz Albrecht Dürer’in çalışmaları, “Karşılaştırma ve Değerlendirme” kısmında elde ettiğimiz bilgilerle bütünleştirilip bütüncül bir özet halinde sunulmuştur.



2. RÖNESANS DÖNEMİ SANATINA KISA BİR BAKIŞ

15. yüzyıl, Avrupa'da ve özellikle İtalya'da gerek ekonomik gerek düşünce alanında yeni oluşumların izlendiği ve yeni bir dünya görüşünün canlandığı bir dönemdir. İtalya, bulunduğu kıtanın coğrafi konumunu en iyi şekilde değerlendirmiş, teknik olanaklarını en iyi şekilde kullanabilmiş, dünyada yaşanan yeni değişimler ve ticari gelişmelerle birlikte, kısa zamanda ekonomik anlamda güçlenmiştir (Ağırbaş, 2012, s. 17). Ticaretin canlanması ile İtalya'nın hatta tüm Avrupa'nın tarihini etkileyecek büyük bir gelişme yaşanmıştır. Yüzyıla damgasını vuran ve gelecek yüzyıllarda da etkisini sürdürecektir olan bu hareket Rönesans olarak adlandırılmaktadır (Krausse, 2005, s. 6).

14. yüzyılda Avrupa'da sanat alanında Fransa tarafından Gotik sanatın kabul görmesiyle bir birlik sağlanmıştır. 15. yüzyıl başlarında ise bir karışıklık ortaya çıkmış ve Gotik sanatın son dönemiyle Rönesans üslubu çelişmeye başlamıştır. Orta Çağ sanatçıları sanatı ibadet için bir araç olarak değerlendirmiştir (Mertin, 2013, s. 5). Sanat, o dönemde dine hizmet ederken, Rönesans'la birlikte dine bağımlılığından kurtulmuş ve dış dünyayla ilgilenmeye başlamıştır. Sanatın yalnızca kutsal öyküleri duygulu biçimde vererek anlatmaya hizmet etmediği, aynı zamanda, gerçek dünyaya ait bir kesiti de yansıtabileceği görüşü ağırlık kazanmıştır. Rönesans, Orta Çağın kurallarına ve yöntemlerine bir başkaldırı olarak nitelendirilmiştir. Orta Çağın en temel özelliği yeniliklere karşı duyulan bir korku olmuştur. Rönesans ise, yeniliklere karşı açık bir yapı üstlenir. Bu nedenle Rönesans dönemine "Yeniden Doğuş" denmiştir (Aktüccar, 2007, s. 25). Bu kavram Giorgio Vasari tarafından ilk defa 1550 yılında kullanılan *Rinascimento* sözcüğünün tercümesidir. En önemlisi ise sanatçı değerinin, bu dönemde önem kazanmasıdır (Turani, 1999, s. 373).

15. yüzyılda kültür ve sanat alanında yaşanan gelişmelerden sonra, 16. yüzyılı belirleyen huzursuzluk ve Batı uygarlığının her alanına dokunan hızlı değişimler yaşanmıştır. Dini çelişkiler ile Reform ve Karşı-Reform bu değişikliklerden en önemlileridir. Ayrıca, 15. yüzyılın İtalyan şehir devletlerinin gücü Fransa, Avrupa monarşilerine ve Papalığa rakip çıkmaya başlamıştır. Yüzyıl başında Roma'da II. Julius'un Papalık tahtına geçmesi sanat, mimari ve kent planlamasında köklü değişiklikleri de beraberinde getirmiştir (Hollingsworth, 2009, s. 250). 15. yüzyılın kültürel ve düşünsel başkenti Floransa olmuştur. Birçok sanatçı burada yaşamış ve zengin kentsoylu ailelerin himayesinde çalışmıştır.

Rönesans'ın ilk emaresi Hümanizm olarak adlandırılan düşünce akımı olmuştur. Hümanizm, Orta Çağ'ın fikri yaşayışına hâkim olan ve skolastik felsefeyi kurgulayan din adamlarınca değil, kiliseden bağımsız biçimde hareket eden kültür adamlarınca başlatılmıştır. Hümanizm düşüncesinin giderek artmasında aydın matbaacıların ve matbaa ile ilgilenen bilginlerin etkisi büyüktür. Bahsettiğimiz bu matbaa ve bilgin etkileşiminin etkisi klasiklerin matbaa aracılığıyla çoğaltılmasına öncülük etmiştir. Coğrafi olarak hümanizm, İtalya'da doğup, tüm kıtaya yayılmıştır (Lee, 2009, s. 13). Bunların yanı sıra matbaanın icadı, İtalya Rönesans'ının yaratmış olduğu etkilerin kuzeye de yayılmasını ve Kuzey Rönesans'ının genişlemesini sağlamıştır (Aksoy M. , 2014, s. 17).

Rönesans sanatının her alanda yayılması, düşünüldüğü kadar kolay olmamıştır. Yenilikler, geleneksel yapıların içine dâhil edilmeye çalışılmıştır. Sanatçılar artık derinliğin ve mekânsal değerlerin canlandırılması ile ilgilenmeye başlamışlardır (Bazin, 1998, s. 243). Yeni form ve fikirler, her alanda kabul görmemiş hatta dirençle de karşılaşmışlardır. Rönesansın erken dönemindeki resim sanatı çizgisel bir kompozisyon anlayışına bağlı kalmıştır. Yani nesnelerin konturları açık bir şekilde vurgulanarak, nesnelerin gerçekliği artırılmaya çalışılmıştır. Leonardo da Vinci ve dönem sanatçılarının yapmış oldukları gözlemler bu gerçeklik anlayışına muazzam katkılar sunmuştur. Böylelikle 15. yüzyıldan 16. yüzyıla geçerken konturların gölgede eritilmesi yoluyla *Cinquecento* resminin üslup özelliği olan daha inandırıcı ve derin bir doğacılık anlayışı ortaya çıkmıştır (Burke, 2003, s. 102). *Yüksek Rönesans* da denilen (Genç, 2008, s. 137) bu dönemin İtalya'daki temsilcileri Leonardo da Vinci, Raffaello ve Tiziano, Kuzey'deki temsilcileri ise Albrecht Dürer ve Holbein'dir. Başka deyişle söyleyecek olursak; bu dönem, İtalyan sanatında nasıl Leonardo da Vinci, Michelangelo ve Raffaello'nun dönemiye, edebiyatta Aristo'nun, kuzey Avrupa'da ise Erasmus ve Dürer'in çağıdır. Bu çağın güzel sanatlar alanında bulduğu değerler, 19. yüzyılın ortalarına kadar devam etmiştir. Erken dönem alışkanlıkları sona ermiş ve klasik olan ile Orta Çağlı olanla arasındaki çizgiler çizilmiş ve belirsizlikler ortadan kaldırılmıştır.

15. Yüzyıl Rönesans sanatçısı gerçeği arayıp bulma çabalarını sergilerken aynı yüzyılın sonlarına doğru yenilenen görüşlerle yüksek Rönesans sanatçısı, gerçeğin ötesinde ideal olan dengeyi ve uyumu arama çabaları ile tinsel bir anlatıma ulaşmıştır (Şen, 2017, s. 40). Bu dönem sanatçıları için sanatın aslolan tarafı, ideal oran, gerçeğin en iyi şekilde yansıtılması ve perspektifti.

Bu dönemde Floransa ekolünde bir güç kaybı söz konusuysen Venedik ve Roma ekolü değer kazanmıştır. Buna bağlı olarak Leonardo da Vinci, Michelangelo ve Raffaello sanat hayatlarına Roma'da devam etmiş ve en önemli eserlerini burada üretmişlerdir (Şen, 2017, s. 41). Dönemin gözde sanatçılarının sürükledikleri yeni fikirler Avrupa'ya ulaştıkça buradaki genç sanatçıların eserleri daha çeşitli ve cüretkâr hale gelmiştir (Şen, 2017, s. 43).

Yukarıda kısaca da olsa değindiğimiz Kuzey sanatına gelecek olursak: Kuzey'de resim sanatı uzun süre Orta Çağ kalıplarına sadık kalmıştır. Dini konular yerini dünyevi konulara çok yavaş bırakabilmiştir. Ressamlar her zaman dinsel sahneleri dünyevi dekor içine yerleştirmiş renkleri, mekânı, bedenleri ve ışığı olabildiğince doğal betimlemeye çalışmışlardır (Ağırbaş, 2012, s. 167). İtalyan sanatçılar, Rönesans döneminde yakaladıkları büyük başarılar ve yaptıkları yeni buluşlar ile, Alplerin kuzeyinde yaşayan sanatçılar üzerinde derin etkiler bırakmışlardır. Tıpkı Dürer gibi çoğu sanatçı da bu dönemde muhakkak eğitim için İtalya'ya gitmiştir (Gombrich, 2007, s. 341).

İtalyan sanatçıların Kuzey'deki sanatçıların dikkatini çeken üç başarısı vardı. Bunlardan ilki bilimsel perspektifin kullanılmasıydı; ikincisi kusursuz bir insan vücudu çizebilmek için gereken ve bu sanatçılarda fazlasıyla var olan anatomi bilgisiydi. Üçüncüsü ise o dönemde güzel ve değerli olarak kabul edilen her yapıtta yer alan klasik mimari bilgisiydi (Gombrich, 2007, s. 342). Albrecht Dürer sanatın geleceği bakımından bu ilkelerin, hayati bir önem taşıdığına inanmış bir sanatçıydı.

Rönesans dönemi sanatından ve Kuzey ülkelerinin Rönesansa bakışından bahsettikten sonra Albrecht Dürer'in ülkesi Almanya'nın Rönesans dönemi sanat anlayışına girişine değinmek yararlı olacaktır. Ancak bunu yapabilmek için Almanya'nın sanata karşı olan duruşuna daha yakından bakmak gerekir.

Batı Avrupa'da Orta Çağ sanatının gelişimi, temel konuların farklı ülkeler tarafından benimsenip farklı biçimlerde işlenmesiyle sağlanmıştır. Örneğin, Gotik sanat tarzı Fransa'da oluşmuştur, Rönesans ve Barok sanatı İtalya'da filizlenmiş ve Hollanda'da yükselmiştir, Rokoko ve 19. yüzyıl Empresyonizmi Fransa kökenlidir, 18. yüzyıl Klasizmi ve Romantik akım ise temelleri bakımından İngiltere'ye dayanmaktadır (Panofsky, 1977, s. 3). 15. yüzyılda Flaman bölgesine dini bir sanat anlayışı hâkim olmuştur (Harbison, 1985, s. 87).

Böyle bir sanatsal geçmiş içerisinde Almanya'nın adı hiçbir zaman ön plana çıkmamıştır. Almanya yukarıda belirttiğimiz gibi sanat tarihi sayfasında bir başlık olarak

kullanılacak ve genel biçimde kabul görmüş sanat tarzlarından hiçbirinin oluşumunda öncü olmamıştır. Bunun ilk nedeni Almanya'nın, Kuzey Avrupa'ya ve İtalya'ya göre uzun yıllar hem siyasi hem de toplumsal yönden etkileşime kapalı kalmasıdır (Şen, 2017, s. 44). İkinci nedeni ise Alman psikolojisinin kendi içerisinde ilginç bir tezatlık yaşamasıdır (Panofsky, 1977, s. 3). Askeri ve siyasi düzlemde yönetmelik ve düzenlemelere sadık kalabilen Almanlar, din, metafizik düşünceler ve özellikle de sanat alanında öznelliğe ve bireyciliğe karşı büyük bir eğilim göstermişlerdir. Dürer bu yargıyı destekler biçimde, Alman sanatçıların karakterleri gereği bir şey inşa etme ve oluşturma gayesinde olduklarında eşi olmayan yeni bir örüntü ortaya çıkarmaya veya kurgulamaya çalıştıklarını belirtmiştir (Panofsky, 1977, s. 3).

Bu bireyciliğin neticesinde Alman sanatı geneliyle kabul görmüş akımların ilk şartı olan standartlaşma ve çatışmaların uyumlu kullanımına bağlı kalmamıştır. Ancak Alman sanatçıları tam da bu özellikleri sayesinde oluşturdukları özgün ikonografik türler ve sanat eserleri ile uluslararası bir etki yaratmayı bilmişlerdir. Bu eserler uluslararası düzeyde, bir akımın deneme ürünleri olarak dışlanmamış, aksine bireysel birer icat olarak kabul görmüş ve taklit de edilmiştir (Panofsky, 1977, s. 3).

Örneğin, ortaya çıkışından sonra hızla tüm Avrupa'ya yayılan *dua/anma resimleri*⁵ Alman kökenlidir (Panofsky, 1977, s. 3). Bu dua/anma resimleri veya eserleri yoğun biçimde izleyicinin duygusal dünyasına hitap eden tek figürlerden ya da duygusal bir etkileşim meydana getiren figür gruplarından oluşan sıra dışı eserlerdir. Bahsettiğimiz bu eserler alışılmışın dışında, çarmıhın bir toplulukla taşınması yerine İsa figürünü tek başına omzuna yüklenmiş çarmıhıyla birlikte gösterir izleyiciye; son akşam yemeğini göstermek yerine Havari Yuhanna'nın İsa'nın kalbi üzerine yatışını gösterir; İsa'nın doğumu yerine Meryem'i doğum yatağında gösterir; Mahşeri göstermek yerine Meryem'i hilalin üzerinde gösterir ve en önemlisi de İsa'ya yakılan ağıtı göstermek yerine Pieta'yı göstermeyi tercih eder (Panofsky, 1977, s. 4).

Böyle bir mentalite ve gelenek içinde yaşayan Almanlar, ancak 16. yüzyılın başlarında Orta Çağ'a ve kalıplarına veda edebilmiştir (Ağırbaş, 2012, s. 168).

⁵ Alm. Andachtsbild: a) Meryem'in hayatı veya Çile konulu resim ve eserler. b) Çoğunlukla dua kitaplarında yer alan ve azizleri hayatlarına dair sahnelerin yer verildiği minyatürler. (Duden Wörterbuch, 2019)

3. ALBRECHT DÜRER'İN HAYATINA KISA BİR BAKIŞ

Albrecht Dürer 21 Mayıs 1471 yılında ağır şartlar altında çalışan orta halli kuyumcu bir babanın üçüncü oğlu olarak Nürnberg'te dünyaya gelmiştir. Babasının adı da Albrecht'dir. Dürer'in babası Macaristan'ın Ajtas şehrinde doğmuş ve 1455 yılında Nürnberg'e gelerek 12 yıl sonra ustası Hieronimus Holper'in kızı olan Barbara ile evlenmiştir (Eberlein, 2003, s. 8). Baba Dürer'in Barbara ile olan evliliğinden 18 çocuk dünyaya gelmiştir, ancak bunlardan sadece 3 tanesi hayatta kalmıştır.

Dürer birkaç yıl okula gittikten sonra babasının isteği doğrultusunda aile mesleğinin devamını sağlamak için babasının yanında kuyumculuk mesleğine adım atmıştır. Bu erken dönemde girdiği çıraklık eğitimi Dürer'in sonraki yaşamına yönelik oldukça önemli izler bırakacaktır (Eberlein, 2003, s. 9). Bu dönem onun için kabul edildiğinden çok daha önemli bir yere sahiptir, çünkü babası Dürer'e bu yıllarda çok önemli iki şey katmıştır. Bunlardan ilki kuyumculuk mesleğinde kullanılan araç gereçler ve işlenen malzemeler ile ilgili edindiği genel ve pratik bilgilerdir (Panofsky, 1977, s. 4). Özellikle de oyma kalemi ve bu oyma aracının kullanımı ile ilgili bilgiler Dürer'in mesleki gelişimine yön vermiştir, çünkü bir çizimin bakır bir plakaya işlenmesi ile baba mesleğinin gereği olarak gümüş bir kaşığa ya da altın bir kutuya bezgiler/bezemeler yapmak temel olarak aynı beceri ve araçlara bağlıdır (Eberlein, 2003, s. 9). Tek fark bakır plakanın üzerine yapılacak gravürlerde uygulanacak baskı gücünün çok yönlü ve değişken olmasıdır. Bu benzerlik nedeniyle 15. yüzyıldaki gravürcülerin çoğu ressamlıktan değil kuyumculuk mesleğinden yetişmişlerdir. Bu ustalar neredeyse sanatın kendisi kadar eski olan bu teknikleri metallere bezemeler yapmaktan ziyade farklı bir amaçla kâğıda baskılar yapabilecekleri plakalar için kullanmayı tercih etmişlerdir (Panofsky, 1977, s. 5). Bu nedenle, Dürer'in küçük yaşta oyma kalemi ile tanışmasının ona ne denli bir menfaat sağladığını anlamak zor değildir.

Değinilmesi gereken ikinci konu ise Dürer'in babasının eğitimini Hollanda'da almış olmasıdır. Bu yönüyle baba Dürer oğlu ve Avrupa sanatının ustaları arasında bir köprü olmuştur. Dürer, babasının Hollanda'da aldığı eğitime duyduğu saygı nedeniyle kısmen Jan van Eyck ve Roger van der Weyden geleneğine bağlı olarak yetiştirilmiştir ve daha sonra babasının ona aktardıklarını yerinde görmek istemiş ve Hollanda'ya gitmiştir (Panofsky, 1977, s. 5).

Orta çağ ya da Rönesans dönemlerindeki kuyumcu atölyelerinde çizim sanatının önemi üretimin takı ve çatal bıçak bezemeleriyle sınırlandığı modern dönem atölyelerinden çok daha fazlaydı. Ancak mekanik işçilikler buna rağmen çizimden önce gelmekteydi. Doğuştan sahip olduğu yeteneğin zamanla daha çok farkına varan Dürer bu nedenle babasından bir resim atölyesinde çalışmak için izin istemiş ve sonuç olarak bu izni almıştır (Eberlein, 2003, s. 10). 30 Kasım 1486'da baba mesleğinde gösterdiği muazzam gelişimden sonra Nürnberg'in ilk ressamı Michael Wolgemut tarafından atölyeye kabul edilmiştir (Berger, 1994, s. 7). Dürer Wolgemut'un atölyesinde üç yıldan fazla çalışmıştır. Wolgemut'un atölyesi, dönemin resim atölyelerine kıyasla birçok çalışmanı olan oldukça büyük ve yardımcıların eğitim alan gençlere oldukça sert davrandığı bir atölye olarak görülmüştür (Eberlein, 2003, s. 12). Dürer bu yılları karışık duygularla geride bırakırken atölyeden ayrılmayı hiç düşünmemiş ve ustasını hep saygıyla anmıştır. Çok daha sonra, 1516 yılında, yani yaşlı ustasının ölümünden üç yıl önce yaptığı bir Wolgemut portresi ona sempatisinin bir göstergesidir. Wolgemut'un yanında geçirdiği eğitim döneminde Dürer sanatının tüm alanlarında ders verme ayrıcalığına erişmiştir. Burada karakalem ve fırça kullanmayı, eser kopyalamayı ve isteğine göre çizmeyi, guaj, suluboya ve yağlı boya ile manzara resimleri yapmayı öğrenmiştir (Panofsky, 1977, s. 5).

Wolgemut'un atölyesinde tüm bunların dışında resimli kitaplar için ahşap oymaları da yapılır ve bu kitaplar dönem Almanya'sının en büyük yayınevi sayılan Dürer'in vaftiz babası Anton Koberger'in matbaasında basılırdı (Eberlein, 2003, s. 13). Anton Koberger'in tam kapasite çalışan 24 baskı tezgâhı ve 150 işçisi vardı; aynı zamanda Avrupa'nın dört bir yanına yayılmış tüccar ve bilginlerle bağlantıya geçmesini sağlayan bir şebekenin de başındaydı (Johnson, 2011, s. 51). Dürer böylelikle burada geçen eğitim yılları içerisinde kendisine hayatının ilerleyen dönemlerinde büyük bir ün getirecek olan grafik sanatıyla tanışma fırsatı yakalamıştır. Bu fırsatı sadece Wolgemut'un atölyesinde de elde etmemiştir. Wolgemut atölyesinin dışında Koberger'den doğrudan iş alan diğer ustaların atölyeleri ile de etkileşim içinde bulunmuştur (Balkış, 2005, s. 64).

Dürer Nürnberg'de öğrendiklerinin üzerine ayriyeten bakır çizim ve bakır oyma eğitimleri de eklemiştir. Bunlardan en önemlileri Colmar'lı Martin Schongauer'in bakır oymaları ile orta Ren bölgesinde nam salmış, "kitap ustası" (Alm. Hausbuchmeister) mahlasıyla bilinen sanatçının soğuk iğne çizimleridir (Panofsky, 1977, s. 6).

Wolgemut'un yanında eğitimini tamamlayan Dürer her genç sanatçıda olduğu gibi ustası tarafından başka atölyelere gönderilmiştir. Dürer de sanata olan görüş açısını

genişletmek için yola çıkmıştır (Gombrich, 2007, s. 342). 1490 yılının Nisan ayında Colmar'a⁶, Schongauer'in yanına gitmiştir (Eberlein, 2003, s. 14). Dürer Colmar'a, tecrübe kazanmak ve gözlem yapmak için Almanya'nın içinde uzunca bir vakit gezgin bir ruhla dolaştıktan sonra varabilmiştir. Ancak 1492 yılında (şubat 1491) Colmar'a geldiğinde Schongauer çoktan vefat etmiştir (Panofsky, 1977, s. 6). Dürer Colmar'a vardığında Schongauer'in sağ olan kardeşleri kuyumcu Caspar ve Paul ile ressam Ludwig tarafından karşılanmış ve Schongauer'in sanat geleneklerini incelemiştir (Eberlein, 2003, s. 14). Ancak Dürer için burada öğrenilecek çok şeyin kalmadığını düşünen üç kardeş onu Basel'de yaşayan ve usta bir kuyumcu olan dördüncü kardeşleri Georg'a yönlendirmiştir (Zirpolo, 2008, s. 134)

Basel Avrupa'daki kitap üretiminin ilk merkezlerinden biriydi. 1492 yılı yaz aylarında Basel'e varan Dürer burada Georg Schongauer ile büyük yayın evleri ve matbaalarla tanışma fırsatı bulmuştur. Dürer, 1492 yılının ağustos ayında Nicolaus Kessler tarafından basılan Hieronymus mektuplarının kapak resmini yapma fırsatı yakalamıştır (Eberlein, 2003, s. 14). Yaptığı kapak resminin arka yüzeyine kendi adını da yazmıştır (Pastor, 1923, s. 104). Dürer'in bu ahşap oyma kapak resmi o kadar başarılı olmuştur ki üç yayıncı, Amerbach, Furter ve Bergmann von Olpe, Dürer'e kendileri için çalışması teklifini götürmüştür (Panofsky, 1977, s. 7). Bu genç yaşına rağmen Dürer Basel'de kitap illüstrasyonlarında yeni bir tarz geliştirmiş ve Amerbach ile olan ilişkisi bir arkadaşlığa dönüşmüştür.

Dürer 1493 yılı sonbahar aylarında Basel'den ayrılarak Strassburg'a gitmiştir. Buradan da ailesi tarafından Nürnberg'e geri çağırılmıştır (Eberlein, 2003, s. 18). Mayıs 1494 yılında Nürnberg'e varan Dürer ailesinin isteği üzerine, başarılı bir zanaatkar olan Hans Frey'in kızı Agnes ile aynı yıl içinde evlenmiştir (Albrecht Dürer, 2012, s. 40). Dürer Nürnberg'e gelirken, kuzeyli bir sanatçı olarak güneyin bütün teknik becerilerini öğrenerek gelmiştir. (Gombrich, 2007, s. 344).

Dürer sanatçılığının yanı sıra büyükçe bir kütüphaneye sahipti ve aynı zamanda, işbaşındaki üstatları izleyerek sanatını geliştirmeye ne kadar hevesliyse okuyarak dünyaya dair bilgisini geliştirme konusunda da bir o kadar hevesliydi. Yaşamı boyunca en yakın dostu zengin ve soylu bir aileden gelen Alman hümanist Willibald Prickheimer'di (Johnson, 2011, s. 56). Prickheimer ile arkadaşlık ilişkileri mutlak güven üzerine

⁶ Fransa'nın kuzeydoğusundaki Alsace bölgesinde yer alan ve Fransa'nın 'Gizli cenneti' olarak adlandırılan Colmar kasabası.

kurulmuştur. Prickheimer arkadaşını Yunan ve Roma klasikleri ile tanıştırmış, dahası onu günün felsefi ve arkeolojik gelişmeleri konusunda da hep haberdar etmiştir. Dürer'in edebi çalışmaları konusunda da her zaman yanında olup onu geliştirmiştir. Bunun karşılığında Dürer de Prickheimer'in yazılı çalışmalarına illüstrasyonlar yapmıştır (Panofsky, 1977, s. 9).

Dürer 1494 sonbaharında güneydeki sanatın sırları üzerinde daha çok bilgi edinmek amacıyla Venedik'e gitmiştir (Özkan, 2015, s. 1109). Böyle bir seyahatin gerçekleştiği Dürer'in yaptığı manzara, kıyafet ve hayvan çizimlerinden de sezimlenebilmektedir (Panofsky, 1977, s. 9). Dürer'in İtalya seyahatine sebep olan şeyin 1494 yılı yazında Nürnberg'te ortaya çıkan veba salgını olduğu düşünülebilir ki böyle bir salgın karşısında şehri terk etmek doğal bir davranış gibi görünse de bu denli bir mesafeye uzanan yolculuğun sebebi olarak görülemez. İtalya seyahatinin Dürer için iki nedeni olmuştur. Bunlardan ilki o dönemde Pavia'da üniversite öğrencisi olan Prickheimer'i ziyaret etmek, ikincisi ise klasik antik çağın yeniden doğduğu güney coğrafyasının havasını teneffüs etmektir (Johnson, 2011, s. 57). Dürer bu konuda bir başlangıç yaptıktan sonra Kuzey bölgelerdeki sanatçılar ve sanatseverler için bu tür yolculuklar kaçınılmaz hale gelmiştir. (Panofsky, 1977, s. 10).

Dürer'in ilk İtalya seyahati ne kadar kısa olursa olsun kuzey ülkelerdeki Rönesans'ın başlangıcı olmuştur. Dürer'i aynı zamanda, daha sonra hayat amacı olarak benimsediği bir istek de sarmıştır. Dürer'in görüşüne göre Alman ressamlar, bin yıl saklı kaldıktan sonra, son 150 yılda İtalyanlar tarafından tekrar gün yüzüne çıkarılan tüm sanatların yeniden canlanmasında pay sahibi olmalıydı (Panofsky, 1977, s. 11).

Dürer 1495 yılı ilk çeyreğinde İtalya'dan döndükten sonra 10 yıllık yoğun bir sanatsal üretim dönemine girmiştir. Buna Dürer'in 1503 yılındaki hastalığı dahi engel olamamıştır. Çok sayıda tablonun yanında sadece 1495 ve 1500 yılları arasında 60'tan fazla bakır ve ahşap oyma eser meydana getirmiştir (Panofsky, 1977, s. 11). Bu eserlerin çoğu Dürer'in kendine ait matbaasında basılmış ve kendisine uluslararası bir ün getirmiştir.

Dürer 1502 yılında oldukça bağlı olduğu babasını yitirmiş ve sonrasında da annesini yanına almıştır. Annesi 1514 yılındaki vefatına kadar Dürer'in yanında yaşamıştır.

1505 yılı yazında Dürer ikinci İtalya gezisine çıkmıştır ancak gezisine Augsburg'ta ara vermiştir. Augsburg'taki muazzam insan ilişkileri sayesinde Venedik'e vardığında

Alman bir ressamın umut edebileceği en büyük görevlerden birini almıştır (Panofsky, 1977, s. 11). Bu görev Venedik Aziz Bartolomeo kilisesi için bir altar panosu yapmaktı. Dürer yaklaşık bir buçuk yıl kadar İtalya’da kalarak Venedik’in *Fondaco dei Tedeschi* adıyla anılan ticaret merkezine İsa’nın on iki havarisinden biri olan San Bartholomeo kilisesinin sunak masası için “*Gül Çelengi Yortusu*” konulu altar panosunu tamamladı (Genç, 2008, s. 151).

Venedik’te kaldığı sürece başka tablolar üzerinde çalıştı ve bu sırada sanat kuramı üzerine bilgiler topladı. Bilgi beceri edinmeye duyduğu doymak bilmez tutkunun esiri olan Dürer, her zaman ki alçakgönüllülüğüyle kuzey ve güney sanatı arasında bir köprü oldu (Johnson, 2011, s. 57). Alman arkadaşları ve Venedik’li soylular tarafından oldukça sevilir, İtalyan meslektaşları tarafından kışkılanırdı. Hatta kışkıncı meslektaşları tarafından zehirlenmesi ile ilgili bilgiler yer almaktadır. Bir meslektaş tarafından zehirlenme korkusunu içinde barındıran Dürer Venedik’ten Prickheimer’e yazdığı mektupta yerel ressamlarla birlikte yemek yememek konusunda uyarıldığını belirtmiştir (Kurz & Kris, 2013, s. 130). Giovanni Bellini’yi bunların dışında tutmak gerekir, çünkü ikisi arasında mesleki değerlerinin bilincinde olan bir arkadaşlık ilişkisi vardı (Panofsky, 1977, s. 11-12).

1507 yılında Dürer tekrar Nürnberg’e döndü. Dürer Nürnberg’e dönüşünün üzerinden çok geçmeden bir ev satın alarak dil ve matematik üzerine çalışmalar yürütmüş, şiirler yazmış ve sanat kuramı üzerine bir yazı kaleme almıştır. Bu yazısı onu hayatının sonuna kadar meşgul etmiştir. Dürer bu çalışma azmi sayesinde iyiden iyiye bilgin bir sanatçı olma yolunda mesafe kat etmiş ve bu kimliğiyle bilim adamlarıyla birlikte çalışma fırsatı yakalamıştır (Panofsky, 1977, s. 12).

Sanatı, şöhret sağlayan bir araç olarak kullanmak isteyen İmparator Maximilian, iddialı birçok tasarımı hayata geçirmek için Dürer’e görev vermiştir (Gombrich, 2007). Dürer I. Maximilian tarafından sadece sanatsal yeterliliği nedeniyle değil, aynı zamanda sahip olduğu hümanist duruşu nedeniyle görevlendirilmiştir (Panofsky, 1977, s. 12). Eğitilmiş, kibar ve hümanizm ile yoğrulmuş İtalya ile ilişkileri olan Maximilian, Alpler imparatorluğuna klasik tarzda yeni bir görünüm vermek istemiştir. I. Maximilian Innsbruck’daki sarayına Dürer ile birlikte Almanya’nın güneyinde yaşayan en iyi sanatçıları davet etmiştir. 1512 yılında başlayan bu ilişki hem imparatoru hem de Dürer’i yüceltir biçimde devam etmiştir. Dürer, İmparatorun 1519 yılındaki ölümüne kadar İmparator Maximilian ve bazı devlet adamlarının portrelerini yapmak için Bamberg ve

Augsburg'a gitmiştir. Yaptığı bu kısa ziyaretlerinin dışında Dürer'in bu sakin ve çalışma odaklı hayatını hiçbir şey bozamamıştır (Panofsky, 1977, s. 12).

Dürer 1520 yılı temmuz ayında eşi ile son büyük seyahati olan Hollanda'ya gitmiştir. Buraya gitmesindeki amaç ise imparator Maximilian'ın varisi olan V. Karl'ı bulmak, imparator Maximilian ile olan iş akdinin devamını sağlamaktır. Dürer yeni tecrübeler ve ona gösterilen bir saygı seliyle ruhunu besleyerek ve hedeflediği gibi yeni imparator ile anlaşmasını tamamlayarak Nürnberg'e geri döndü. Bu seyahat Dürer'i, sağladığı tüm bu olumlu gelişmelerine rağmen sağlığı açısından oldukça zorlanmıştır.

Dürer, ilgi çekici her türlü manzaraya olan doymaz iştahıyla Zelanda'nın sineklerle dolu bataklıklarına kadar ilerleyerek bu ülkede kıyıya vurmuş olan bir balınayı yakından görmek istemiştir (Johnson, 2011, s. 61). Dürer oraya vardığında balina çoktan yok olmuştur. Dürer'in bu seyahatten elde ettiği tek şey ise sıtma mikrobu olmuştur. Sağlığını alıp götürülen bu hastalığa rağmen Dürer hayatının geri kalanını Nürnberg'de geçirmiş ve yorulmaz bir azimle çalışmalarına devam etmiştir (Panofsky, 1977, s. 13). 1528 yılının baharında rahatsızlanan Dürer 6 Nisan 1528'de ölmüş ve Nürnberg Johannes Mezarlığına gömülmüştür.

4. KATALOG

4.1. Kudüs'e Giriş

Matta

1-2- *“Kudüs'e yaklaşip Zeytin dağının yamacında bulunan Beytfaci köyüne geldiklerinde İsa, öğrencilerinden ikisini şu sözlerle köye gönderdi: ‘Karşınızdaki köye gidin. Hemen orada bağlı bir dişi eşek ve yanında bir sığa bulacaksınız. Onları çözüp bana getirin.’”*

3- *“Size bir şey diyen olursa, ‘Rabbin bunlara ihtiyacı var, hemen geri gönderecek’ dersiniz.”*

4-5- *“Bu olay, peygamber aracılığıyla bildirilen şu sözün yerine gelmesi için oldu: ‘Siyon kızına deyin ki, Bak, alçakgönüllü Kralın, bir eşeğe, evet bir sığaya, bir eşek yavrusuna binmiş sana geliyor’.”*

6- *“Öğrenciler gittiler, İsa'nın kendilerine buyurduğu gibi yaptılar.”*

7- *“Eşekle sığayı getirip üzerlerine giysilerini yaydılar, İsa da sığanın üzerine bindi.”*

8- *“Halkın büyük bir bölümü giysilerini yolun üzerine serdi. Bazıları da ağaçlardan dallar kesiyor, yola seriyorlardı.”*

9- *“Önden giden ve arkadan gelen kalabalıklar şöyle bağıryorlardı: ‘Davut Oğluna hozana! Rab'bin adıyla gelene övgüler olsun, en yücelerde hozana!’”*

10- *“İsa Kudüs'e girdiği zaman bütün kent, ‘Bu kimdir?’ diyerek çalkalandı.”*

11 *“Kalabalıklar, ‘Bu, Celile'nin Nasıra kentinden İsa peygamber’ diyordu.” (Matta 21:1-11)⁸*

⁷Hozana, Yahudilerin İsa'nın zamanında yaygın olarak kullandığı Aramice dilinde “şimdi kurtar!” anlamına gelen bir sözcüktür. İsa'nın bu sözle selamlandığı zamanlarda özellikle bir övgü sözü olarak kullanılıyordu. Davut Oğlu diye seslendikleri kişi, İsrail'i o zamanki Roma işgalinden, yabancı ülkelerin ekonomik, sosyal ve aynı zamanda ruhsal boyunduruğundan kurtaracak bir kral olacaktı. Tanrı, Kral Davut' a söz vermişti, onun soyundan biri çıkacaktı ve bu kişi krallığı pekiştirecek, tapınak kuracak, Tanrı ile özel bir baba oğul ilişkisi içinde olacak, sonsuza dek egemenlik sürecek biriydi (Özbek, 2011, s. 15).

⁸Çalışma içinde yer alan sahnelerin anlatıları, İncil'in çağdaş Türkçe çevirisinden alıntılanmıştır. İncil: İncil'in Yunanca Aslından Türkçe 'ye Çevirisi, İstanbul, Kitabı Mukaddes Şirketi, 1998.

Markos

1-2 “Kudüs'e yaklaşıp Zeytin dağının yamacında bulunan Beytfacı ile Beytanya'ya geldiklerinde İsa öğrencilerinden ikisini şu sözlerle köye gönderdi: ‘Karşınızdaki köye gidin. Köye girer girmez, üzerine daha hiç kimsenin binmediği, bağlı duran bir sığa bulacaksınız. Onu çözüp bana getirin.’”

3- “Biri size, ‘Bunu niye yapıyorsunuz?’ derse, ‘Rab'bin ona ihtiyacı var, hemen geri gönderecek’ dersiniz.”

4- “Gittiler ve yol üzerinde, bir evin sokak kapısının yanında bağlı buldukları sığayı çözdüler.”

5- “Orada duranlardan bazıları, ‘Sığayı ne diye çözüyorsunuz?’ dediler.”

6- “Öğrenciler İsa'nın kendilerine söylediklerini tekrarlayınca, adamlar onları rahat bıraktı.”

7- “Sığayı İsa'ya getirip üzerine kendi giysilerini yaydılar. İsa da sığaya bindi.”

8- “Birçokları giysilerini, bazıları da çevredeki ağaçlardan kestikleri dalları yola serdiler.”

9- “Önden gidenler ve arkadan gelenler şöyle bağırıyorlardı: ‘Hozana! Rab'bin adıyla gelene övgüler olsun!’”

10- “‘Atamız Davut'un yaklaşan egemenliği kutlu olsun! En yücelerde hozana!’” (Markos 11:1-10)

Luka

28- “İsa, bu sözleri söyledikten sonra önden yürüyerek Kudüs'e doğru ilerledi.”

29,30- “Zeytin dağının yamacında bulunan Beytfacı ile Beytanya'ya yaklaştığında öğrencilerinden ikisini şu sözlerle köye gönderdi: ‘Karşıdaki köye gidin. Köye girince, üzerine daha hiç kimsenin binmediği, bağlı duran bir sığa bulacaksınız. Onu çözüp bana getirin.’”

31- “Biri size, ‘Onu niçin çözüyorsunuz?’ diye sorarsa, ‘Rab'bin ona ihtiyacı var’ dersiniz.”

32- “Gönderilen öğrenciler gittiler, her şeyi İsa'nın kendilerine anlattığı gibi buldular.”

- 33- “Sıpayı çözerlerken hayvanın sahipleri onlara, ‘Sıpayı niye çözüyorsunuz?’ dediler.”
- 34- “Onlar da ‘Rab’bin ona ihtiyacı var’ karşılığını verdiler.”
- 35- “Sıpayı İsa’ya getirdiler, üzerine kendi giysilerini atarak İsa’yı üstüne bindirdiler.”
- 36- “İsa ilerlerken halk, giysilerini yola seriyordu.”
- 37- “İsa Zeytin dağından aşağı inen yola yaklaştığı sırada, öğrencilerinden oluşan kalabalığın tümü, görmüş oldukları bütün mucizelerden ötürü, sevinç içinde yüksek sesle Tanrı’yı övmeye başladılar.”
- 38- “‘Rab’bin adıyla gelen Kral’a övgüler olsun! Gökte esenlik, en yücelerde yücelik olsun!’ diyorlardı.”
- 39- “Kalabalığın içinden bazı Ferisiler O’na, ‘Öğretmen, öğrencilerini sustur!’ dediler.”
- 40- “İsa, ‘Size şunu söyleyeyim, bunlar susacak olsa, taşlar bağıracaktır!’ diye karşılık verdi.” (Luka 19:28-40)

Yuhanna

- 12- “Ertesi gün, bayramı kutlamaya gelen büyük kalabalık İsa’nın Kudüs’e gelmekte olduğunu duydu.”
- 13- “Hurma dalları alarak O’nu karşılamaya çıktılar. ‘Hozana! Rab’bin adıyla gelene, İsrail’in Kralına övgüler olsun!’ diye bağıryorlardı.”
- 14-15 “İsa bir sığa bulup üzerine bindi. Yazılmış olduğu gibi, ‘Korkma, ey Siyon kızı! Bak, Kralın bir sıpayı binmiş geliyor.’”
- 16- “Öğrencileri ilkin bunları anlamadılar. Ama İsa yüceltikten sonra bu sözlerin O’nun hakkında yazıldığını, halkın bunları O’nun için yapmış olduğunu hatırladılar.”
- 17- “Lazar’ı mezardan çağırıp ölümden dirilttiği sırada İsa’yla birlikte bulunan kalabalık buna tanıklık etti.”
- 18- “İsa’nın bu mucizeyi yaptığını duyan halk O’nu karşılamaya çıktı.”
- 19- “Ferisiler ise birbirlerine, ‘Görüyorsunuz, elinizden hiçbir şey gelmiyor. Tüm dünya O’nun peşine takıldı’ dediler.” (Yuhanna 12:12-19)

4.1.1. Küçük Passion



Resim 4.1. Kudüs'e giriş⁹

Katalog No: 4-1

Eser Adı: Kudüs'e Giriş

Eserin Yeri: British Müzesi, Londra

Eserin Tarihi: 1511

Boyutları: 12,7 × 9,7 cm

Kullanılan Teknik: Ahşap baskı

⁹ https://www.wga.hu/art/d/durer/2/12/7smallp/1/06_small.jpg

Olgusal Anlam

Esere baktığımızda sahnenin merkezinde eşeğin üzerinde oturan genç erkek figürü sağ eliyle yarım daire kemer biçimli girişi olan bir mekânı işaret ederken betimlenmiştir. Uzun ve bol elbisesinin altından ayakları çıplak tasvir edilen figür haleli ve uzun saçlıdır. Sahnenin sol tarafında, bu erkek figürünün arkasında kalabalık bir erkek topluluğu görülmektedir. Eşeğin arkasındaki erkek figürü de sağ elinin işaret parmağı ile aynı yönü işaret etmektedir. Eşeğin arkasında ki diğer figürler ise birbiri ile iletişim halindedir. Toplulukta bulunanlardan biri orada bulunan hurma ağacında bir dal koparmaya çalışırken tasvir edilmiştir. Eşeğin önünde ise gelenleri izleyen üç erkek figürü dikkati çeker. Bunlardan en genci ellerini birbirine birleştirmiş ve boynu hafif sağa büküktür. Yanında ki figür ise elinde ağaç dalıyla resmedilmiştir. Eşeğin hemen önündeki yaşlı figür yere eğilmiş ve elindeki giysisini eşeğin ayakları altına sermektedir. Arka düzlemde yüksek duvarlarla örülü farklı binaları barındıran bir şehir görüntüsü yer almaktadır.

İkonografik Anlam ve İfadesel Özellik

İsa'nın Kudüs'e Giriş sahnesi, İsa'nın çile döneminin başlangıcı olarak kabul edilir. İsa'nın Kudüs'e Girişi dört kanonik İncil'de yer almıştır ve birbirleriyle uyumlu anlatımları vardır. Eser, eşek üzerinde oturan İsa'yı takip eden havariler ve Kudüs şehri halkının İsa'yı karşılaması şeklinde düzenlenmiştir. “...Hemen orada bağlı bir dişi eşek ve yanında bir sığa bulacaksınız”, “...Siyon kızına deyin ki, ‘Bak, alçakgönüllü Kralın, bir eşeğe, evet bir sığaya, bir eşek yavrusuna binmiş sana geliyor’...”, “Eşekle sığayı getirip üzerlerine giysilerini yaydılar, İsa da sığanın üzerine bindi.” (Matta 21:2,5,7), “...Köye girer girmez, üzerine daha hiç kimsenin binmediği, bağlı duran bir sığa bulacaksınız”, “...Gittiler ve yol üzerinde, bir evin sokak kapısının yanında bağlı buldukları sığayı çözdüler”, “...Orada duranlardan bazıları, ‘Sığayı ne diye çözüyorsunuz?’ dediler”, “...Sığayı İsa'ya getirip üzerine kendi giysilerini yaydılar. İsa da sığaya bindi” (Markos 11:1-2,4,5,7), “...Köye girince, üzerine daha hiç kimsenin binmediği, bağlı duran bir sığa bulacaksınız”, “...Sığayı çözerlerken hayvanın sahipleri onlara, ‘Sığayı niye çözüyorsunuz?’ dediler”, “...Sığayı İsa'ya getirdiler, üzerine kendi giysilerini atarak İsa'yı üstüne bindirdiler” (Luka 19:30,33,35), “...İsa bir sığa bulup üzerine bindi”, “...Kralın bir sığaya binmiş

geliyor” (Yuhanna 12:14-15), haleli¹⁰ tasvir edilen İsa ifadelerde olduğu gibi kendinden emin duruşuyla Kudüs şehrine bir sığa üzerinde girmesi sanatçının ikonografiye sadık kaldığını göstermektedir. Ancak İncil’de sığa ifadesi yer alırken sadece Matta İncil’inde eşek ve sığa ifadesi bir arada verilmiştir, dolayısıyla sanatçı burada Matta İncil’inde yer alan eşek ifadesini resme yansıtmamıştır. Sanatçı bazı yerlerde ikonografiye birebir sadık kalmamış bireyselliğini devreye sokmuştur. “...*Halkın büyük bir bölümü giysilerini yolun üzerine serdi*” (Matta 21:8), “...*Birçokları giysilerini, bazıları da çevredeki ağaçlardan kestikleri dalları yola serdiler*” (Markos 11:8), “...*İsa ilerlerken halk, giysilerini yola seriyordu*” (Luka 19:36) ifadelerinden de anlaşıldığı gibi İsa ve havarilerine doğru hareket eden kalabalığın altında yer aldıkları kemerli bir geçitten oluşan ve Kudüs kentinin kapısını simgeleyen mimari yapı önünde, eşeğin altına giysisini sererek İsa’yı karşılamaktadır. Böyle bir davranış halkın İsa’ya yönelik saygısını ve hürmetini sembolize etmektedir. Matta, Markos ve Luka İncillerinde halkın büyük bir bölümü, halk ve birçokları ifadeleri yer alırken Dürer İsa’yı karşılarken eşeğinin önünde sadece bir erkek figürünü giysi sererken tasvir etmiştir. Dolayısıyla sanatçı burada figür bakımından ikonografiye sadık kalmamıştır. “...*Bazıları da ağaçlardan dallar kesiyor, yola seriyorlardı*” (Matta 21:8), “...*Birçokları giysilerini, bazıları da çevredeki ağaçlardan kestikleri dalları yola serdiler*” (Markos 11: 8). Matta ve Markos İncillerinde ağaçtan kesilen dalların yolun üzerine serildiği ifadeleri yer almasına rağmen eserde yere serilen ağaç dallarına yer verilmemiştir ama ağaç dallarını koparmaya çalışan bir figür tasvir edilmiştir. “...*Hurma dalları alarak O’nu karşılamaya çıktılar*” (Yuhanna 12:13) ifadesinden anlaşıldığı gibi orada bulunan kalabalığı, hurma dalları¹¹ ile hayran bir şekilde İsa’yı karşılarken tasvir eden Dürer, Yuhanna İncil’indeki ikonografiye sadık kalmıştır. Sanatçı dört kanonik İncil’de yer verilen Kudüs’e Giriş konusunun farklı özelliklerini alarak belirli ölçüde ikonografiye sadık kalarak resmetmiştir.

¹⁰ Sanat tarihi terminolojisinde hale ilahî veya dünyevî kudrete sahip figürlerin başını kuşatan, tasvirdeki karakterin önemini belirterek diğerlerinden farklılaştırıp vurgulamak amacıyla çeşitli geometrik formlarda yapılmış bir çizgi veya bu çerçevedeki sınırlı bir alan anlamında kullanılmaktadır. Tasvirlerdeki karakterlerin daire biçimi halelerle vurgulanması figürlerin kimliği ile ilgili bilgiler vermeye başlamıştır. Dini hiyerarşi buna etki eden en önemli unsurdur. İsa’nın, Meryem’in aynı zamanda havarilerin ve imparatorların benzer hâlelerle tasviri hiyerarşik açıdan hoş karşılanmamış olmalıdır. Böylece özellikle İsa için diğerlerinden farklı bir hale uygulaması belirlemiştir (Sunay, 2012, s. 198,200).

¹¹ Hurma Dalları Hıristiyanlıkta ölümü yenen şehitler için benimsendi ve İsa’nın Kudüs’e Girişi ile bağdaştırıldı. (Carr-Gomm, 2014, s. 241)

4.2. Tacirlerin Tapınaktan Kovuluşu

Matta

12- “İsa, tapınağın avlusuna girerek oradaki bütün satıcı ve alıcıları dışarı kovdu. Para bozanların masalarını, güvercin satanların sehpaalarını devirdi.”

13- “Onlara şöyle dedi: ‘Benim evime dua evi denecek’ diye yazılmıştır. Ama siz burayı haydut inine çevirdiniz!” (Matta 21:12-13)

Markos

15- “Oradan Kudüs'e geldiler. İsa tapınağın avlusuna girerek oradaki satıcı ve alıcıları dışarı kovmaya başladı. Para bozanların masalarını, güvercin satanların sehpaalarını devirdi.”

16- “Yük taşıyan hiç kimsenin tapınağın avlusundan geçmesine izin vermedi.”

17- “Halka ders verirken şunları söyledi: ‘Benim evime, tüm ulusların dua evi denecek’ diye yazılmamış mıdır? Ama siz burayı haydut inine çevirdiniz” (Markos 11:15-17)

Luka

45- “Sonra İsa tapınağın avlusuna girerek satıcıları dışarı kovmaya başladı.”

46- “Onlara, ‘Benim evim dua evi olacak diye yazılmıştır. Ama siz burayı haydut inine çevirdiniz’ dedi” (Luka 19:45-46)

Yuhanna

13- “Yahudilerin Fısıh bayramı yakındı. İsa da Kudüs'e gitti.”

14- “Tapınağın avlusunda sığır, koyun ve güvercin satanlarla orada oturmuş para bozanları gördü.”

15- “İpten bir kamçı yaparak hepsini, koyunlar ve sığırlarla birlikte tapınaktan kovdu, para bozanların paralarını döktü ve masalarını devirdi.”

16- “Güvercin satanlara, ‘Bunları buradan kaldırın, Babamın evini pazar yerine çevirmeyin!’ dedi” (Yuhanna 2:13-17).

4.2.1. Küçük Passion



Resim 4.2. Tüccarların tapınaktan kovuluşu¹²

Katalog No: 4-2

Eser Adı: Tacirlerin Tapınaktan Kovuluşu

Eserin Yeri: British Müzesi, Londra

Eserin Tarihi: 1511

Boyutları: 12,7 × 9,7 cm

Kullanılan Teknik: Ahşap baskı

¹²https://www.wga.hu/art/d/durer/2/12/7smallp/1/07_small.jpg

Olgusal Anlam

Resmedilen olayın merkezinde uzun saçlı bol kıyafetli elinde kırbaçla bir erkek figürü yer almaktadır. Bu erkek figürünün ayaklarının dibinde yere yatmış şekilde kendini korumaya çalışan başka bir erkek figürü vardır. İzleyiciye göre resmin sağında yarım daire biçimli kemerli girişi olan bir mekânın önünde iki erkek figürü birbirine sarılmış olarak görülmektedir. Yarım daire biçimli girişin hemen üstünde daire biçiminde bir açıklık ve girişin izleyiciye göre sol kısmındaki duvarda şamdan üstünde yanan bir mum tasvir edilmiştir. İzleyiciye göre resmin sol alt kısmında, ortadaki erkek figürünün ayakucunda devrilmiş bir masa/sehpa ve hemen arkasında bir erkek figürü yer alır. Bu figür elindeki kuzuyla birlikte ortadaki erkek figürüne sırtı dönük bir şekilde kaçarken resmedilmiştir. Kaçan erkek figürünün arkasında elini havaya kaldırmış sadece başı arkadan görünen bir figür daha vardır.

İkonografik Anlam ve İfadesel Özellik

Tapınaktan Tacirlerin Kovuluşu ikonografisi dört kanonik İncil’de yer almıştır ve birbirleriyle uyumlu anlatımları vardır. “...İsa, tapınağın avlusuna girerek oradaki bütün satıcı ve alıcıları dışarı kovdu” (Matta 21:12), “... İsa tapınağın avlusuna girerek oradaki satıcı ve alıcıları dışarı kovmaya başladı” (Markos11:15), “...Sonra İsa tapınağın avlusuna girerek satıcıları dışarı kovmaya başladı” (Luka 19:45), “...koyunlar ve sığırlarla birlikte tapınaktan kovdu” (Yuhanna 2:15) ifadelerinde yer aldığı gibi merkezde yer alan İsa, öfkeli bir şekilde tapınakta ki satıcıları tapınaktan çıkarmaya çalışırken betimlenmiştir. Dolayısıyla ifadesel açıdan Dürer, İsa’yı ikonografide uygun bir şekilde resmetmiştir. “...Para bozanların masalarını, güvercin satanların sehalarını devirdi” (Matta 21:12), “...Para bozanların masalarını, güvercin satanların sehalarını devirdi” (Markos11:15), “...para bozanların paralarını döktü ve masalarını devirdi” (Yuhanna 2:15) ifadelerinden de anlaşıldığı gibi Dürer resimde İsa’nın önünde bir masayı arkasında ise bir sehpayı devrilmiş olarak resmederek figür ve ortam bakımından ikonografiye sadık kalmıştır. “...İpten bir kamçı yaparak hepsini, koyunlar ve sığırlarla birlikte tapınaktan kovdu” (Yuhanna 2:15). İsa, elindeki kırbaçını ikonografide belirtildiği gibi yerde olan figüre vurmak üzere tasvir etmiştir. Diğer İncillerde İsa’nın kırbaç kullanımı yer almazken sadece Yuhanna incilinde yer verilmiştir. Dolayısıyla sanatçı burada Yuhanna İncilindeki ikonografiye resme yansıtmıştır. “...koyunlar ve sığırlarla birlikte tapınaktan

kovdu” (Yuhanna 2:15) ifadesinde yer aldığı gibi Dürer’in izleyiciye göre resmin sol kısmında diğer İnciller’de yer verilmeyen elinde koyun/kuzu ile korkmuş bir şekilde tapınaktan çıkmaya çalışan satıcıyı resmetmesi yine doğrudan Yuhanna İncil’inden etkilendiğini göstermektedir. “...güvercin satanların sehpalarını devirdi” (Matta 21:12), “...güvercin satanların sehpalarını devirdi” (Markos11:15), “...koyunlar ve sığırlarla birlikte tapınaktan kovdu”, “...Güvercin satanlara, ‘Bunları buradan kaldırın’...dedi” (Yuhanna 2:15-16) ifadelerinden de anlaşıldığı gibi İsa’nın tapınaktan dışarıya çıkmasını istediği sığır ve güvercin gibi diğer hayvanlarda vardır ancak sanatçı bunları resme yansıtmayarak ikonografiye sadık kalmamıştır. Çevresindekilerin İsa’ya yönelttikleri korku dolu bakışların nedeni ise tapınakta gerçekleştirilen ibadet dışı işlere yönelik bir tepkide bulunan İsa’nın burada yapılan eylemleri onaylamadığını göstermek istemesidir. Dolayısıyla ifadesel açıdan sanatçı ikonografiye sadık kalmıştır. Kısaca bu resimde tasvir edilen olay, yani Tapınaktan Tacirlerin Kovulması dört kanonik İncil’den Matta, Markos, Luka ve Yuhanna İncillerinde anlatılanlarla olay ve mekân bakımından ikonografi kısmında olsa örtüşmektedir.

4.3. İsa'nın Havarilerinin Ayaklarını Yıkaması

Yuhanna

4- *"Yemekten kalktı, üstlüğüünü bir yana koydu, bir havlu alıp beline doladı."*

5- *"Sonra bir leğene su doldurup öğrencilerin ayaklarını yıkamaya ve beline doladığı havluyla kurulamaya başladı."*

6- *"İsa, Simun Petrus'a geldi. Simun, 'Rab, ayaklarımı sen mi yıkayacaksın?' dedi."*

7- *"İsa ona şu cevabı verdi: 'Ne yaptığımı şimdi anlayamazsın, ama sonra anlayacaksın.'"*

8- *"Petrus, 'Benim ayaklarımı asla yıkamayacaksın dedi!' İsa, 'Seni yıkamazsam yanımda yerin olmaz' cevabını verdi."*

9- *"Simun Petrus, 'Rab, o halde yalnız ayaklarımı değil, ellerimi ve başımı da yıka!' dedi."*

10- *"İsa ona dedi ki, 'Yıkanmış olan tamamen temizdir; ayaklarının yıkanmasından başka şeye ihtiyacı yoktur', sizler temizsiniz, ama hepiniz değil."*

11- *"İsa, kendisini kimin ele vereceğini biliyordu. Bu nedenle, 'Hepiniz temiz değilsiniz' demişti." (Yuhanna 13:4-11)*

4.3.1. Küçük Passion



Resim 4.3. İsa'nın havarilerinin ayaklarını yıkaması¹³

Katalog No: 4-3

Eser Adı: İsa'nın Havarilerinin Ayaklarını Yıkaması

Eserin Yeri: British Müzesi, Londra

Eserin Tarihi: 1511

Boyutları: 12,7 × 9,7 cm

Kullanılan Teknik: Ahşap baskı

¹³https://www.wga.hu/art/d/durer/2/12/7smallp/1/09_small.jpg

Olgusal Anlam

Eserde anlatılan olay beşik tonozla örtülü kapalı bir mekânda gerçekleşmektedir. Tavandan sarkan iki şamdanla aydınlatılan mekânın içinde on üç erkek figürü yer almaktadır. Bunlardan on erkek figür arka düzlemde bir masa etrafında birbirleriyle konuşur vaziyette resmedilirken diğer üç erkek figür ön düzlemde yer almaktadır. Resmin sağ alt köşesinde üzerinde A ve D harflerinin yazılı olduğu bir tabure üzerinde oturan yaşlı figür yer almaktadır. Bu figür bir leğenin içinde karşısındaki figüre ayaklarını yıkatırken, elini başının üstüne koymuş şekilde resmedilmiştir. Yaşlı figürün ayaklarını yıkayan figür ise dizlerinin üzerinde öne eğilmiş, kolunu dirseklere kadar sıvamış, belinde bir havlu/bez takmış şekilde uzun saçlı olarak betimlenmiştir. Bu figürün arkasında bir elinde ibrik diğer elinde havlu/bez bulunan daha genç bir figür yer alır.

İkonografik Anlam ve İfadesel Özellik

Son Akşam Yemeği öncesinde İsa'nın havarileri arasındaki geçen bu diyalogu konu alan ikonografiye dört kanonik İncil'den sadece Yuhanna İncil'i (13:4-11) yer vermiştir. Yuhanna İncil'inde "*Alçakgönüllülük Örneği*" başlığı altında yer verilen İsa'nın Havarilerin Ayaklarını Yıkaması ikonografisi, İsa'nın bir tabure üstünde oturan yaşlı havari Petrus'un ayaklarını yıkaması şeklinde betimlenmiştir. "*...bir havlu alıp beline doladı. Sonra bir leğene su doldurup öğrencilerin ayaklarını yıkamaya ve beline doladığı havluyla kurulamaya başladı*" (Yuhanna 13:4-5). Dürer bu sahnede figür ve ortam bakımından ikonografiye sadık kalarak İsa'yı belinde havlusu, bir leğen içerisinde Petrus'un ayaklarını yıkarken resmetmiştir. Petrus ise, "*...benim ayaklarımı asla yıkamayacaksın*" (Yuhanna 13:4-8) ifadesinde yer aldığı gibi karşı çıkar bir şekilde tasvir edilmemiştir. Sanatçı burada ikonografinin aksine, Petrus'u İsa karşısında daha rahat ve düşünceli resmederek ifadesel açıdan bireyselliğine yer vererek ikonografiye sadık kalmamıştır. "*...Simun Petrus, 'Rab, o halde yalnız ayaklarımı değil, ellerimi ve başımı da yıka!' dedi*" (Yuhanna 13:4-9) ifadesinde yer alan Petrus'un elini başına koyması Dürer'in bu eserinde İsa'dan başını yıkamasını istemesi¹⁴ şekilde açıklanacak bir anlam taşımamaktadır. Dolayısıyla sanatçı burada Petrus'un elini başının üstünde resmederek ikonografiye sadık kalsa da ifadesel açıdan Petrus'u sakin bir şekilde resmetmesi

¹⁴Petrus'un İsa'ya bakarak elini başının üzerine koyması "*yalnız ayaklarımı değil, ellerimi ve başımı da yıka!*" sözünün resim diliyle anlatımıdır (Schiller, 1972, s. 44).

sanatçının bireyselliğini resme kattığının kanıtıdır. İsa ve Petrus'un arkasında yer alan havarilerin birbirlerine karşı şaşkın bakışlarının nedeni, "... *'Sizler temizsiniz, ama hepiniz değil'*. İsa, kendisini kimin ele vereceğini biliyordu. Bu nedenle, *'Hepiniz temiz değilsiniz demişti'*" (Yuhanna 13:10-11) ikonografisinden de anlaşıldığı gibi İsa'nın kim tarafından ele verileceğini bilmediklerindedir. Dolayısıyla sanatçı burada ifadesel açıdan ikonografiye sadık kalmıştır. Dürer'in bu eseri Yuhanna İncil'indeki ikonografi ile olay ve mekân bakımından büyük ölçüde örtüşmektedir.



4.4. Son Akşam Yemeği

Matta

17- “Mayasız Ekmek bayramının ilk günü öğrenciler İsa'nın yanına gelerek, ‘Fısıh¹⁵ yemeğini yemek için nerede hazırlık yapmamızı istersin?’ diye sordular.”

18- “İsa onlara, ‘Kente varıp o adamın evine gidin’ dedi. ‘Ona şöyle deyin: Öğretmen diyor ki, zamanım yaklaştı. Fısıh bayramını, öğrencilerimle birlikte senin evinde kutlayacağım.’”

19- “Öğrenciler, İsa'nın buyruğunu yerine getirerek Fısıh yemeği için hazırlık yaptılar.”

20- “Akşam olunca İsa on iki öğrencisiyle yemeğe oturdu.”

21- “Yemek yerlerken, ‘Size doğrusunu söyleyeyim, sizden biri beni ele verecek’ dedi.”

22- “Bu söz onları kedere boğdu. Teker teker, ‘Rab, beni demek istemedin ya?’ diye sormaya başladılar.”

23- “O da ‘Beni ele verecek olan’ dedi, ‘elindeki ekmeği benimle birlikte sahana batırandır.’”

24- “İnsanoğlu, kendisi için yazılmış olduğu gibi gidiyor, ama İnsanoğlu'nu ele verenin vay haline! O adam hiç doğmamış olsaydı, kendisi için daha iyi olurdu.”

25- “O'nu ele verecek olan Yahuda, ‘Rabbî, yoksa beni mi demek istedin?’ diye sordu. İsa ona, ‘Söylediğin gibidir’ karşılığını verdi.”

26- “Yemek sırasında İsa eline ekmek aldı, şükran duasını yapıp ekmeği böldü ve öğrencilerine verdi. ‘Alın, yiyin’ dedi, ‘bu benim bedenimdir.’”

27- “Sonra bir kâse alıp şükretti ve bunu öğrencilerine vererek, ‘Hepiniz bundan için’ dedi.”

28- “‘Çünkü bu benim kanımdır, günahların bağışlanması için birçokları uğruna akıtılan antlaşma kanıdır.’”

¹⁵Fısıh (Pesah, Passover) Bayramı, Musa önderliğinde İsraililerin Mısır'ı terk edişlerinin anısına kutlanan bir bayramdır ve İbrani takvimine göre Nisan'ın 15'ine denk düşer. Bu günde yenilen yemeğe de Fısıh yemeği denir Pesah süresince evlerde mayalı hamur ya da mayalanabilecek türden olan yiyecekler kullanılmaz. Bu günlerde iş yapılması yasaktır (Gündüz, 1998, s. 30). Hamursuz denilen mayasız ekmek, yemeğin geleneksel malzemesidir. Yahudi topluluğu arasında en geniş kutlanan bayramdır (Boynudelik, 2015, s. 145).

29- “‘Size şunu söyleyeyim, Babamın egemenliğinde sizinle birlikte tazesini içeceğim o güne dek, asmanın bu ürününden bir daha içmeyeceğim.’” (Matta 26: 17-29)

Markos

12- “Fısıh kurbanının kesildiği Mayasız Ekmek Bayramı'nın ilk günü öğrencileri İsa'ya, ‘Fısıh yemeğini yemen için nereye gidip hazırlık yapmamızı istersin?’ diye sordular.”

13- “O da öğrencilerinden ikisini şu sözlerle önden gönderdi: ‘Kente gidin, orada su testisi taşıyan bir adam çıkacak karşınıza. Onu izleyin.’”

14- “‘Adamın gideceği evin sahibine şöyle deyin: Öğretmen, öğrencilerimle birlikte Fısıh yemeğini yiyeceğim konuk odası nerede?’ diye soruyor.”

15- “‘Ev sahibi size üst katta döşenmiş, hazır büyük bir oda gösterecek. Orada bizim için hazırlık yapın.’”

16- “Öğrenciler yola çıkıp kente gittiler. Her şeyi, İsa'nın kendilerine söylediği gibi buldular ve Fısıh yemeği için hazırlık yaptılar.”

17- “Akşam olunca İsa Onikiler’le birlikte geldi.”

18- “Sofraya oturmuş yemek yerlerken İsa, ‘Size doğrusunu söyleyeyim’ dedi, ‘Sizden biri, benimle yemek yiyen biri bana ihanet edecek.’”

19- “Onlar da kederlenerek birer birer kendisine, ‘Beni demek istemedin ya?’ diye sormaya başladılar.”

20- “İsa onlara, ‘Onikiler'den biridir, ekmeğini benimle birlikte sahana batırandır’ dedi.”

21- “Evet, İnsanoğlu kendisi için yazılmış olduğu gibi gidiyor, ama İnsanoğlu'na ihanet edenin vay haline! O adam hiç doğmamış olsaydı, kendisi için daha iyi olurdu.”

22- “İsa yemek sırasında eline ekmek aldı, şükredip ekmeği böldü ve ‘Alın, bu benim bedenimdir’ diyerek öğrencilerine verdi.”

23- “Sonra bir kâse alıp şükretti ve bunu öğrencilerine verdi. Hepsi bundan içti.”

24- “‘Bu benim kanım’ dedi İsa, ‘Birçokları uğruna akıtılan antlaşma kanıdır.’”

25- “‘Size doğrusunu söyleyeyim, Tanrı'nın Egemenliği'nde yenisini içeceğim o güne dek, asmanın ürününden bir daha içmeyeceğim.’” (Markos 14:12-25)

Luka

7- “Fısıh kurbanının kesilmesi gereken Mayasız Ekmek Günü geldi.”

8- “İsa, Petrus'la Yuhanna'yı, ‘Gidin, Fısıh yemeğini yiyebilmemiz için hazırlık yapın’ diyerek önden gönderdi.”

9- “O'na, ‘Nerede hazırlık yapmamızı istersin?’ diye sordular.”

10-11- “İsa onlara, ‘Bakın’ dedi, ‘Kente girdiğinizde karşınıza su testisi taşıyan bir adam çıkacak. Adamı, gideceği eve kadar izleyin ve evin sahibine şöyle deyin: Öğretmen, öğrencilerimle birlikte Fısıh yemeğini yiyeceğim konuk odası nerede?’ diye soruyor.”

12- “Ev sahibi size üst katta, döşenmiş büyük bir oda gösterecek. Orada hazırlık yapın.”

13- “Onlar da gittiler, her şeyi İsa'nın kendilerine söylediği gibi buldular ve Fısıh yemeği için hazırlık yaptılar.”

14-15- “Yemek saati gelince İsa, elçileriyle birlikte sofraya oturdu ve onlara şöyle dedi: ‘Ben acı çekmeden önce bu Fısıh yemeğini sizinle birlikte yemeyi çok arzulamıştım.’”

16- “‘Size şunu söyleyeyim, Fısıh yemeğini, Tanrı'nın Egemenliği'nde yetkinliğe erişeceği zamana dek, bir daha yemeyeceğim.’”

17- “Sonra kâseyi alarak şükretti ve ‘Bunu alın, aranızda paylaşın’ dedi.”

18- “‘Size şunu söyleyeyim, Tanrı'nın Egemenliği gelene dek, asmanın ürününden bir daha içmeyeceğim.’”

19- “Sonra eline ekmek aldı, şükredip ekmeği böldü ve onlara verdi. ‘Bu sizin uğrunuza feda edilen bedenimdir. Beni anmak için böyle yapın’ dedi.”

20- “Aynı şekilde, yemekten sonra kâseyi alıp şöyle dedi: ‘Bu kâse, sizin uğrunuza akıtılan kanımla gerçekleşen yeni antlaşmadır.’”

21- “‘Ama bana ihanet edecek kişinin eli şu anda benimkiyle birlikte sofradadır.’”

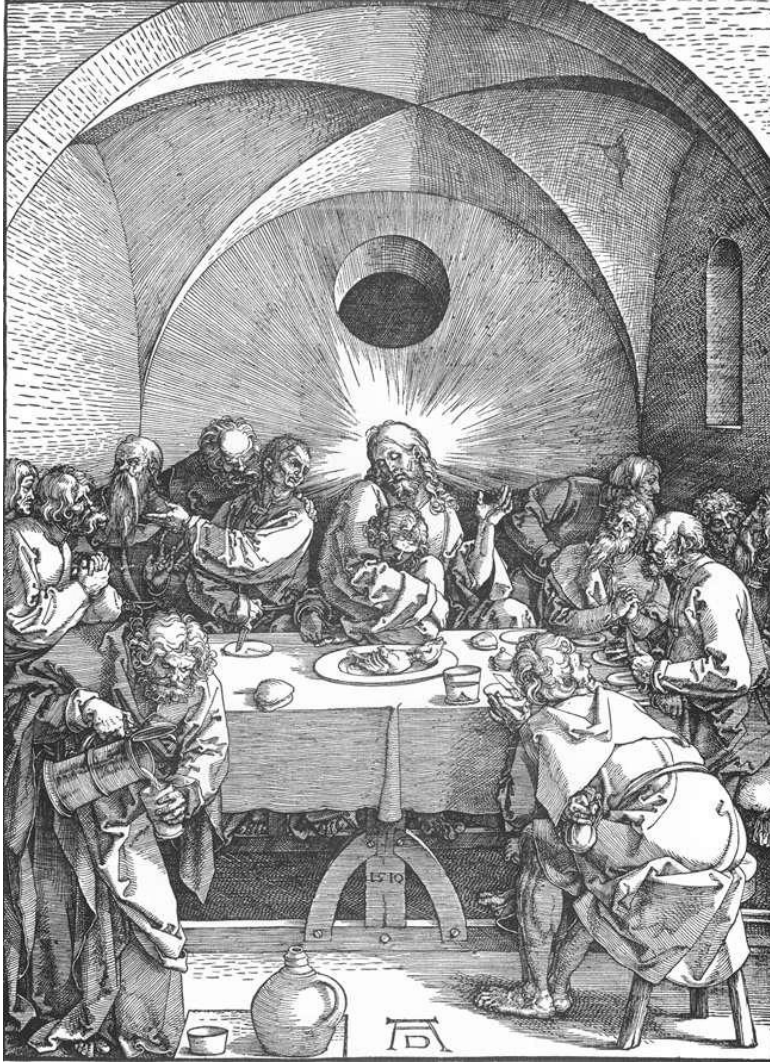
22- “‘İnsanoğlu, belirlenmiş olan yoldan gidiyor. Ama O'na ihanet eden adamın vay haline!’”

23- “Elçiler, aralarında bunu kimin yapabileceğini tartışmaya başladılar” (Luka 22:7-23).

Yuhanna

- 21- *“İsa bunları söyledikten sonra ruhunda derin bir sıkıntı duydu. Açıkça konuşarak, ‘Size doğrusunu söyleyeyim, sizden biri bana ihanet edecek’ dedi.”*
- 22- *“Öğrenciler, kimden söz ettiğini merak ederek birbirlerine baktılar.”*
- 23- *“Öğrencilerinden biri İsa'nın göğsüne yaslanmıştı. İsa onu severdi.”*
- 24- *“Simun Petrus bu öğrenciye, kimden söz ettiğini İsa'ya sorması için işaret etti.”*
- 25- *“O da İsa'nın göğsüne yaslanmış durumda, ‘Ya Rab, kimdir o?’ diye sordu.”*
- 26- *“İsa, ‘Lokmayı sahana batırıp kime verirsem odur’ diye yanıtladı. Sonra lokmayı batırıp Simun İskariot'un oğlu Yahuda'ya verdi.”*
- 27- *“Yahuda lokmayı alır almaz Şeytan onun içine girdi. İsa da ona, ‘Yapacağını tez yap!’ dedi.”*
- 28- *“Sofrada oturanların hiçbiri, İsa'nın ona bu sözleri neden söylediğini anlamadı.”*
- 29- *“Para kutusu Yahuda'da olduğundan, bazıları İsa'nın ona, ‘Bayram için bize gerekli şeyleri al’ ya da ‘Yoksullara bir şey ver’ demek istediğini sandılar.”*
- 30- *“Yahuda lokmayı aldıktan hemen sonra dışarı çıktı. Gece olmuştu.” (Yuhanna 13:21-30).*

4.4.1. Büyük Passion



Resim 4.4. Son akşam yemeği¹⁶

Katalog No: 4-4

Eser Adı: Son Akşam Yemeği

Eserin Yeri: Albertina Müzesi, Viyana

Eserin Tarihi: 1510

Boyutları: 39 x 28 cm

Kullanılan Teknik: Ahşap baskı

¹⁶<https://www.wga.hu/art/d/durer/2/12/3largep/09largep.jpg>

Olgusal Anlam

Çapraz tonozla örtülü mekânda dikdörtgen masanın etrafında on dört erkek figürü yer almaktadır. Masanın tam ortasında omuzlarından itibaren başını üç yönden çevreleyen halesi ile bir erkek figürü betimlenmiştir. Kafası hafif eğik uzun saçlı bu figür kendinden daha genç bir erkek figüre sarılırken görülmektedir. Bu iki figürün tam arkasında daire biçimli bir açıklık yer almaktadır. Bu figürlerin hem sağlarında hem de sollarında altı erkek figürü yer alır. İzleyiciye göre sağdaki altılı gruptan beşi birbirlerine ve ortadaki figüre bakarken tasvir edilmiştir. Masanın karşı tarafında yer alan altıncı figür ise masaya doğru eğilmiş arkası dönük olarak sol elinde bir keseyi sağ elinde ise bir kâseyi tutarken resmedilmiştir. İzleyiciye göre resimde yer alan mekânın sağ duvarında yarım daire biçimli bir açıklık yer alır. İzleyiciye göre soldaki altılı grupta ise yine beşi birbirleriyle sohbet ederken tasvir edilirken, bazısı ayakta ve ortadaki figüre bakarken, bazısı ise elleriyle farklı bir yönü işaret ederken görülmektedir. Altıncı kişi ise izleyiciye dönük elindeki sürahiden bardağa içecek boşaltırken resmedilmiştir. Bu figürün ayakucunda bir kâse ve bir testi yer alır. Masanın üzerinde bölünmüş iki parça ekmek, tabaklar bir adet bardak ve masanın tam ortasındaki tabakta bir hayvanın pişirilmiş eti vardır.

İkonografik Anlam ve İfadesel Özellik

Son Akşam Yemeği bir *ökaristi*¹⁷ sahnesidir, Ayak Yıkama ve Havariler'in Komünyonu sahneleri ile birlikte de tasvir edilebilir. "Son Akşam Yemeği" sahnesi dört kanonik İncil'de yer almasına rağmen birbirinden farklı anlatımları vardır. Tasvir İsa'nın son akşam yemeğinde havarilerinden birinin onu aldatacağı anı anlatır. "*Akşam olunca İsa on iki öğrencisiyle yemeğe oturdu.*" (Matta 26: 20), "*Akşam olunca İsa Onikiler'le birlikte geldi.*" (Markos 14:17), "*...elçileriyle birlikte sofraya oturdu.*" (Luka 22:14-15) ifadelerden de anlaşıldığı üzere Dürer resimde İsa'nın çevresinde on iki öğrencisini tasvir ederek figür bakımından ikonografiye birebir sadık kalmıştır. Sanatçı on iki havarisinin yanında onlara servis yapan bir hizmetçiyi de izleyiciye dönük şekilde betimleyerek bireyselliğini resme yansıtmıştır. Yemek sırasında İsa havarilerinden birisinin kendisine

¹⁷ Ökaristi: Hristiyanlığın önemli bir sakramenti olan Ökaristi İsa'yı anmak adına yapılan bir tören olup Grekçe 'şükretmek' anlamına gelmektedir. Tevrat'ta pek çok yerde yer alan bu ifade, incil metninde de görüldüğü gibi, İsa'nın ekmek ve şarabı şükrettikten sonra havarilerine vermesiyle ilgili olarak bu ayine adım vermiştir (Mercangöz, 2004, s. 137). İsa havailerine ekmek ve şaraptan bir pay vererek, ölümünün başarabileceği, gerçekleştireceği şeylerden bir pay veriyordu. Hristiyanlıktaki Ökaristi bu yemekten gelir. İsa'nın emirlerine itaat eden kilise bunu, o gelene kadar İsa'yı hatırlamak ve ölümünü duyurmak için yapmıştır (Wybrew, 1990, s. 13).

ihamet edeceğini bildirmiştir. “...Bu söz onları kedere boğdu. Teker teker, ‘Rab, beni demek istemedin ya?’ diye sormaya başladılar” (Matta 26: 22), “...Onlar da kederlenerek birer birer kendisine, ‘Beni demek istemedin ya?’ diye sormaya başladılar.” (Markos 14: 19), “Elçiler, aralarında bunu kimin yapabileceğini tartışmaya başladılar” (Luka 22: 23), “ğrenciler, kimden söz ettiğini merak ederek birbirlerine baktılar” (Yuhanna 13: 22) ifadeleriyle dört İncil’de de farklı biçimde anlatılan bu olayı resmeden Dürer, İsa’yı beşli gruplar halinde çevreleyen havarileri, bu sözleri nedeni ile şaşkınlık içerisinde birbirlerine bakarken resmederek ifadesel açıdan ikonografiye sadık kalmıştır. Bunun yanında İsa ve Yuhanna havarilerin aksine gözleri kapalı sakin bir şekilde tasvir edilmişlerdir. “...öğrencilerinden biri İsa’nın göğsüne yaslanmıştı. İsa onu severdi (Yuhanna 13:23)” diğer İncillerde yer almayan bu ifade sadece Yuhanna İncil’inde vardır. Burada vurgulanan ğrenci ise Yuhanna’dır (Arsal Yüzgüller & Tükel, 2014, s. 155). Dolayısıyla Dürer burada doğrudan Yuhanna İncil’indeki ikonografiyi resme yansıtılmıştır. “...O da ‘Beni ele verecek olan’ dedi, ‘elindeki ekmeği benimle birlikte sahana batırandır’” (Matta 26: 23), “...İsa onlara, ‘Onikiler’den biridir, ekmeğini benimle birlikte sahana batırandır’ dedi” (Markos 14: 20), “...Ama bana ihamet edecek kişinin eli şu anda benimkiyle birlikte sofradadır” (Luka 22: 21), “...İsa, ‘Lokmayı sahana batırıp kime veririm odur’ diye yanıtladı. Sonra lokmayı batırıp Simun İskariot’un oğlu Yahuda’ya verdi.” (Yuhanna 13:26) ifadelerinden anlaşıldığı üzere dört İncil ikonografisinde de İsa’ya ihamet edecek Yahuda ile ilgili farklı anlatımlar kullanılmıştır. İsa’yı ele verecek Yahuda’nın kimliğini belirtmek için Dürer onu masanın diğer tarafında izleyiciye arkası dönük ve “...Para kutusu Yahuda’da olduğundan, bazıları İsa’nın ona, ‘Bayram için bize gerekli şeyleri al’ ya da ‘Yoksullara bir şey ver’ demek istediğini sandılar” (Yuhanna 13:29) ifadesinde yer aldığı gibi ihametinin karşılığında aldığı para kesesiyle birlikte resmetmiştir. Diğer havariler birbirleriyle iletişim halinde iken Yahuda’yı tek olarak resmederek bunu daha da pekiştirmiştir. Dolayısıyla ifadesel açıdan sanatçı yine doğrudan Yuhanna İncil’indeki ikonografiyi resme yansıtılmıştır. “...Yemek sırasında İsa eline ekmeğ aldı, şükran duasını yapıp ekmeği böldü ve öğrencilerine verdi. ‘Alın, yiyin’ dedi, ‘bu benim bedenimdir.’ Sonra bir kâse alıp şükretti ve bunu öğrencilerine vererek, ‘Hepiniz bundan için’ dedi. ‘nk bu benim kanımdır, günahların bağışlanması için birçokları uğruna akıtılan antlaşma kanıdır.’” (Matta 26: 26-28), “...İsa yemek sırasında eline ekmeğ aldı, şükredip ekmeği böldü ve ‘Alın, bu benim bedenimdir’ diyerek öğrencilerine verdi. Sonra bir kâse alıp şükretti ve bunu öğrencilerine verdi. Hepsi bundan içti. ‘Bu benim kanım’ dedi İsa, ‘Birçokları uğruna akıtılan antlaşma kanıdır.’” (Markos 14:22-24), “...Sonra eline ekmeğ aldı,

şükredip ekmeği böldü ve onlara verdi. 'Bu sizin uğrunuza feda edilen bedenimdir. Beni anmak için böyle yapın' dedi. Aynı şekilde, yemekten sonra kâseyi alıp şöyle dedi: 'Bu kâse, sizin uğrunuza akıtılan kanımla gerçekleşen yeni antlaşmadır.'" (Luka 22:19-20) ifadelerinde yer alan kâse ve ekmeğ ise Ekmeğ-Şarap Ayinini simgeleyen öğelerdir¹⁸. Dolayısıyla sanatçı bu resimde ayini simgeleyen öğelere yer vererek ifadesel açıdan ikonografiye sadık kalmıştır. İsa'nın Son Akşam Yemeği tasviri dört kanonik İncil'de anlatılanlarla küçük farklılar barındırır da olay ve mekân bakımından ikonografi ile örtüşmektedir.

¹⁸ Komünyon (kutsal sofrası), rabbin yemeği gibi farklı adlarda kullanılır. Katolik öğretilerde sakramentler içerisinde en önemli görülen bu ayin vasıtasıyla, İsa'nın ölümü ve yeniden dirilişi kutlanmaktadır (İnanlar, 2015, s. 168). Katolikler tarafından "*Mass*" veya "*Eucharist*" Ortodokslar tarafından "*Holy Liturgy*" ve Protestanlar tarafından "*Holy Communion*" veya "*Lord's Supper*" olarak da adlandırılır (Sulku, 2016, s. 15)

4.4.2. Küçük Passion



Resim 4.5. Son akşam yemeği¹⁹

Katalog No: 4-5

Eser Adı: Son Akşam Yemeği

Eserin Yeri: British Museum, London

Eserin Tarihi: 1511

Boyutları: 12,7 × 9,7 cm

Kullanılan Teknik: Ahşap baskı

¹⁹https://www.wga.hu/art/d/durer/2/12/7smallp/1/08_small.jpg

Olgusal Anlam

Eserde anlatılan olay alçak tavanlı yarı kapalı bir mekânda gerçekleşmektedir. Yuvarlak masa etrafında bulunan on üç erkek figüründen on biri birbirleriyle iletişim halindedir. Masanın ortasında yer alan diğer iki figürden uzun saçlı ve haleli olanı sağ elini havaya kaldırırken, sol eliyle kucağındaki figüre sarılmaktadır. Kucağında yer alan genç figürün ise gözleri kapalıdır. Bu figürün sağ yanındaki altı kişiden ikisi arkası dönük sol yanında ise dört erkek figürden ikisi arkası dönük olarak resmedilmiştir. Resmin ön düzleminde izleyiciye göre sağ alt köşede bir adet ibrik/sürahi yer almaktadır. Masanın üzerinde ekmek, bardak, bıçak, tabak ve tam ortasındaki tabakta bir hayvanın pişirilmiş eti vardır.

İkonografik Anlam

Kanonik İncillerde ayrıntılı bir şekilde işlenen İsa'nın havarileriyle acısını paylaştığı sahneyi betimleyen sanatçı, İsa ve havarilerini yuvarlak bir masa etrafında resmetmiştir. “Akşam olunca İsa on iki öğrencisiyle yemeğe oturdu.” (Matta 26: 20), “Akşam olunca İsa Onikiler’le birlikte geldi.” (Markos 14:17), “...elçileriyle birlikte sofraya oturdu” (Luka 22:14-15) ifadelerinde olduğu gibi sanatçı haleli olarak vurguladığı İsa ile birlikte on üç erkek figürünü resmederek figür bakımından ikonografiye sadık kalmıştır. Yemek sırasında İsa'nın havarilerinden birisinin kendisine ihanet edeceği kanonik İncillerde farklı şekilde yer almaktadır (Matta 26:21, Markos 14:18, Yuhanna 13:21). “Bu söz onları kedere boğdu. Teker teker, ‘Rab, beni demek istemedin ya?’ diye sormaya başladılar” (Matta 26: 22), “...Onlar da kederlenerek birer birer kendisine, ‘Beni demek istemedin ya?’ diye sormaya başladılar” (Markos 14:19), “Elçiler, aralarında bunu kimin yapabileceğini tartışmaya başladılar” (Luka 22: 23), “Öğrenciler, kimden söz ettiğini merak ederek birbirlerine baktılar” (Yuhanna 13: 22) ifadelerinde de yer aldığı gibi havarilerin birbirlerine olan tepkileri ve İsa'ya karşı şaşkın bakışları ifadesel açıdan ikonografiye uygun olarak işlenmiştir. “...Öğrencilerinden biri İsa'nın göğsüne yaslanmıştı. İsa onu severdi. (Yuhanna 13:23) ifadesinde de yer aldığı gibi kucağına yasladığı gözleri kapalı Yuhanna ile sağ elini havaya kaldırarak betimlenen İsa daha sakin resmedilmiştir. Dolayısıyla Dürer burada Yuhanna İncil’indeki ikonografiyi resme yansıtmıştır. İsa'nın en sevdiği havarisi Yuhanna'nın İsa'nın kucağında baygın bir şekilde uyuması İsa'nın kendisine ihanet edileceği kehanetini açıklamış olmasından kaynaklanır.

“O da ‘Beni ele verecek olan’ dedi, ‘elindeki ekmeği benimle birlikte sahana batırandır.’” (Matta 26:23), *“...İsa onlara, ‘Onikiler’den biridir, ekmeğini benimle birlikte sahana batırandır’ dedi”* (Markos 14: 20), *“...Ama bana ihanet edecek kişinin eli şu anda benimkiyle birlikte sofradadır”* (Luka 22: 21), *“...İsa, ‘Lokmayı sahana batırıp kime verirsem odur’ diye yanıtladı. Sonra lokmayı batırıp Simun İskariot’un oğlu Yahuda’ya verdi.”* (Yuhanna 13:26), *“...Para kutusu Yahuda’da olduğundan, bazıları İsa’nın ona, ‘Bayram için bize gerekli şeyleri al’ ya da ‘Yoksullara bir şey ver’ demek istediğini sandılar”* (Yuhanna 13:29) anlatımlarından da anlaşıldığı gibi dört İncil ikonografisinde de İsa’ya ihanet edecek Yahuda ile ilgili farklı ifadeler kullanılmıştır. Yahuda’nın hain kimliğini belirtmek için arkası dönük bir şekilde Luka incilinde anlatıldığı gibi sağ elini masanın üzerinde sol eliyle de ihanetin simgesi olan para kesesini tutarken tasvir etmiştir. Dolayısıyla sanatçı burada Yahuda’yı hem Luka incilinden hem de Yuhanna incilinden etkilenerak, ifadeysel açıdan ikonografiye uygun bir şekilde resmetmiştir. *“...Yemek sırasında İsa eline ekmek aldı, şükran duasını yapıp ekmeği böldü ve öğrencilerine verdi. ‘Alın, yiyin’ dedi, ‘bu benim bedenimdir.’ Sonra bir kâse alıp şükretti ve bunu öğrencilerine vererek, ‘Hepiniz bundan için’ dedi. ‘Çünkü bu benim kanımdır, günahların bağışlanması için birçokları uğruna akıtılan antlaşma kanıdır.’”* (Matta 26: 26-28), *“...İsa yemek sırasında eline ekmek aldı, şükredip ekmeği böldü ve ‘Alın, bu benim bedenimdir’ diyerek öğrencilerine verdi. Sonra bir kâse alıp şükretti ve bunu öğrencilerine verdi. Hepsini bundan içti. ‘Bu benim kanımdır’ dedi İsa, ‘Birçokları uğruna akıtılan antlaşma kanıdır”* (Markos 14:22-24), *“...Sonra eline ekmek aldı, şükredip ekmeği böldü ve onlara verdi. ‘Bu sizin uğrunuza feda edilen bedenimdir. Beni anmak için böyle yapın’ dedi. Aynı şekilde, yemekten sonra kâseyi alıp şöyle dedi: ‘Bu kâse, sizin uğrunuza akıtılan kanımla gerçekteşen yeni antlaşmadır.’”* (Luka22:19-20) ifadelerinde de yer aldığı gibi masanın üzerine ikonografiye uygun olarak İsa’nın bedeni olarak nitelendirdiği bölünmüş ekmek parçalarına yer verilmiştir. Yine kanı olarak nitelendirdiği şarabın içinde bulunduğu ibrik²⁰ tasvir edilmiştir. Dolayısıyla sanatçı burada ayrıntılı bir şekilde değinirse de ortam bakımından ikonografiye sadık kalmıştır. Kısaca bu resimde tasvir edilen olay, yani Son Akşam Yemeği ikonografisi dört kanonik İncil’de anlatılanlarla belirli ölçüde örtüşmektedir. Bunun yanında sanatçı İncil metinlerinden aldığı farklılıkları resme yansıtarak ifadeysel açıdan ikonografiye sadık bir çalışma oluşturmaya çalışmıştır.

²⁰ **İbrik:** İbrik, suyun veya kutsal şarabın konduğu, ince boyunlu küresel gövdeli, halka kaideli kulplu veya kulpsuz bir kaptır. Liturjide hem şarap hem de su koymak için gereklidir (Acara, 1997, s. 52-53).

4.5. Zeytin Dağında İsa

Matta

36- “Sonra İsa öğrencileriyle birlikte Getsemani denen bir yere geldi. Öğrencilerine, ‘Ben şuraya gidip dua edeceğim, siz burada oturun’ dedi.”

37- “Petrus ile Zebedi'nin iki oğlunu yanına aldı. Kederlenmeye ve ağır bir sıkıntı duymaya başlamıştı.”

38- “Onlara, ‘Yüreğim ölüm derecesinde kederli’ dedi. ‘Burada kalın, benimle birlikte uyanık durun.’”

39- “Biraz ilerledi, yüzüstü yere kapanıp dua etmeye başladı. ‘Baba’ dedi, ‘mümkünse bu kâse benden uzaklaştırılsın. Yine de benim değil, senin istediğin olsun.’”

40- “Öğrencilerin yanına döndüğünde onları uyumuş buldu. Petrus'a, ‘Demek ki benimle birlikte bir saat uyanık kalamadınız!’ dedi.”

41- “‘Uyanık durup dua edin ki, ayartılmayasınız. Ruh isteklidir, ama beden güçsüzdür.’”

42- “İsa ikinci kez uzaklaşıp dua etti. ‘Baba’ dedi, ‘eğer ben içmeden bu kâsenin uzaklaştırılması mümkün değilse, senin istediğin olsun.’”

43- “Geri geldiğinde öğrencilerini yine uyumuş buldu. Onların göz kapaklarına bir ağırlık çökmüştü.”

44- “Onları bırakıp tekrar uzaklaştı, yine aynı sözlerle üçüncü kez dua etti.”

45- “Sonra öğrencilerin yanına dönerek, ‘Hâlâ uyuyor, dinleniyor musunuz?’ dedi. ‘İşte saat yaklaştı, İnsanoğlu günahkârların eline veriliyor.’”

46- “‘Kalkın, gidelim. İşte beni ele veren geldi!’” (Matta 26:36-46)

Markos

32- “Sonra Getsemani denilen bir yere geldiler. İsa öğrencilerine, ‘Ben dua ederken siz burada oturun’ dedi.”

33- “Petrus'u, Yakup'u ve Yuhanna'yı yanına aldı. Hüzünlenmeye ve ağır bir sıkıntı duymaya başlamıştı.”

34- “Onlara, ‘Yüreğim ölüm derecesinde kederli’ dedi. ‘Burada kalın, uyanık durun.’”

35- “Biraz ilerledi, yüzüstü yere kapanıp dua etmeye başladı. ‘Mümkünse o saati yaşamayayım’ dedi.”

36- “‘Abba, Baba, senin için her şey mümkün, bu kâseyi benden uzaklaştır. Ama benim değil, senin istediğin olsun.’”

37- “Öğrencilerinin yanına döndüğünde onları uyumuş buldu. Petrus'a, ‘Simun’ dedi, ‘uyuyor musun? Bir saat uyanık kalamadın mı?’”

38- “‘Uyanık durup dua edin ki, ayartılmayasınız. Ruh isteklidir, ama beden güçsüzdür.’”

39- “Yine uzaklaştı, aynı sözleri tekrarlayarak dua etti.”

40- “Geri geldiğinde öğrencilerini yine uyumuş buldu. Onların göz kapaklarına bir ağırlık çökmüştü. İsa'ya ne diyeceklerini bilemiyorlardı.”

41- “İsa üçüncü kez yanlarına döndü, ‘Hâlâ uyuyor, dinleniyor musunuz?’ dedi. ‘Yeter! Saat geldi. İşte İnsanoğlu günahkârların eline veriliyor.’”

42- “‘Kalkın, gidelim. İşte beni ele veren geldi!’” (Markos 14:32-42)

Luka

39- “İsa dışarı çıktı, her zamanki gibi Zeytin dağına gitti. Öğrenciler de O'nun ardından gittiler.”

40- “Oraya varınca İsa onlara, ‘Dua edin ki ayartılmayasınız’ dedi.”

41-42- “Onlardan bir taş atımı kadar uzaklaştı ve diz çökerek şöyle dua etti: ‘Baba, senin isteğine uygunsa, bu kâseyi benden uzaklaştır. Yine de benim değil, senin istediğin olsun.’”

43- “Gökten bir melek İsa'ya görünerek O'nu güçlendirdi.”

44- “Derin bir acı içinde olan İsa daha hararetle dua etti. Teri, toprağa düşen kandamlarına benziyordu.”

45- “İsa duadan kalkıp öğrencilerin yanına dönünce onları üzüntüden uyumuş buldu.”

46- “Onlara, ‘Niçin uyuyorsunuz?’ dedi. ‘Kalkıp dua edin ki ayartılmayasınız.’” (Luka 22:39)

4.5.1. Büyük Passion



Resim 4.6. Zeytin dağında İsa²¹

Katalog No: 4-6

Eser Adı: Zeytin Dağında İsa

Eserin Yeri: Albertina Müzesi, Viyana

Eserin Tarihi: 1497

Boyutları: 39 × 28 cm

Kullanılan Teknik: Ahşap baskı

Olgusal Anlam

²¹<https://www.wga.hu/art/d/durer/2/12/3largep/02largep.jpg>

Eserde anlatılan olay karmaşık görüntüsü olan bir dağın yamacında gerçekleşmektedir. Ön düzlemde izleyiciye göre resim sağında ellerini yüzlerine koyarak uyuyan kıvrıkcık saçlı iki erkek figürü solda ise arkasına yaslanarak uyuyan elinde kılıcı bulunan bir erkek figür yer almaktadır. Resmin merkezinde dizleri bükük iki elini hafif yukarıya kaldıran uzun saçlı bir erkek figürü yer almaktadır. Bu figür hemen karşısındaki elinde kadeh bulunan meleğe bakarken resmedilmiştir. Resmin arka düzleminde çitlerin arasındaki kapıdan içeriye giren ellerinde mızrakları bulunan bir grup insan görülmektedir. En arka düzlemde ise dağların arasında bir şehir görüntüsü yer almaktadır.

İkonografik Anlam ve İfadesel Özellik

Kanonik İncillerden Matta, Markos ve Luka'da ele alınan İsa'nın tutuklanmasından önce Zeytin Dağı'ndaki duasını konu alan ikonografiye Yuhanna İncil'inde yer verilmemiştir. Bu üç İncil'de de ufak ayrıntılar dışında ortak bir anlatım söz konusudur. Dürer kasvetli bir görüntüsü olan dağın yamacında resmin merkezinde İsa'yı tasvir ederek diğer figürlerden belirgin hale getirmiştir. “...*Sonra İsa öğrencileriyle birlikte Getsemani denen bir yere geldi*” (Matta 26:36), “...*Sonra Getsemani denilen bir yere geldiler*” (Markos14:32), “...*İsa dışarı çıktı, her zamanki gibi Zeytin dağına gitti*” (Luka 22:39). Matta ve Markos İncillerinde bölgenin adı Getsemani olarak geçerken Luka İncil'inde Zeytindağı olarak belirtilmiştir. Daha sonra İsa gidip dua edeceğini söyleyerek onlardan buldukları yerde kalmalarını ister. “...*Petrus ile Zebedi'nin²² iki oğlunu yanına aldı.*” (Matta 26:36), “...*Petrus'u, Yakup'u ve Yuhanna'yı yanına aldı*” (Markos 14:33) anlatımlarının yer aldığı ikonografiden de anlaşıldığı gibi ön düzlemde kendinden geçmiş bir şekilde uyuyan diğer figürler İsa'nın havarilerinden Petrus, Yakup ve Yuhanna'dır. Dolayısıyla sanatçı burada figür bakımından ve ifadesel açıdan ikonografiye sadık kalmıştır. “*Burada kalın, benimle birlikte uyanık durun*” (Matta 26:38), “*Burada kalın, uyanık durun.*” (Markos 14:34) ifadelerinde görüldüğü üzere Matta ve Markos İncillerindeki ikonografiye göre Yuhanna, Petrus ve Yakup'a buldukları yerde kalıp uyanık olmalarını söyler. “... *'Baba' dedi, 'mümkünse bu kâse benden uzaklaştırılsın'*” (Matta 26:39), “...*Abba, Baba, senin için her şey mümkün, bu kâseyi benden uzaklaştır*” (Markos14:36), “... *Baba, senin isteğine uygunsa, bu kâseyi benden uzaklaştır*” (Luka 22:42) ifadelerinden hareketle şu yargıya varılabilir: Dürer İsa'yı üç İncil'de de yer verilen

²² Yuhanna, Zebedi'nin ve Salome'nin oğlu, Yakup'un kardeşidir. Yakup ve Yuhanna Hz. İsa'nın kuzenleridir ve annesi Salome ise Hz. Meryem'in kız kardeşidir (Kunt, 2014, s. 10) .

ifadelerde olduğu gibi meleğin elindeki kadehi ondan uzaklaştırmasını istemişçesine ve üzgün bir ifadeyle resmetmiştir çünkü bu kâse/kadeh İsa'nın çarmıha gerileceğini simgeleyen araçlardan biridir. İsa'yı bu şekilde resmeden Dürer ifadesel açıdan ikonografiye sadık kalmıştır. “...*Biraz ilerledi, yüzüstü yere kapanıp dua etmeye başladı*” (Matta 26:39), “*Biraz ilerledi, yüzüstü yere kapanıp dua etmeye başladı*” (Markos 14:35), “...*Onlardan bir taş atımı kadar uzaklaştı ve diz çökerek şöyle dua etti: ...*” (Luka 22: 41). Matta ve Markos İncillerinde İsa'nın yere kapanarak dua ettiği ifade edilmiştir ama Luka İncilinde diz çökerek dua etti ifadesi yer alır. Dolayısıyla sanatçı burada İsa'yı dizleri üzerinde dua ederken resmederek Luka İncil'indeki İkonografiyi esere yansıtmıştır. “...*Gökten bir melek İsa'ya görünerek O'nu güçlendirdi*” (Luka 22:43) ikonografisinden anlaşıldığı gibi melek figürü sadece Luka incilinde yer almaktadır. Matta ve Markos İncillerinde yer almayan melek figürünü tasvir eden sanatçı yine doğrudan Luka incilinde ki İkonografiyi esere yansıtmıştır. “...*Öğrencilerin yanına döndüğünde onları uyumuş buldu. Petrus'a, 'Demek ki benimle birlikte bir saat uyanık kalamadınız!' dedi*”, “...*Geri geldiğinde öğrencilerini yine uyumuş buldu. Onların göz kapaklarına bir ağırlık çökmüştü*”, “...*Sonra öğrencilerin yanına dönerek, 'Hâlâ uyuyor, dinleniyor musunuz?' dedi*” (Matta 26:40,43,45), “...*Öğrencilerinin yanına döndüğünde onları uyumuş buldu. Petrus'a, 'Simun' dedi, 'uyuyor musun? Bir saat uyanık kalamadın mı?'*”, “...*Geri geldiğinde öğrencilerini yine uyumuş buldu. Onların göz kapaklarına bir ağırlık çökmüştü*”, “...*Hâlâ uyuyor, dinleniyor musunuz?' dedi*” (Markos 14:37, 14:40, 14:42), “...*İsa duadan kalkıp öğrencilerin yanına dönünce onları üzüntüden uyumuş buldu*” (Luka 22:45) anlatımlarına dayanarak ikonografiye sadık kalan sanatçı üç havariyi de yerde uyurken tasvir etmiştir. Matta ve Markos İncilinde uykusunun sebebi verilmezken Luka İncilinde bu uykunun üzüntüden olduğu belirtilmiştir. Arka planda gösterilen şehir Kudüs şehridir²³. “...*Kalkın, gidelim. İşte beni ele veren geldi!*” (Matta 26:46), “...*Kalkın, gidelim. İşte beni ele veren geldi!*” (Markos 14:32-42) ifadelerinde anlaşıldığı gibi ellerinde mızrakla şehrin kapısından içeriye girmekte olanlar İsa'yı elen veren Yahuda ve önderlik ettiği askerlerdir. Dolayısıyla figür olarak ikonografiyle uygunluk söz konusudur. Zeytin Dağında İsa tasviri; Matta, Markos ve Luka İncil'lerindeki farklı anlatımların bir araya getirilmesiyle ve bu açıdan da ikonografiye uygun biçimde oluşturulmuştur.

²³ Hıristiyanlar için Filistin, İsa'nın dünyevi yaşam sahnesi olduğundan, sadece Kudüs değil tüm ülke kutsaldır. Bu nedenle İncil hikâyelerinin ve özellikle İsa'nın yaşam öyküsünün resmedildiği Rönesans döneminde, Kutsal topraklar ve Kudüs İsa'nın Çile dönemi tasvirlerinde de arka plan olarak karşımıza çıkacaktır.

4.5.2. Küçük Passion



Resim 4.7. Zeytin Dağında İsa²⁴

Katalog No: 4-7

Eser Adı: Zeytin Dağında İsa

Eserin Yeri: British Museum

Eserin Tarihi: 1511

Boyutları: 12,7 × 9,7 cm

Kullanılan Teknik: Ahşap baskı

²⁴https://www.wga.hu/art/d/durer/2/12/7smallp/1/10_small.jpg

Olgusal Anlam

Eserin merkezinde dizleri üzerinde çökmüş ve ellerini birbirine birleştirmiş uzun saçlı bir erkek figürü yer almaktadır. Geniş ve bol elbisesi figürün vücudunu geniş katlanma izleriyle örtmüştür, kafasıyla birlikte vücudu da bir miktar öne eğilmiş durumdadır ve giysisi tarafından örtülen kollarını alın hizasına kadar havaya kaldırılmıştır. Figürün karşısında izleyiciye göre resmin sol üst köşesinde bir ışık bulutunun içerisinde elinde haç taşıyan bir melek tasvir edilmiştir. Resmin ön düzleminde izleyiciye göre resmin sol alt köşesinde sırtını kayalığa yaslamış şekilde uyuyan yaşlı erkek figürü yer almaktadır. Yine ön düzlemde izleyiciye göre resmin sağ alt köşesinde kollarını dizleri üzerinde birleştirmiş, başını da kolları üzerine koymuş şekilde bir figür oturmaktadır. Bu figürün hemen arkasında uzun saçlı bir figürün sadece kafası görünmektedir. İzleyiciye göre resmin sağ üst köşesinde ise kemerli bir kapıdan dışarıya çıkan ellerinde mızrakları bulunan bir topluluk yer almaktadır.

İkonografik ve İfadesel Anlam

İsa'nın Son Akşam Yemeği'nin ardından üç havarisıyla dua etmek üzere gittiği Getsemani'de yaşanan olayları konu alan ikonografiye kanonik İncillerden sadece Yuhanna İncil'inde yer verilmemiştir. “...Biraz ilerledi, yüzüstü yere kapanıp dua etmeye başladı.” (Matta 26:39), “Biraz ilerledi, yüzüstü yere kapanıp dua etmeye başladı” (Markos14:35), “...Onlardan bir taş atımı kadar uzaklaştı ve diz çökerek şöyle dua etti” (Luka 22: 41) ifadelerinde anlaşıldığı gibi İsa karanlıkta ve sarp bir kayalığın önünde diz çökmüş vaziyette dua etmektedir. Dolayısıyla burada Luka İnci'ndeki ikonografiye uygunluk söz konudur. “...Gökten bir melek İsa'ya görünerek O'nu güçlendirdi” (Luka 22:43) ifadesinde bahsedilen melek İsa'nın tam önünde bir ışık bulutunun içerisinde vücudunun tamamı görünür şekilde resmedilmiştir. Melek figürünü tasvir eden sanatçı yine doğrudan Luka incilinde ki İkonografiyi esere yansıtmıştır. Hacı İsa'ya doğrultan meleğe acıma duygusu ve hüznün ifadesini aktaran Dürer burada bireysel düşüncesine yer vermiştir.

İsa İncillere göre Yuhanna, Petrus ve Yakup'a buldukları yerde kalarak uyanık olmalarını söyler. Sonrasında onlardan uzaklaşır ve dua etmeye başlar. Havarilerinin yanına döndüğünde onların uyuduklarını görür ve uyanık kalmadıkları konusunda onlara uyarıda bulunur. Uyanık kalmalarını bir kez daha tembihledikten sonra dua ettiği yere tekrar gider. Geri döndüğünde havarileri yine uyur vaziyette bulur (Matta 26:40, 26:43,

26:45) (Markos14:37, 14:40, 14:42) (Luka 22:45). Üç kanonik İncil ikonografisinde de benzer ifadelerle tanımlanan havariler eserin ön düzleminde uyku halinde resmedilerek ifadesel açıdan ikonografiye sadık kalınmıştır. “...*Kalkın, gidelim. İşte beni ele veren geldi!*” (Matta 26:46), “...*Kalkın, gidelim. İşte beni ele veren geldi!*” (Markos 14:32-42) ifadelerinde anlaşıldığı gibi resmin arka düzleminde yer alan ve geçitten yaklaşanlar İsa’yı ele veren olan Yahuda ve askerlerdir. Dolayısıyla ifadesel açıdan Dürer ikonografiye uygunluk sağlamıştır.



4.5.3. Bakır Passion



Resim 4.8. Bahçede ızdırap²⁵

Katalog No: 4-8

Eser Adı: Bahçede ızdırap

Eserin Yeri: Metropolitan Museum of Art- New York

Eserin Tarihi: 1508

Boyutları: 11 x 7 cm

Kullanılan Teknik: Bakır Kazıma

²⁵https://www.wga.hu/html_m/d/durer/2/13/3/02agony.html

Olgusal Anlam

Eserde anlatılan olay açık havada küçük bir tepenin yamacında geçmektedir. Kompozisyonun ön düzleminde izleyiciye göre sağ alt kısımda yere uzanmış şekilde elinde kılıcı ile uyuyan yaşlı bir erkek figür yer alır. İzleyiciye göre resmin sol alt kısmında biri elinin altında bir kitapla uyurken, diğeri ise bu figürün sırtına yaslanmış şekilde uyurken resmedilmiş iki erkek figürü görülür. Resmin merkezinde dizleri üzerine çökmüş, iki elini havaya kaldırmış ve bu yüzden giydiği geniş kollu elbisenin kolları dirseklere kadar sıyrılmış bir erkek figürü yer alır. Bu erkek figürü güçlü bir ışık kaynağı içerisinde tasvir edilen, elinde küçük bir haç olan ve sadece üst kısmı görünen meleğe bakarken resmedilmiştir.

İkonografik Anlam

Zeytin Dağında İsa kompozisyonunda bir kayalığın üzerinde ince işçilikle diğer figürlerden ayrılarak ön plana çıkarılmış İsa'nın diz çöküp ellerini yukarıya kaldırarak dua ettiği görülür. “...*Petrus ile Zebedi'nin iki oğlunu yanına aldı*” (Matta 26:36), “...*Petrus'u, Yakup'u ve Yuhanna'yı yanına aldı*” (Markos 14:33), “...*Öğrenciler de O'nun ardından gittiler*” (Luka 22:39) ifadelerinden hareketle üç İncil'de de belirtilen havarilerle ilgili farklı tanımlamaların yer aldığı görülür. Matta ve Markos İncilleri havarilerinin sayısını ve kimliklerini belirtirken Luka İncili ayrıntıya girmeden öğrenciler tanımı kullanmıştır. Dolayısıyla sanatçı ön düzlem üzerinde derin bir şekilde uyuyan üç havariyi resmederek figür bakımından Matta ve Markos İncillerindeki ikonografiye uygunluk sağlamıştır. “...*Gökten bir melek İsa'ya görünerek O'nu güçlendirdi.*” (Luka 22:43) ifadesinden de anlaşıldığı gibi İsa gözlerini medet umduğu meleğe yöneltmiştir. Dolayısıyla sanatçı ifadesel açıdan Luka incilindeki ikonografiyi esere yansıtmıştır. “...*Onlara, 'Yüreğim ölüm derecesinde kederli' dedi. 'Burada kalın, benimle birlikte uyanık durun.'*” (Matta 26:38; Markos 14:34), “...*Derin bir acı içinde olan İsa daha hararetli dua etti*” (Luka 22:44) ifadelerinde yer aldığı gibi İsa'nın endişeli yüz ifadesi ve yarı açık ağzı duyduğu derin ızdıraba işaretler. Sanatçı İsa'yı bu şekilde resmederek ifadesel açıdan ikonografiye sadık kalmıştır. “...*Biraz ilerledi, yüzüstü yere kapanıp dua etmeye başladı*” (Matta 26:39), “...*Biraz ilerledi, yüzüstü yere kapanıp dua etmeye başladı.*” (Markos 14:35), “...*Onlardan bir taş atımı kadar uzaklaştı ve diz çökerek şöyle dua etti*” (Luka 22: 41). Dürer, sahnenin odak noktası ve izleyici için en belirgin figür olan İsa'yı burada ifadesel

açından Luka İncilindeki İkonografide belirtildiği gibi dizleri üstünde dua ederken resmetmiştir. “...‘Baba’ dedi, ‘mümkünse bu kâse benden uzaklaştırılsın’” (Matta 26:39), “...Abba, Baba, senin için her şey mümkün, bu kâseyi benden uzaklaştır” (Markos14:36), “... ‘Baba, senin isteğine uygunsa, bu kâseyi benden uzaklaştır’” (Luka 22: 42) ifadelerinden anlaşıldığı gibi ikonografide İsa’nın kendinden uzaklaştırmasını istediği kâseye Dürer bu resimde yer vermemiştir. Bunun yanında gecenin karanlığında İsa’yı aydınlatan bir ışık huzmesi içinde yer alan meleğin elinde bir haç vardır. Bu Haç²⁶ İsa’nın çarmıha gerileceğini simgeleyen araçlardan biridir. Dolayısıyla sanatçı ifadesel açıdan kâseyi resmetmeyerek ikonografiye sadık kalmamıştır. Görüldüğü üzere Dürer üç kanonik İncil’de yer alan konuyu, ifadesel açıdan ikonografiden sapmıştır ve eseri bu şekilde oluşturmuştur.

²⁶ Haçın bir çile gereci olarak betimlenmesi, bir anlamda İsa’nın duası karşısında Tanrı’nın verdiği yanıtın ifadesidir. Hıristiyanlıkta Haç ya da Çarmıh, İsa’nın insanlığı kurtarıcısı olarak çarmıh üzerinde asılmasını sembolize etmektedir. Haç İsa’yı, O’nun görevini, kanını ve kilisesini tasvir etmektedir Ayrıca haç, hikmet, adalet ve kurtuluş demektir (Atasagun, 1996, s. 139).

4.6. Yahuda'nın İhaneti (İsa'nın Yakalanması)

Matta

47- “İsa daha konuşurken, Onikilerden biri olan Yahuda geldi. Yanında, başkâhinlerle halkın ihtiyarları tarafından gönderilmiş kılıçlı sopalı büyük bir kalabalık vardı.”

48- “İsa'yı ele veren Yahuda, ‘Kimi öpersem, İsa O'dur, O'nu tutuklayın’ diye onlarla sözleşmişti.”

49- “Dosdoğru İsa'ya gidip, ‘Selam, Rabbî!’ diyerek O'nu öptü.”

50- “İsa ona, ‘Arkadaş, bunun için mi geldin?’ dedi. Bunun üzerine adamlar yaklaştı, İsa'yı yakalayıp tutukladılar.”

51- “İsa'yla birlikte olanlardan biri, ani bir hareketle kılıcını çekti, başkâhinin kölesine vurup kulağını uçurdu.”

52- “O zaman İsa ona, ‘Kılıcını yerine koy!’ dedi. ‘Kılıç çekenlerin hepsi kılıçla ölecek.’”

53- “Yoksa Babamdan yardım isteyemez miyim sanıyorsun? İstesem, hemen şu an bana on iki tûmenden fazla melek gönderir.”

54- “Ama böyle olması gerektiğini bildiren Kutsal Yazılar o zaman nasıl yerine gelir?”

55- “Bundan sonra İsa kalabalığa dönüp şöyle seslendi: ‘Bir haydutun peşindeymiş gibi beni kılıç ve sopalarla mı yakalamaya geldiniz? Her gün tapınakta oturup ders veriyordum, beni tutuklamadınız.’”

56- “Ama bütün bunlar, peygamberlerin yazdıkları yerine gelsin diye oldu. O zaman öğrencilerin hepsi O'nu bırakıp kaçtı.” (Matta 26:47-56)

Markos

43- “Tam o anda, İsa daha konuşurken, Onikilerden biri olan Yahuda çıkageldi. Yanında başkâhinler, din bilginleri ve ihtiyarlar tarafından gönderilmiş kılıçlı sopalı bir kalabalık vardı.”

44- “İsa'yı ele veren Yahuda, ‘Kimi öpersem, İsa O'dur. O'nu tutuklayın, güvenlik altına alıp götürün’ diye onlarla sözleşmişti.”

45- “Gelir gelmez İsa'ya yaklaştı, ‘Rabbî’ diyerek O'nu öptü.”

46- “Onlar da İsa'yı yakalayıp tutukladılar.”

47- “İsa'nın yanında bulunanlardan biri kılıcını çekti, başkâhinin kölesine vurup kulağını uçurdu.”

48- “İsa onlara, ‘Bir haydudun peşindeymiş gibi beni kılıç ve sopalarla mı yakalamaya geldiniz?’ dedi.”

49- “Her gün tapınakta, yanı başınızda ders veriyordum, beni tutuklamadınız. Ama bu, Kutsal Yazılar yerine gelsin diye oldu.”

50- “O zaman öğrencilerinin hepsi O'nu bırakıp kaçtı.”

51-52 “İsa'nın ardından sadece keten beze sarınmış bir genç gidiyordu. Bu genç de yakalandı. Ama keten bezden sıyrılıp çıplak olarak kaçtı.” (Markos 14:43-52)

Luka

47-48- “İsa daha konuşurken bir kalabalık çıkageldi. Onikilerden biri, Yahuda adındaki kişi, kalabalığa öncülük ediyordu. İsa'yı öpmek üzere yaklaşınca İsa ona, ‘Yahuda’ dedi, ‘İnsanoğlu'nu bir öpücükle mi ele veriyorsun?’”

49- “İsa'nın çevresindekiler olacakları anlayınca, ‘Rab, kılıçla vuralım mı?’ dediler.”

50- “İçlerinden biri başkâhinin kölesine vurarak sağ kulağını uçurdu.”

51- “Ama İsa, ‘Bırakın, yeter!’ dedi ve kölenin kulağına dokunarak onu iyileştirdi.”

52- “İsa, üzerine yürüyen başkâhinler, tapınak koruyucularının komutanları ve ihtiyarlara şöyle dedi: ‘Bir haydudun peşindeymiş gibi, kılıç ve sopalarla mı geldiniz?’”

53- “Her gün tapınakta sizinle birlikteydim, bana el sürmediniz. Ama bu saat sizindir, karanlığın egemen olduğu saattir.” (Luka 22:47-53)

Yuhanna

3- “Böylece Yahuda yanına bir bölük askerle başkâhinlerin ve Ferisilerin gönderdiği görevlileri alarak oraya geldi. Onların ellerinde fenerler, meşaleler ve silahlar vardı.”

4- “İsa, başına geleceklerin hepsini biliyordu. Öne çıkıp onlara, ‘Kimi arıyorsunuz?’ diye sordu.”

5- “‘Nasıralı İsa'yı’ diye karşılık verdiler. İsa onlara, ‘Ben'im’ dedi. O’nu ele veren Yahuda da onlarla birlikte duruyordu.”

6- “İsa, ‘Ben'im’ deyince gerileyip yere düştüler.”

7- “Bunun üzerine İsa onlara yine, ‘Kimi arıyorsunuz?’ diye sordu. ‘Nasıralı İsa'yı’ dediler.”

8- “İsa, ‘Size söyledim, ben'im’ dedi. ‘Eğer beni arıyorsanız, bunları bırakın gitsinler.’”

9- “Kendisinin daha önce söylediği, ‘Senin bana verdiklerinden hiçbirini yitirmedim’ şeklindeki sözü yerine gelsin diye böyle konuştu.”

10- “Simun Petrus yanında taşıdığı kılıcı çekti, başkâhinin Malkus adındaki kölesine vurup sağ kulağını kopardı.”

11- “İsa Petrus'a, ‘Kılıcını kınına koy! Baba'nın bana verdiği kâseden içmeyeyim mi?’ dedi.”

12- “Bunun üzerine komutanla buyruğundaki asker bölüğü ve Yahudi görevliler İsa'yı tutup bağladılar.” (Yuhanna 18:3-12)

4.6.1. Büyük Passion



Resim 4.9. Esir alınan Mesih²⁷

Katalog No: 4-9

Eser Adı: Esir Alınan Mesih

Eserin Yeri: Albertina Müzesi, Viyana

Eserin Tarihi: 1510

Boyutları: 39 x 28 cm

Kullanılan Teknik: Ahşap Baskı

²⁷<https://www.wga.hu/art/d/durer/2/12/3largep/10largep.jpg>

Olgusal Anlam

Açık havada bir dağın yamacında iri gövdeli bir ağacın hemen önünde resmedilen eserde bir karmaşa söz konusudur. Eserin merkezinde uzun, geniş ve tek parça elbisesiyle bir erkek figürü yer almaktadır. Ayakları çıplak ve gökyüzüne bakan bu figürün başına elini koyup öpen diğer figürün sadece kafası görülmektedir. Merkezdeki figürün kalçasına bir halat bağlanmış ve farklı başlıklı bir figür tarafından kendine doğru çekilmektedir. Halatı çeken figürün yanındaki güçlü bir asker ise merkezdeki figürün kıyafetinin yakasından tutarak aynı yöne çekmeye çalışmaktadır. Merkezdeki figürün arkasında yer alan başka bir asker ise bu figürün ellerini arkasından bağlamaktadır. Başka bir asker elindeki mızrağı güçlü bir şekilde ona doğrultmuştur. Bu figürlerin hemen arkasında farklı savaş aletlerini havada tutan figürlere yer verilmiştir. İzleyiciye göre resmin sağ alt köşesinde sağ elindeki kılıcı havaya kaldırmış sol eliyle de yerde yatan adamın sağ el bileğinden tutmakta olan yaşlı bir erkek figürü yer almaktadır. İzleyiciye göre resmin sol alt köşesinde ise izleyiciye arkası dönük elinde baltası bulunan farklı şapkalı bir figür tasvir edilmiştir. İzleyiciye göre resmin sol üst köşesinde bir bulut grubunun altında, küçük bir tepenin üzerinde ağaçlarla çevrili bir ev yer almaktadır.

İkonografik Anlam ve İfadesel Özellik

Yahuda'nın İsa'yı öperek ele verişinin gösterildiği *İsa'nın Tutuklanması* ikonografisi dört kanonik İncilde detaylı bir şekilde anlatılmıştır. Dürer bu tasvirde İsa'yı eserin tam merkezine konumlandırarak en dikkat çekici figür haline getirmiştir. "...İsa'yı ele veren Yahuda, Kimi öpersem, İsa O'dur..." (Matta 26:47), "*İsa'yı ele veren Yahuda, 'Kimi öpersem, İsa O'dur.'*" (Markos 14:44), "...İsa'yı öpmek üzere yaklaşınca İsa ona, 'Yahuda' dedi, İnsanoğlu'nu bir öpücükle mi ele veriyorsun?" (Luka 22:48) ifadeleri bu anı oldukça açık biçimde anlatmaktadır. Eserde İsa'yı daha yeni öpen Yahuda'nın sol eli İsa'nın başındadır. Dolayısıyla Dürer burada ifadesel açıdan ikonografiye sadık kalmıştır. "...Bunun üzerine adamlar yaklaştı, İsa'yı yakalayıp tutukladılar." (Matta 26:50), "...Onlar da İsa'yı yakalayıp tutukladılar." (Markos 14:46), "...Bunun üzerine komutanla buyruğundaki asker bölüğü ve Yahudi görevliler İsa'yı tutup bağladılar." (Yuhanna 18:12) ifadeleriyle uyumlu biçimde Dürer'in bu eserinde İsa'nın kalçasına bir halat bağlanmış ve bir asker tarafından öne çekilmektedir. Hemen yanındaki güçlü bir asker ise İsa'nın kıyafetinden tutarak aynı yöne çekmek niyetindedir. İsa'nın arkasında yer alan başka bir

asker İsa'nın ellerini arkasından bağlamaktadır. Diğer asker ise elindeki mızrağı tehditkâr biçimde İsa'ya doğrultmuştur. Dolayısıyla sanatçı burada hem figür bakımından hem de ifade sel açıdan ikonografiye sadık kalmıştır. Kalabalığın tam ortasında çekiştirilen, itilen, güçlü askerler tarafından tutulan İsa'nın bu sakinliğini “...O zaman İsa ona, Kılıcını yerine koy!’ dedi. ‘Kılıç çekenlerin hepsi kılıçla ölecek.’ Yoksa Babamdan yardım isteyemez miyim sanıyorsun? İstesem, hemen şu an bana on iki tünden fazla melek gönderir. Ama böyle olması gerektiğini bildiren Kutsal Yazılar o zaman nasıl yerine gelir?” (Matta 26:50) ifadeleri açıklar niteliktedir. İsa'nın duruş biçimi ve bakışları İsa'nın kendine baskın düzenleyenlere rağmen çabasını son ana kadar koruyacağı izlenimi veriyor. “...İsa'yla birlikte olanlardan biri, ani bir hareketle kılıcını çekti, başkâhinin kölesine vurup kulağını uçurdu.” (Matta 26:51), “...İsa'nın yanında bulunanlardan biri kılıcını çekti, başkâhinin kölesine vurup kulağını uçurdu.” (Markos 14:47), “...İçlerinden biri başkâhinin kölesine vurarak sağ kulağını uçurdu.” (Luka 22:50), “...Simun Petrus yanında taşıdığı kılıcı çekti, başkâhinin Malhus adındaki kölesine vurup sağ kulağını kopardı.” (Yuhanna 18:10) ifadelerinde de anlaşıldığı gibi izleyiciye göre resmin sağ alt köşesinde, çevrelerinde silahları çekilmiş birçok askerın önünde mücadele içinde yer alan iki figür Petrus ve Malhus'tur. Sanatçı burada Petrus'u elinde kılıcı Malhus'un kulağını koparmak üzereyken tasvir ederek bireysel düşüncesine yer vermiştir. Dolayısıyla kısmen de olsa İfade sel açıdan ikonografiye sadık kalmamıştır. “...İsa'nın ardından sadece keten beze sarınmış bir genç gidiyordu. Bu genç de yakalandı. Ama keten bezden sıyrılıp çıplak olarak kaçtı” (Markos 14:51-52) ifadesine uygun olarak resmin sol üst bölümünde bir asker tarafından takip edilen ve örtüdüğü kumaşı omzundan çekilen genç bir erkek figür yer almaktadır. Dürer, sadece Markos incilinde yer alan bu ikonografiye eserinde yer vermiştir. Sanatçı bu eserinde oldukça fazla ayrıntıya yer vermesine rağmen hem figür hem de ifade sel açıdan ikonografiden kopmamıştır.

4.6.2. Yeşil Passion



Resim 4.10. İsa'nın yakalanması²⁸

Katalog No: 4-10

Eser Adı: İsa'nın Yakalanması

Eserin Yeri: Albertina Müzesi Grafik Koleksiyonu

Eserin Tarihi: 1503

Boyutları: 28,1 x 17,8 cm

Kullanılan Teknik: Yeşil Astar Kâğıt Üzerine Kare Kalem, Beyaz ve Gri Fırça

²⁸[http://sammlungenonline.albertina.at/?query=Inventarnummer=\[3085\]&showtype=record](http://sammlungenonline.albertina.at/?query=Inventarnummer=[3085]&showtype=record)

Olgusal Anlam

Gecenin karanlığında açık havada resmedilen eserde askerlerin oluşturduğu büyük bir kalabalık görülüyor. Farklı başlıkları ve kıyafetleri olan askerlerin çoğunluğu ellerindeki mızrak, kılıç gibi silahlarını havaya kaldırmıştır. Resmin ön düzleminde izleyiciye göre sol alt köşede sağ elindeki kılıcıyla sol eliyle tuttuğu figüre vurmak üzereyken resmedilen figür yer alır. Yerde yatan figürün hemen arkasında askerler tarafından sağ kolu tutulmuş uzun saçlı erkek figür tasvir edilmiştir. Ona sarılıp öpmeye çalışan başka bir figür sol bacağı önde sağ bacağı geride görülmektedir. Arkasında betimlenen askerlerin vücutlarının yalnızca bir bölümü görülebilmektedir. Elleri tutulmuş figüre her yönden eller ve kollar uzanmaktadır. Bir asker bu figürün kıyafetini kendine çekmektedir. Başka bir asker sol kolunu figürün koluna dolamış diğer eliyle silahının sapını ona doğrultmuş vaziyettedir; bir diğeri ise saçını tutup başını geriye doğru çekmektedir. İzleyiciye göre resmin solunda betimlenmiş olan askerlerin ise baş ve miğferlerinin uçları resmedilmiştir. İzleyiciye göre resmin sağ tarafında ve arkada yer alan askerlerden ikisinin yüzü görülmekte olup, bakışları uzun saçlı erkek figürüne yönelmiştir ve biri elindeki halatı onun kafasına geçirmek üzeredir.

İkonografik Anlam ve İfadesel Özellik

Hıristiyan ikonografisinde İsa'nın Tutuklanması ya da Yahuda'nın²⁹ İhaneti/Öpücüsü olarak adlandırılan bu sahneye dört kanonik İncil'de de ayrıntılı bir şekilde yer verilmiştir. "...Yanında, başkahinlerle halkın ihtiyarları tarafından gönderilmiş kılıçlı sopalı büyük bir kalabalık vardı." (Matta 26:47), "...Yanında başkahinler, din bilgileri ve ihtiyarlar tarafından gönderilmiş kılıçlı sopalı bir kalabalık vardı" (Markos 14:43), "...İsa daha konuşurken bir kalabalık çıkageldi", "İsa, üzerine yürüyen başkâhinler, tapınak koruyucularının komutanları ve ihtiyarlara şöyle dedi: 'Bir haydudun peşindeymiş gibi, kılıç ve sopalarla mı geldiniz?'" (Luka 22:47,52) "Böylece Yahuda yanına bir bölük askerle başkâhinlerin ve Ferisilerin gönderdiği görevlileri alarak oraya geldi. Onların ellerinde fenerler, meşaleler ve silahlar vardı." (Yuhanna 18:3) ifadelerinden hareketle Dürer'in eserinde kalabalık grubu kılıçlı sopalı ve silahlı olarak resmedip dört İncilde yer alan farklı ifadeleri bir araya getirerek hem figür bakımından hem de ifadesel açıdan ikonografeye sadık kaldığı görülür. "...İsa'yı ele veren Yahuda, Kimi öpersem, İsa

²⁹Yahuda ile ilgili ayrıntılı bilgi için bakınız (Ehrman, 2006) ayrıca (Aydın M. , 2006, s. 7-37).

O'dur..." (Matta 26:47), "*İsa'yı ele veren Yahuda, 'Kimi öpersem, İsa O'dur.'*" (Markos 14:44), "*...İsa'yı öpmek üzere yaklaşınca İsa ona, 'Yahuda' dedi, 'İnsanoğlu'nu bir öpücükle mi ele veriyorsun?'*" (Luka 22:48). Tasvire baktığımızda sanatçı Yahuda'nın iki eliyle İsa'ya sarılmış ve İsa'yı ele verecek olan ihanet öpücüğünü vermek için kendine çekerken resmederek ifadesel açıdan Matta, Markos ve Luka İncillerindeki ikonografiye sadık kalmıştır. "*...İsa'yla birlikte olanlardan biri, ani bir hareketle kılıcını çekti, başkâhinin kölesine vurup kulağını uçurdu.*" (Matta 26:51), "*...İsa'nın yanında bulunanlardan biri kılıcını çekti, başkâhinin kölesine vurup kulağını uçurdu.*" (Markos 14:47), "*...İçlerinden biri başkâhinin kölesine vurarak sağ kulağını uçurdu.*" (Luka 22:50), "*...Simun Petrus yanında taşıdığı kılıcı çekti, başkâhinin Malhus adındaki kölesine vurup sağ kulağını kopardı.*" (Yuhanna 18:10). Kanonik İncillerin dördünde de İsa'nın tutuklanması sırasında havarilerden birinin kılıç kullanarak başkâhinin hizmetçisinin kulağını kesmesi olayına yer verilmiş ancak sadece Yuhanna incilinde hizmetçinin kulağını kesen havarinin Petrus, kulağı kesilen hizmetçinin adının ise Malhus olduğunu belirtilmektedir. Dolayısıyla elindeki kılıcı havaya kaldıran Petrus'un, Malhus'un kulağını henüz kesmeyerek resmeden sanatçı ifadesel açıdan bireysel düşüncesine yer vermiştir. "*...Onların ellerinde fenerler, meşaleler ve silahlar vardı*" (Yuhanna 18:3) ifadesinde de anlaşıldığı gibi sanatçı anın tamamını silahlar ve zırhlar üzerinde titreyen ışıklara neden olan bir meşale ile aydınlatarak ikonografiye uygunluk sağlamıştır. Solgun ay ışığı arka düzlem üzerine mat bir şekilde vurarak yaprakları dökülmüş ağaçları ve çalılıarı ürkütücü bir varlıkmış gibi göstermiş ve baskın için uygun bir gece havası sağlanmıştır. Kısacası izleyicinin gözü eseri izlerken nerede duracağını ilk etapta kestiremediği bu karmaşa içinde, her bir figür anlatılmak istenen ikonografiyle birebir ilişki içerisinde resmedilmiştir.

4.6.3. Küçük Passion



Resim 4.11. Esir alınan Mesih³⁰

Katalog No: 4-11

Eser Adı: Esir Alınan Mesih

Eserin Yeri: British Müzesi, Londra

Eserin Tarihi: 1511

Boyutları: 12,7 × 9,7 cm

Kullanılan Teknik: Ahşap Baskı

³⁰https://www.wga.hu/art/d/durer/2/12/7smallp/1/11_small.jpg

Olgusal Anlam

Sahnenin ön düzleminde dizleri üzerine hafif öne eğilmiş sağ elindeki kılıcı havaya kaldırırken sol eliyle karşısındaki figürü tutmaya çalışan yaşlı bir erkek figürü betimlenmiştir. Karşısındaki figür sırt üstü yere yatmış sol ayağını kılıcını çeken figürün göğsüne dayamış sağ eliyle de aynı figürün elbisesini çekmektedir. Kafası izleyiciye dönük olan bu figürün sol elinde bir fener yer almaktadır. Arka düzlemde ise farklı kıyafetli erkek figürleri karmaşa içinde verilmiştir. Bu grup içindeki silahsız iki kişiden birisi, para kesesini tuttuğu sol elini diğer silahsız figürün koluna koymuş ve onu öpmeye çalışırken tasvir edilmiştir. Karşısındaki uzun saçlı erkek figür ise geniş kollu elbisesiyle görülmektedir ve iki elini önünde birbirine birleştirmiştir. Uzun saçlı figürün arkasında bu figürün üzerinden ip savuran bir asker yer almaktadır. Para kesesini tutan figürün sol omzunun üzerinden, uzun saçlı figürün üzerindeki kıyafetin yakasını tutmaya çalışan bir asker görülmektedir. Arkada yer alan figürlerden ikisinin yüzü görülmekte olup, küt saçlı olan erkek figür iki eliyle sarılarak tuttuğu meşaleyi taşımaktadır. Diğeri ise bir elinde mızrağı diğer elinde kalkan ile resmedilen miğferli bir askerdir. Her ikisinin bakışları da uzun saçlı erkek figürüne yönelmiştir. Daha geride ise askerlerin mızraklarının uçları görülmektedir

İkonografik Anlam ve İfadesel Özellik

Bu sahnede resmedilen İsa'nın Yakalanması/ Yahuda'nın İhaneti, Matta (26:47-55), Markos (14:43-50), Luka (22:47-53) ve Yuhanna (18:3-12)'da geçmektedir. Matta ve Markos İncillerinde olay benzer bir anlatımla verilmektedir. “...Yanında, başkâhinlerle halkın ihtiyarları tarafından gönderilmiş kılıçlı sopalı büyük bir kalabalık vardı.” (Matta 26:47), “...Yanında başkâhinler, din bilginleri ve ihtiyarlar tarafından gönderilmiş kılıçlı sopalı bir kalabalık vardı.” (Markos 14:43), “...İsa daha konuşurken bir kalabalık çıkageldi”, “İsa, üzerine yürüyen başkâhinler, tapınak koruyucularının komutanları ve ihtiyarlara şöyle dedi: ‘Bir haydudun peşindeymiş gibi, kılıç ve sopalarla mı geldiniz?’” (Luka 22:47,52), “Böylece Yahuda yanına bir bölük askerle başkâhinlerin ve Ferisilerin gönderdiği görevlileri alarak oraya geldi. Onların ellerinde fenerler, meşaleler ve silahlar vardı.” (Yuhanna 18:3) ifadelerinde de anlaşıldığı gibi ikonografide İsa'yı ele verecek olan Yahuda'nın kalabalık bir insan grubuyla geldiği belirtilmiştir. Özellikle askerlerin sayısı konusunda “...Böylece Yahuda yanına bir bölük askerle...” (Yuhanna 18:3) ifadesinde net

bir sayı belirtilmiştir. Sanatçı bunun aksine sahnede fazla asker figürüne yer vermemiştir. Sadece iki asker İsa'nın tutuklanmasında doğrudan görev almaktadır. Biri İsa'nın başı üzerinde ipi savurmaktadır, diğeri ise Yahuda'nın arkasından ve omzunun üzerinden doğru İsa'nın yakansından tutmak amaçlı bir hamle yapmaktadır. Dürer bu sahnede fazla figüre yer vermeden anlatılmak isteneni yalın bir şekilde esere yansıtmıştır. Böylece izleyicinin bakışı yorulmadan sahnenin bölümlerini gönül rahatlığıyla takip edebilmiştir. Dolayısıyla sanatçı burada figür bakımından ikonografiyi sahneye tam olarak yansıtmamıştır. “...*Dosdoğru İsa'ya gidip, ‘Selam, Rabbi!’ diyerek O'nu öptü.*” (Matta 26:47), “...*Gelir gelmez İsa'ya yaklaştı, ‘Rabbi’ diyerek O'nu öptü.*” (Markos 26:45), “...*İsa'yı öpmek üzere yaklaşıncı İsa ona, ‘Yahuda’ dedi, ‘İnsanoğlu'nu bir öpücükle mi ele veriyorsun?’*” (Luka 22:48) ifadelerinden anlaşıldığı gibi eserde saçları kısa, dağınık ve yüzü bakımsız olarak tasvir edilen Yahuda, İsa'nın yanına varmış ve ona ihanet öpücüğünü vermiştir. İsa üzgün ve ciddi bir edayla Yahuda'ya bakmaktadır ve bu durum karşısında kendini savunmamıştır. Görüldüğü üzere sanatçı, ifadesel açıdan ikonografiye sadık kalmıştır. Dört kanonik İncilde de İsa'nın tutuklanması sırasında havarilerden birinin kılıç kullanarak başkâhinin hizmetçisinin kulağını kesmesi olayına yer verilmiştir (Markos 14:47; Matta 26:51; Yuhanna 18:10; Luka 22:50). Dürer bu ikonografilerin ışığında ön planda yer alan Petrus ve Malhus arasındaki çekişmeli sahneye yer vermiştir. Petrus kızgın biçimde sağ eliyle tuttuğu kılıcını savurmak diğer eliyle ise Malhus'u yakalamak peşindedir. Malhus ise karşı koyan bir figür biçimindedir. Dolayısıyla sanatçı burada ifadesel açıdan ikonografiyi sahneye tam olarak yansıtmıştır. Burada dikkat çeken başka bir nesne ise Malhus'un elindeki fenerdir³¹. Fener ile ilgili ikonografide sadece “...*Böylece Yahuda yanına bir bölük askerle başkâhinlerin ve Ferisilerin gönderdiği görevlileri alarak oraya geldi. Onların ellerinde fenerler, meşaleler ve silahlar vardı*” (Yuhanna 18:13) ifadeleri yer almaktadır. Dolayısıyla feneri Malhus'un elinde resmeden Dürer ifadesel açıdan bireysel düşüncesine yer vermiştir. Kısacası sanatçı her bir figürü ifadesel açıdan kolay anlaşılır ve ikonografinin geneline uygun bir biçimde eserine yansıtmıştır.

³¹ Ayrıntılı bilgi için bkz. Serap Yüzgüller "İsa'nın Mucizeleri Sahnelerinin İkonografisi: Başlangıcından Karşı-Reformasyon'a Kadar", İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Basılmamış Doktora Tezi, Ekim, 2008.s 144

4.6.4. Bakır Passion



Resim 4.12. İsa'ya ihanet³²

Katalog No: 4-12

Eser Adı: İsa'ya İhanet

Eserin Yeri: Metropolitan Sanat Müzesi- New York

Eserin Tarihi: 1508

Boyutları: 12 x 8 cm

Kullanılan Teknik: Bakır Kazıma

³²<https://www.wga.hu/art/d/durer/2/13/3/03betray.jpg>

Olgusal Anlam

Sahnenin ön düzleminde sağ elindeki kılıcı havaya kaldırmış, sol eliyle tuttuğu yerde yatan adama vurmak üzereyken resmedilen yaşlı erkek figürü yer almaktadır. Yerde yatan adam bu kılıçlı figürün sol dizinin altında dizleri üzerine çökmüş sırtı izleyiciye dönüktür. Bu figürün sol elinde tokmak, sağ kolunun altında ise küçük bir davula benzeyen bir nesne vardır. Orta düzlemde ise izleyiciye göre resmin sağ tarafında iki erkek figüründen birinin diğerini öpmeye çalıştığı görülmektedir. Öpmeye çalışan figür sol elini karşısındaki figürün omzuna koymuş sağ eliyle de bir kese tutmaktadır. Öpülen uzun saçlı erkek figürün gözleri kapalıdır. Sol kolu dirsekten kıvrık ve sol eliyle karşısındaki figüre dokunmaktadır. Sahnenin sağında betimlenmiş olan asker grubundan, en solda yer alan meşale tutan figürün vücudu tam olarak betimlenmemiş olup arkada yer alan askerlerin ise başları ve mızraklarının uçları resmedilmiştir. Bu grupta yer alan sadece elleri görünen başka bir asker ise öpülen figürün başı üzerinde ip tutmaktadır.

İkonografik Anlam ve İfadesel Özellik

Yahuda'nın öpücüğüyle kimliği belirlenen İsa'nın askerler tarafından tutuklanışını anlatan ikonografi dört kanonik İncilde detaylı bir şekilde anlatılmıştır. "...Yanında, başkâhinlerle halkın ihtiyarları tarafından gönderilmiş kılıçlı sopalı büyük bir kalabalık vardı." (Matta 26:47), "...Yanında başkâhinler, din bilginleri ve ihtiyarlar tarafından gönderilmiş kılıçlı sopalı bir kalabalık vardı." (Markos 14:43), "...İsa daha konuşurken bir kalabalık çıkageldi.", "İsa, üzerine yürüyen başkâhinler, tapınak koruyucularının komutanları ve ihtiyarlara şöyle dedi: 'Bir haydudun peşindeymiş gibi, kılıç ve sopalarla mı geldiniz?'" (Luka 22:47,52), "Böylece Yahuda yanına bir bölük askerle başkâhinlerin ve Ferisilerin gönderdiği görevlileri alarak oraya geldi. Onların ellerinde fenerler, meşaleler ve silahlar vardı." (Yuhanna 18:3) ifadelerinde de anlaşıldığı gibi ikonografide din bilginleri, ihtiyarlar ve başkâhinler gibi büyük kalabalığı tanımlayan ifadeler yer almaktadır. Dürer burada Yahuda ve İsa'nın arkasına ellerinde mızrakları görünen 3-5 figürü resmederek figür bakımından ikonografiye belirli ölçüde sadık kalmıştır. "...Simun Petrus yanında taşıdığı kılıcı çekti, başkâhinin Malhus adındaki kölesine vurup sağ kulağını kopardı." (Yuhanna18:10) ifadesine bağlı olarak izleyicinin gözü ilk etapta ön düzlemde yer alan Petrus-Malhus ikilisine yönelmektedir. Efendisi için kılıcını kaldırıp kulağını koparmak için hamle gayesi içerisinde olan Petrus'u kızgın yüz ifadesi ile

resmeden Dürer ifadesel açıdan kısmen de olsa ikonografiye sadık kalmıştır. Yahuda'nın İhanetinde, “*Kimi öpersem, İsa O'dur, O'nu tutuklayın' diye onlarla sözleşmişti. Yahuda İsa'ya gidip, 'Selam, Rabbi!' diyerek O'nu öptü.*” şeklindeki anlatım Matta, Markos ve Luka de yer alırken Yuhanna'da askerler İsa'yı “*Aranızdan hanginiz İsa?*” diyerek öğrenirler. Bu bakımdan sahne Matta, Markos ve Luka İncilleri ile uyum göstermektedir. “*...İnsanoğlu'nu bir öpücükle mi ele veriyorsun?*” (Luka 22:48) ifadelerinden hareketle sanatçı Yahuda'yı İsa'nın üzerine yaslanmış bir şekilde sağ elinde ihanetinin karşılığı olan altın kesesini tutar vaziyette İsa'yı öperken gösterilmiştir. Dolayısıyla sanatçı ifadesel açıdan ikonografiyi esere yansıtmıştır. Kapanmış gözleriyle İsa'nın kendini savunmadan, sakin ve asil biçimdeki duruşunun nedenini “*...İsa Petrus'a, Kılıcını kınına koy! Baba'nın bana verdiği kâseden içmeyeyim mi?*” (Yuhanna 18:3-11) ifadesinden kaynaklandığını söyleyebiliriz. “*...İsa'nın ardından sadece keten beze sarınmış bir genç gidiyordu. Bu genç de yakalandı. Ama keten bezden sıyrılıp çıplak olarak kaçtı*” (Markos 14:51-52) ifadelerine uygun olarak resmin sol üst bölümünde takip edilen ve örtündüğü kumaşı omzundan çekilen genç bir erkek figürüne yer vererek ifadesel açıdan Markos incilindeki ikonografiyi resme yansıtmıştır. Dürer, dört kanonik İncil'de yer verilen İsa'nın Yakalanması/Yahuda'nın İhaneti konusunun farklı özelliklerini alarak, ifadesel açıdan ikonografiye sadık kalarak resmetmiştir.

4.7. İsa Hanna'nın Huzurunda

Yuhanna

13- *“O’nu önce, o yıl başkâhin olan Kayafa’nın kayınbabası Hanna’ya götürdüler.”*

19- *“Baskâhin İsa’ya, öğrencileri ve öğretisiyle ilgili sorular sordu.”*

20- *“İsa ona şöyle cevap verdi: ‘Ben söylediklerimi dünyaya açıkça söyledim. Her zaman bütün Yahudilerin toplandıkları havralarda ve tapınakta ders verdim. Gizli hiçbir şey söylemedim.’”*

21- *“Beni neden sorguya çekiyorsun? Konuştuklarımı işitenlerden sor. Onlar ne söylediğimi biliyorlar.”*

22- *“İsa bunları söyleyince, yanında duran görevlilerden biri, ‘Baskâhine nasıl böyle karşılık verirsin?’ diyerek O’na bir tokat attı.”*

23- *“İsa ona, ‘Eğer yanlış bir şey söyledimse, yanlışımı göster!’ diye cevap verdi. ‘Ama söylediklerim doğruysa, niçin bana vuruyorsun?’”*

24- *“Bunun üzerine Hanna O’nu bağlı olarak başkâhin Kayafa’ya gönderdi.” (Yuhanna 18:13,19-24)*

4.7.1. Küçük Passion



Resim 4.13. İsa Hanna'nın huzurunda³³

Katalog No: 4-13

Eser Adı: İsa Anna'nın Huzurunda

Eserin Yeri: British Müzesi, Londra

Eserin Tarihi: 1511

Boyutları: 12,7 × 9,7 cm

Kullanılan Teknik: Ahşap baskı

³³ https://www.wga.hu/art/d/durer/2/12/7smallp/1/12_small.jpg

Olgusal Anlam

Eserde yarı kapalı bir mekânda farklı kıyafetler giyen yedi erkek figürü yer almaktadır. Basamaklarla yükseltilmiş platformun üst kısmında oturan farklı şapkaları olan yaşlı ve sakallı olan iki erkek figürü yer alır. Bu figürlerden biri (Hanna) diğerinden biraz daha yüksekte uzun sakallı, elinde uzun bir çubukla tasvir edilmiştir. Bu figürün hemen solunda sol omzuna elini koyan vücudunun ön kısmı gözüken başka bir erkek figür yer almaktadır. Diğer yaşlı figür başında konik bir başlıkla ve daha kısa sakallı olarak resmedilmiştir. En alt basamakta ayakları çıplak, elleri arkadan bağlanmış ve öne eğilmiş, yüzü görünmeyen figür (İsa) yer almaktadır. Bu figürün hemen arkasında onun ellerini bağlayan ipi tutan başka bir erkek figür resmedilmiştir. Bir üst basamakta ki figür ise asker kıyafetli, belinde kılıcı bulunan sağ eliyle bir mızrağı basamağa dayarken diğer eliyle İsa'nın sacından tutup yere eğerken tasvir edilmiştir. Üçüncü basamaktaki figür ise sol eliyle İsa'nın boynundan tutarken sağ elindeki sopayla İsa'nın kafasına vurmaya çalışırken tasvir edilmiştir.

İkonografik Anlam ve İfadesel Özellik

Kanonik İncillerden sadece Yuhanna İncili'nde yer verilen bu ikonografi ile İsa'nın yargılanma süreci başlar. İsa başkâhin olan Kayafa'nın kayınbabası Hanna huzurunda yargılanır. "...O'nu önce, o yıl başkâhin olan Kayafa'nın kayınbabası Hanna'ya götürdüler." (Yuhanna 18:13) ifadesinde yer aldığı gibi İsa eserde basamaklarla yükseltilmiş platformun üst kısmında sakin bir şekilde oturan Hanna huzurunda yargılanırken gösterilmiştir. Dolayısıyla sanatçı burada figür ve ortam bakımından İkonografiye sadık kalmıştır. "...İsa bunları söyleyince, yanında duran görevlilerden biri, 'Başkâhine nasıl böyle karşılık verirsin?' diyerek O'na bir tokat attı." (Yuhanna 18:19) tokat attığı ifadesinin aksine resimde görevli kızgın bir şekilde elinde ki sopayla İsa'ya vurmaya üzülmüşken betimlenmiştir. Dolayısıyla sanatçı Yuhanna İncilindeki ikonografiyi resme yansıtmamıştır. "...O'nu bağlı olarak başkâhin Kayafa'ya gönderdi." (Yuhanna 18:24) ifadesinde de yer aldığı gibi İsa'yı elleri arkadan bağlanmış şekilde resmeden Dürer ikonografiyi resme doğrudan yansıtmıştır. Dürer, yargılama sırasında olanları, bazı farklılıklarla birlikte ikonografiye sadık kalarak resmetmiştir.

4.8. İsa Kayafa'nın Huzurunda

Matta

57- “İsa'yı tutuklayanlar, O'nu başkâhin Kayafa'ya götürdüler. Din bilginleriyle ihtiyarlar da orada toplanmışlardı.”

58- “Petrus, İsa'yı uzaktan başkâhinin avlusuna kadar izledi. Sonucu görmek için içeri girip nöbetçilerin yanına oturdu.”

59- “Baskâhinlerle Yüksek Kurul'un tamamı, İsa'yı ölüm cezasına çarptırmak için kendisine karşı yalancı tanıklar arıyorlardı.”

60-61- “Ortaya birçok yalancı tanık çıktığı halde, aradıklarını bulamadılar. Sonunda ortaya çıkan iki kişi şöyle dediler: ‘Bu adam, Ben Tanrı'nın tapınağını yıkıp üç günde yeniden kurabilirim' dedi.”

62- “Baskâhin ayağa kalkıp İsa'ya, ‘Hiç cevap vermeyecek misin?’ dedi. ‘Nedir bunların sana karşı ettiği bu tanıklıklar?’”

64- “İsa, ‘Söylediğin gibidir’ karşılığını verdi. ‘Üstelik size şunu söyleyeyim, bundan sonra İnsanoğlu'nun, kudretli Olan'ın sağında oturduğunu ve göğün bulutları üzerinde geldiğini göreceksiniz.’”

65- “Bunun üzerine başkâhin giysilerini yırtarak, ‘Tanrı'ya küfretti!’ dedi. ‘Artık tanıklara ne ihtiyacımız var? İşte küfürü işittiniz.’”

66- “‘Buna ne diyorsunuz?’ ‘Ölümü hak etti!’ diye cevap verdiler.”

67-68- “Bunun üzerine İsa'nın yüzüne tükürüp O'nu yumrukladılar. Bazıları da O'nu tokatlayıp, ‘Ey Mesih, peygamberliğini göster bakalım, sana vuran kim?’ dediler.” (Matta 26:57-68)

Markos

53- “İsa'yı görevli başkâhine götürdüler. Bütün başkahinler, ihtiyarlar ve din bilginleri de orada toplandı.”

54- “Petrus, İsa'yı başkâhinin avlusunun içine kadar uzaktan izledi. Avluda nöbetçilerle birlikte ateşin başında oturup ısınmaya başladı.”

55- “Başkâhinler ve Yüksek Kurul'un tamamı, İsa'yı ölüm cezasına çarptırmak için kendisine karşı tanık arıyor, ama bulamıyorlardı.”

56- “Birçok kişi O'na karşı yalan yere tanıklık ettiyse de tanıklıkları birbirini tutmadı.”

57-58- “Bazıları kalkıp O'na karşı yalan yere şöyle tanıklık ettiler: ‘Biz O'nun, ‘Elle yapılmış bu tapınağı yıkacağım ve üç günde, elle yapılmamış başka bir tapınak kuracağım’ dediğini işittik.’”

59- “Ama bu noktada bile tanıklıkları birbirini tutmadı.”

60- “Sonra başkâhin topluluğun ortasında ayağa kalkarak İsa'ya, ‘Hiç cevap vermeyecek misin? Nedir bunların sana karşı ettiği bu tanıklıklar?’ diye sordu.”

61- “Ne var ki, İsa susmaya devam etti, hiç cevap vermedi. Başkâhin O'na yeniden, ‘Yüce Olan'ın Oğlu Mesih sen misin?’ diye sordu.”

62- “İsa, ‘Ben'im’ dedi. ‘Ve sizler, İnsanoğlu'nun kudretli Olan'ın sağında oturduğunu ve göğün bulutlarıyla geldiğini göreceksiniz.’”

63-64- “Başkâhin giysilerini yırtarak, ‘Artık tanıklara ne ihtiyacımız var?’ dedi. ‘Küfürü işittiniz. Buna ne diyorsunuz?’ Hepsi de İsa'nın ölüm cezasını hak ettiğine karar verdiler.”

65- “Bazıları O'nun üzerine tükürmeye, gözlerini bağlayarak O'nu yumruklamaya başladılar. ‘Haydi, peygamberliğini göster!’ diyorlardı. Nöbetçiler de O'nu aralarına alıp tokatladılar.” (Markos 14:53-65)

Luka

54- “İsa'yı tutukladılar, alıp başkâhinin evine götürdüler. Petrus onları uzaktan izliyordu.”

66- “Gün doğunca halkın ihtiyarları, başkâhinler ve din bilginleri toplandılar. İsa, bunlardan oluşan Yüksek Kurul'un önüne çıkarıldı.”

67- “O'na, ‘Sen Mesih isen, söyle bize’ dediler. İsa onlara şöyle dedi: ‘Size söylesem, inanmazsınız.’”

68- “Size soru sorsam, cevap vermezsiniz.”

69- “Ne var ki, bundan böyle İnsanoğlu, kudretli Tanrı'nın sağında oturacaktır.”

70- *“Onların hepsi, ‘Yani, sen Tanrı'nın Oğlu musun?’ diye sordular. O da onlara, ‘Söylediğiniz gibi, ben O’yum’ dedi.”*

71- *“’Artık tanıklığa ne ihtiyacımız var?’ dediler. ‘İşte kendimiz O'nun ağzından işittik!’”*
(Luka 22:54,63-71)

Yuhanna

14- *“Halkın uğruna bir tek adamın ölmesinin daha uygun olacağını Yahudi yetkililere telkin eden Kayafa idi.”*

24- *“Bunun üzerine Hanan, O'nu bağlı olarak Başkâhin Kayafa'ya gönderdi.”* (Yuhanna 18:14,24)

4.8.1. Yeşil Passion



Resim 4.14. İsa Kayafa'nın huzurunda³⁴

Katalog No: 4-14

Eser Adı: İsa Kayafa'nın Huzurunda

Eserin Yeri: Albertina Müzesi, Viyana

Eserin Tarihi: 1504

Boyutları: 28 × 18 cm

Kullanılan Teknik: Yeşil Astar Kâğıt Üzerine Kare Kalem, Beyaz ve Gri Fırça

³⁴ <http://www.the-athenaeum.org/art/detail.php?ID=33493>

Olgusal Anlam

Bir sütunla taşınan dikdörtgen şeklindeki açıklık ile dışarı açılan kapalı mekânın içerisinde farklı kıyafetler ve başlıkları olan erkek figürler yer almaktadır. Sahnenin merkezinde, uzun saçlı ve sakallı, ayakları çıplak, uzun ve tek parça elbisesiyle genç erkek figür tasvir edilmiştir. Dizleri bir miktar kırılmış, başı öne eğilmiş ve bakışlarını yere doğru çeviren bu figürün elleri arkadan bağlanmıştır. Ellerin bağı olduğu ipin ucundan tutan asker öne doğru eğilmiştir. Bağırarak sağ el yumruğunu kaldırmış ve her an vurmaya hazır biçimde tasvir edilmiştir. Uzun saçlı figürün arkasında yer alan kısa boylu asker ise sol eliyle bu figürün sağ kolundan, sağ eliyle de kıyafetinin etek ucundan tutmuştur. Bu figürlerin arkasında ise ellerinde mızrakları olan bir grup asker birbirleriyle sohbet ederken betimlenmiştir. İzleyiciye göre resmin sağ tarafında bir basamakla yükseltilmiş platformun üzerinde, tahtında oturan kilolu erkek figür yer almaktadır. Sağ elini hafif yukarıya kaldıran kilolu erkek figürde ayaklarını kapatan uzun tek paça kıyafet giymiştir. Tahtın sağ tarafında sakallı ve farklı başlıkları olan iki yaşlı erkek figür yer almaktadır. İzleyiciye göre resmin sağ alt köşesinde ise küçük bir köpek tasvirine yer verilmiştir.

İkonografik Anlam ve İfadesel Özellik

Dört kanonik İncilde İsa'nın yargılanma süreci farklı biçimlerde anlatılmış olsa da "...İsa'yı tutuklayanlar, O'nu başkâhin Kayafa'ya götürdüler. Din bilginleriyle ihtiyarlar da orada toplanmışlardı." (Matta 26:57), "...İsa'yı görevli başkâhine götürdüler. Bütün başkâhinler, ihtiyarlar ve din bilginleri de orada toplandı" (Markos 14:53), "...İsa'yı tutukladılar, alıp başkâhinin evine götürdüler." (Luka 22:54), "...Bunun üzerine Hanan, O'nu bağı olarak Başkâhin Kayafa'ya gönderdi." (Yuhanna 18: 24) ifadelerinden de anlaşıldığı gibi dört kanonik İncil de İsa'nın Vali Pilatus'a teslim edilmesinden önce başkâhin³⁵ Kayafa tarafından yargılandığını doğrulamaktadır. "...Başkâhinlerle Yüksek Kurul'un tamamı, İsa'yı ölüm cezasına çarptırmak için kendisine karşı yalancı tanıklar arıyorlardı." (Matta 26:59), "...Başkâhinler ve Yüksek Kurul'un tamamı, İsa'yı ölüm cezasına çarptırmak için kendisine karşı tanık arıyor, ama bulamıyorlardı." (Markos 14:55). Matta ve Markos'da yer alan bu ifadelerden başkâhin ve diğerlerinin İsa'yı ölüm cezasına çarptırmayı henüz İsa'yı tutuklatmadan kararlaştırdıkları anlaşılmaktadır. Bundan

³⁵ Başkâhin; Kudüs'te tapınağın dinî ritüellerini organize etmek ve yönetmekle sorumlu yetkin din adamları (Wright, 2003, s. 825).

dolayı da şahitlik edecek yalancı şahitler bile ayarlamışlardır. “...Ortaya birçok yalancı tanık çıktığı halde, aradıklarını bulamadılar.” (Matta 26:60), “...Biraz kişi O'na karşı yalan yere tanıklık ettiyse de tanıklıkları birbirini tutmadı.” (Markos 14:56). Dürer eserde ifadesel açıdan Matta ve Markos İncillerinde yer alan ikonografileri doğrular nitelikte tahta oturan Kayafa'nın kulağına doğru eğilerek ona bir şeyler söylemek isteyen yalancı şahit olduğu düşündüğümüz figürü resmetmiştir. Daha sonra İsa'yı Tapınağın geleceğiyle ilgili söylediği sözlerden dolayı suçlarlar ama bu suçla onu cezalandıramayacağını anlayan başkâhin ve yanındakiler onu farklı bir suçla suçlarlar. “...İsa, ‘Söylediğin gibidir’ karşılığını verdi. ‘Üstelik size şunu söyleyeyim, bundan sonra İnsanoğlu'nun, kudretli Olan'ın sağında oturduğunu ve göğün bulutları üzerinde geldiğini göreceksiniz.’” (Matta 26:64), “...Ne var ki, İsa susmaya devam etti, hiç cevap vermedi. Başkâhin O'na yeniden, ‘Yüce Olan'ın Oğlu Mesih sen misin?’ diye sordu. İsa, ‘Ben'im’ dedi. ‘Ve sizler, İnsanoğlu'nun kudretli Olan'ın sağında oturduğunu ve göğün bulutlarıyla geldiğini göreceksiniz.’” (Markos 14:61-62), “...Onların hepsi, ‘Yani, sen Tanrı'nın Oğlu musun?’ diye sordular. O da onlara, ‘Söylediğiniz gibi, ben O'yum’ dedi.” (Luka 22:70) ifadelerinde yer aldığı gibi İsa'nın duruşu bu kadar ağır suçlamalar karşısında sakin ve hiçbir savunma yapmayacak şekilde görülüyor. Dolayısıyla Dürer ifadesel açıdan ikonografiye sadık kalmıştır. “...Bunun üzerine başkâhin giysilerini yırtarak,³⁶ ‘Tanrı'ya küftü!’ dedi. ‘Artık tanıklara ne ihtiyacımız var? İşte küfürü işittiniz.’” (Matta 26:65), “...Baskâhin giysilerini yırtarak, ‘Artık tanıklara ne ihtiyacımız var?’ dedi. ‘Küfürü işittiniz. Buna ne diyorsunuz?’ Hepsi de İsa'nın ölüm cezasını hak ettiğine karar verdiler.” (Markos 14:63-64), “...‘Artık tanıklığa ne ihtiyacımız var?’ dediler. ‘İşte kendimiz O'nun ağzından işittik!’” (Luka 22:71) ifadelerinde İsa'nın söyledikleri karşısında başkâhin Kayafa'nın kıyafetlerini yırttığı belirtilse de Dürer eserde Kayafa'nın kıyafetlerini yırtılmamış biçimde göstererek ifadesel açıdan ikonografiden sapmıştır. “...Bunun üzerine İsa'nın yüzüne tükürüp O'nu yumrukladılar. Bazıları da O'nu tokatlayıp, ‘Ey Mesih, peygamberliğini göster bakalım, sana vuran kim?’ dediler.” (Matta 26:67-68), “...Bazıları O'nun üzerine tükürmeye, gözlerini bağlayarak O'nu yumruklamaya başladılar. ‘Haydi, peygamberliğini göster!’ diyorlardı. Nöbetçiler de O'nu aralarına alıp tokatladılar.” (Markos 14: 65) ifadelerinde bağlı olarak İsa'nın ellerinin bağlı olduğu ipin ucundan tutan asker bağırarak sağ el yumruğunu havaya kaldırmış ve İsa'ya vurmaya hazır biçimde tasvir

³⁶ Yahudi geleneğinde kişinin bir olaydan dolayı elbisesini parçalaması matemın çok güçlü bir kanıtı sayılmaktaydı. Başkâhinin bir olaydan dolayı elbisesini parçalaması ise ilgili olayın vahametini ve o olaydan duyulan üzüntüyü dile getirmenin en açık göstergesi idi. (Aydın M. , 2004, s. 73)

edilmiştir. Dolayısıyla sanatçı hem ifadeşel açıdan hem de figür bakımından Matta ve Markos incilerinde yer alan ikonografiyi resme yansıtarak ikonografiye sadık kalmıştır.



4.8.2. Küçük Passion



Resim 4.15. İsa Kayafa'nın huzurunda³⁷

Katalog No: 4-15

Eser Adı: İsa Kayafa'nın Huzurunda

Eserin Yeri: British Müzesi, Londra

Eserin Tarihi: 1511

Boyutları: 12,7 × 9,7 cm

Kullanılan Teknik: Ahşap Baskı

³⁷ https://www.wga.hu/art/d/durer/2/12/7smallp/2/13_small.jpg

Olgusal Anlam

Eserde anlatılan olay geniş bir açıklığı olan mekânın büyük avlusunda gerçekleşmektedir. İzleyiciye göre resmin sağ tarafında iki basamakla yükseltilmiş bir tahta oturan farklı başlığı olan kilolu erkek figür yer almaktadır. Tahtta oturan bu figür ayaklarını kapatan uzun elbisesini iki eliyle göğüs kısmından tutarak yırtmaktadır. Karşısında ise elleri önden bağlanmış uzun saçlı erkek figürü ve iki yanında birer asker yer almaktadır. Boynundan da bir iple bağlı olan uzun saçlı figürün sol tarafındaki asker, sağ elini yumruk yaparak ona gösterirken sol eliyle de ellerinin bağlı olduğu ipi tutmaktadır. Uzun saçlı figürün sağ tarafında yer alan asker ise sol ayağı önde ve sağ eliyle tahtta oturan figürü işaret etmektedir. Bu figürlerin arkasında iki erkek figürünün başı ve birden çok mızrağın uçları görülmektedir. Mekânda yer alan geniş açıklıktan evlerin olduğu bir şehir manzarası görünmektedir. İzleyiciye göre resmin sağ alt köşesinde ise küçük bir köpek tasvirine yer verilmiştir.

İkonografik Anlam ve İfadesel Özellik

Eserde İsa sakin biçimde Kayafa'ya bakmaktadır. İsa bağlıdır ve muhtemelen birçok eziyete maruz kalmıştır ancak yine de ayaktadır. Eziyet ve acının tüm insanlar için olduğunu vurgulamak amacıyla sahne geniş bir avluda geçmektedir (Hoff, 1898). Başkâhin İsa'yı önce tapınağı yıkacağına dair tehditler savurmakla suçlar ancak suçlamayı ispat edecek yeterli kanıt bulamayınca onu Tanrı'nın oğlu olduğunu söylemekle suçlar. Başkahinin iddiasına göre bu açık bir küfürdür ve ölüm cezasına çarptırılmasında artık tanıklara ihtiyaç kalmamıştır. “...Bunun üzerine başkâhin giysilerini yırtarak, ‘Tanrı’ya küfretti!’ dedi. ‘Artık tanıklara ne ihtiyacımız var? İşte küfürü işittiniz.’” (Matta 26:65), “...Başkâhin giysilerini yırtarak, ‘Artık tanıklara ne ihtiyacımız var?’ dedi. ‘Küfürü işittiniz. Buna ne diyorsunuz?’ Hepsi de İsa'nın ölüm cezasını hak ettiğine karar verdiler.” (Markos 14:63-64), “‘Artık tanıklığa ne ihtiyacımız var?’ dediler. ‘İşte kendimiz O'nun ağzından işittik!’” (Luka 22: 71) ifadelerde de yer aldığı gibi Dürer Kayafa'nın üstünü yırtarken göstererek ifadesel açıdan ikonografiye sadık kalmıştır.

4.8.3. Bakır Passion



Resim 4.16. İsa Kayafa'nın huzurunda³⁸

Katalog No: 4-16

Eser Adı: İsa Kayafa'nın Huzurunda

Eserin Yeri: Metropolitan Sanat Müzesi, New York

Eserin Tarihi: 1512

Boyutları: 12 × 8 cm

Kullanılan Teknik: Bakır Kazıma

³⁸ <http://www.the-athenaeum.org/art/detail.php?ID=34092>

Olgusal Anlam

Eserde, alçak tavanlı dar bir mekânın içerisinde birden çok erkek figür yer almaktadır. İzleyiciye göre resmin sağ tarafında iki basamakla yükseltilmiş bir tahta oturan farklı başlığı olan yaşlı erkek figür yer almaktadır. Tahtta oturan bu figürün sağ ayağı birinci basamakta sol ayağı ise ikinci basamaktadır. Yaşlı olan bu figür karşısında yer alan uzun saçlı figüre bakarak, elbisesini iki eliyle göğüs kısmından tutarak yırtmaktadır. Karşısında yer alan uzun saçlı ve sakallı olan figürün elleri önden bağlanmış boynunda da ip ve zincir yer almaktadır. Yaşlı figürün sağ tarafında kalan asker uzun saçlı figürün sol koluna girmiş ve sol kolunu kaldırarak ona yumruğunu göstermektedir. İzleyiciye göre resmin sol tarafında yer alan ise uzun saçlı figürün sağ koluna girmiş ve ona bakmaktadır. Bu üçlünün araksında ise mızraklarının uçları görünen bir grup asker yer almaktadır.

İkonografik Anlam ve İfadesel Özellik

Dürer bu eserinde dar bir mekânı tercih ederek sahnenin merkezinde karşı kariya gelen iki karakterin yani İsa'nın ve Kayafa'nın kalmasını istemiştir. “...İsa, ‘Söylediğin gibidir’ karşılığını verdi. ‘Üstelik size şunu söyleyeyim, bundan sonra İnsanoğlu'nun, kudretli Olan'ın sağında oturduğunu ve göğün bulutları üzerinde geldiğini göreceksiniz.’” (Matta 26:64), “...Ne var ki, İsa susmaya devam etti, hiç cevap vermedi. Başkâhin O'na yeniden, ‘Yüce Olan'ın Oğlu Mesih sen misin?’ diye sordu. İsa, ‘Ben'im’ dedi. ‘Ve sizler, İnsanoğlu'nun kudretli Olan'ın sağında oturduğunu ve göğün bulutlarıyla geldiğini göreceksiniz.’” (Markos14:61-62), “...Onların hepsi, ‘Yani, sen Tanrı'nın Oğlu musun?’ diye sordular. O da onlara, ‘Söylediğiniz gibi, ben O'yum’ dedi.” (Luka 22:70) ifadelerinde yer aldığı gibi İsa kalbinde tanrıya olan inancıyla itiraf sözcüklerini söylemiştir ve başını bir miktar öne doğru eğmiş ve ciddi ve sert bir bakışla Kayafa'ya bakmaktadır. “...Bunun üzerine başkâhin giysilerini yırtarak, ‘Tanrı'ya küfretti!’ dedi. ‘Artık tanıklara ne ihtiyacımız var? İşte küfürü işittiniz.’” (Matta 26:65), “...Baskâhin giysilerini yırtarak, ‘Artık tanıklara ne ihtiyacımız var?’ dedi. ‘Küfürü işittiniz. Buna ne diyorsunuz?’ Hepsi de İsa'nın ölüm cezasını hak ettiğine karar verdiler.” (Markos 14:63-64), “...’Artık tanıklığa ne ihtiyacımız var?’ dediler. ‘İşte kendimiz O'nun ağzından işittik!’” (Luka 22: 71) ifadelerde de yer aldığı gibi Kayafa sanki oturduğu yerden kalkmak üzere ani bir hareket yaparmışçasına kendi elbisesini yırtarken betimlenmiştir. Dolayısıyla Dürer ifadesel açıdan ikonografiye sadık kalmıştır. “...Bunun üzerine İsa'nın yüzüne

tükürüp O'nu yumrukladılar. Bazıları da O'nu tokatlayıp, 'Ey Mesih, peygamberliğini göster bakalım, sana vuran kim?' dediler.” (Matta 26:67-68), “...Bazıları O'nun üzerine tükürmeye, gözlerini bağlayarak O'nu yumruklamaya başladılar. 'Haydi, peygamberliğini göster!' diyorlardı. Nöbetçiler de O'nu aralarına alıp tokatladılar.” (Markos 14:65) ifadelerine uygun olarak İsa ile Kayafa'nın arasında yer alan asker İsa'yı ağzından çıkan sözler için cezalandırmak amacıyla yumruğunu sıkıp kolunu kaldırmıştır. Bu esnada diğer taraftaki asker yarı meraklı yarı çekimser bir ifadeyle İsa'yı izlemektedir. Sahnede merkezde yer alan İsa ve Kayafa figürünün dışındaki figür ve motifler Dürer tarafından arka planda bırakılmıştır.



4.9. İsa Herodes'in Huzurunda

Luka

6- *"Pilatus bunu duyunca, 'Bu adam Celileli mi?' diye sordu."*

7- *"İsa'nın, Hirodes'in yönetimindeki bölgeden geldiğini öğrenince, kendisini o sırada Kudüs'te bulunan Hirodes'e gönderdi."*

8- *"Hirodes İsa'yı görünce çok sevindi. O'na ilişkin haberleri duyduğu için çoktandır O'nu görmek istiyor, O'nun yapacağı bir mucizeye tanık olmayı umuyordu."*

9- *"O'na birçok soru sordu, ama O hiç karşılık vermedi."*

10- *"Orada duran başkâhinlerle din bilginleri, İsa'yı ağır bir dille suçladılar."*

11- *"Hirodes de askerleriyle birlikte O'nu aşağılayıp alay etti. O'na gösterişli bir kaftan giydirip Pilatus'a geri gönderdi."*

12- *"Bu olaydan önce birbirine düşman olan Hirodes'le Pilatus, o gün dost oldular" (Luka 23: 6-12).*

4.9.1. Küçük Passion



Resim 4.17. İsa Herodes'in huzurunda³⁹

Katalog No: 4-17

Eser Adı: İsa Herodes'in Huzurunda

Eserin Yeri: British Müzesi, Londra

Eserin Tarihi: 1509

Boyutları: 12,7 × 9,7 cm

Kullanılan Teknik: Ahşap baskı

³⁹ https://www.wga.hu/art/d/durer/2/12/7smallp/2/16_small.jpg

Olgusal Anlam

Eserde anlatılan olay beşik tonozla örtülü bir mekânda gerçekleşmektedir. Resmin tam merkezinde yer alan erkek figür (İsa) taban seviyesinden bir basamak yukarda ve diğer figürlerden daha uzundur. Bu figürün üzerinde, sadece ellerini açıkta bırakan, bol kesim, dökümlü bir elbise bulunmaktadır. Uzun saçlı, ayakları çıplak, elleri arkadan bağlanmış ve boynuna da bir ip geçirilmiş şekilde tasvir edilmiştir. Hemen arkasında bu figürün ellerindeki ve boynundaki iplerin uçlarını tutan asker kıyafetli başka bir figür yer almaktadır. Bu iki figürün arasından sadece kafası görünen izleyiciye dönük uzun sakallı, farklı başlıklı bir erkek figürü daha vardır. Ortadaki figürün sol tarafında ellerini yukarıya kaldırmış itiraz edermiş gibi iki erkek figürü resmedilmiş. Uzun saçlı erkek figürünün hemen karşısında bir basamakla zeminden yükseltilmiş bir tahta oturan başında tacı bulunan yaşlı bir erkek figür yer alır. Sözüünü ettiğimiz bu erkek figürün izleyiciye göre sağ elinde uzun bir çubuk, ayaklarının ucunda ise küçük bir köpek tasvir edilmiştir.

İkonografik Anlam ve İfadesel Özellik

İsa Herodes'in Huzurunda ikonografisi dört kanonik İncil'den sadece Luka İncilinde yer almaktadır. Resim sanatında pek yer verilmeyen bu betimlemede Dürer Yahudi yetkilisi Herodes Antipas huzurunda İsa'yı kendinden emin duruşuyla resmin merkezinde tasvir etmiştir. "...*'Bu adam Celileli mi?' diye sordu*" (Luka 23:6). İkonografide yer alan Vali Pilatus'un bu sorusu İsa'ya hüküm verme sorumluluğundan nasıl sıyrılabileceğiyle ilgili bir soruydu. "...*İsa'nın, Hirodes'in yönetimindeki bölgeden geldiğini öğrenince, kendisini o sırada Kudüs'te bulunan Hirodes'e gönderdi*" (Luka 23:7) anlatımından hareketle Dürer İsa'yı yargılaması için Celile bölgesinin yöneticisi olan Hirodes'in huzurunda elleri arkadan bağlı yargılanırken tasvir etmiştir. Dolayısıyla sanatçı burada figür bakımından ikonografiye birebir sadık kalmıştır. "...*O'nun yapacağı bir mucizeye tanık olmayı umuyordu*" (Luka 23:8) ifadesinden de anlaşıldığı gibi Herodes'in niyeti onun hakkındaki suçlamaların doğru olup olmadığını gerçekten öğrenmek değildi, sadece bir mucizeye tanık olmak istiyordu. Dürer, "...*O'na birçok soru sordu, ama O hiç karşılık vermedi*" (Luka 23:9) ifadesine bağlı kalarak İsa'yı bu sorulara yanıt vermemiş gibi başı hafif öne eğik ve Herodes ile göz teması kurmamış bir şekilde tasvir etmiştir. Herodes ise bu durum karşısında bir elini hafif yukarıya kaldırıp şaşkın bir şekilde İsa'ya bakarken resmedilmiştir. Buradan İsa'nın sorulara yanıt vermediğini anlıyoruz ve ifadesel

açından sanatçının ikonografiye sadık kaldığını gözlemliyoruz. İzleyiciye göre İsa'nın solunda ellerini yukarıya doğru kaldırmış şaşkın bakışlarla İsa'ya bakan bu iki erkek figürünün "...Orada duran başkâhinlerle din bilginleri, İsa'yı ağır bir dille suçladılar." (Luka 23:10) ifadesinde yer alan başkâhinler ve din bilginlerinden ikisi olduğunu söyleyebiliriz. İfadesel özellik bakımından eseri incelediğimizde buraya kadar anlatılan ikonografiye sanatçı birebir sadık kalmıştır. "...Hirodes de askerleriyle birlikte O'nu aşağılayıp alay etti." (Luka 23:10) ifadesinde belirtilen figürlerin yüzlerinde aşağılama ve alay etmeyle ilgili ifadelere yer verilmemiştir. Dolayısıyla ifadesel açıdan ikonografi ile örtüşmemektedir. "O'na gösterişli bir kaftan giydirip Pilatus'a geri gönderdi." (Luka 23:10) ifadelerinde yer alan gösterişli kaftan İsa'nın üzerinde tasvir edilmemiştir. Dolayısıyla sanatçı burada ikonografiye bağlı kalmamıştır. İsa Herodes'in Huzurunda eseri Luka (Luka 23:6-10) İncilinde anlatılanlarla çok küçük farklılıklar barındırsa da olay ve mekân bakımından ikonografi ile büyük ölçüde örtüşmektedir.

4.10. İsa Vali Pilatus'un Huzurunda

Matta

1- "Sabah olunca tüm başkâhinlerle halkın ihtiyarları, İsa'yı ölüm cezasına çarptırmak konusunda anlaştılar."

2- "O'nu bağladılar ve götürüp Vali Pilatus'a teslim ettiler."

11- "İsa valinin önüne çıkarıldı. Vali O'na, 'Sen Yahudilerin Kralı mısın?' diye sordu. İsa, 'Söylediğin gibidir' dedi."

12- "Baskâhinlerle ihtiyarlar O'nu suçlayınca hiç karşılık vermedi."

13 "Pilatus O'na, 'Senin aleyhinde yaptıkları bunca tanıklığı duymuyor musun?' dedi."

14- "İsa bir tek konuda bile ona cevap vermedi. Vali buna çok şaşıtı."

15- "Her Fısıh bayramında vali, halkın istediği bir tutukluyu salıvermeyi adet edinmişti."

16- "O günlerde Barabas adında ünlü bir tutuklu vardı."

17- "Halk bir araya toplandığında, Pilatus onlara, 'Sizin için kimi salıvereyim istersiniz, Barabas'ı mı, Mesih denilen İsa'yı mı?' diye sordu."

18- "İsa'yı kıskançlıktan ötürü kendisine teslim ettiklerini biliyordu."

19- "Pilatus yargı kürsüsünde otururken karısı ona, 'O doğru adama dokunma. Dün gece rüyamda O'nun yüzünden çok sıkıntı çektim' diye haber gönderdi."

20- "Baskâhinler ve ihtiyarlar ise, Barabas'ın salıverilmesini ve İsa'nın öldürülmesini istesinler diye halkı kışkırttılar."

21- "Vali onlara şunu sordu: 'Sizin için ikisinden hangisini salıvereyim istersiniz?' 'Barabas'ı' dediler."

22- "Pilatus, 'Öyleyse Mesih denen İsa'yı ne yapayım?' dedi. Hep bir ağızdan, 'Çarmıha gerilsin!' dediler."

23- "Pilatus, 'O ne kötülük yaptı ki?' diye sordu. Onlar ise daha yüksek sesle, 'Çarmıha gerilsin!' diye bağırsıp durdular."

24- "Pilatus, elinden bir şey gelmediğini, tersine, bir kargaşalığın başladığını görünce su aldı, kalabalığın önünde ellerini yıkayıp şöyle dedi: 'Bu adamın kanından ben sorumlu değilim. Bu işe siz bakın!'"

25- “Bütün halk şu karşılığı verdi: ‘O'nun kanının sorumluluğu bizim ve çocuklarımızın üzerinde olsun!’”

26- “Bunun üzerine Pilatus onlar için Barabas'ı salıverdi. İsa'yı ise kamçılattıktan sonra çarpmıha gerilmek üzere askerlere teslim etti.” (Matta 27:1-2, 11-26)

Markos

1- “Sabah olunca başkâhinler, ihtiyarlar, din bilginleri ve Yüksek Kurul'un tüm diğer üyeleri bir danışma toplantısı yaptıktan sonra İsa'yı bağladılar, götürüp Pilatus'a teslim ettiler.”

2- “Pilatus O'na, ‘Sen Yahudilerin Kralı mısın?’ diye sordu. İsa ona, ‘Söylediğin gibidir’ cevabını verdi.”

3- “Baskâhinler O'na karşı birçok suçlamada bulundular.”

4- “Pilatus O'na yeniden, ‘Hiç cevap vermeyecek misin?’ diye sordu. ‘Bak, seni ne kadar çok şeyle suçluyorlar.’”

5- “Ama İsa artık cevap vermiyordu. Pilatus buna şaşıtı.”

6- “Pilatus, her Fısıh bayramında halkın istediği bir tutukluyu salıverirdi.”

7- “O sırada hapisanede, ayaklanma sırasında adam öldürmüş olan isyancılarla birlikte tutuklu bulunan Barabas adında biri vardı.”

8- “Halk, Pilatus'a gelip her zamanki gibi kendileri için birini salıvermesini istedi.”

9- “Pilatus onlara, ‘Sizin için Yahudilerin Kralını salıvermemi ister misiniz?’ dedi.”

10- “Baskâhinlerin İsa'yı kıskançlıktan ötürü kendisine teslim ettiklerini biliyordu.”

11- “Ne var ki başkâhinler, İsa'nın değil, Barabas'ın salıverilmesini istemeleri için halkı kışkırttılar.”

12- “Pilatus onlara tekrar seslenerek, ‘Öyleyse Yahudilerin Kralı dediğiniz adamı ne yapayım?’ diye sordu.”

13- “‘O'nu çarpmıha ger!’ diye bağırdılar yine.”

14- “Pilatus onlara, ‘O ne kötülük yaptı ki?’ dedi. Onlar ise daha yüksek sesle, ‘O'nu çarpmıha ger!’ diye bağırdılar.”

15- “Halkı memnun etmek isteyen Pilatus, onlar için Barabas'ı salıverdi. İsa'yı ise kamçılattıktan sonra çarmıha gerilmek üzere askerlere teslim etti.” (Markos15:1-15)

Luka

1- “Sonra bütün kurul üyeleri kalkıp İsa'yı Pilatus'a götürdüler.”

2- “O'nu şöyle suçlamaya başladılar: ‘Bu adamın ulusumuzu yoldan saptırdığını gördük. Sezar'a vergi ödenmesine engel oluyor, kendisinin de Mesih, yani bir kral olduğunu söylüyor.’”

3- “Pilatus İsa'ya, ‘Sen Yahudilerin Kralı mısın?’ diye sordu. İsa, ‘Söylediğin gibidir’ diye cevap verdi.”

4- “Pilatus, başkâhinlerle halka, ‘Bu adamda hiçbir suç görmüyorum’ dedi.”

5- “Ama onlar üstelediler: ‘Yahudiye'nin her tarafında öğretisini yayarak halkı kışkırtıyor; Celile'den başlayıp ta buraya kadar geldi!’ dediler.”

13-14- “Pilatus, başkâhinleri, yöneticileri ve halkı toplayarak onlara, ‘Siz bu adamı bana, halkı saptırıyor diye getirdiniz’ dedi. ‘Oysa ben bu adamı sizin önünüzde sorguya çektim ve kendisini suçladığınız konularda O'nda hiçbir suç bulmadım.’”

15- “Hirodes de bulmamış olmalı ki, O'nu bize geri gönderdi. Görüyorsunuz, ölüm cezasını gerektiren hiçbir şey yapmadı.”

16-17- “Bu nedenle ben O'nu dövdürüp salıvereceğim.”

18- “Ama onlar hep bir ağızdan, ‘Yok et bu adamı, bize Barabas'ı salıver!’ diye bağırıyorlar.”

19- “Barabas, kentte çıkan bir ayaklanmaya katılmaktan ve adam öldürmekten hapse atılmıştı.”

20- “İsa'yı salıvermek isteyen Pilatus onlara yeniden seslendi.”

21- “Onlar ise, ‘O'nu çarmıha ger, çarmıha ger!’ diye bağışıp durdular.”

22- “Pilatus üçüncü kez onlara, ‘Bu adam ne kötülük yaptı ki?’ dedi. ‘Ölüm cezasını gerektirecek hiçbir suç bulmadım O'nda. Bu nedenle O'nu dövdürüp salıvereceğim.’”

23-24- “Ne var ki onlar, yüksek sesle bağışarak İsa'nın çarpmıha gerilmesi için direttiler. Sonunda bağışları baskın çıktı ve Pilatus, onların isteğinin yerine getirilmesine karar verdi.”

25- “İstedikleri adamı, ayaklanmaya katılmaktan ve adam öldürmekten hapse atılmış olan adamı salıverdi. İsa'yı ise onların isteğine bıraktı.” (Luka 23:1-5, 13-25)

Yuhanna

28- “Sabah erkenden Yahudiler İsa'yı Kayafa'nın yanından alarak vali konağına götürdüler. Dinsel kuralları bozmamak ve Fısıh yemeğini yiyebilmek için kendileri vali konağına girmediler.”

29- “Bunun üzerine Pilatus dışarı çıkıp yanlarına geldi. ‘Bu adamı neyle suçluyorsunuz?’ diye sordu.”

30- “Ona şu karşılığı verdiler: ‘Bu adam kötülük eden biri olmasaydı, O'nu sana getirmezdik.’”

31- “Pilatus onlara, ‘O'nu siz alın, kendi yasanıza göre yargılayın’ dedi. Yahudiler, ‘Bizim hiç kimseyi ölüm cezasına çarptırmaya yetkimiz yok’ dediler.”

32- “Bu, İsa'nın nasıl öleceğini belirtmek için söylediği sözler yerine gelsin diye oldu.”

33- “Pilatus yine vali konağına girdi. İsa'yı çağırıp O'na, ‘Sen Yahudilerin Kralı mısın?’ diye sordu.”

34- “İsa şöyle karşılık verdi: ‘Bunu kendiliğinden mi söylüyorsun, yoksa benim hakkımda başkaları mı sana söyledi?’”

35- “Pilatus, ‘Ben Yahudi miyim?’ dedi. ‘Seni bana kendi ulusun ve başkâhinlerin teslim ettiler. Ne yaptın?’”

36- “İsa, ‘Benim krallığım bu dünyadan değildir’ diye karşılık verdi. ‘Krallığım bu dünyadan olsaydı, yandaşlarım, Yahudilere teslim edilmemem için savaşırlardı. Oysa benim krallığım buradan değildir.’”

37- “Pilatus, ‘Demek sen bir kralısın, öyle mi?’ dedi. İsa, ‘Söylediğin gibi, ben kralım’ karşılığını verdi. ‘Ben gerçeğe tanıklık etmek için doğdum, bunun için dünyaya geldim. Gerçekten yana olan herkes benim sesimi işitir.’”

38- “Pilatus O'na, ‘Gerçek nedir?’ diye sordu. Bunu söyledikten sonra Pilatus yine dışarıya, Yahudilerin yanına çıktı. Onlara, ‘Ben O'nda hiçbir suç görmüyorum’ dedi.”

39- “Ama sizin bir geleneğiniz var, her Fıstık bayramında sizin için birini salıveriyorum. Yahudilerin Kralını sizin için salıvermemi ister misiniz?”

40- “Onlar yine, ‘Bu adamı değil, Barabas'ı isteriz!’ diye bağrıştılar. Oysa Barabas bir hayduttu.” (Yuhanna 18:28-40)



4.10.1. Yeşil Passion



Resim 4.18. İsa Vali Pilatus'un huzurunda⁴⁰

Katalog No: 4-18

Eser Adı: İsa Vali Pilatus'un Huzurunda

Eserin Yeri: Albertina Müzesi, Viyana

Eserin Tarihi: 1504

Boyutları: 28 x 18 cm

Kullanılan Teknik: Yeşil Astar Kâğıt Üzerine Kare Kalem ve Beyaz Fırça

⁴⁰[http://sammlungenonline.albertina.at/?query=Inventarnummer=\[3087\]&showtype=record](http://sammlungenonline.albertina.at/?query=Inventarnummer=[3087]&showtype=record)

Olgusal Anlam

Sahnenin sol tarafında iki cephesinde yuvarlak kemerli birer açıklığı bulunan, yerden üç basamakla yükseltilmiş bir mekân yer almaktadır. Bu mekânın basamaklarının en üstünde sarıklı ve sakallı, kolları dirseklerden bükülmüş yaşlı bir erkek figür yer alır. Arkasında farklı kıyafetleri olan bir grup insan görülmektedir. Sarıklı figürün karşısında iki asker tarafından iki kolundan tutulan uzun saçlı bir erkek figürü arkadan resmedilmiştir. Mekân basamaklarının bitiminde başında örtüsü bulunan kilolu erkek figürü sağ ayağını merdivenin ilk basamağına koymuştur. Buldukları mekânın yuvarlak kemerli dışa açılan kısmından bir şehir manzarası görünmektedir. İzleyiciye göre resmin sol alt köşesinde merdivenin yanına oturarak, başını öne doğru uzatmış elinde mızrağı bulunan bir erkek figürü yer alır.

İkonografik Anlam ve İfadesel Özellik

İsa Vali Pilatus'un⁴¹ Huzurunda dört kanonik İncil'de yer almıştır ve birbirleriyle uyumlu anlatımları vardır. “...O'nu bağladılar ve götürüp Vali Pilatus'a teslim ettiler.” (Matta 27:2), “...İsa'yı bağladılar, götürüp Pilatus'a teslim ettiler.” (Markos 15:1), “...Sonra bütün kurul üyeleri kalkıp İsa'yı Pilatus'a götürdüler.” (Luka 23:1) ifadelerinden de anlaşıldığı gibi İsa'yı ellerinin arkasından bağlı olarak resmeden Dürer burada ifadesel açıdan Matta ve Markos İncililerindeki ikonografiyi resme yansıtmıştır. Mekânın vali konağı olduğunu “...Sabah erkenden Yahudiler İsa'yı Kayafa'nın yanından alarak vali konağına götürdüler.” (Yuhanna 18:28) ifadesinden öğreniyoruz. “...Dinsel kuralları bozmamak ve Fısıh yemeğini yiyebilmek için kendileri vali konağına girmediler. Bunun üzerine Pilatus dışarı çıkıp yanlarına geldi...” (Yuhanna 18:28-29) ifadelerine uygun biçimde yargılama sürecini mekânın dışında tasvir ederek ortam bakımından Yuhanna incilindeki ikonografi resme yansıtılmıştır. Resmin merkezinde izleyiciye yüzü dönük olarak resmedilen elleri havada kilolu erkek figürünün “...Başkâhinlerle ihtiyarlar O'nu

⁴¹ M.Ö. 4 yılında ölen Herod'un krallığı üç oğlu arasında paylaşılarak, Yahudiye ve Samiriye Hirodes Arkelaus'un (M.Ö. 4 - M.S. 6), Galile ve Perea Herodes Antipa'nın (M.Ö. 4 – M.S. 39),krallığın kuzeydoğu toprakları olan İtürea ve Batenea ise Filupus'un (M.Ö. 4 – M.S. 33/34)yönetimine geçmiştir. On yıl kadar sonra ise, Yahudiye kralı Archelaus Romalılar tarafından görevden azledilip sürgün edilince yerine atanan Pontus Pilate, Yahudiye'yi M.Ö. 26-36 tarihleri arasında Roma Valisi olarak yönetmiştir. Yahudiye halkının Roma yönetimine karşı hoşnutsuzluk içinde olduğu bu dönemde, bir de ülkede kıtlık baş gösterince zaten her zaman canlı tutulan Mesih beklentisi had safhaya ulaşmıştır. Hristiyan inancına göre, İsa'nın yargılanıp çarmıha gerildiği dönem, Yahudiye'nin bu Roma'lı valinin yönetimi yıllarına denk gelir. (Zeyrek, 2014, s. 197)

suçlayınca hiç karşılık vermedi.” (Matta 27:12), “...Başkâhinler O'na karşı birçok suçlamada bulundular.” (Markos15:3) ifadelerinde yer alan başkâhin olduğunu söyleyebiliriz. Başkâhin suçlamaları Pilatus'a iletmış ve Pilatus da bu suçlamaları parmaklarıyla sayarak İsa'ya tekrarlamaktadır. Pilatus burada orta yaşlı kavuklu bir Osmanlı olarak betimlenmiştir⁴². Oldukça gür bir sakalı bulunmaktadır. Başkâhin meraklı bakışı ve el hareketi ile Pilatus'un suçlamalardan birini dahi unutmamasından emin olmaya çalışmaktadır. Dolayısıyla sanatçı burada ifadesel açıdan ikonografiye sadık kalsa da Pilatus'u Osmanlı giysisi ile resmederek figür bakımından bireysel düşüncesine yer vermiştir. İki asker tarafından elleri bağlanmış olan İsa'nın iki kolundan tutularak Pilatus'un huzurundaki acılı ve yorgun bakışlı bu halinin nedenini “...İsa bir tek konuda bile ona cevap vermedi. Vali buna çok şaşı.” (Matta 27:14), “...Pilatus O'na yeniden, ‘Hiç cevap vermeyecek misin?’ diye sordu. ‘Bak, seni ne kadar çok şeyle suçluyorlar.’ Ama İsa artık cevap vermiyordu. Pilatus buna şaşı.” (Markos15:4,5) ikonografilerinde yer verilen ifadelere bağlayabiliriz. Dolayısıyla sanatçı burada her bir figürü kolay anlaşılır ve konunun genel kapsamına uygun biçimde vererek ifadesel açıdan ikonografiye sadık kalmıştır.

⁴² Dürer, eserlerinde betimlediği Osmanlı figürlerini, Osmanlılar hakkındaki şahsi fikirlerini ifade etmek amacı ile kullanmamıştır. Dürer'in Reformasyon Avrupa'sında özellikle de Nurenberg' de yaşamış olması ve idareci zümre ile aynı kültür ve ekonomik seviyeye mensup olması, müşterilerinin, diğer bir deyişle sanatın patronlarının, bu zümreden kimseler olması ısmarlanan resimlerin konularını belirlemiştir. Dürer, Reformasyon Almanya'sında ve Osmanlıların güçlü bir devlet olarak Avrupa kapılarına dayandığı tarih diliminde yaşaması ve eserler üretmesi sebebi ile Osmanlı'nın Avrupa'daki imajı ile ilgilenen bizler için çok önemli bir kaynak niteliği taşımaktadır. Zira Dürer'in resimlerindeki Osmanlı figürü 16. yüzyılın tarihi gerçekleri içinde değil, Osmanlı Devleti'nin doğuşundan yüzyıllar öncesine uzanan Hıristiyanların doğuşunu anlatan kutsal kitaplardaki sembolik imgelerin üstlendiği rollerle karşımıza çıkmaktadır. (Balkış, 2005, s. 66)

4.10.2. Küçük Passion



Resim 4.19. İsa Vali Pilatus'un huzurunda⁴³

Katalog No: 4-19

Eser Adı: İsa Vali Pilatus'un Huzurunda

Eserin Yeri: British Müzesi, Londra

Eserin Tarihi: 1511

Boyutları: 12,7 × 9,7 cm

Kullanılan Teknik: Ahşap baskı

⁴³ https://www.wga.hu/support/viewer_m/z.html

Olgusal Anlam

Eserde anlatılan olay yarım daire kemerli iki penceresiyle dışa açılan ve sütunlarla desteklenen bir mekânda gerçekleşmektedir. Sahnenin merkezinde diğer figürlerin hepsinden daha yüksekte, sağ elini havaya kaldırmış, sarıklı ve yaşlı erkek figürünün yüzü izleyiciye dönüktür. İzleyiciye göre resmin sol alt köşesinde iki asker tarafından tutulmuş uzun saçlı bir erkek figürü yer alır. Uzun saçlı bu figürün sağında izleyiciye arkası dönük elinde mızrağı olan bir figür yer alır. Mızraklı bu figürün ayaklarının ucunda küçük bir köpek tasviri yer almaktadır. İzleyiciye göre resmin sağ alt köşesinde, basamaklarla yükseltilmiş bir platformun üzerinde ellerini havaya kaldırmış parmaklarıyla sayı sayan sakallı erkek figürü yer alır. Bu figürün ayakları ucunda sırtını ona dayamış tüm olanları oturarak izleyen kısa saçlı bir erkek figürü tasvir edilmiştir.

İkonografik Anlam ve İfadesel Özellik

Vali Pilatus'un İsa'yı yargılaması dört kanonik İncil'de de geçmektedir. “...*Dinsel kuralları bozmamak ve Fısıh yemeğini yiyebilmek için kendileri vali konağına girmediler. Bunun üzerine Pilatus dışarı çıkıp yanlarına geldi...*” (Yuhanna 18:28-29) ifadesinden hareketle buldukları mekânın valinin konağı olduğu söylenebilir. Dolayısıyla ortam bakımından ikonografiye uygunluk söz konusudur. “...*O'nu bağladılar ve götürüp Vali Pilatus'a teslim ettiler.*” (Matta 27:2), “...*İsa'yı bağladılar, götürüp Pilatus'a teslim ettiler.*” (Markos 15:1), “...*Sonra bütün kurul üyeleri kalkıp İsa'yı Pilatus'a götürdüler.*” (Luka 23:1) ifadelerinde olduğu gibi sahnede askerlerle çevrelenmiş İsa, elleri bağlanmış biçimde basamaklara yükseltilmiş platformun üstünde ayakta duran Vali Pilatus'un önünde betimlenmiştir. Dolayısıyla sanatçı ifadesel açıdan da ikonografiye bağlı kalmıştır. “...*Başkâhinlerle ihtiyarlar O'nu suçlayınca hiç karşılık vermedi.*” (Matta 27:12) “...*Başkâhinler O'na karşı birçok suçlamada bulundular.*” (Markos 15:3), “...*O'nu şöyle suçlamaya başladılar: 'Bu adamın ulusumuzu yoldan saptırıldığını gördük. Sezar'a vergi ödenmesine engel oluyor, kendisinin de Mesih, yani bir kral olduğunu söylüyor.'*” (Luka 23:2). Matta ve Markos İncillerinde İsa'ya yapılan suçlamalarla ilgili bilgi verilmezken Luka incilinde bu suçlamalar tek tek ifade edilmiştir. İzleyiciye göre resmin sağ alt köşesinde yer alan başkâhin parmaklarıyla bu suçlamaları saymaktadır. Dolayısıyla sanatçı ifadesel açıdan ikonografiyi sahneye yansıtmıştır. Pilatus sanki kalabalığın tek tek konuşmasını sağlamaya çalışıyormuşçasına elini kaldırmıştır. “...*İsa bir tek konuda bile*

ona cevap vermedi. Vali buna çok şaşıtı.” (Matta 27:14), “...Pilatus O'na yeniden, ‘Hiç cevap vermeyecek misin?’ diye sordu. ‘Bak, seni ne kadar çok şeyle suçluyorlar.’ Ama İsa artık cevap vermiyordu. Pilatus buna şaşıtı.” ifadeleri İsa’yı sakin ve sessiz biçimde duruma karşı koymak istemezcesine resmeden Dürer’in ifadesel açıdan ikonografiyle sadık kaldığını göstermektedir.



4.10.3. Bakır Passion



Resim 4.20. İsa Vali Pilatus'un huzurunda⁴⁴

Katalog No: 4-20

Eser Adı: İsa Vali Pilatus'un Huzurunda

Eserin Yeri: Metropolitan Sanat Müzesi, New York

Eserin Tarihi: 1512

Boyutları: 12 × 8 cm

Kullanılan Teknik: Bakır Kazıma

⁴⁴ <http://www.the-athenaeum.org/art/detail.php?ID=34093>

Olgusal Anlam

Yarım daire şeklindeki kemer ile dışarı açılan alanın ortasında, farklı kıyafetleriyle birbirine bakan altı erkek figürü yer almaktadır. Kaidesinde 1512 tarihi yazılı olan sütunun arkasında, vücudu diğer figürlere dönük sağ eli dirsekten bükülmüş sol elinde ise uzun bir çubuk tutan, sarıklı başlığı olan yaşlı erkek figür yer alır. Sarıklı erkek figürünün karşısında iki kolundan iki askerin tuttuğu, uzun saçlı erkek figürü tasvir edilmiştir. Tüm figürlerden daha uzun resmedilen bu erkek figürünün boynuna geçirilen ipi sol yanında bulunan asker tutmaktadır. Sarıklı ve uzun saçlı figürlerin arasında bedeni izleyiciye dönük sağ işaret parmağıyla uzun saçlı figürü, sarıklı figüre gösterirken betimlenen farklı bir başlığı olan kilolu erkek figürü yer alır. Yarım daire şeklindeki kemer ile dışarıya açılım sağlanarak, şehir silüetinin küçük bir kısmı verilmiştir

İkonografik Anlam ve İfadesel Özellik

Bu eser İsa'nın Roma Valisi Pilatus'un huzurunda yargılanmasını konu almaktadır. İsa bu sahnede *"...O'nu bağladılar ve götürüp Vali Pilatus'a teslim ettiler."* (Matta 27:2), *"...İsa'yı bağladılar, götürüp Pilatus'a teslim ettiler."* (Markos 15:1), *"...Sonra bütün kurul üyeleri kalkıp İsa'yı Pilatus'a götürdüler."* (Luka 23:1) ifadelerine uygun biçimde iki askerin kolları arasında boynuna geçirilmiş ipe tasvir edilmiştir. Sarıklı başlığıyla tasvir edilen Pilatus ise hafif kızgın bir el hareketiyle *"...Pilatus, 'O ne kötülük yaptı ki?' diye sordu."* (Matta 11:23) (Markos 15:14), *"...Pilatus üçüncü kez onlara, 'Bu adam ne kötülük yaptı ki?' dedi."* (Luka 13:22) ifadelerindeki sorusunu yineliyormuş gibi görünmektedir. Dolayısıyla sanatçı burada ifadesel açıdan ikonografiye sadık kalsa da Pilatus'u sarıklı başlığıyla resmederek figür bakımından bireysel düşüncesine yer vermiştir. *"...Pilatus onlara, 'O'nu siz alın, kendi yasanıza göre yargılayın' dedi. Yahudiler, 'Bizim hiç kimseyi ölüm cezasına çarptırmaya yetkimiz yok⁴⁵' dediler."* (Yuhanna 18:31) ifadelerinden de anlaşıldığı gibi İsa'yı birçok konuda suçlayan grubun isteği, onun ölüm ile cezalandırılmasıydı. Dolayısıyla Pilatus ve İsa'nın arasında duran Başkâhin'in işaret parmağıyla İsa'yı göstermesini bu isteklerini dile getiriyor olarak

⁴⁵ Kudüs bölgesi Roma valisi Pontus Pilatus'un idaresi altında Yahudi başkâhini ve Yüksek Kurul tarafından idare ediliyordu. Başkâhin ve kurul üyeleri şehrin asayiş ve düzeninin sağlanmasından sorumluydular. Bundan dolayı da kendine bağlı "mabet muhafızları/polisi" denen askeri güce sahiptiler. Toplumdaki sıradan polisiye ve adli işlemler de onların kontrolü altındaydı. Yani, Yahudiler bir suç işlediklerinde onların yargılama ve cezalandırma işlemleri başkâhin ve kurul tarafından yapılmaktaydı. Ancak, başkâhin suçlu bulunduğu kişileri ölüm cezasına çarptıramıyordu. Çünkü bu cezayı sadece vali verebiliyordu (Aydın M. , 2004, s. 66-67).

yorumlayabiliriz. İsa “...İsa bir tek konuda bile ona cevap vermedi. Vali buna çok şaşıtı.” (Matta 27:14), “...Pilatus O'na yeniden, ‘Hiç cevap vermeyecek misin?’ diye sordu. ‘Bak, seni ne kadar çok şeyle suçluyorlar.’ Ama İsa artık cevap vermiyordu. Pilatus buna şaşıtı.” (Markos 15:4,5) ifadelerine uygun biçimde ciddi bir bakışla Pilatus’u izlemektedir. Dolayısıyla Dürer sahneyi büyük çoğunlukla ikonografiye bağlı kalarak tasvir etmiştir.



4.11. İsa'nın Kamçılanması/Kırbaçlanması

Matta

26- *“Bunun üzerine Pilatus onlar için Barabas'ı salıverdi. İsa'yı ise kamçılattıktan sonra çarpiha gerilmek üzere askerlere teslim etti.” (Matta 27:26)*

Markos

15- *“Halkı memnun etmek isteyen Pilatus, onlar için Barabas'ı salıverdi. İsa'yı ise kamçılattıktan sonra çarpiha gerilmek üzere askerlere teslim etti.” (Markos 15:15)*

Luka

16- *“Bu nedenle ben O'nu dövdürüp salıvereceğim.” (Luka 23:16)*

Yuhanna

1- *“O zaman Pilatus İsa'yı tutup kamçılattı.” (Yuhanna 19:1)*

4.11.1. Büyük Passion



Resim 4.21. İsa'nın kırbaçlanması⁴⁶

Katalog No: 4-21

Eser Adı: İsa'nın Kırbaçlanması

Eserin Yeri: Albertina Müzesi, Viyana

Eserin Tarihi: 1497

Boyutları: 39 × 28 cm

Kullanılan Teknik: Ahşap baskı

⁴⁶ <https://www.wga.hu/art/d/durer/2/12/3largep/03largep.jpg>

Olgusal Anlam

Sahne de oldukça karmaşık bir figür kalabalığı kapalı mekânın içerisinde tasvir edilmiştir. Bu kalabalığın içinde, sahnenin merkezinde sırtı bir sütuna yaslanmış ve elleri sütunun arkasından bir halatla bağlanmış figür yer almaktadır. Sütunun kaidesi üstünde duran bu figürün, beline dolanmış peştamalli yarı çıplak vücudu anatomik ayrıntılarla ortaya konmuştur. Bu figürün çevresinde elindeki kırbaçla/kamçıyla ona vurmaya üzere olanlar, suratına tükürenler, boru çalan bir çocuk ve tüm bu olanları izleyen büyük bir izleyici kalabalığı yer almaktadır. Yerde oturan bir figür ise sütuna bağlı figürün ellerinin bağlandığı halatı tüm gücüyle sıkı sıkıya tutmaya çalışmaktadır. Sütunun hemen dibindeki bir başka figür ise elleri bağlı figürün saçlarından tutarak geriye doğru çekmektedir. İzleyiciye göre resmin sol tarafında diğer figürlere göre düzgün giyimli sarıklı başlığı olan sakallı ve yaşlı bir figür betimlenmiştir. Sarıklı figürün ayakları ucunda yere eğilmiş yine diğer figürlerden farklı giyimli figür dikenli otları bir araya getirmiş ve bağlamaya çalışmaktadır. Sahnenin ön düzleminde, arka ayaklarının olduğu kısmın tüyleri dökülmüş bir köpek yer alır. İzleyiciye göre resmin sağ alt köşesinde ise dikenli taç tasvirine yer verilmiştir.

İkonografik Anlam ve İfadesel Özellik

Dört kanonik İncil’de de çok kısa olarak değinilen İsa’nın Kamçılanması/Kırbaçlanması⁴⁷ sahnesini resmeden Dürer bu sahnede oldukça karmaşık bir figür kalabalığına yer vermiştir. İsa’ya vuran askerler, kusan ve tüküren halk, bu halka emirlerini sıralayan çete başları, büyük bir izleyici kalabalığı, boru çalan ve İsa’yı aşağılayan çocuklar. Tüm figürler Dürer tarafından yaptıkları kötülüklerle birlikte ortaya konmuş, zayıf ve alçak yüz ifadeleri ile kötülüğün kendisi gibi gösterilmiştir. Bu kalabalığın ve hengâmenin ortasında, sırtı bir sütuna yaslanmış ve elleri sütunun arkasından bir halatla bağlanmış İsa yer alır. “...Bunun üzerine Pilatus onlar için Barabas’ı salıverdi. İsa’yı ise kamçılattıktan sonra çarpiha gerilmek üzere askerlere teslim etti.” (Matta 27:26), “...Halkı memnun etmek isteyen Pilatus, onlar için Barabas’ı salıverdi. İsa’yı ise kamçılattıktan sonra çarpiha gerilmek üzere askerlere teslim etti.” (Markos 15:15), “...Bu nedenle ben O’nu dövdürüp salıvereceğim.” (Luka 23:16), “... O

⁴⁷ Roma geleneğinde devlete isyan eden kişiler şehir dışına çıkarılıp kamuoyu önünde önce kamçılanmakta ve daha sonra da elleri ve ayaklarından çarpiha çivilenmekteydi (Aydın M. , 2004, s. 92).

zaman Pilatus İsa'yı tutup kamçılattı.” (Yuhanna 19:1) ifadelerine uygun olarak çevresinde ellerinde kamçıları⁴⁸ olan iki figür İsa'ya vurmak üzere resmedilmiştir İsa'nın yüzü acı ile kaplanmıştır, başı bir asker tarafından saçlarından tutularak geriye doğru çekilmektedir. Bu yolla kompozisyondaki şiddet ve aşırılık desteklenmektedir. Dolayısıyla sanatçı bu eserinde oldukça fazla ayrıntıya yer vermesine rağmen hem figür hem de ifadesel açıdan ikonografiden kopmamıştır. “...Bunun üzerine Pilatus onlar için Barabas'ı salıverdi. İsa'yı ise kamçılattıktan sonra çarmıha gerilmek üzere askerlere teslim etti.” (Matta 27:26) ifadesine göre izleyiciye göre resmin sol tarafında yer alan Osmanlı kıyafetiyle resmedilen sarıklı figürün Vali Pilatus olduğunu anlıyoruz. Sanatçı burada Pilatus'u resmin içine alarak ikonografiye uygunluk sağlamıştır.



⁴⁸ Kırbaçlama Geleneği (Flagellation): “Genelde kamçılama, üzerine aralıklı olarak demir bilyeler ya da koyun kemiklerinin keskin parçaları bağlanmış, çeşitli uzunluklardaki tek parça ya da örgü şeklindeki sırimlardan oluşan kısa bir kamçı kullanılırdı (flagrum veya flagellum). Romalı askerler kurbanlarının sırtına tekrar tekrar tüm güçleriyle vururken demir bilyeler feci ezikler oluşturur, sırimlar ve koyun kemikleri ise cildi ve derialtı dokularını keserdi. Kırbaçlama sürdükçe derinleşen kesikler iskeleti kaplayan kaslara kadar iner ve sırtta şerit şerit açılan yaralardan kan akardı (William D. Edwards, Wesley J. Gabel, & and Floyd E. Hosmer, 1986, s. 4).

4.11.2. Yeşil Passion



Resim 4.22. İsa'nın kamçılanması⁴⁹

Katalog No: 4-22

Eser Adı: İsa'nın Kamçılanması

Eserin Yeri: Albertina Müzesi, Viyana

Eserin Tarihi: 1504

Boyutları: 29,2 x 18,6 cm

Kullanılan Teknik: Yeşil Astar Kâğıt Üzerine Kare Kalem ve Beyaz ve Gri Fırça

⁴⁹ [http://sammlungenonline.albertina.at/?query=Inventarnummer=\[3088\]&showtype=record](http://sammlungenonline.albertina.at/?query=Inventarnummer=[3088]&showtype=record)

Olgusal Anlam

Resimde tasvir edilen mekân, yarım daire kemerleri taşıyan farklı başlıklı sütunlarla ikiye bölünmüştür. Yarım daire şeklindeki kemerler ile dışarı açılan kapalı mekânın ortasındaki sütunda, elleri arkadan bağlanmış belinde peştamalı olan çıplak erkek figürü yer almaktadır. Çıplak erkek figürün etrafında ellerinde kırbaçlarıyla ona vurmak üzere olan dört erkek figürü tasvir edilmiştir. İzleyiciye göre sol tarafta yer alan eli kırbaçlı figürlerden arkadaki, sağ eliyle kırbacını tutarken sol eliyle de çıplak figürün saçını tutmaktadır. Ön düzlemde ise yere eğilmiş bir şekilde dikenli otları bir araya getirip bağlamaya çalışan başka bir erkek figürü yer alır. İzleyiciye göre resmin sağ alt köşesinde sol ayağı bir adım önde, sol eli belinde ve sağ eli dirsekten bükülmüş şekilde yer alan sarıklı figür yer alır.

İkonografik Anlam ve İfadesel Özellik

İsa'nın kamçılanması ikonografisi dört kanonik İncil'de yer almıştır ve birbirleriyle uyumlu anlatımları vardır. *“Bunun üzerine Pilatus onlar için Barabas'ı salıverdi. İsa'yı ise kamçılattıktan sonra çarmıha gerilmek üzere askerlere teslim etti.”* (Matta 27:26), *“Halkı memnun etmek isteyen Pilatus, onlar için Barabas'ı salıverdi. İsa'yı ise kamçılattıktan sonra çarmıha gerilmek üzere askerlere teslim etti.”* (Markos 15:15), *“...Bu nedenle ben O'nu dövdürüp salıvereceğim.”* (Luka 23:16), *“O zaman Pilatus İsa'yı tutup kamçılattı.”* (Yuhanna 19:1) ifadelerinden hareketle İsa, mahkeme tarafından çarmıh cezası verildikten sonra, kırbaçla ona vurmak üzere olan dört askerin ortasında elleri arkadan bağlanmış biçimde bir sütunun önünde gösterilmiştir. İzleyiciye göre resmin sol tarafındaki askerlerden öndeki daha şiddetli bir darbe indirmek ve kırbacın hızını alması için başının arkasına kadar kaldırmış olarak betimlenmiştir. Tüm güçleriyle ona vuran askerlerin gücüne teslim olmuş İsa'nın yüzünde, çaresiz bir ifade yer almaktadır. Dolayısıyla sanatçı burada ifadesel açıdan ikonografiye sadık kalmıştır. *“...Bunun üzerine Pilatus onlar için Barabas'ı salıverdi. İsa'yı ise kamçılattıktan sonra çarmıha gerilmek üzere askerlere teslim etti.”* (Matta 27:26) ifadesinden de anlaşıldığı gibi izleyiciye göre resmin sağ tarafında yer alan sarıklı figürün Vali Pitaus olduğunu anlıyoruz. Sanatçı burada Pilatus'u resmin içine alarak ikonografiye uygunluk sağlamıştır. Kısaca bu resimde tasvir edilen olay, dört kanonik İncilden Matta, Markos, Luka ve Yuhanna İncillerinde anlatılanlarla olay ve mekân bakımından ikonografi ile örtüşmektedir.

4.11.3. Küçük Passion



Resim 4.23. İsa'nın kırbaçlanması⁵⁰

Katalog No: 4-23

Eser Adı: İsa'nın Kırbaçlanması

Eserin Yeri: British Müzesi, Londra

Eserin Tarihi: 1511

Boyutları: 12,7 × 9,7 cm

Kullanılan Teknik: Ahşap baskı

⁵⁰ https://www.wga.hu/art/d/durer/2/12/7smallp/2/17_small.jpg

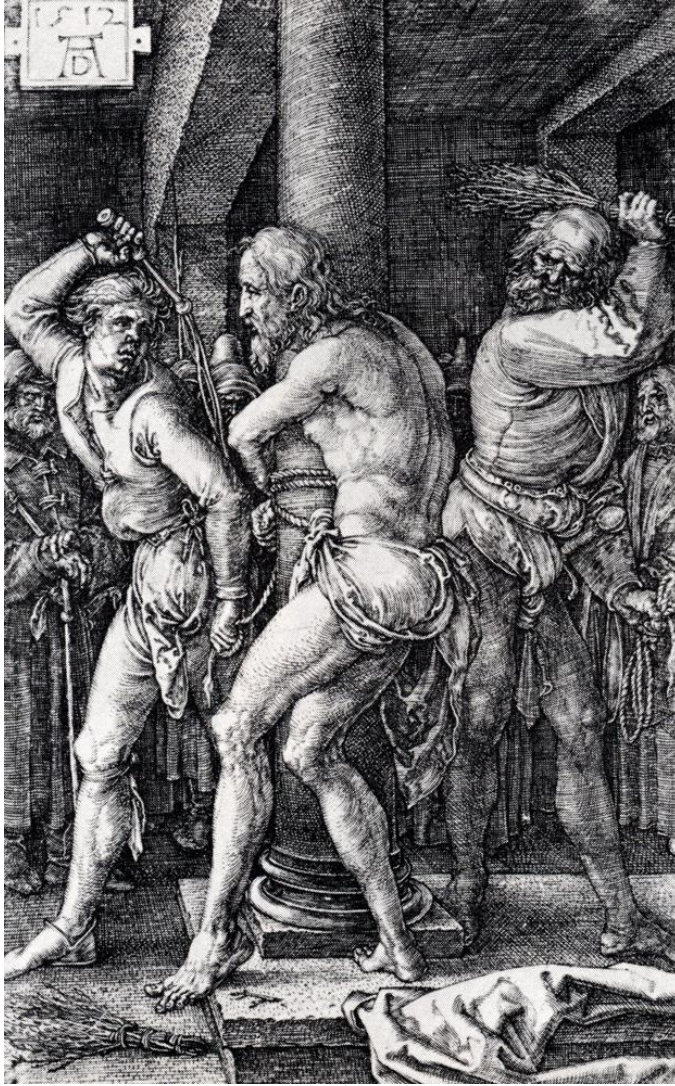
Olgusal Anlam

Yarım daire kemerli penceresiyle dışarıya açılan kapalı mekânın içerisinde farklı kıyafetlilerle betimlenen altı erkek figürü yer almaktadır. Mekânın içerisinde elleri bir sütuna sarılmış ve bağlanmış şekilde resmedilen uzun saçlı bir erkek figürü yer alır. Belinde peştamal bulunan yarı çıplak bu figürün iki yanında ellerindeki kırbaçlarla ona vurmaya üzere resmedilen iki erkek figür tasvir edilmiştir. Mekânın dışı açılan penceresinin önünde ise kollarını göğsünün üzerinde birleştirmiş, yüzü izleyiciye dönük, başı hafif öne eğik sarıklı başlığıyla bir erkek figürü yer alır. Bu sarıklı figürün hemen arkasında sadece sarıklı başıyla kafası görünen bir figür tasvir edilmiştir. İzleyiciye göre resmin sol tarafında sağ ayağı bir adım önde ve sağ elinin işaret parmağıyla sütunu gösterirken betimlenmiş figürün vücudunun sol tarafı, resme dâhil edilmemiştir.

İkonografik Anlam ve İfadesel Özellik

Dürer bu sahnede İsa'yı İzleyiciye göre resmin sağ tarafında yer alan sütuna sarılmış ve sütunun önünde elleri bağlanmış biçimde resmetmiştir. Bu şekilde İsa'nın sırtı kırbaçlanması için açık hale getirilmiştir ve daha doğal bir izlenim vermektedir. İsa'nın duruş biçimi ve sakin bir şekilde önüne süzülen bakışından bu aşağılamaya katlanmayı seçtiği izlenimi yaratmaktadır. “...*Bunun üzerine Pilatus onlar için Barabas'ı salıverdi. İsa'yı ise kamçılattıktan sonra çarmıha gerilmek üzere askerlere teslim etti.*” (Matta 27:26), “...*Halkı memnun etmek isteyen Pilatus, onlar için Barabas'ı salıverdi. İsa'yı ise kamçılattıktan sonra çarmıha gerilmek üzere askerlere teslim etti.*” (Markos 15:15), “...*Bu nedenle ben O'nu dövdürüp salıvereceğim.*” (23:16), “... *O zaman Pilatus İsa'yı tutup kamçılattı.*” (Yuhanna 19:1) ifadelerinde de yer aldığı gibi sahnede Pilatus'a yer verilmiştir. İsa'yı kamçılatan Pilatus'un yüzü izleyiciye dönük, başı hafif öne eğik ve sarıklı başlığıyla verdiği karardan memnun değilmiş gibi tasvir edilmiştir. Kısacası Dürer figürleri ifadesel açıdan kolay anlaşılır ve ikonografinin geneline uygun bir biçimde resmetmiştir.

4.11.4. Bakır Passion



Resim 4.24. İsa'nın kırbaçlanması⁵¹

Katalog No: 4-24

Eser Adı: İsa'nın Kırbaçlanması

Eserin Yeri: Princeton Üniversitesi Sanat Müzesi

Eserin Tarihi: 1512

Boyutları: 12 × 8 cm

Kullanılan Teknik: Bakır Kazıma

⁵¹ https://www.wga.hu/html_m/d/durer/2/13/3/06flagel.html

Olgusal Anlam

Alçak tavanlı kapalı mekânın merkezinde bir sütuna sarılmış ve ellerinden bağlanmış uzun saçlı erkek figür yer almaktadır. Yarı çıplak vücuduyla resmedilen bu figürün iki yanında ellerindeki kırbacı/kamçıyı ona vurmaya üzere olan iki erkek figürü yer almaktadır. Resmin arka düzleminde olanları izleyen figürlerden sadece sağ ve soldaki figürlerin vücutları boydan resmedilmiştir. Diğer figürlerin yüzleri çok seçilmezken başlıkları görünmektedir. İzleyiciye göre resmin sol üst köşesinde 1512, “A” ve “D” harfleri yazılı tabela yer almaktadır.

İkonografik Anlam ve İfadesel Özellik

Dürer bu eserinde kırbaçlanma sahnesini kapalı mekânın en önüne taşınmıştır. İsa kompozisyonun ortasında yer alan sütuna ön tarafından elleri birleştirilerek bağlanmıştır. Kolları o denli sıkı bağlanmıştır ki buna bağlı olarak İsa'nın sırt yapısı biraz kamburlaşmış biçimde verilmiştir. “...Bunun üzerine Pilatus onlar için Barabas'ı salıverdi. İsa'yı ise kamçılattıktan sonra çarmıha gerilmek üzere askerlere teslim etti.” (Matta 27:26), “...Halkı memnun etmek isteyen Pilatus, onlar için Barabas'ı salıverdi. İsa'yı ise kamçılattıktan sonra çarmıha gerilmek üzere askerlere teslim etti.” (Markos 15:15), “...Bu nedenle ben O'nu dövdürüp salıvereceğim.” (Luka 23:16), “...O zaman Pilatus İsa'yı tutup kamçılattı” (Yuhanna 19:1) ifadelerinden hareketle İsa'nın sağında ve solunda muazzam bir güçle kırbaç darbelerini İsa'ya indirmek üzere olan figürlerin Pilatus'un İsa'yı kamçılattığı kişiler olduğunu anlıyoruz. Dolayısıyla sanatçı figür bakımından ikonografiye sadık kalmıştır. Tüm bu darbelere rağmen İsa'nın yüz ifadesinde bu acıları neden çektiğini bilirmişçesine sakin bir ifade yer almaktadır. Görüldüğü üzere sanatçı ifadesel açıdan da ikonografiye sadık kalmıştır.

4.12. Dikenli Tacın Geçirilmesi

Matta

29- *“Dikenlerden bir ta örüp başına koydular, sağ eline de bir kamış tutturdular. Önünde diz çöküp, ‘Selam, ey Yahudiler'in Kralı!’ diyerek O'nunla alay ettiler.”*

30- *“Üzerine tükürdüler, kamışı alıp başına vurdular.” (Matta 27:29,30)*

Markos

16- *“Askerler İsa'yı alıp valinin konağına götürdüler. Pretoryum denen bu yere askeri taburu topladılar.”*

17- *“İsa'ya mor bir cübbe giydirdiler. Dikenli dallardan bir ta ördüler. Bunu İsa'nın başına geçirdiler.”*

18- *“O'nu alaylı şekilde, ‘Yaşasın Yahudilerin Kralı!’ diye selamlamaya başladılar. Kamışla kafasına vurdular. Üzerine tükürdüler. Alaylı şekilde önünde eğildiler.” (Markos 15:16-18)*

Yuhanna

2- *“Askerler de dikenlerden bir ta örüp O'nun başına geçirdiler. Sonra O'na mor bir kaftan giydirdiler.”*

3- *“Önüne geliyor, ‘Selam, ey Yahudiler'in Kralı!’ diyor, yüzüne tokat atıyorlardı.” (Yuhanna 19:2,3)*

4.12.1. Yeşil Passion



Resim 4.25. Dikenli tacın geçirilmesi⁵²

Katalog No: 4-25

Eser Adı: Dikenli Tacın Geçirilmesi

Eserin Yeri: Albertina Müzesi, Viyana

Eserin Tarihi: 1504

Boyutları: 28 x 18 cm

Kullanılan Teknik: Yeşil Astar Kâğıt Üzerine Kare Kalem, Gri ve Beyaz Fırça

⁵²[http://sammlungenonline.albertina.at/?query=Inventarnummer=\[3089\]&showtype=record](http://sammlungenonline.albertina.at/?query=Inventarnummer=[3089]&showtype=record)

Olgusal Anlam

Sahne beşik tonozla örtülü üç bölümlü kapalı mekânda resmedilmiştir. Yüksek tavanlı bu mimari yapı küçük dikdörtgen penceresi ile dışarıya açılır. Sahnenin merkezinde, sandık biçiminde bir oturağın üstünde dikenli tacı ile tasvir edilen bir erkek figürü yer alır. Dikenli taçlı ve gözleri kapalı bu figürün başı bir miktar öne eğilmiş vücudu kamburlaşmıştır. Yanındaki figürler ise yatay biçimde bu figürün başı üzerinde tuttıkları bir sopayla bu tacı kafasına bastırmak üzere gösterilmişlerdir. Arkalarında farklı başlıklı bir başka bir figür ise boynuzdan bir borazana üflemedir. Dikenli taçlı figürün önünde duran figür ise diz çökmüş bir şekilde sağ elindeki sivri uçlu bir çubuk ile bu figürün sol eline bastırmaktadır. İzleyiciye göre resmin sağ alt tarafında bileğinde anahtarlar asılı, sırtını kapı direğine dayamış şekilde bir erkek figürü bulunmaktadır. Geniş alınlı ve sakallı bir başka figür ise yarı görünür biçimde diğer kapı direğinin arkasından işkenceyi izlemektedir.

İkonografik Anlam ve İfadesel Özellik

İsa'nın çilesi ve yaşadığı şiddet karşısındaki acısını dile getiren bu ikonografiye Kanonik İncillerden Matta, Markos ve Yuhanna İncillerinde yer verilmiştir. *"...Dikenlerden bir taç örüp başına koydular..." (Matta 27:29), "...Dikenli dallardan bir taç ördüler. Bunu İsa'nın başına geçirdiler." (Markos 15:17), "...Askerler de dikenlerden bir taç örüp O'nun başına geçirdiler." (Yuhanna 19:2)* ifadelerinden desteklediği biçimde İsa'nın başı üzerinde tuttıkları bir sopayla tüm güçlerini kullanarak bu tacı İsa'nın kafasına bastırmaya çalışan iki figür yer alır. Dolayısıyla sanatçı burada figür bakımından ikonografiye sadık kalmıştır. *"...sağ eline de bir kamış tutturdular. Önünde diz çöküp, 'Selam, ey Yahudiler'in Kralı!' diyerek O'nunla alay ettiler." (Matta 27:29), "...O'nu alaylı şekilde, 'Yaşasın Yahudilerin Kralı!' diye selamlamaya başladılar. Kamışla kafasına vurdular. Üzerine tükürdüler. Alaylı şekilde önünde eğildiler." (Markos 15:18), "...Önüne geliyor, 'Selam, ey Yahudiler'in Kralı!' diyor, yüzüne tokat atıyorlardı." (Yuhanna 19:3)* anlatımlarından anlaşıldığı gibi İsa ile alay eden figürlerle ilgili farklı ifadeler kullanılmıştır. Dürer burada İsa'nın önünde duran figürü diz çökmüş ve alaycı biçimde İsa'nın eline kamışı bastırırken betimleyerek Matta incilinde yer alan ikonografiye yer vermiştir. Çünkü Yuhanna incilinde eline tutturdıkları kamış ile ilgili bir bilgi yer almamaktadır. Yuhanna İncilinde İsa'ya tokat attıkları ifadesi geçse de Dürer böyle bir

ifadeye yer vermemiştir. “...İsa’ya mor bir cübbe giydirdiler.” (Markos 15:17), “...Sonra O’na mor bir kaftan giydirdiler.” (Yuhanna 19:2,3). Yaşadığı acıdan dolayı yarı baygın biçimde gözlerini kapalı olan İsa’nın üstünde vücudunun üst tarafını kapatan pelerin benzeri bir kıyafetle resmedilmesini ikonografide yer alan bu cümlelere bağlayabiliriz. Askerlerin alay edişinin ifadesi olarak krallığını simgeleyen dikenli tacı, üstündeki kıyafeti ve elindeki değneğiyle resmeden Dürer bu resmi oluştururken ifadesel açıdan daha çok Matta incilinde yer alan ikonografiden etkilenmiştir.



4.12.2. Küçük Passion



Resim 4.26. Dikenli tacın geçirilmesi⁵³

Katalog No: 4-26

Eser Adı: Dikenli Tacın Geçirilmesi

Eserin Yeri: British Müzesi, Londra

Eserin Tarihi: 1510

Boyutları: 12,7 × 9,7 cm

Kullanılan Teknik: Ahşap baskı

⁵³ https://www.wga.hu/art/d/durer/2/12/7smallp/2/18_small.jpg

Olgusal Anlam

Sahnenin resmedildiği alan yarım daire sıra kemerle bölünmüş bir avlu açıklığına benzemektedir. İzleyiciye göre resmin sağ tarafında bir sandık üzerinde oturan üstünde kaftanı ve başında dikenli taç takılı figür yer alır. Bu figürün sağ elinde uzun bir çubuk yer alırken sol eli dizleri üzerindedir. Oturan bu figürün hemen arkasında sağ eliyle dikenli tacı çatal/yaba/dirgen benzeri bir aletle başına geçirmeye çalışan farklı başlıklı yaşlı bir erkek figürü yer alır. Resmin merkezinde diz çökmüş sağ eliyle dikenli taç takmış figürün tuttuğu çubuğu tutmuş, sol eliyle de kıyafetinin eteklerinden tutarak ona dil çıkarmakta olan yaşlı bir erkek figürü yer alır. Dil çıkaran figürün arkasında ise dikenli tacı sağ eliyle pense benzeri bir araçla tutup sol eliyle de taca vurmaya üzere olan figür tasvir edilmiştir. İzleyiciye göre resmin sol tarafında sağ eliyle bir çubuk tutan sarıklı yaşlı figür, yanındaki külah benzeri şapka takmış figüre bakmaktadır.

İkonografik Anlam ve İfadesel Özellik

İsa'nın acımasız davranışlara ve aşağılamalara maruz kaldığı anların gösterildiği Dikenli Tacin Geçirilmesi ikonografisi Dürer tarafından izleyiciye ustalıkla yansıtılmıştır. “...Dikenlerden bir taç örüp başına koydular...” (Matta 27:29), “...Dikenli dallardan bir taç ördüler. Bunu İsa'nın başına geçirdiler.” (Markos 15:17), “...Askerler de dikenlerden bir taç örüp O'nun başına geçirdiler.” (Yuhanna 19:2) ifadelerinde yer verildiği gibi eserde sağ eliyle dikenli tacı çatal/yaba/dirgen benzeri bir aletle İsa'nın başına geçirmeye çalışan yaşlı figür yer alır. Dikenli tacı sağ eliyle pense benzeri bir araçla tutup sol eliyle de taca vurmaya üzere olan figürü resmeden Dürer burada İfadesel açıdan ikonografiye birebir sadık kalmıştır. “...sağ eline de bir kamış tutturdular. Önünde diz çöküp, ‘Selam, ey Yahudiler'in Kralı!’ diyerek O'nunla alay ettiler.” (Matta 27:29) ifadelerinde yer aldığı gibi sahnede İsa'nın önünde diz çökmüş vaziyette İsa'ya kamışı tutturarak bir figür yer almaktadır. Bu ihtiyar figür daha itici bir görünüme sahiptir ve dil çıkararak İsa'yla alay etmektedir. Dolayısıyla sanatçı burada hem figür bakımından hem de ifadesel açıdan ikonografiye sadık kalmıştır. İsa çubuğu sakın biçimde tutmaktadır, elinin buradaki duruşundan da anlaşıldığı üzere acıyı ve alayları kabullenmiştir. “...İsa'ya mor bir cübbe giydirdiler.” (Markos 15:17), “...Sonra O'na mor bir kaftan giydirdiler.” (Yuhanna 19:2) ifadelerinden hareketle İsa'nın üzerindeki kıyafetin bir kaftan/cübbe olduğunu söyleyebiliriz. Dolayısıyla Dürer İsa'yı bu kaftan/cübbe ile resmederek ifadesel açıdan

Yuhanna ve Markos İncilindeki ikonografiyi resme yansıtmıştır. İşkenceyi izleyen iki kişi muhtemelen geri kalan izleyenlerin en önünde bulunan kişilerdir. Dürer, Matta, Markos ve Yuhanna İncillerinde yer verilen ayrıntıları bir araya getirerek, figürleri anlatılmak istenen ikonografiyle birebir ilişki içerisinde resmetmiştir.



4.12.3. Bakır Passion



Resim 4.27. Dikenli tacın geçirilmesi⁵⁴

Katalog No: 4-27

Eser Adı: Dikenli Tacın Geçirilmesi

Eserin Yeri: Princeton Üniversitesi Sanat Müzesi

Eserin Tarihi: 1512

Boyutları: 12 × 8 cm

Kullanılan Teknik: Bakır Kazıma

⁵⁴ <https://www.wga.hu/art/d/durer/2/13/3/07thorns.jpg>

Olgusal Anlam

İzleyiciye göre resmin sağ tarafında yerden bir basamakla yükseltilmiş platformun üstünde bir oturakta oturan, başında dikenli taç takılı figür yer alır. Uçları boynundan birleştirilmiş pelerine benzer kıyafeti vücudunun yarısını örtmektedir. Ayakları çıplak ve sağ elinde bir çubuk tutan bu figürün başının etrafında farklı kıyafetli beş erkek figürü yer alır. 1512 yazılı yazının hemen önündeki figür, sağ elindeki bir çubukla dikenli tacı oturakta oturan figürün başına geçirmeye çalışırken görülmektedir. Resmin merkezinde sağ eliyle dikenli tacı maşa benzeri bir araçla tutan, sol eliyle de oturan figürün tuttuğu çubuğun altından tutan izleyiciye yan dönmüş figür yer alır. Bu figürün hemen arkasında dizleri üzerine eğilmiş sağ elini başının hizasında kaldırmış düzgün giyimli genç erkek figür yer alır. Alanda yer alan sütun dizisinin en önünde, dikenli taç takan figürün sağ tarafında küçük bir çocuk eli ağzında tasvir edilmiştir. Etrafındaki beşinci figürü ise kafasının görünen bir kısmı ve sol elinde kaldırdığı çubuğu ile tanımlayabiliriz. İzleyiciye göre resmin sol tarafında, arka düzlemde ise tüm olanları izleyen üç erkek figürü yer almaktadır.

İkonografik Anlam ve İfadesel Özellik

Dürer “...Dikenlerden bir taç örüp başına koydular...” (Matta 27:29), “...Askerler de dikenlerden bir taç örüp O'nun başına geçirdiler.” (Yuhanna 19:2) ifadelerini destekleyerek eserinde, sağ elindeki bir çubukla dikenli tacı İsa'nın başına geçirmeye çalışan ve maşa benzeri bir araçla dikenli tacı tutan iki figüre yer vererek figür bakımından ikonografîye sadık kalmıştır. “...sağ eline de bir kamış tutturdular. Önünde diz çöküp, ‘Selam, ey Yahudiler'in Kralı!’ diyerek O'nunla alay ettiler.” (Matta 27:29), “... O'nu alaylı şekilde, ‘Yaşasın Yahudilerin Kralı!’ diye selamlamaya başladılar. Alaylı şekilde önünde eğildiler.” (Markos 15:18) ifadelerinde olduğu gibi İsa'nın elinde bir kamış yer almaktadır ve hemen önünde diz çöken bir figüre bakmaktadır. İsa'nın sağ tarafında küçük bir çocuk eli ağzında alaycı bir tavırla tasvir edilmiştir. Dolayısıyla sanatçı Matta ve Markos İncillerinde yer alan bu ifadeleri resme birebir yansıtmıştır fakat “...Üzerine tükürdüler, kamışı alıp başına vurdular.” (Matta 27: 30), “...Önüne geliyor, ‘Selam, ey Yahudiler'in Kralı!’ diyor, yüzüne tokat atıyorlardı.” (Yuhanna 19:3) ifadelerine uygun bir tasvir eserde yer almamaktadır. Dürer ifadesel açıdan, ikonografîye sadık kalırken kısmen de bireysel tercihiine başvurmuştur. Dikenli tacın giydirilmesinden dolayı çektiği acıya

karşın karşısındaki şık ve modern giyimli gencin alaycı tavırları İsa'yı daha çok etkiler görünmektedir. Canı yanmış ama kararlı bakışlarıyla bu gence üzgün biçimde bakmaktadır. Dürer'in bu eseri Matta, Markos ve Yuhanna İncillerindeki ikonografi ile olay ve mekân bakımından büyük ölçüde örtüşmektedir.



4.13. Ecce Homo

Yuhanna

4- *“Pilatus yine dışarı çıktı. Yahudilere, ‘İşte, O’nu dışarıya, size getiriyorum. O’nda hiçbir suç bulmadığımı bilesiniz’ dedi.”*

5- *“Böylece İsa, başındaki dikenli taç ve üzerindeki mor kaftanla dışarı çıktı. Pilatus onlara, ‘İşte o adam!’ dedi.” (Yuhanna 19:4-5)*



4.13.1. Büyük Passion



Resim 4.28. Ecce Homo⁵⁵

Katalog No: 4-28

Eser Adı: Ecce Homo

Eserin Yeri: Albertina Müzesi, Viyana

Eserin Tarihi: 1499

Boyutları: 39 x 28 cm

Kullanılan Teknik: Ahşap Baskı

⁵⁵<https://www.wga.hu/art/d/durer/2/12/3largep/04largep.jpg>

Olgusal Anlam

Resminde yer alan figürlerin tamamı farklı kıyafetlerle betimlenen erkek figürleridir. Yerden üç basamakla yükseltilmiş mekânın girişinde dikenli tacı olan figür, hemen yanında sarıklı bir figür ve dikenli taçlı figürün pelerini çekiştiren başka bir figür yer almaktadır. Sarıklı figür iki ellini açıp dikenli taçlı figüre aşağıdaki kalabalığı göstermektedir. Farklı kıyafetli ve ellerinde farklı silahlar taşıyan kalabalığın çoğunun kafası yukarıya kalkmış onları izlemektedirler. Girişin birinci basamağında vücudu izleyiciye dönük sağ ayağı birinci basamakta sol ayağı yerde olan ve diğer figürlere göre oldukça küçük figür sağ elindeki çubuğu tutarken resmedilmiştir.

İkonografik Anlam ve İfadesel Özellik

Sahnelenen bu olay, Kanonik İnciller'den sadece Yuhanna (19:4-5) İncil'inde yer almaktadır. Dürer burada İsa'nın Romalılar tarafından yakalanıp, işkence gördükten ve başına dikenli taç takıldıktan sonra bekleyen kalabalığın önüne çıkarıldığında "Ecce Homo" Latince "İşte insan" diyerek Roma Valisi Pontius Pilatus'un tarafından Kudüslülere gösterildiği anı tasvir etmiştir. "...*Pilatus yine dışarı çıktı. Yahudilere, 'İşte, O'nu dışarıya, size getiriyorum. O'nda hiçbir suç bulmadığımı bilirsiniz' dedi. Böylece İsa, başındaki dikenli taç ve üzerindeki mor kaftanla dışarı çıktı. Pilatus onlara, 'İşte o adam!' dedi.*" (Yuhanna 19:4-5) ifadelerinden hareketle Dürer, zengin bezemelerle süslenmiş bir yapının giriş kısmında dikenli tacı ve pelerini ile bekleyen İsa'yı tasvir etmiştir. Yanında ise onu elleriyle halka gösteren Pilatus yer almaktadır. Pilatus'un yüz ifadesinde ve el hareketinde korkuyla karışık bir acıma duygusu vardır. İsa ise kaderine boyun eğmiş gibi düşüncelidir. Aşağıda yer alan şikâyetçilerin figürsel ifadeleri ise Pilatus ve İsa'nın aksine öfkeli ve nefret doludur. Dolayısıyla sanatçı burada ifadesel açıdan ikonografiye birebir sadık kalmıştır.

4.13.2. Yeşil Passion



Resim 4.29. Mesih halka gösterilir⁵⁶

Katalog No: 4-29

Eser Adı: Mesih Halka Gösterilir

Eserin Yeri: Albertina Müzesi, Viyana

Eserin Tarihi: 1504

Boyutları: 28 x 18 cm

Kullanılan Teknik: Yeşil Astar Kâğıt Üzerine Kare Kalem, Beyaz ve Gri Fırça

⁵⁶[http://sammlungenonline.albertina.at/?query=Inventarnummer=\[3090\]&showtype=record](http://sammlungenonline.albertina.at/?query=Inventarnummer=[3090]&showtype=record)

Olgusal Anlam

Yüksek duvarlara betimlenen mimari bir yapının basamaklarla yükseltilmiş girişinde elleri önden bağlanmış dikenli taçlı bir figür, hemen yanında sol eliyle onu tutup sağ eliyle de aşağıdaki kalabalığı gösteren sarıklı bir figür yer alır. Onların arkasında ise dikenli taçlı figürün pelerinin arkaya doğru çekiştiren bir figür yer almaktadır. Aşağıda ise kıyafetleri farklı olan gruplardan bazıları kendi içlerinde konuşurken, bazıları yukarıda olanları izlemektedirler. İzleyiciye göre resmin sağ tarafında iki asker/savaşçı birbirleriyle konuşurken, sol tarafında ise iki figür aralarına aldıkları uzun elbiseli, yuvarlak şapkası olan figüre bakmaktadırlar. Bu figürlerin arkasında ise ellerini havaya kaldırmış ve parmaklarını çapraz biçimde birleştirmiş başka bir izleyici yer alır. Kalabalığın içine karışmış bir çocuk izleyiciye arkası dönük şekilde aynı bu figür gibi ellerini kaldırarak parmaklarını çapraz biçimde birleştirmiştir.

İkonografik Anlam ve İfadesel Özellik

“...*Pilatus yine dışarı çıktı. Yahudilere, ‘İşte, O’nu dışarıya, size getiriyorum. O’nda hiçbir suç bulmadığımı bilesiniz’ dedi.*” (Yuhanna 19:4) ifadesinde yer aldığı gibi İsa’nın suçlu olmadığına inanan Pilatus’un bunu kalabalığa açıkladığı görülmektedir. Dolayısıyla sanatçı figür bakımından ikonografiye sadık kalmıştır. “...*Böylece İsa, başındaki dikenli taç ve üzerindeki mor kaftanla dışarı çıktı. Pilatus onlara, ‘İşte o adam!’ dedi.*” (Yuhanna 19:5) ifadesinde yer aldığı gibi Dürer halkın karşısına başında dikenlerle örülü bir taç ve pelerini giydirilmiş İsa’yı tasvir ederek ikonografiye uygunluk sağlamıştır. Yüz ifadesinden hareketle acı ve zulümden düşmek veya yıkılmak üzere olan İsa’nın ruhsal olarak da aynı acıları fazlasıyla yaşadığını söylemek mümkündür. Eserin üst bölümünde yaşanan bu acı duygunun aksine alt tarafında ise nefret dolu halk kargaşa içindedir. Her bir figür olaya müdahildir. Dolayısıyla sanatçı ifadesel açıdan ikonografiyi resme yansıtmıştır.

4.13.3. Küçük Passion



Resim 4.30. Mesih insanlara gösterilir⁵⁷

Katalog No: 4-30

Eser Adı: Mesih İnsanlara Gösterilir

Eserin Yeri: British Müzesi, Londra

Eserin Tarihi: 1511

Boyutları: 12,7 × 9,7 cm

Kullanılan Teknik: Ahşap baskı

⁵⁷ https://www.wga.hu/art/d/durer/2/12/7smallp/2/19_small.jpg

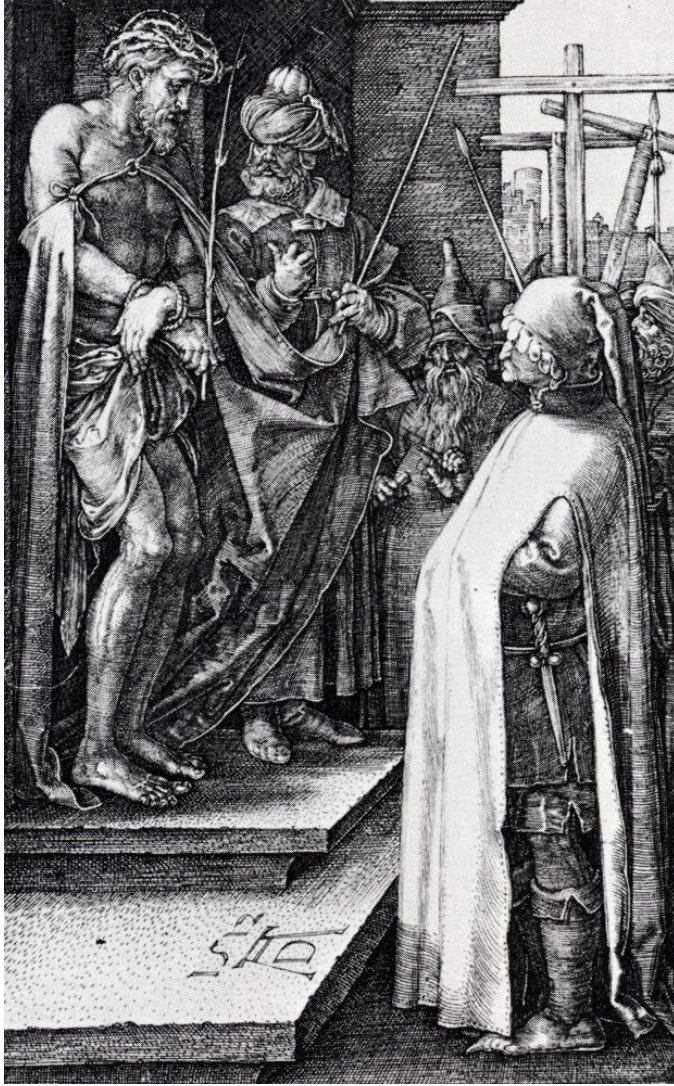
Olgusal Anlam

Sahnelenen eserin merkezinde, mimari bir yapının yarım daire kemerli büyük penceresinden bakan üç erkek figürü yer almaktadır. Başında dikenli tacı ve haleli gösterilen ortadaki bu figür kollarını birleştirmiş ve sağ elinde bir çubuk vardır. Boynunu hafif sola eğmiş ve gözleri kapalıdır. Belden yukarısı görünen yarı çıplak vücudunu boynundan bağlanan pelerin benzeri kıyafeti örtmektedir. Dikenli taç takan figürün sağ tarafında belden yukarısı görünen sarıklı figür yer alır. Bu figür vücudunu pencerenin alt kısmına dayayarak, sağ elini başının üzerinden kaldırıp dikenli taç takan figürün pelerininin tutmaktadır. Pencerede yer alan üçünü figür ise asker kıyafetli ile tasvir edilen ve ortadaki figürü arkadan tutmaktadır. Eserin ön düzleminin merkezinde basamaklara oturmuş, dörtte üç cepheden resmedilmiş genç erkek figürü sağ elinde tuttuğu baltalı mızrağı ile resmedilmiştir. İzleyiciye göre resmin sağ alt köşesinde arkaları dönük ve ellerini yukarıya kaldırmış üç figür yer alır. İzleyiciye göre resmin sol tarafında düzgün giyimli yuvarlak şapkalı figür sağ eliyle pencereyi işaret ederken sol eliyle büyük bir haç tutmaktadır. Haç taşıyan bu figürün arkasında farklı kıyafetleriyle betimlenen kalabalığın içinden yükselen yine büyük bir haç görünür.

İkonografik Anlam ve İfadesel Özellik

“...Pilatus yine dışarı çıktı. Yahudilere, ‘İşte, O’nu dışarıya, size getiriyorum. O’nda hiçbir suç bulmadığımı bilirsiniz’ dedi. Böylece İsa, başındaki dikenli taç ve üzerindeki mor kaftanla dışarı çıktı. Pilatus onlara, ‘İşte o adam!’ dedi.” (Yuhanna 19:4-5) ifadelerinde uygun biçimde sarıklı olarak betimlenen Vali Pilatus mekânın penceresinden ikonografide yer aldığı gibi dikenli tacıyla resmedilen İsa’yı halka göstermektedir. Bu sahnede İsa’nın sakin bir şekilde çilesine boyun eğdiği görülür. Bu da İsa’nın tüm duruşuna yansımıştır, elleri birbiri üzerinde betimlenmiştir, yüzüne acılı bir ifade verilmiştir. Bu yüz ifadesi ışık halesiyle daha da ortaya çıkarılmıştır. Dolayısıyla sanatçı burada hem ifadesel hem de figür bakımından ikonografiye sadık kalmıştır. Yargılamanın sırasında “çarmıha ger onu” diyerek bağırarak halkın isteklerini gösteren ahşap çarmıhları resmeden Dürer, burada ifadesel açıdan bireysel düşüncesine yer vermiştir.

4.13.4. Bakır Passion



Resim 4.31. Ecce Homo⁵⁸

Katalog No: 4-31

Eser Adı: Ecce Homo

Eserin Yeri: Princeton Üniversitesi Sanat Müzesi

Eserin Tarihi: 1512

Boyutları: 12 × 8 cm

Kullanılan Teknik: Bakır Kazıma

⁵⁸ <https://www.wga.hu/art/d/durer/2/13/3/08ecceho.jpg>

Olgusal Anlam

Yerden iki basamakla yükseltilmiş mimari yapının girişinde farklı kıyafetleri olan iki erkek figürü yer alır. Başında dikenli tacı bulunan figürün yarı çıplak bedeninin üstüne giydirilmiş pelerini omzundan kaymıştır. Elleri önden bağlanmış ve sağ eliyle bir çubuk tutmaktadır. Girişteki sarıklı ve sakallı ikinci figür ise sol eliyle dikenli taç takan figürün pelerininin bir ucundan tutarken aynı eliyle uzun bir çubuk tutmaktadır. Sarıklı figür aşağıda onları izleyen kalabalığa sağ elini havaya kaldırarak dikenli taç takmış figürü göstermektedir. Bu iki figürü izleyen kalabalığın içinde farklı kıyafetli ve başlıklı üç erkek figürünün yüzleri belirgindir. Bu kalabalığın içerisinden yukarıya doğru yükselen büyük boyutlu ahşap üç haç yer almaktadır. İzleyiciye göre resmin sağ tarafındaki dörtte üç cepheden resmedilen figürün yüzünün üst kısmı püskülü başlığından dolayı kapanmıştır. İki yanı açık pelerin benzeri kıyafetinin altından göğüs altında birleştirdiği kolları görülmektedir.

İkonografik Anlam ve İfadesel Özellik

Kanonik İncillerden sadece Yuhanna (19:4-5) İncilinde yer verilen bu sahnede İsa'nın suçlu olmadığını halka gösteren Vali Pilatus ve dikenli tacı ile İsa yer almaktadır. Bu tasvir "...Böylece İsa, başındaki dikenli taç ve üzerindeki mor kaftanla dışarı çıktı. Pilatus onlara, 'İşte o adam!' dedi" (Yuhanna 19:5) ifadesiyle tam uyumludur. İsa ve Pilatus mimari bir yapının girişinde yan yana resmedilmişlerdir. İsa tüm acısıyla ayakta beklemektedir. Üzerine giydirilmiş pelerin omzundan kaymıştır. Yüzünde acı ifadelerine yer verilmesine karşın bedeninde işkencelerden kaynaklı bir iz yoktur. Sakin biçimde daha aşağıda bulunan figüre doğru bakmaktadır. Dolayısıyla sanatçı dikenli tacı ve pelerini ile İsa'yı resmederek ifadesel açıdan ikonografiye sadık kalsa da bedeninde işkenceye ait bir iz taşıması sanatçının bireysel düşüncesine yer verdiğini göstermektedir. İzleyenlerin elleri havada olmasa da "çarmıha gerin" ifadeleri somut bir şekilde halktan sezilemiyorsa da nasıl bir ceza istediklerini ellerinde taşıdıkları üç haç ile göstermektedirler.

4.14. Golgota Yolu (İsa'nın Çarmihını Taşması)

Matta

32- "Dışarı çıktıklarında Simun adında Kireneli bir adama rastladılar. İsa'nın çarmihını ona zorla taşıttılar." (Matta 27:32)

Markos

21- "Kırdan gelmekte olan Simun adında Kireneli bir adam oradan geçiyordu. İskender ve Rufus'un babası olan bu adama İsa'nın çarmihını zorla taşıttılar." (Markos 15:21)

Luka

26- "Askerler İsa'yı götürürken, kırdan gelmekte olan Simun adında Kireneli bir adamı yakaladılar, çarmihı sırtına yükleyip İsa'nın arkasından yürüttüler."

27- "Büyük bir halk topluluğu da İsa'nın ardından gidiyordu. Aralarında İsa için dövünüp ağıt yakan kadınlar vardı."

28- "İsa bu kadınlara dönerek, 'Ey Kudüs kızları, benim için ağlamayın' dedi. 'Kendiniz ve çocuklarınız için ağlayın.'"

29- "Çünkü öyle günler gelecek ki, 'Kısır olan kadınlara, hiç doğurmamış olan rahimlere, emzirmemiş olan memelere ne mutlu!' diyecekler."

30- "O zaman dağlara, 'Üzerimize düşün!' ve tepelere, 'Bizi örtün!' diyecekler."

31- "Çünkü yaş ağaca böyle yaparlarsa, kuruya neler olacaktır?"

32- "İsa'yla birlikte idam edilmek üzere ayrıca iki suçlu da götürülüyordu." (Luka 23:26-32)

Yuhanna

17- "Askerler İsa'yı alıp götürdüler. İsa çarmihını kendisi taşıyıp kafatası (İbranicede Golgota) denilen yere çıktı." (Yuhanna 19:17)

4.14.1. Büyük Passion



Resim 4.32. Çarmıhını taşıyan İsa⁵⁹

Katalog No: 4-32

Eser Adı: Çarmıhını Taşıyan İsa

Eserin Yeri: Albertina Müzesi, Viyana

Eserin Tarihi: 1498

Boyutları: 39 × 28 cm

Kullanılan Teknik: Ahşap baskı

⁵⁹ <https://www.wga.hu/art/d/durer/2/12/3largep/05largep.jpg>

Olgusal Anlam

Mimari bir yapının kemerli girişinin önünde, karmaşa içinde görülen kalabalık insan topluluğa yer almaktadır. Sahnenin merkezinde çarmıhın altında çökmüş vaziyette dikenli tacı ile betimlenmiş figür yer alır. Çarmıhın uzun kenarı sırtındadır, sol eliyle yanında duran bir kaya parçasına dayanmıştır, sağ eli ise çarmıhın kısa kolunu sarmıştır. Bu figürün yüzü, önünde diz çöken ve ona bir bez parçası tutan bol kıyafetli ve başörtülü kadın figüre dönüktür. Bu iki figürün hemen arkasında çarmıhın gövde kısmından tutan uzun sakallı yaşlı erkek figürü yer almaktadır. Çarmıhın arkasındaki asker kıyafetiyle betimlenen figür sağ elindeki silahını çarmıh taşıyan figürün sırtına doğru dayamıştır. Silahlı bu figürün arkasında atları üzerinde sarıklı iki figür yer almaktadır. İzleyiciye göre resmin sağ tarafında sırtı dönük bir şekilde izleyiciye bakan figür, çarmıh taşıyan figürün bağlı olduğu halatı/ipi tutmaktadır. Kemerli kapının hemen önünde kalabalık insan grubunun içersinde başları örtülü iki kadın figür yer alır. Bunlardan birinin gözleri kapalıdır diğeri ise ellerini çapraz biçimde göğsünde birleştirmiştir. İzleyiciye göre resmin sağ alt köşesinde ise küçük bir köpek tasvir edilmiştir. Resmin arka düzleminde bir şehir görüntüsüne yer verilmiştir.

İkonografik Anlam ve İfadesel Özellik

Roma valisi Pontius Pilatus tarafından yargılanan ve Çarmıha⁶⁰ gerilerek öldürmesine karar verilen İsa'ya, üzerine çivileneceği çarmıhı Kudüs'ten Golgota'ya⁶¹ kadar taşıma cezası verilir⁶². Bu olay kanonik İncillerden dördünde de yer almasına

⁶⁰ “Tarihçi Herodotus ve Tucidides’in eserlerindeki çeşitli konulardan yer aldığı gibi, çarmıhı ilk kullananların Farslar olduğu belirtilmese de en yaygın kullananların Farslar olduğunun üzerinde durulmaktadır. Çarmıh uygulamasını en açık bir şekilde gösteren kaynaklardan birisi de Behistum Yazıtları’dır. Bu yazıtlarda, Fars kralı Darius ele geçirmiş olduğu eşkıya önderlerini nasıl çarmıha gerdiğini ayrıntılarıyla açıklamaktadır. Çarmıha gerilerek ölümün bu kadar yaygın olmasının sebebi, Farsların toprağı (yeri) kendi tanrıları olan Ormaged’e adanmış olmalarıdır. Çarmıhta ölen kişi toprağa değmediği için, yerin kirlenmesi söz konusu değildi. Büyük İskender çarmıh uygulamasını, Mısır ve Kartaca’da uygulayarak, Akdeniz dünyasına da tanıştırmış oldu. Roma’lılar ise bu uygulamayı Kartacalılardan almışlardır.” (McDowell, 2011)

⁶¹ İsa'nın çarmıha gerildiği Golgota Tepesinin, kafatası anlamına geldiği dört Kanonik İncil’de birbirine yakın cümlelerle anlatılır (Matta 27:33, Markos 15: 22, Luka 23: 33, Yuhanna 19: 17).

⁶² “Çarmıha gerilmeye hükmedilmiş bir suçlunun, çarmıhının bir parçasını haçlanacağı yere kadar kendisinin götürmesi gerekiyordu. Suçlunun kollarının gerildiği bu tahta parçasının ilginç bir tarihi var. Dr. Pierre Barbet’in araştırması şunu ortaya koyuyor: “Latince’de furca adı verilen ters V şeklinde bir odun parçası bulunup suçlunun kollarına bağlanırdı. Furca’nın uç kısmı haçlanacak kölenin boynuna yerleştirilir ve kolları da iki uca bağlanırdı. Bu şekilde köle mahalle mahalle dolaştırılıp işlediği suçu sokaklarda ilan ederdi.” “Furca” adı verilen V şeklindeki odun parçası her zaman bulunamadığından uzun bir tahta parçası kullanmaya başladılar. Bu tür tahta parçaları genellikle kalın kapıları sürgülemek üzere yapılan tahtalardandı.

rağmen Luka incilinde çarmihını taşıması ve sonrasında yaşanan olaylar detaylı bir şekilde ele alınmıştır. “*Dışarı çıktıklarında Simun adında Kireneli bir adama rastladılar. İsa'nın çarmihını ona zorla taşıttılar.*” (Matta 27:32), “*...Kırdan gelmekte olan Simun adında Kireneli bir adam oradan geçiyordu. İskender ve Rufus'un babası olan bu adama İsa'nın çarmihını zorla taşıttılar.*” (Markos 15:21), “*...Askerler İsa'yı götürürken, kırdan gelmekte olan Simun adında Kireneli bir adamı yakaladılar, çarmihı sırtına yükleyip İsa'nın arkasından yürüttüler.*” (Luka 23:26) ifadelerinden İsa çarmiha gerilmek üzere götürülürken çarmihını Simun adında bir adamın taşıdığı anlaşılır. “*...Askerler İsa'yı alıp götürdüler. İsa çarmihını kendisi taşıyıp kafatası (İbranicede Golgota) denilen yere çıktı.*” (Yuhanna 19:17). Yuhanna İncil’inde ise çarmihın İsa’nın kendisinin tarafından taşındığı belirtilir. Dürer’in bu eserinde İsa tüm yükü üzerinde olan çarmihın altında çökmüş vaziyettedir. Çarmihın uzun kenarı sırtındadır, sol eliyle yanında duran bir kaya parçasına dayanmıştır, sağ eli ise çarmihın kısa kolunu tutmaktadır. Bu sırada bir figür çarmihın gövde kısmından tutmaya çalışmaktadır. Dolayısıyla sanatçı burada çarmihı İsa’nın kendisine taşıtarak ifadesel açıdan Yuhanna İncilindeki ikonografiyi resme yansıtmıştır. Çarmihın gövde kısmından tutan şapkasıyla dikkat çeken sakallı figür ise Matta, Markos ve Luka İncilerinde belirtilen Kireneli Simun olmalıdır. Dolayısıyla sanatçı burada Simun’u çarmihı taşıması için İsa’ya yardım ederken tasvir ederek bireysel düşüncesine yer vermiştir. “*...İsa'nın çarmihını ona zorla taşıttılar.*” (Matta 27:32), “*...İsa'nın çarmihını zorla taşıttılar.*” (Markos 15:21), “*...çarmihı sırtına yükleyip İsa'nın arkasından yürüttüler.*” (Luka 23:26) ifadelerinde yer verilen zorlama söylemi Dürer tarafından Simun’dan saptırılarak İsa’ya yönlendirilmiştir. Çarmihı taşıyan İsa’nın arkasındaki asker onun yıkılışını fark etmiş ve tekrar ayağa kalkmasını sağlamak amacıyla öfkeli bir şekilde silahıyla onu zorlamaktadır. Önde bulunan asker ise İsa’nın bağlı olduğu halatı tutup çekmektedir. Dolayısıyla ifadesel açıdan ikonografiye uygunluk vardır ancak figür bakımından uygunluk söz konusu değildir. Çünkü ikonografide çarmihı Simun’un tek başına taşıdığı yer almaktadır. “*...Büyük bir halk topluluğu da İsa'nın ardından gidiyordu. Aralarında İsa için dövünüp ağıt yakan kadınlar vardı.*” (Luka 23:27) ifadesinden de anlaşıldığı üzere İsa’nın arkasında büyük bir kalabalık yer almaktadır. Kemerli giriş kapısının önünde, kalabalık topluluğun içinde İsa’nın annesi Meryem yanında havarisi

Bu tür tahtalara patibulum (Latince patere, açılmak) adını veriyorlardı.” Bu patibulumların ağırlıkları yaklaşık 40 kg kadardı ve suçlunun omuzlarına bağlanırdı.” (Barbet, 1953, s. 44)

Yuhanna ve hemen yanlarında iki kadın figür⁶³ daha yer almaktadır. Meryem İsa'nın çöküşünü fark etmiştir. Bu nedenle de kalabalıkta sadece Meryem durağan vaziyette betimlenerek, acıyla ellerini çapraz biçimde göğsünde birleştirmiştir. Meryem'in etrafındaki gruptan sessiz şekilde bakışlarını yönlendiren Yuhanna ve Meryem'in sağındaki kadın acılı ama sakin bir şekilde betimlemiştir. Dolayısıyla sanatçı eserde kadın figürlerine yer vererek figür bakımından Luka İncil'indeki ikonografiye resme yansıtmıştır. Ancak bu figürlerin kimler olduğu Kanonik İncil metinlerinde verilmemiştir. Dürer Meryem'i ve diğer figürleri bu sahnede resmederken Kanonik İncil metinlerinden değil de farklı kaynaklardan yararlanarak resme dâhil etmiştir. Pek çok sahnede de olduğu gibi sanatçılar her zaman İncil'i temel almadıklarını, tarihin akışı içinde ortaya çıkan bazı "ikincil" kutsal metinleri de kullanmışlardır (Tükel, 1993, s. 530). Dolayısıyla Dürer burada figür bakımından kutsal metinlerdeki verilen bilgileri resme yansıtarak ikonografiye sadık kalmasına karşın kişilerin kimler oldukları konusunda farklı kaynaklardan yararlanmışlardır. Acı ifadesi İsa'nın yüzüne yansıtılmıştır ve bu ifadeyle betimlenmiş yüzü, önünde diz çöken ve ona bir bez parçası uzatan Veronika'ya⁶⁴ dönüktür. Sarıklı olarak betimlenen Pilatus, yaşanan olayı rütbeli bir asker ile at sırtında geçişe eşlik ederken izlemektedir. Sanatçı burada Pilatus'u resmin içine dâhil ederek bireysel düşüncesine yer vermiştir. İsa'nın Çarmihını Taşımaya tasviri dört kanonik İncil'de anlatılanlarla küçük farklılıklar barındırır da olay ve mekân bakımından ikonografi ile örtüşmektedir.

⁶³ Batı İkonografisi, kanonik İncillerde değinilmeyen bir olayı sahneye taşımaktadır. Fransisken yazısına ait İsa'nın Yaşamı Üzerine Meditasyonlar metninde çarmihın taşınması sırasında İsa ile annesinin karşılaşması ayrıntısına değinilir. Bu anlatıdan esinlenen yapıtlarda, oğlunun acısı nedeniyle derin üzüntü duyan Meryem, genellikle yanında bulunan havari Yuhanna'nın kollarına yığılmış biçimde gösterilmektedir. Kimi zaman Çarmıha Geriliş öyküsünde adları geçen Üç Meryem'de onlara eşlik eder (Arsal Yüzcüller & Tükel, 2014, s. 208).

⁶⁴Veronika, Berenike adının Latinceleştirilmiş şeklidir. İncil'e göre Berenike ise, İsa tarafından tedavi edilen kan kaybeden kadın olup, o da İsa'nın, kendisine mahsus başlı başına bir efsane ile alakalı bir resmine sahip bulunuyordu (Schweinfurth, 1953, s. 9). Veronica, kaynağı 6.yüzyıla dayanan efsaneye göre Golgota yolunda hacını taşıyan İsa'ya yaklaşan ve bir mendil ya da elbisenin bir parçasıyla İsa'nın yüzünü silen kadındır. İsa'nın imgesi mucizevî bir şekilde bu bezin üzerine belirlemiştir. Bu olay nedeniyle azize olarak kabul edilen söz konusu kadın vera (gerçek) ve ikon (imge) kelimelerinin birleşmesinden oluşan ve "gerçek imge" anlamına gelen Veronica ismini almıştır.15. yüzyıldan itibaren sahneye katılan bu azizenin en önemli atribüsü, elinde taşıdığı mendildir. Kimi zaman Doğu kökenli olduğunu gösteren bir türbanla resimlenen Veronica, bazı betimlerde ise Roma'nın koruyucu azizleri Petrus ve Paulus'un arasında yer alır (Arsal Yüzcüller & Tükel, 2014, s. 164).

4.14.2. Yeşil Passion



Resim 4.33. Çarmihın taşınması⁶⁵

Katalog No: 4-33

Eser Adı: Çarmihın Taşınması

Eserin Yeri: Albertina Müzesi, Viyana

Eserin Tarihi: 1504

Boyutları: 29,2 x 18,6 cm

Kullanılan Teknik: Yeşil Astar Kâğıt Üzerine Kare Kalem, Beyaz ve Gri Fırça

⁶⁵ [http://sammlungenonline.albertina.at/?query=Inventarnummer=\[3091\]&showtype=record](http://sammlungenonline.albertina.at/?query=Inventarnummer=[3091]&showtype=record)

Olgusal Anlam

Büyük bir mimari yapının yarım daire kemerli girişinin önünde büyük bir kalabalık görülüyor. Farklı başlıkları ve kıyafetleri olan askerlerin çoğunluğu ellerindeki mızrak, kılıç gibi silahlarını havaya kaldırmıştır. Sahnenin merkezinde başında dikenli tacı bulunan erkek figürü yere eğilmiş ve sol eliyle bir taşa dayanmaktadır. Sağ eliyle omzundan aşağıya kaymış olan çarmıhı tutmak çabasındadır. Hemen akasında yer alan zırhlı kıyafetli asker çarmıhın kısa kenarından tutarak çekmektedir. Çarmıhın kısa kenarının altındaki asker ise elindeki kırbacı çarmıh taşıyan figüre vurmak üzere havaya kaldırmıştır. İzleyiciye göre resmin sağ tarafında belinde kılıcı olan asker sol eliyle çarmıh taşıyan figürün beline bağlı olan halatı yukarıya doğru çekerken sağ eliyle içi dolu bir sepet tutmaktadır. Genç ve kısa saçlı bir figür ise çarmıhın uzun kenarının gövdesinden kaldıramaya çalışmaktadır. Çarmıhı taşıyan figürün yüzü diz çökerek ona bir bez parçası uzatan İyi giyimli ve başörtülü kadın figüre dönüktür. Yarım daire kemerli girişin önünde ise başörtülü üç kadın ve onlarla konuşan kısa saçlı bir erkek figürüne yer verilmiştir. İzleyiciye göre resmin sağında ve arka düzlemde sarıklı bir figür at üzerinden olanları izlemektedir.

İkonografik Anlam ve İfadesel Özellik

Kudüs şehrinden çarmıhını taşıyarak çıkan İsa'nın gösterildiği Çarmıhın Taşınması ikonografisi dört kanonik İncil'de çok kısa bir şekilde anlatılmıştır. “...Dışarı çıktıklarında Simun adında Kireneli bir adama rastladılar. İsa'nın çarmıhını ona zorla taşıttılar.” (Matta 27:32), “...Kırdan gelmekte olan Simun adında Kireneli bir adam oradan geçiyordu. İskender ve Rufus'un babası olan bu adama İsa'nın çarmıhını zorla taşıttılar.” (Markos 15:21), “...Askerler İsa'yı götürürken, kırdan gelmekte olan Simun adında Kireneli bir adamı yakaladılar, çarmıhı sırtına yükleyip İsa'nın arkasından yürüttüler.” (Luka 23:26) ifadelerinde çarmıh Simun'un taşıdığı belirtilmektedir. “...Askerler İsa'yı alıp götürdüler. İsa çarmıhını kendisi taşıyıp kafatası (İbranicede Golgota) denilen yere çıktı.” (Yuhanna 19:17) ifadesinde ise İsa çarmıhı kendisi taşır. Dolayısıyla Dürer burada Yuhanna İncil'indeki ikonografiye yer vererek çarmıhı taşıyanı İsa olarak tasvir etmiştir. Dürer bu tasvirde İsa'yı eserin tam merkezine konumlandırarak en dikkat çekici figür haline getirmiştir. Çarmıh İsa'nın sırtında değil omzundan aşağıya kaymış durumdadır. İsa'nın sağ eli çarmıhın omzuna yüklediği ağırlıktan kurtulmak ya da hafifletmek

çabasındadır. Dolayısıyla İsa'yı yere çökmüş ve bitkin bir şekilde resmederek ifadesel açıdan ikonografiye sadık kalınmıştır. Bu sahnede genç ve güçlü bir delikanlı olarak betimlenmiş olan Simun gücünü toplayarak çarmıhın gövdesini kaldırmak için uğraş vermektedir. Dürer burada Simun'u bu şekilde tasvir ederken tüm Kanonik İncillerdeki bilgileri harmanlamış ve bireysel düşüncesine yer vererek tasvir etmiştir. “...*Büyük bir halk topluluğu da İsa'nın ardından gidiyordu. Aralarında İsa için dövünüp ağıt yakan kadınlar vardı.*” (Luka 23:27) ifadesinde de olduğu gibi büyük bir kalabalığın arasında çarmıhını taşıyan İsa'nın arkasında bu durumu izleyip üzülen başörtülü şekilde resmedilen üç kadın figürü yer almaktadır. Dolayısıyla figür bakımından Luka İncilinde verilen ikonografiye sadık kalınmıştır. Bu sahnede yer alan üç kadın figürün Üç Meryemler olarak adlandırmasını Kanonik İncil metinlerinin dışındaki diğer kutsal metinlerden öğrenmiştik. Dolayısıyla Dürer Kutsal metinlerde yer alan ifadeleri resme yansıttığı için ifadesel açıdan ikonografiye sadık kalmıştır.

4.14.3. Küçük Passion



Resim 4.34. Çarmhını taşıyan İsa⁶⁶

Katalog No: 4-34

Eser Adı: Çarmhını Taşıyan İsa

Eserin Yeri: British Müzesi, Londra

Eserin Tarihi: 1509

Boyutları: 12,7 × 9,7 cm

Kullanılan Teknik: Ahşap baskı

⁶⁶ https://www.wga.hu/art/d/durer/2/12/7smallp/2/21_small.jpg

Olgusal Anlam

Yarım daire kemerli girişi olan ve yüksek duvarlarla çevrili kalenin girişinde farklı kıyafetleri olan büyük bir kalabalık yer almaktadır. Sahnenin ön düzleminde sol eliyle bir çarmihın kısa kenarına tutunmuş sağ eliyle de yanındaki taşa dayanmış dikenli tacı ile betimlenen figür yer alır. Çarmihın uzun kenarı dikenli taç takan figürün sırtındadır. Farklı başlığı olan bir erkek figürü dikenli taç takan figürün sırtındaki çarmihı kaldıramaya çalışmaktadır. Çarmih taşıyan bu figürün yüzü önünde diz çöken ve ona bakarak bir bez parçası uzatan kadın figüre dönüktür. Dikenli taç takan figürün arkasında yer alan asker çarmihın uzun kenarına dayanarak elindeki sopayla onun boynuna dürtmektedir. İzleyiciye göre resmin sağ tarafında yer alan asker ise bu figüre bağlı olan ip tutmaktadır. Bu figürlerin arkasında bir merdivenin basamakları arasından sadece kafası gözüken yaşlı figür yer almaktadır. Merdiven taşıyan bu figürün arkasında ise at üzerinde betimlenen farklı başlıkları olan yaşlı iki erkek figürü yer almaktadır. Çarmihın uzun kenarını kaldırmaya çalışan figürün arkasında başörtülü kadın figür ve uzun saçlı erkek figürü kafalarını birbirine dayamış şekilde tasvir edilmiştir. Resmin arka düzleminde ise kalenin duvarlarının çevresinde bir yapı topluluğu yer almaktadır.

İkonografik Anlam ve İfadesel Özellik

Hıristiyan ikonografisinde “Çarmihını Taşıyan İsa” ya da “İsa Golgota Yolunda” olarak adlandırılan bu sahneye dört kanonik incil’de de yer verilmiştir. Dürer bu sahnede İsa’nın çarmihı taşımasının başlangıç aşamalarından biri olan Kudüs’ten çıkışını resmetmiştir. “...Askerler İsa’yı alıp götürdüler. İsa çarmihını kendisi taşıyıp kafatası (İbranicede Golgota) denilen yere çıktı.” (Yuhanna 19:17) ifadesinde de yer aldığı gibi İsa sol eliyle çarmihın yatay koluna tırnaklarıyla tutunmuştur ve çarmihın uzun kolu bedeninin üzerindedir. Dolayısıyla sanatçı burada ifadesel açıdan Yuhanna İncilinde yer alan İkonografiye yer vermiştir. “...Dışarı çıktıklarında Simun adında Kireneli bir adama rastladılar. İsa’nın çarmihını ona zorla taşıttılar.” (Matta 27:32), “...Kırdan gelmekte olan Simun adında Kireneli bir adam oradan geçiyordu. İskender ve Rufus’un babası olan bu adama İsa’nın çarmihını zorla taşıttılar.” (Markos 15:21), “...Askerler İsa’yı götürürken, kırdan gelmekte olan Simun adında Kireneli bir adamı yakaladılar, çarmihı sırtına yükleyip İsa’nın arkasından yürüttüler.” (Luka 23:26) ifadelerinde yer alan Kireneli Simun ise çarmihın gövde kısmından tutan yaşlı ve sakallı figürdür. Dolayısıyla sanatçı

ifadesel açıdan Kireneli Simun'u İsa'ya yardım ederken göstererek Matta, Markos ve Luka İncilerinde belirtilen ikonografiyi kısmen de olsa resme yansıtmıştır. “...Askerler İsa'yı alıp götürdüler.” (Yuhanna 19:17), “...Askerler İsa'yı götürürken...” (Luka 23:26) ifadelerinde yer verilen “asker” ifadesi İsa'nın arkasından gelen kalabalık grup içinde sol arka tarafta miğferleri ve mızrakları ile Romalı askerler biçiminde görünmektedir. Dolayısıyla sanatçı figür bakımından ikonografiye sadık kalmıştır. “...Büyük bir halk topluluğu da İsa'nın ardından gidiyordu. Aralarında İsa için dövünüp ağıt yakan kadınlar vardı.” (Luka 23:27) ifadelerinde de yer aldığı gibi resmin sol tarafında İsa'ya bakıp üzülen ve acı çeken insanlar görülür bu kişilerin en önemlisi Meryem, olay karşısındaki korkusunu ve gözyaşlarını içine atmış şekilde İsa'ya bakmaktadır. Yanında ise Yuhanna yer alır. Dolayısıyla Dürer burada hem ifadesel açıdan hem de figür bakımından ikonografiye sadık kalmıştır. “...İsa bu kadınlara dönerek, ‘Ey Kudüs kızları, benim için ağlamayın’ dedi. ‘Kendiniz ve çocuklarınız için ağlayın’” (Luka 23:28) ifadelerini destekler nitelikte İsa'nın yüzü yanında yürüyen Veronikaya doğru çevrilmiştir ve bir şeyler anlatmak istercesine ona bakmaktadır. Dolayısıyla ikonografiye uygunluk söz konusudur.

4.14.4. Bakır Passion



Resim 4.35. Çarmıhını taşıyan İsa⁶⁷

Katalog No: 4-35

Eser Adı: Çarmıhını Taşıyan İsa

Eserin Yeri: Princeton Üniversitesi Sanat Müzesi

Eserin Tarihi: 1512

Boyutları: 12 × 8 cm

Kullanılan Teknik: Bakır Kazıma

⁶⁷ <https://www.wga.hu/art/d/durer/2/13/3/10bearin.jpg>

Olgusal Anlam

Yüksek duvarlarla çevrili bir mimari yapının önünde farklı başlıkları ve kıyafetleriyle karmaşa içinde görülen kalabalık insan topluluğu tasvir edilmiştir. Sahnenin merkezinde sol omzunun üstünde taşıdığı çarmıhı sol eliyle tutmakta olan dikenli tacı ile betimlenmiş uzun saçlı erkek figürü yer almaktadır. Bu figür sağ elini havaya kaldırmış ve karşısında yer alan başörtülü kadına bakmaktadır. İzleyiciye sırtı dönük olan bu figür diz çökmüş şekilde elinde bir bez parçası tutmaktadır. İzleyiciye göre resmin sol tarafında başörtülü iki kadın figür, gözleri kapalı ve ellerini birbirine birleştirmiş şekilde tasvir edilmişlerdir. Bu iki kadın figürünün arasından sadece kafası görünen kısa saçlı erkek figürü yer alır. Çarmıh taşıyan figürün yakasından tutup aşağıya çekmeye çalışan belinde çekiç ve kılıç takılı figür izleyiciye arkası dönük olarak tasvir edilmiştir. Arka düzlemde ise ellerinde mızrakları olan askerler betimlenmiştir

İkonografik Anlam ve İfadesel Özellik

İsa'nın çarmıhını Kudüs'ten Golgota'ya kadar taşımamasını anlatan bu sahnede Dürer, sırtındaki büyük çarmıhın ağırlığı altında askerler tarafından zorla ve çekiştirilerek götürülen İsa'yı duraksamış biçimde tasvir etmiştir. “...Askerler İsa'yı alıp götürdüler. İsa çarmıhını kendisi taşıyıp kafatası (İbranicede Golgota) denilen yere çıktı.” (Yuhanna 19:17) ifadesinde de yer aldığı gibi İsa çarmıhını kendisi taşımaktadır. Dolayısıyla sanatçı ifadesel açıdan Yuhanna İncilinde yer alan ikonografiye sadık kalmıştır. “...Büyük bir halk topluluğu da İsa'nın ardından gidiyordu. Aralarında İsa için dövünüp ağıt yakan kadınlar vardı.” (Luka 23:27) ifadesinde de yer aldığı gibi izleyiciye göre resmin sol tarafında mızraklı askerlerin hemen önünde İsa'nın annesi Meryem, yanında havarisi Yuhanna ve hemen yanlarında iki kadın figür daha yer almaktadır. Dolayısıyla Dürer figür bakımından İkonografiye sadık kalsa da ifadesel açıdan kadınları sakin bir şekilde resmederek ikonografiye sadık kalmamıştır. İsa'nın yüzündeki çile ve acı ifadesi fiziki bir çile ve acının ifadesi değildir. Bu acının neden kaynaklandığını İsa'nın yüzü işaret etmektedir. İsa'nın yüzü ağlaşan kadınlara yönelmiştir, onlara ciddiyetle bakmaktadır ve boşta olan elini ikaz edencesine kaldırdığı anda “...İsa bu kadınlara dönerek, ‘Ey Kudüs kızları, benim için ağlamayın’ dedi. ‘Kendiniz ve çocuklarınız için ağlayın.’” (Luka 23:28) sözlerini söylemişçesine betimlenmiştir. Dolayısıyla ifadesel açıdan ikonografiye uygunluk söz konusudur.

4.15. Çarmıhta İsa

Matta

35- “Askerler O’nu çarmıha gerdikten sonra kura çekerek giysilerini aralarında paylaştılar.”

36- “Sonra oturup yanında nöbet tuttular.”

37- “Başının üzerine, ‘BU, YAHUDİLERİN KRALI İSA’DIR’ diye yazan bir suç yaftası astular.”

38- “İsa’yla birlikte, biri sağında öbürü solunda olmak üzere iki haydut da çarmıha gerildi.”

39-40 “Oradan geçenler başlarını sallayıp İsa’ya sövüyor, ‘Hani sen tapınağı yıkip üç günde yeniden kuracaktın? Haydi, kurtar kendini! Tanrı’nın Oğluyun, çarmıhtan in!’ diyorlardı.”

41-42 “Başkâhinler, din bilginleri ve ihtiyarlar da aynı şekilde O’nunla alay ederek, ‘Başkalarını kurtardı, kendini kurtaramıyor’ diyorlardı. ‘İsrail’in Kralı imiş! Şimdi çarmıhtan aşağı insin de O’na iman edelim.’”

43- “Tanrı’ya güveniyordu; Tanrı O’nu seviyorsa, kurtarsın bakalım! Çünkü ‘Ben Tanrı’nın Oğluyum’ demişti.”

44- “İsa’yla birlikte çarmıha gerilmiş olan haydutlar da O’na aynı şekilde hakaret ettiler.”

45- “Bütün ülkenin üzerine öğleyin saat on ikiden saat üçe kadar süren bir karanlık çöktü.”

46- “Saat üçe doğru İsa yüksek sesle, ‘Elî, Elî, lema şevaktani?’ yani, ‘Tanrım, Tanrım, beni niçin terk ettin?’ diye bağırdı.”

47- “Orada duranlardan bazıları bunu işitince, ‘Bu adam İlyas’ı çağırıyor’ dediler.”

48- “İçlerinden biri hemen koşup bir sünger getirdi, ekşi şaraba batırıp bir kamışın ucuna takarak İsa’ya içirdi.”

49- “Diğerleri ise, ‘Dur bakalım, İlyas gelip O’nu kurtaracak mı?’ dediler.”

50- “İsa, yüksek sesle bir kez daha bağırdı ve ruhunu teslim etti.”

51- “O anda tapınaktaki perde yukarıdan aşağıya dek yırtılarak ikiye bölündü. Yer sarsıldı, kayalar yarıldı.”

52- “Mezarlar açıldı, ölmüş olan birçok kutsal kişinin cesetleri dirildi.”

53- “Bunlar mezarlarından çıkıp İsa'nın dirilişinden sonra kutsal kente girdiler ve birçok kimseye göründüler.”

54- “İsa'yı bekleyen yüzbaşı ve beraberindeki askerler, depremi ve öbür olayları görünce dehşete kapıldılar ve ‘Bu gerçekten Tanrı'nın Oğluydu!’ dediler.”

55- “Orada, olup bitenleri uzaktan izleyen birçok kadın vardı. Bunlar, Celile'den İsa'nın peşinden gelip O'na hizmet etmişlerdi.”

56- “Aralarında Mecdelli Meryem, Yakup ile Yusuf'un annesi Meryem ve Zebedi oğullarının annesi de vardı.” (Matta 27:35-56)

Markos

24- “Sonra O'nu çarmıha gerdiler. Kim ne alacak diye kura çekerek giysilerini aralarında paylaştılar.”

25- “İsa'yı çarmıha gerdiklerinde saat dokuzdu.”

26- “Üzerindeki suç yaftasında, ‘YAHUDİLERİN KRALI’ diye yazılıydı.”

27-28 “İsa'yla birlikte, biri sağında öbürü solunda olmak üzere iki haydudu da çarmıha gerdiler.”

29-30 “Oradan geçenler başlarını sallayıp İsa'ya sövüyor, ‘Hani sen tapınağı yıkip üç günde yeniden kuracaktın? Çarmıhtan in de kurtar kendini!’ diyorlardı.”

31- “Aynı şekilde başkahinler ve din bilginleri de O'nunla alay ederek aralarında, ‘Başkalarını kurtardı, kendini kurtaramıyor’ diye konuşuyorlardı.”

32- “‘İsrail'in Kralı Mesih şimdi çarmıhtan insin de görelim ve iman edelim.’ İsa'yla birlikte çarmıha gerilmiş olanlar da O'na hakaret ettiler.”

33- “Bütün ülkenin üzerine öğleyin saat on ikiden saat üçe kadar süren bir karanlık çöktü.”

34- “Saat üçte İsa yüksek sesle, ‘Elohi, Elohi, lema şevaktani’ yani, ‘Tanrım, Tanrım, beni niçin terk ettin?’ diye bağırdı.”

- 35- *“Orada duranlardan bazıları bunu işitince, ‘Bakın, İlyas’ı çağırıyor’ dediler.”*
- 36- *“Aralarından biri koşup bir süngeri ekşi şaraba batırdı, bir kamışın ucuna takarak İsa’ya içirdi. ‘Dur bakalım, İlyas gelip O’nu indirecek mi?’ dedi.”*
- 37- *“Ama İsa yüksek sesle bağırarak son nefesini verdi.”*
- 38- *“O anda tapınaktaki perde yukarıdan aşağıya dek yırtılarak ikiye bölündü.”*
- 39- *“İsa’nın karşısında duran Yüzbaşı, O’nun bu şekilde son nefesini verdiğini görünce, ‘Bu adam gerçekten Tanrı’nın Oğluydu’ dedi.”*
- 40- *“Olup bitenleri uzaktan izleyen bazı kadınlar da vardı. Aralarında Mecdelli Meryem, küçük Yakup ile Yose’nin annesi Meryem ve Şalome bulunuyordu.”*
- 41- *“İsa daha Celile’deyken bu kadınlar O’nun peşinden gitmiş ve O’na hizmet etmişlerdi. O’nunla birlikte Kudüs’e gelmiş olan daha birçok kadın da olup bitenleri izliyordu.”*
(Markos 15:25-41)

Luka

- 34- *“İsa, ‘Baba, onları bağışla’ dedi. ‘Çünkü ne yaptıklarını bilmiyorlar.’ O’nun giysilerini aralarında paylaşmak için kura çektiler.”*
- 35- *“Halk orada durmuş, olanları seyrediyordu. Yöneticiler ise İsa’yla alay ederek, ‘Başkalarını kurtardı; eğer Tanrı’nın Mesihi, Tanrı’nın seçtiği O ise, kendini de kurtarsın’ diyorlardı.”*
- 36-37 *“Askerler de yaklaşp İsa’yla eğlendiler. O’na ekşi şarap sunarak, ‘Sen Yahudilerin Kralıysan, kurtar kendini!’ dediler.”*
- 38- *“Başının üzerinde şu yafta vardı: ‘YAHUDİLERİN KRALI BUDUR’”*
- 39- *“Çarmıhta asılı duran suçlulardan biri O’na, ‘Sen Mesih değil misin? Haydi, kendini de bizi de kurtar!’ diye küfür etti.”*
- 40- *“Ne var ki, öbür suçlu onu azarladı. ‘Sende Tanrı korkusu da mı yok?’ diye karşılık verdi. ‘Sen de aynı cezayı çekiyorsun.’”*
- 41- *“Nitekim biz haklı olarak cezalandırılıyor, yaptıklarımızın karşılığını alıyoruz. Oysa bu adam hiçbir kötülük yapmamıştır.”*
- 42- *“Sonra, ‘Ey İsa, kendi egemenliğine girdiğinde beni an’ dedi.”*

43- “İsa ona, ‘Sana doğrusunu söyleyeyim, sen bugün benimle birlikte cennette olacaksın’ dedi.”

44-45- “Saat öğleyin on iki sularında güneş karardı ve bütün ülkenin üzerine saat üçe kadar süren bir karanlık çöktü. Tapınaktaki perde ortasından yırtıldı.”

46- “İsa yüksek sesle, ‘Baba, ruhumu senin ellerine bırakıyorum!’ diye seslendi. Bunu söyledikten sonra son nefesini verdi.”

47- “Olanları gören Yüzbaşı, ‘Bu adam gerçekten doğru biriydi’ diyerek Tanrı’yu yüceltmeye başladı.”

48- “Olayı seyretmek için birikmiş olan halkın tümü olup bitenleri görünce göğüslerini döve döve geri döndüler.”

49- “Ama İsa’nın bütün tanıdıkları ve Celile’den O’nun peşinden gelmiş olan kadınlar uzakta durmuş, olanları seyrediyorlardı.” (Luka 23:34-49)

Yuhanna

19- “Pilatus bir de yafta yazıp çarmıhın üzerine astırdı. Yaftada şöyle yazılıydı: ‘NASIRALI İSA- YAHUDİLERİN KRALI’”

20- “İsa’nın çarmıha gerildiği yer kente yakındı. Böylece İbranice, Latince ve Grekçe yazılmış olan bu yaftayı Yahudilerin birçoğu okudu.”

21- “Bu yüzden Yahudi başkahinler Pilatus’a, ‘Yahudilerin Kralı diye yazma’ dediler. ‘Kendisi, Ben Yahudilerin Kralıyım dedi’ diye yaz.”

22- “Pilatus, ‘Ne yazdımsa, yazdım’ karşılığını verdi.”

23- “Askerler İsa’yı çarmıha gerdikten sonra O’nun giysilerini aldılar. Her birine birer pay düşecek biçimde dört parçaya böldüler. Mintanını da aldılar. Mintan boydan boya dikişsiz bir dokumaydı.”

24- “Birbirlerine, ‘Bunu yırtmayalım’ dediler, ‘kimin olacak diye kura çekelim.’ Bu olay, şu kutsal yazı yerine gelsin diye oldu: ‘Giysilerimi aralarında paylaştılar, elbisem üzerine kura çektiler. Bunları askerler yaptı.’”

25- “İsa’nın çarmıhının yanında ise annesi, annesinin kız kardeşi, Klop’a’nın karısı Meryem ve Mecdelli Meryem duruyordu.”

- 26- “İsa, annesiyle sevdiği öğrencinin yakınında durduğunu görünce annesine, ‘Anne, işte oğlun!’ dedi.”
- 27- “Sonra öğrenciye, ‘İşte, annen!’ dedi. O andan itibaren bu öğrenci İsa'nın annesini kendi evine aldı.”
- 28- “Daha sonra İsa, her şeyin artık tamamlandığını bilerek Kutsal Yazı'nın yerine gelmesi için, ‘Susadım!’ dedi.”
- 29- “Orada ekşi şarapla dolu bir kap vardı. Şaraba batırılmış bir süngeri zufa dalına takarak O'nun ağzına uzattılar.”
- 30- “İsa şarabı tadınca, ‘Tamamlandı!’ dedi ve başını eğerek ruhunu teslim etti.”
- 31- “Yahudiler Pilatus'tan çarmıha gerilmiş adamların bacaklarının kırılmasını ve cesetlerin kaldırılmasını istediler. Hazırlık günü olduğundan, cesetlerin Sept günü çarmıhta kalmasını istemiyorlardı. Çünkü o Sept günü büyük bayramdı.”
- 32- “Bunun üzerine askerler gidip birinci adamın, sonra da İsa'yla birlikte çarmıha gerilmiş olan öteki adamın bacaklarını kırdılar.”
- 33- “İsa'ya gelince O'nun ölmüş olduğunu gördüler. Onun için bacaklarını kırmadılar.”
- 34- “Ama askerlerden biri O'nun böğrünü mızrakla deldi. Böğründen hemen kan ve su aktı.”
- 35- “Bunu gören adam tanıklık etmiştir ve tanıklığı doğrudur. Doğruyu söylediğini bilir. Siz de iman edersiniz diye tanıklık etmiştir.”
- 36- “Bunlar, ‘O'nun bir tek kemiği kırılmayacaktır’ diyen kutsal yazı'nın yerine gelmesi için olmuştur.”
- 37- “Yine başka bir Yazı'da, ‘Bedenini destekleri adama bakacaklar’ deniyor. (Yuhanna 19:19-37)

4.15.1. Büyük Passion



Resim 4.36. Çarmıhta İsa⁶⁸

Katalog No: 4-36

Eser Adı: Çarmıhta İsa

Eserin Yeri: Albertina Müzesi, Viyana

Eserin Tarihi: 1498

Boyutları: 39 × 28 cm

Kullanılan Teknik: Ahşap baskı

Olgusal Anlam

⁶⁸ <https://www.wga.hu/art/d/durer/2/12/3largep/06largep.jpg>

Sahne de oldukça karmaşık bir figür kalabalığı, açık havada karmaşa içinde tasvir edilmiştir. Bu kalabalığın içinde, sahnenin merkezinde *INRI* yazılı bir çarmıha gerilmiş ve haleli başında dikenli tacı bulunan yarı çıplak erkek figür yer almaktadır. Çarmıh üzerinde yer alan bu figürün vücudu bel ve kalça kısmından güçlü biçimde dışa doğru esnemiştir. Kasları oldukça belirgin olan figürün bacakları birbirine bitişiktir. Üzerindeki kumaş rüzgârdan dolayı sertçe dalgalanmaktadır. Haleli başı göğsüne ve bir miktar da sağ yanına doğru düşmüştür. Gözleri kapalı olan figürün saçları ve sakalı da uzundur. El ve ayaklarından akan kanlar biri sağında biri solunda ve diğeri de ayak ucunda olmak üzere üç melek tarafından kadehlere doldurulmaktadır. Sol taraftaki meleğin her iki elinde de kadeh vardır. Birine bu figürün elinden süzölen kanı diğeri de göğüs hizasından, kaburgalarının yan tarafından fıskıran kanı tutmaktadır. İzleyiciye göre resmin sol alt köşesinde başörtüleriyle resmedilen dört kadın figürü ve uzun saçlı bir erkek figürü yer almaktadır. Kadın figürlerden en arkadaki ayaktadır ve ellerini göğsü üzerinde birleştirmiş şekilde çarmıhta asılı olan figüre bakmaktadır. Ayaktaki kadın figürün iki yanındaki kadınlar dizleri üzerine çökmüş ve gözleri kapalıdır. En öndeki yerde oturan kadın figür ise izleyiciye dönük ve gözleri kapalıdır. Çarmıhın sağında, sahnenin solunda uzun saçlı, sakalsız ve gözleri kapalı olan genç erkek figürü yerde oturan kadın figürün arkasından onu tutmaktadır. İzleyiciye göre resmin sağ alt tarafında ise atları üzerinde iki erkek figürü yer alır. Bu figürlerden iyi giyimli, tüylü başlığı olan erkek figürünün sırtı izleyiciye yüzü ise sağ tarafa dönüktür. At üzerinde yer alan diğeri figür ise daha yaşlı ve sakalı olarak resmedilmiştir. İzleyiciye göre resmin sol üst köşesinde insani yüze sahip güneş ve yine resmin sağ üst köşesinde insani yüze sahip ay yer almaktadır.

İkonografik Anlam ve İfadesel Özellik

Hristiyan ikonografisinde önemli yeri olan çarmıh sahnelerinde İsa çarmıha gerilmek üzere kafatası anlamına gelen Golgotha Tepesi'ne götürölür ve orada çarmıha gerilir. İsa'nın Çarmıha geriliş sahnesinde tasvir edilen ikonografik öğeler dört kanonik İncil'den (Matta 27: 33-56; Markos 15: 24-41; Luka 23:34-49; Yuhanna 19:19-37) esinlenilerek tek bir kompozisyonda harmanlanmışlardır. “...İsa'yı çarmıha gerdiklerinde saat dokuzdu.” (Markos 15: 25), “...Hazırlık günü olduğundan, cesetlerin Sept günü çarmıhta kalmasını istemiyorlardı. Çünkü o Sept günü büyük bayramdı.” (Yuhanna 19:31) ifadelerinden de anlaşıldığı üzere olayın gerçekleştiği yıl belirtilmemiştir. Günü ve saatine

ilişkin ifadeler ise mevcuttur. Bu ifadelere göre İsa, Seb⁶⁹ günü, Fıfış Bayramı arifesinde, saat 9'da çarmıha gerilir (Coşkuner, 2009, s. 89). "...İsa'yla birlikte, biri sağında öbürü solunda olmak üzere iki haydut da çarmıha gerildi." (Matta 27:38), "...İsa'yla birlikte, biri sağında öbürü solunda olmak üzere iki haydudu da çarmıha gerdiler." (Markos 15:22-28) Dört kanonik İncil'de de bazı farklılıklarla İsa'nın iki hırsız arasında çarmıha gerildiği belirtilirken Dürer bu sahnede, İsa'yı tek başına resmederek bireysel düşüncesine yer vermiştir. "...Başının üzerine, 'BU, YAHUDİLERİN KRALI İSA'DIR' diye yazan bir suç yaftası astılar." (Matta 27:37), "...Üzerindeki suç yaftasında, 'YAHUDİLERİN KRALI' diye yazılıydı." (Markos 15:26), "...Başının üzerinde şu yafta vardı: 'YAHUDİLERİN KRALI BUDUR' (Luka 23:38), "Pilatus bir de yafta yazıp çarmıhın üzerine astırdı. Yaftada şöyle yazılıydı: 'NASIRALI İSA- YAHUDİLERİN KRALI'"⁷⁰ (Yuhanna 19:19) ifadelerinden cürüm yaftasının Pilatus tarafından yazıldığı bilgisine ulaşıyoruz. İsa'nın çarmıhının üzerine asılan "NASIRALI İSA-YAHUDİLERİN KRALI" yani İbranice IESUS NAZARENUS REX IUDAEORUM' un baş harfleri olan INRI yazılı cürüm yaftası, dört kanonik İncil'de ufak farklılıklarla anlatılır. "Böylece İbranice, Latince ve Grekçe yazılmış olan bu yaftayı Yahudilerin birçoğu okudu." (Yuhanna 19:20) ifadelerinden anlaşıldığı gibi en ayrıntılı anlatım Yuhanna İncil'de yer alır. Dürer bu eserde çarmıhın üzerinde asılı olan yaftayı resmederek ifade sel açıdan dört İncil ikonografisine de birebir sadık kalmıştır. "...Orada, olup bitenleri uzaktan izleyen birçok kadın vardı. Bunlar, Celile'den İsa'nın peşinden gelip O'na hizmet etmişlerdi. Aralarında Mecdelli Meryem, Yakup ile Yusuf'un annesi Meryem ve Zebedi oğullarının annesi de vardı." (Matta 27:55-56), "...O olup bitenleri uzaktan izleyen bazı kadınlar da vardı. Aralarında Mecdelli Meryem, küçük Yakup ile Yose'nin annesi Meryem ve Şalome bulunuyordu. İsa daha Celile'deyken bu kadınlar O'nun peşinden gitmiş ve O'na hizmet etmişlerdi. O'nunla birlikte Kudüs'e gelmiş olan daha birçok kadın da olup bitenleri izliyordu." (Markos 15:40-41), "Ama İsa'nın bütün tanıdıkları ve Celile'den O'nun peşinden gelmiş olan kadınlar uzakta durmuş, olanları seyrediyorlardı." (Luka 23: 49), "...İsa'nın çarmıhının

⁶⁹ "İbranice Shabbat; durmak, bırakmak, terk etmek, menetmek ve dinlenmek anlamına gelir. Yahudilikte haftanın yedinci günü yani cumartesi günü, dinlenme günü ve işten sakınma, kaçınma gündür. Cuma akşamı güneşin batışıyla başlar. Cumartesi günü güneşin batmasıyla sona erer, bu süre zarfında iş yapmak kesinlikle yasaktır." (Atasagun, 2001, s. 148)

⁷⁰ "Başkâhin Kayafa İsa'yı Roma valisi Pontus Pilatus'a gönderir. Vali, İsa'yı sorgular ve onu Yahudilerin kralı olmakla suçlayarak çarmıh cezasına çarptırır. Görüldüğü üzere Roma Valisi Pilatus'un İsa'yı yargılamasının konusu ise siyasidir. Çünkü bu yargılamada İsa, Yahudilerin kralı olmakla ve Sezar'a karşı ihanetle suçlanır. Bu yüzden de Pilatus suç yaftasına 'NASIRALI İSA-YAHUDİLERİN KRALI.' Yazar." (Aydın M. , 2004, s. 53)

yanında ise annesi, annesinin kız kardeşi, Klop'a'nın karısı Meryem ve Mecdelli Meryem duruyordu.” (Yuhanna 19:25) ifadelerinden de anlaşıldığı gibi İsa'nın yanında bulunan figürler ve Meryem sayıları farklı şekilde belirtilmiştir. Dolayısıyla Dürer eserin de çarmıhın kenarında bekleyen dört kadın figüre yer vererek figür bakımından Yuhanna İncil'inde yer alan ikonografiye sadık kalmıştır. İsa ölmek üzere ve annesinin geleceğini düşünmektedir. Onu güvenebileceği birine emanet etmek ister. “...İsa, annesiyle sevdiği öğrencinin yakınında durduğunu görünce annesine, ‘Anne, işte oğlun!’ dedi. Sonra öğrenciyeye, ‘İşte, annen!’ dedi. O andan itibaren bu öğrenci İsa'nın annesini kendi evine aldı.” (Yuhanna 19:26-27) ifadelerinde belirten öğrenci Yuhanna'dır ve bu ifadeden İsa'nın çarmıha gerilişi sırasında Yuhanna'nın da orada olduğu anlaşılır Böylece Yuhanna o andan başlayarak Meryem'e hizmet eden bir ‘oğul’ olur. Çarmıhın dibinde izleyiciye dönük ve gözleri kapalı yerde oturan İsa'nın annesi Meryem'in arkasında, uzun saçlı ve sakalsız Yuhanna yer almaktadır. İsa'nın çarmıha geriliş tasvirlerinde Yuhanna ve İsa'nın annesi Meryem genelde birlikte yer almaktadır. Dolayısıyla sanatçı eserinde Yuhanna'yı Meryem'i arkasından tutarak resmederek hem ifadesel hem de figür bakımından yine Yuhanna İncil'inde yer alan ikonografiye sadık kalmıştır. “...Olayı seyretmek için birikmiş olan halkın tümü olup bitenleri görünce göğüslerini döve döve geri döndüler.” (Luka 23:34-49) ifadelerinde yer aldığı gibi hiçbir figür, dövünerek, saçını yolarak, üstüne başını parçalayarak yas tutmamıştır. Dolayısıyla sanatçı ifadesel açıdan Luka İncilinde yer alan ikonografiyi resme yansıtmamıştır. Dürer'in bu eserinde İsa'nın annesi Meryem ve Yuhanna, ikincil figürler olarak da askerler Meryemler ve meleklerin İsa'yı göstererek İsa'nın çilesine ve ölümüne şahitlik ettikleri, nedamet getirdikleri vurgulanır. Yuhanna İncil'inde anlatıldığı gibi “...Bunu gören adam tanıklık etmiştir ve tanıklığı doğrudur. Doğruyu söylediğini bilir. Siz de iman edersiniz diye tanıklık etmiştir.” (Yuhanna 19:35) sözleriyle İsa'ya ve olanlara, şahit olduklarını ifade edilir (Corrigan, 1995, s. 49). Sahne içinde çarmıhın üst tarafında iki yanda resmedilen kozmik sembollerden olan kişileştirilmiş ay ve güneş⁷¹, ikonografik açıdan dikkat çeken sembollerdir. “...Bütün ülkenin üzerine öğleyin saat on ikiden saat üçe kadar süren bir karanlık çöktü.” (Matta 27:45), “...Bütün ülkenin üzerine öğleyin saat on ikiden saat üçe kadar süren bir karanlık çöktü.” (Markos 15:33), “...Saat öğleyin on iki sularında güneş karardı ve bütün ülkenin

⁷¹ Antik sanatta Güneş ve Ay gücün sembolü olarak kullanılırken Dogu'da, İsa'nın ölümü esnasında meydana gelen kozmik karışıklıkları sembolize etmesi mümkündür. Güneş'in bir kısmının karanlık resmedilmesi güneş tutulmasını sembolize ediyor olmalıdır. Batı'da erken Hıristiyanlık döneminden beri çarmıha eşlik eden Ay ve Güneş tasvirleri İsa'nın evrene olan hükümlüğünü simgelemektedir (Schiller, 1972, s. 92-100-109).

üzerine saat üçe kadar süren bir karanlık çöktü.” (Luka 23:44-45) ifadelerinden de anlaşıldığı gibi İsa’nın Çarmıha gerildiği zaman diliminde kozmik bir karışıklık söz konusudur ve güneşin kararmasını güneş tutulması olayı olarak tanımlayabiliriz. Sonuç olarak Dürer ifadesel açıdan ikonografıye sadık kalarak bu kozmik karışıklığı simgeleyen ay ve güneşi sahnede kullanmıştır. Dürer bu eserinde oldukça fazla ayrıntıya yer vermesine rağmen hem figür hem de ifadesel açıdan dört kanonik İncil ikonografisinde yer alan uyumlu anlatımlardan kopmamıştır.



4.15.2. Yeşil Passion



Resim 4.37. Çarmıhta İsa⁷²

Katalog No: 4-37

Eser Adı: Çarmıhta İsa

Eserin Yeri: Albertina Müzesi, Viyana

Eserin Tarihi: 1504

Boyutları: 29,2 x 18,6 cm

Kullanılan Teknik: Yeşil Astar Kâğıt Üzerine Kare Kalem, Beyaz ve Gri Fırça

Olgusal Anlam

⁷² [http://sammlungenonline.albertina.at/?query=Inventarnummer=\[3093\]&showtype=record](http://sammlungenonline.albertina.at/?query=Inventarnummer=[3093]&showtype=record)

Eser karanlık gökyüzünün uzak ufkunda açılmaya başlamış havada açık arazide resmedilmiştir. Sahnenin merkezinde çarmıha gerilmiş erkek figürünün etrafında toplanmış farklı kıyafetleri olan figürler yer almaktadır. Yüksek bir çarmıhta asılı olan erkek figürün başında dikenli bir taç üzerinde ise sadece belini örten bir bez parçası yer almaktadır. Kolları ve ayakları çivilenirken o kadar gerdirilmiştir ki, vücudunda herhangi bir esneme görülmemektedir. Öyle ki sağa ve sola açılmış kolları düz bir hat oluşturur ve başı önden çok sağ yana düşmüştür. Çarmıhın hemen dibinde dizleri üzerine çökmüş, sol elini çarmıhın gövdesine dolamış başörtülü kadın figürü yer alır. Sağ eli de kendi göğsü üzerinde olan bu kadın figür, yüzünü kaldırarak çarmıhtaki figüre bakmaktadır. İzleyiciye göre resmin sol alt tarafında yer alan başörtülü kadın figür ellerini birbirine birleştirmiş ve arkasındaki uzun saçlı figüre dayanmış şekilde durmaktadır. Bu figürlerin hemen arkasında kollarını havaya kaldırarak, ellerini başının üzerinde birleştiren başörtülü başka bir kadın figür yer almaktadır. Bu figür topluluğun arkasında ise oradan ayrılmakta olan ve sadece bel kısmından üstü görünen başörtülü kadın figür yer almaktadır. Ön düzlemde çarmıhın önünde bağdaş kurmuş gibi oturan kısa saçlı yaşlı figür sol elini yere dayamış sağ eliyle de küçük taşları havaya fırlatmaktadır. Yerdeki bu figürün karşısında ayakta duran ve belinde kılıcı olan farklı başlıklı erkek figür yer alır. Farklı başlıklı bu figür sol eliyle bir bez parçasını tutarken, sağ eliyle top haline getirilmiş bezin takılı olduğu uzun çubuğu tutmaktadır. İzleyiciye göre resmin sağ tarafında ise uzun sakallı ve farklı başlıklı erkek figür, daha arkada da at üstünde elindeki mızrağı tutan farklı kıyafetli erkek figür yer almaktadır.

İkonografik Anlam ve İfadesel Özellik

Kanonik İncillerde İsa'nın çarmıha gerilişini anlatan bölümler arasında kimi farklar bulunmasına rağmen hepsinde vurgulanan ortak noktalar da vardır. Çarmıh sahnelerinde olaya tanıklık eden kişiler, İncillere göre farklılık gösterir. Bu figürler, Matta'da (27:55-56) Yakup ve Yusuf'un annesi Meryem, Mecdelli Meryem ve Zebedi'nin oğullarının annesinin bulunduğu yazmaktadır. Markos'ta (15:40) Yakup ve Yusuf'un annesi Meryem, Mecdelli Meryem ve Salome'nin isimlerinin geçmesine karşın Luka'da ise yalnızca kadınlar şeklinde açıklama yapılmış, isim verilmemiştir. İsa çarmıha gerilirken, bu figürlerin yanı sıra İsa'nın annesi Meryem ve Yuhanna'nın İsa'nın yanında oldukları, yalnız Yuhanna İncilinde anlatılır. Dürer'in incelediğimiz bu eserinde kişilerin tamamı bir arada bulunabileceği gibi bunlardan bazılarının tasvir edilmemesi de söz konusu olabilir. Resmin

merkezinde çarmıhta asılı duran İsa'nın sağında üç kadın üzüntülü bir ifade içinde tasvir edilmiştir. Kadınlardan biri ellerini göğsü üzerinde birbirine birleştirmiş ve bitkin vaziyette tasvir edilen İsa'nın annesi Meryem'dir. Bu figürün İsa'nın annesi olduğunu arkasında onu tutmaya çalışan Yuhanna'dan anlıyoruz. Mecdelli Meryem, çoğunlukla bu tasvirde olduğu gibi ya çarmıhın dibinde ya da İsa'nın ayaklarına kapanmış şekilde resmedilir (Cömert, 2010). Mecdelli Meryem, çarmıhın altında diz çökmüş, sol elini çarmıhın gövdesine dolamıştır. Sağ eli ise acılı biçimde kendi göğsü üzerindedir. Yas tutan bakışlarla, çarmıhtaki İsa'ya bakmaktadır. Dolayısıyla sanatçı ifadesel açıdan kadın figürlere yer vererek dört İncil ikonografisini harmanlayarak resme yansıtırsa da figür bakımından Yuhanna İncil'inde belirtilen ikonografiye bağlı kalmıştır. “...Askerler O'nu çarmıha gerdikten sonra kura çekerek giysilerini aralarında paylaştılar.” (Matta 27:35), “...Sonra O'nu çarmıha gerdiler. Kim ne alacak diye kura çekerek giysilerini aralarında paylaştılar.” (Markos 15:24), “...İsa, ‘Baba, onları bağışla’ dedi. ‘Çünkü ne yaptıklarını bilmiyorlar.’ O'nun giysilerini aralarında paylaşmak için kura çektiler.” (Luka 23:34), “...Askerler İsa'yı çarmıha gerdikten sonra O'nun giysilerini aldılar. Her birine birer pay düşecek biçimde dört parçaya böldüler. Mintanını da aldılar. Mintan boydan boya dikişsiz bir dokumaydı. Birbirlerine, ‘Bunu yırtmayalım’ dediler, ‘kimin olacak diye kura çekelim’. Bu olay, şu Kutsal Yazı yerine gelsin diye oldu: ‘Giysilerimi aralarında paylaştılar, elbisem üzerine kura çektiler. Bunları askerler yaptı.’” (Yuhanna 19:23-24)) ifadelerinde de yer aldığı gibi çarmıhın önünde iki asker yer almaktadır. Ayakta duran asker sol elinde İsa'nın giysisi tutarken, yerde oturan asker ise giysi için zar atarak kura çekmektedir. Dolayısıyla sanatçı ifadesel açıdan ikonografiye bağlı kalarak bu olayı resmetmiştir. “...İçlerinden biri hemen koşup bir sünger getirdi, ekşi şaraba batırıp bir kamışın ucuna takarak İsa'ya içirdi.” (Matta 27:48), “...Aralarından biri koşup bir süngeri ekşi şaraba batırdı, bir kamışın ucuna takarak İsa'ya içirdi. ‘Dur bakalım, İlyas gelip O'nu indirecek mi?’ dedi.” (Markos 15:36), “...Askerler de yaklaşp İsa'yla eğlendiler. O'na ekşi şarap sunarak, ‘Sen Yahudilerin Kralıysan, kurtar kendini!’ dediler.” (Luka 23:36-37), “...Orada ekşi şarapla dolu bir kap vardı. Şaraba batırılmış bir süngeri zufa dalına takarak O'nun ağzına uzattılar.” (Yuhanna 19:29) ifadelerinden ayakta duran askerin sol elindeki dal parçasının Yuhanna İncilinde anlatılan zufa dalı olduğunu anlıyoruz. Zufa dalına takılı süngerin ikonografide yer alan şaraba batırılmış sünger olduğu dört kanonik İncil'de de farklı ifadelerle anlatılmıştır. Dolayısıyla sanatçı hem ifadesel hem de figür bakımından ikonografiye birebir sadık kalmıştır. Genel olarak bu resimdeki olay, dört

kanonik İncil’de anlatılanlarla konu, figür ve detaylar bakımından örtüşmektedir. Sanatçı büyük çoğunlukla ikonografiye bağlı kalarak olayı tasvir etmeye çalışmıştır.



4.15.3. Küçük Passion



Resim 4.38. Çarmıhta İsa⁷³

Katalog No: 4-38

Eser Adı: Çarmıhta İsa

Eserin Yeri: British Müzesi, Londra

Eserin Tarihi: 1511

Boyutları: 12 × 10 cm

Kullanılan Teknik: Ahşap baskı

Olgusal Anlam

⁷³ https://www.wga.hu/art/d/durer/2/12/7smallp/2/24_small.jpg

Sahnenin merkezinde üzerinde INRI yazılı boyuna eşit büyüklükte bir çarmıh üzerine çivilenmiş, dikenli tacı ve halesi bulunan uzun saçlı erkek figürü yer almaktadır. Dikenli taçlı figürün vücudu ağırlığı nedeniyle bir miktar aşağıya kaymış ve bacakları birbirine bitişik, dizleri sola doğru hafif bükülmüştür. Kasları belirgin olan figürün vücudu çıplak olup belinde bir örtü sarıdır. İzleyiciye göre resmin sol tarafında başörtülü üç kadın figür yer almaktadır. Onların arkasında ise ellerini havaya kaldırmış ve çarmıhtaki figüre bakan kısa saçlı genç erkek figürü yer almaktadır. Çarmıhın dibinde, diz çökmüş ve sol elini çarmıhın gövdesine dolamış uzun saçlı kadın figür tasvir edilmiştir. Sağ eli yerde olan bu figür yüzünü çarmıhtaki figürün ayaklarının üzerine kapamıştır. İzleyiciye göre resmin sağ tarafında sağ elinin işaret parmağını yukarıya kaldıran sarıklı figür, yanındaki konik şeklinde başlığı olan figüre bakmaktadır. Konik başlıklı bu figürün sol elinde yere dayadığı uzun bir mızrak belinde ise kılıcı görülmektedir. Ön düzlemde ise bir kuru kafa, A ve D harflerinin yazılı olduğu bir taş parçası yer almaktadır.

İkonografik Anlam ve İfadesel Özellik

İsa'nın Çarmıha Gerilişi sahnesi Hıristiyan ikonografisi içinde oluşmuş özgün bir sahnedir. Ancak sahnede yer alan çarmıhın altındaki kafatası, Meryem'in ve Yuhanna'nın hareketleri gibi bazı ikonografik öğeler, Hıristiyanlık öncesi eserlerde bulunabilir (Kartsonis, 1986, s. 35, 68). Haçın dikili olduğu Golgota Tepesi, Yahudi inancına göre Âdem'in yaratıldığı ve gömüldüğü yer olduğuna inanılır. Bu yüzden de Âdem'in kafatasının burada yer aldığına inanılır. Bu kafatası Âdem'in insanlığın yaratılışından itibaren getirdiği günahı göstermektedir. İnsanoğlunun kurtuluş için İsa'nın böğründen akan kan, Golgota'nın derinliklerinde bir yerde gömülü olan Âdem'in kafatasına damlar ve bu sayede Âdem vaftiz olarak *İlk Günah*'tan arınır (Wessel, 1967, s. 80, 167) (R.Martin, 1955, s. 189). “...Ama askerlerden biri O'nun böğrünü mızrakla deldi. Böğründen hemen kan ve su aktı.” (Yuhanna 19:34) ifadelerinde yer aldığı gibi Dürer İsa'yı böğründeki yaradan bir şerit halinde kan/su akarken göstermiştir. Dolayısıyla Dürer İsa'yı bu şekilde tasvir ederek ifadesel açıdan Yuhanna İncilinde yer alan ikonografiyi resme yansıtmıştır. “...Orada, olup bitenleri uzaktan izleyen birçok kadın vardı. Bunlar, Celile'den İsa'nın peşinden gelip O'na hizmet etmişlerdi. Aralarında Mecdelli Meryem, Yakup ile Yusuf'un annesi Meryem ve Zebedi oğullarının annesi de vardı.” (Matta 27:55-56), “...O olup bitenleri uzaktan izleyen bazı kadınlar da vardı. Aralarında Mecdelli Meryem, küçük Yakup ile Yose'nin annesi Meryem ve Şalome bulunuyordu. İsa daha Celile'deyken bu

kadınlar O'nun peşinden gitmiş ve O'na hizmet etmişlerdi. O'nunla birlikte Kudüs'e gelmiş olan daha birçok kadın da olup bitenleri izliyordu.” (Markos 15:40-41), “Ama İsa'nın bütün tanıdıkları ve Celile'den O'nun peşinden gelmiş olan kadınlar uzakta durmuş, olanları seyrediyorlardı.” (Luka 23:49), “...İsa'nın çarmıhının yanında ise annesi, annesinin kız kardeşi, Klopa'nın karısı Meryem ve Mecdelli Meryem duruyordu.” (Yuhanna 19:25). Dört kanonik İncilde de farklı kişilerin isimleri verilse de Dürer bu sahne de üç Meryemler olarak adlandırılan Meryem Ana, Meryem'in kız kardeşi Meryem, Mecdelli Meryem ve Salome'yi çarmıhın sol tarafında grup halinde resmetmiştir. Bunların yanı sıra İsa'nın en sevdiği öğrencisi olan Yuhanna da bu grubun arkasında ve ellerini yukarıya doğru kaldırmıştır. Bu sahnede tasvir edildiği gibi ağzın iki elle kapatılması, ellerin birbirine kavuşturulması, yüzün ve başın giysiyle kapatılması, kolların havaya kaldırılması kederi ve acıyı ifade eden hareketlerdendir (Türker, 2008, s. 260). Dolayısıyla sanatçı ifadesel açıdan ve figür bakımından ikonografiye sadık kalmıştır. Uzun saçlarıyla betimlenen Mecdelli Meryem⁷⁴ acının bir ifadesi olarak, çarmıhın alt kısmında İsa'nın ayaklarına kapanmış bir vaziyette gösterilmiştir.

⁷⁴ Ayrıntılı bilgi için bkz (Tükel, 1993, s. 523-542)

4.15.4. Bakır Passion



Resim 4.39. Çarmıhta İsa⁷⁵

Katalog No: 4-39

Eser Adı: Çarmıhta İsa

Eserin Yeri: Metropolitan Museum of Art- New York

Eserin Tarihi: 1511

Boyutları: 12 × 8 cm

Kullanılan Teknik: Bakır Kazıma

⁷⁵<http://www.the-athenaeum.org/art/detail.php?ID=34099>

Olgusal Anlam

Sahnenin merkezinde üzerinde *INRI* yazılı ahşap çarmıh üzerinde dikenli tacı ile cepheden resmedilen uzun sakallı erkek figür yer almaktadır. Bu figür kolları iki yana düz şekilde açılmış, elleri dışa dönük, bacakları birbirinden ayrık, sağa doğru hafif bükülmüş şekilde haç kollarına çivilenmiştir. Başı sağa doğru hafif eğiktir. Gözleri kapalı olup geriye doğru savrulan saçları uzundur. Kasları belli olan dikenli taçlı figürün vücudu çıplak olup belinde bir örtü sarıdır. İzleyiciye göre resmin sol tarafında başörtülü iki kadın figür yer almaktadır. Kadın figürlerden arkadakinin sadece başörtülü kafası görülmektedir. Bol kıyafetli ve başörtülü öndeki kadın figür ise İki elini göğsü üzerinde birleştirmiş ve çarmıhın sol tarafında yer alan genç erkek figüre bakmaktadır. Çarmıhın solunda, sahnenin sağında uzun kıvrırcık saçlı ve sakalsız olarak betimlenen genç erkek figür resmedilmiştir. Bu figür ayakta ve cepheden, başı ve gövdesi hafif bir şekilde çarmıha doğru eğilmiş şekilde tasvir edilmiştir. Ellerini bel hizasında önde bağlamış bir şekilde kafasını kaldırarak çarmıhta asılı olan figüre bakmaktadır. Genç erkek figürün arkasında elinde mızrağı ve kalkarıyla resmedilen miğfer başlıklı asker yer alır. Çarmıhın dibinde ise bir kurukafa yer almaktadır. Koyu renkli tutulan arka planda da herhangi bir manzara görmek mümkün değildir.

İkonografik Anlam ve İfadesel Özellik

İsa'nın Çarmıha Gerilişi sahnesinde temel ikonografik öğeler, kompozisyonun merkezinde yer alan, çarmıhta İsa, çarmıhın iki yanında duran annesi Meryem ve Yuhanna'dır. Figür veya ikonografik öğeler bu üçlü simetrik kompozisyonun çevresine eklenmiştir. Sahnede Yuhanna'nın sakin ve ellerini bağlamış biçimde yukarıya, İsa'ya doğru bakan inançlı bakışlarını ve Meryem'in güvendiği birinden yardım beklercesine Yuhanna'ya baktığını gördüğümüzde İsa'nın şu sözlerini duymuş gibi oluruz: “...İsa, annesiyle sevdiği öğrencinin yakınında durduğunu görünce annesine, ‘Anne, işte oğlun!’ dedi. Sonra öğrenciye, ‘İşte, annen!’ dedi. O andan itibaren bu öğrenci İsa'nın annesini kendi evine aldı.” (Yuhanna 19:26-27) Yuhanna'nın ismi verilmeden, “sevdiği öğrencisi” denmektedir. Dolayısıyla sanatçı hem figür bakımından hem de ifadesel açıdan Yuhanna İncilinde yer alan ikonografiyi resme yansıtmıştır. Çarmıha Gerilme sahnesinde Meryem'in hüznü bakışları, elini göğsüne bastırması ya da ellerin birbirine kavuşturması, bir anne olarak çektiği acıları ifade etmektedir (Türker, 2008, s. 260).

İnsanoğlunun kurtuluşu için İsa'nın çektiği çileler ve katlandığı aşağılanmalar İnciller'de, *tokat vurdular, tükürdüler, kamışla dövdüler, dalga geçtiler, cürüm yaftasını yapıştırdılar* gibi aşağılanmanın ve acının en ağır sözleriyle dile getirilir. İsa'ya verilen çarpmıha gerilme cezası da hem fiziksel acının doruk noktasına ulaşmasını hem de Roma Dönemi'nde adi suçluların aldığı bu tür bir cezayla aşağılanmayı ve çekilen çileyi pekiştirir (Coşkuner, 2009, s. 99). Diğer yandan İsa'yı, Yuhanna dışında, havarilerin de yalnız bırakmasıyla çekilen çile perçinlenir. İsa, çarpmıha gerilirken yanında, yakınlarından yalnız annesi Meryem ve Yuhanna vardır, en güvendiği havarisi Petrus bile İsa'yı inkâr etmiştir. Bu kompozisyondaki amaç da izleyicinin dikkatini dağıtacak ya da çekecek başka hiçbir figür ve motife yer vermemek ve izleyiciyi tamamen çarpmıhtaki İsa'ya ve onu yalnız bırakmayan annesi Meryem ve Yuhanna'ya odaklamaktır. Dolayısıyla ifade sel açıdan Dürer bu eseri resmederken, büyük çoğunlukla Yuhanna İncil'inden yer alan ikonografiye bağlı kalarak olayı tasvir etmeye çalışmıştır.



5. KARŞILAŞTIRMA VE DEĞERLENDİRME

İtalya’da 1400-1600 yılları arasında devam eden Rönesans’ın 1450 yıllarından itibaren Kuzey Avrupa’yı da etkisine almasıyla sanatçılar bir özgünlük çabası içine girmişlerdi. Sanatçılar artık zanaatkar sınıfından çıkmak ve bireysel bir meslek grubu olmak istiyorlardı. Bu dönemin eserlerinde kapalı bir kompozisyon ve üç boyutlu tasvir edilen figürler yani anatomi bilgisi oldukça önemliydi. Bu dönemde portre ve mitolojik konular ağırlık kazanmaya başlamıştır (Güzel, 2017, s. 483).

Dürerin gravürle tanışıklığı çocukluk yıllarına dayanmaktadır. Daha küçük yaşta, bir kuyumcu olan babasının atölyesinde metal gravürlerle tanışmış ve bu yeteneğini ilerleyen yıllarda ona büyük bir ün getirecek bakır kazımlarıyla doruk noktasına çıkarmıştır. Benzer biçimde ahşap oymacılığı da Dürer sayesinde döneminde hiç görmemiş bir mükemmeliyete ulaşmıştır. Dürer, Büyük Passion serisi tamamlanmadan sadece serinin bir bölümü ile daha yeni yüzyıla girmeden büyük bir ün elde etmiştir. Bu üne kavuşmasında resim sanatıyla rekabet edecek düzeyde detay içeren bakır kazımlarının da etkisi oldukça fazladır. Bu başarısı sayesinde grafik sanatlarda yüz yılı aşkın bir süre özgün bir marka olmuş ve sayısız başka gravür, resim ve farklı eser türleri için örnek teşkil etmiştir (Faure, 1979, s. 311). Ve bu sadece Almanya sınırları dâhilinde değil, İtalya, Fransa, Hollanda, Rusya ve İspanya’da da böyle olmuştur (Zirpolo, 2008, s. 136) (Symonds, 2005, s. 238).

Bu bölümde, Albrecht Dürer’in dört Passion sersinde yer alan ve aynı adı taşıyan eserler bir araya getirilerek gruplandırılmıştır. Sahneler İncillerdeki zamansal akışlarına göre düzenlenmiştir. Bunlar, *Kudüs’e Giriş*, *Tacirlerin Tapımdan Kovuluşu*, *İsa’nın Havarilerinin Ayaklarını Yıkaması*, *Son Akşam Yemeği*, *Zeytin Dağında İsa*, *Yahuda’nın İhaneti*, *İsa Hanna’nın Huzurunda*, *İsa Kayafa’nın Huzurunda*, *İsa Herodes’in Huzurunda*, *İsa Vali Pilatus’un Huzurunda*, *İsa’nın Kırbaçlanması*, *Dikenli Tacin Geçirilmesi*, *Ecce Homo*, *Golgota Yolu* ve *Çarmıhta İsa*.

5.1. Kudüs'e Giriş

Bu başlık altında sadece Küçük Passion serisinde yer alan bir örnek incelenmiştir. 1511 tarihli, Ahşap Baskı tekniğiyle yapılan eserin adı (Kat No: 4-1) Kudüs'e Giriş'dir. Eser, Londra British Müzesi'nde yer almaktadır.

Olgusal Anlam

Sahnenin merkezinde eşeğin üzerinde oturan uzun saçlı ve haleli olarak betimlenmiş İsa yer almaktadır. İsa figürü resmin neredeyse tamamını kaplamaktadır. İsa'nın hemen arkasında onu takip eden havarileri görülür. Toplulukta bulunanlardan biri orada bulunan hurma ağacında bir dal koparmaya çalışırken tasvir edilmiştir. Giriş kapısının önünde İsa'yı karşılayan üç erkek figüründen biri elindeki hurma dalını tutarken genç olanı ellerini birbirine birleştirmiştir. Eşeğin hemen önündeki yaşlı figür ise yere eğilmiş ve elindeki giysisini eşeğin ayakları altına sermektedir.

İkonografik Anlam ve İfadesel Özellik

Rönesans sonrasında diğer çile sahnelerine oranla daha az işlenen İsa'nın Kudüs'e Girişi İsa'nın çile döneminin başlangıcı olarak kabul edilir. Bu ikonografi dört kanonik İncil'de yer almıştır ve birbirleriyle uyumlu anlatımları vardır. İncelediğimiz eserde de olduğu gibi sahnenin temel ikonografik figürleri bir sıra üzerinde oturan ve kendini karşılamaya gelenlere takdis işareti yapan İsa, sahnenin sol tarafında onunla birlikte gelen havariler ve sağ tarafta ise İsa'yı karşılamaya gelen Kudüs halkıdır.

Kudüs'e Giriş kilise takviminde on iki büyük bayramdan biridir. “...Bazıları da ağaçlardan dallar kesiyor, yola seriyorlardı.” (Matta 21:8), “...Birçokları giysilerini, bazıları da çevredeki ağaçlardan kestikleri dalları yola serdiler.” (Markos 11:8), “...Hurma dalları alarak O'nu karşılamaya çıktılar” (Yuhanna 12:13) ifadelerinde de yer aldığı gibi çarmıha gerilmeden önce son kez Kudüs'e girişinde İsa'yı, halk, bir yollara çıkıp palmiye yaprakları veya hurma dalları sallayarak kral edasıyla karşılamaktadır. “Palmiye Pazarı” olarak da adlandırılan “Kudüs'e Giriş,” İsa'nın çarmıha gerilmeden önce son kez Kudüs'e girişi adına paskalyadan önceki pazar günü kutlanmaktadır (Türker, 2008, s. 246). Palmiye, barısı ve zaferi sembolize etmektedir. İsa'nın Kudüs'e bu şekilde girmesi, Kudüs halkının Roma zulmünden kurtulacak olmasıyla ilişkilendirilmektedir. (Schiller, 1972, s.

18) İsa'nın elbisesi de bunu destekler nitelikte bir kraliyet giysisi ihtişamında tasvir edilmiştir. Elbisesi geniş bir yüzeye sahiptir ve düzgün katlanmış kenarları ile ağır ve değerli bir kumaş izlenimi vermektedir. Bu etki eserde büyük bir özveriyle çalışılmıştır, bir ressam aynı etkiyi ancak parlak renklerle elde edebilirdi. Kralın bir şehre girişte asil bir at yerine basit bir işçinin bindiği bir eşeği kullanması ise kimseyi zorlama niyetinde olmadığını, aksine yaşayacağı tüm çileleri kabullenmeye geldiğini göstermektedir (Marquardt, 1964, s. 12).

5.2. Tacirlerin Tapınaktan Kovuluşu

Bu başlık altında sadece Küçük Passion serisinde yer alan bir örnek incelenmiştir. 1511 tarihli, Ahşap Baskı tekniğiyle yapılan eserin adı (Kat No: 4-2) Tacirlerin Tapınaktan Kovuluşu'dur. Eser, Londra British Müzesi'nde yer almaktadır.

Olgusal Anlam

Resmedilen olayın merkezinde elinde kılıbıyla İsa yer almaktadır. Eserde yer alan diğer figürler karmaşa içinde farklı yönlere kaçmaktadırlar. İzleyiciye göre resmin sol alt kısmında, İsa'nın ayakucunda yerde yatan bir erkek figür ve devrilmiş bir masa/sehpa yer almaktadır. İsa'nın hemen arkasında bir erkek figürü ise elindeki kuzuyla birlikte İsa'ya sırtı dönük bir şekilde kaçarken resmedilmiştir.

İkonografik Anlam ve İfadesel Özellik

Tapınaktan Tacirlerin Kovuluşu ikonografisi dört kanonik İncil'de yer almıştır ve birbirleriyle uyumlu anlatımları vardır. İsa'nın Kudüs'e girer girmez gerçekleştirdiği ilk hareket tapınakta bulunan satıcı ve sarrafların masalarını devirmek olmuştur. *“Onlara şöyle dedi: ‘Benim evime dua evi denecek’ diye yazılmıştır. Ama siz burayı haydut inine çevirdiniz!”* (Matta 21:13, Luka 19:46, Markos 11:17, Yuhanna 2:16) ifadelerini kullanarak onları mabetten kovması olmuştur. *“...İsa, tapınağın avlusuna girerek oradaki bütün satıcı ve alıcıları dışarı kovdu.”* (Matta 21:12, Luka 19:45, Markos 11:15, Yuhanna 2:15) ifadelerinde yer aldığı gibi İsa, öfkeli bir şekilde tapınaktaki satıcıları tapınaktan kovmaya çalışırken betimlenmiştir. Dört İncil ikonografisi de göstermektedir ki İsa, tapınağı herkese açık olmayan ve içerisinde hayvan satışı gibi, her türlü alışverişin

yapılamayacağı önemli bir mekân olarak görmektedir. “...Para bozanların masalarını, güvercin satanların sehpalarını devirdi.” (Matta 21:12, Markos 11:15, Yuhanna 2:15) ifadelerinde de yer aldığı gibi incelediğimiz eserde de İsa'nın elindeki kırbacı savurması, tacirlerin ise mallarını kurtarmaya çalışmalarıyla sahne hareketli bir hal almıştır. Tapınaktan tacirlerin kovuluşu sırasında İsa'nın kırbaç kullanımı “...İpten bir kamçı yaparak hepsini, koyunlar ve sığırlarla birlikte tapınaktan kovdu.” (Yuhanna 2:15) ifadeleri sadece Yuhanna İnciliinde belirtilmesine rağmen kırbaç önemli bir motif olarak Batı İkonografisinde yerini almıştır. İsa bu kırbacı kullanarak tapınağın kontrolünü ele geçirmek için ve tapınağın kullanım kurallarını yeniden belirlemek için şiddet kullanmaktadır (Öz, 2007, s. 18).

5.3. İsa'nın Havarilerinin Ayaklarını Yıkaması

Bu başlık altında sadece Küçük Passion serisinde yer alan bir örnek incelenmiştir. 1511 tarihli, Ahşap Baskı tekniğiyle yapılan eserin adı (Kat No: 4-3) İsa'nın Havarilerin Ayaklarını Yıkaması'dır. Eser, Londra British Müzesi'nde yer almaktadır.

Olgusal Anlam

İncelediğimiz eserde İsa ve on iki havarisi beşik tonozla örtülü kapalı bir mekânın içinde tasvir edilmiştir. Petrus resmin sağ alt köşesinde bir tabure üzerinde oturmaktadır ve bir leğenin içinde karşısında yer alan İsa'ya ayaklarını yıkatmaktadır. İsa ise dizlerinin üzerinde öne eğilmiş, belinde bir havlu/bez takmış şekilde uzun saçlı olarak betimlenmiştir. İsa'nın arkasında bir elinde ibrik diğer elinde havlu/bez bulunan daha genç bir havari yer alır. İsa ve Petrus'un arkasında yer alan on havari ise arka düzlemde bir masa etrafında birbirleriyle konuşur vaziyette resmedilmiştir.

İkonografi ve İfadesel Anlam

“Alçakgönüllülük Örneği” başlığı altında sadece Yuhanna (13:4-11) İncilinde yer verilen “İsa'nın Havarilerin Ayaklarını Yıkaması” İsa'nın bir tabure üstünde oturan yaşlı havari Petrus'un ayaklarını bir leğen içerisinde yıkaması şeklinde betimlenmiştir. İncelediğimiz eserde de olduğu gibi İsa'nın arkasında genç havarinin elinde tuttuğu ibrik

ve Petrus'un ayaklarının yıkandığı leğen sahnenin önemli atribüleridir⁷⁶. Havarilerin ayaklarının efendileri tarafından yıkanması İsa'nın insani yönünü ve alçakgönüllülüğünü vurgulamaktadır (Türker, 2008, s. 252)

Petrus bazı örneklerde İsa'nın ayaklarını yıkamasına karşı çıkar şekilde elini havaya kaldırarak tasvir edilmiştir. Bizim incelediğimiz örnekte ise “...*Simun Petrus, 'Rab, o halde yalnız ayaklarımı değil, ellerimi ve başımı da yıka!' dedi.*” (Yuhanna 13:4-9) ifadesinde yer aldığı gibi Petrus'un elini başına koyması İsa'dan başını yıkamasını istemesi şeklinde yorumlanabilir.

İsa'nın havarilerinin ayaklarını yıkanması bir önemli sahnesidir ve Katolik Kilisesi için önemli bir ritüel niteliği taşımaktadır. “Coena Domini” olarak da adlandırılan ayak yıkama geleneği 12. yüzyıldan itibaren Kilise liturjisinde yer almaktadır. Paskalya'dan önceki perşembe günü gerçekleştirilen bu ritüel sırasında İsa'nın on iki havarisine karşı tevazuunu göstermek amacıyla ayaklarını yıkamasına atfen Papa on iki yoksul adamın ayaklarını yıkar. Bu gelenek Papalık tarafından halen devam etmektedir (Arsal Yüzgüller & Tükel, 2014, s. 154).

5.4. Son Akşam Yemeği

Passion serilerinin içinde bu başlık altında iki eser incelenmiştir. İncelediğimiz eserlerin (Kat No: 4-4,5) ikisinin de isimleri “Son Akşam Yemeği” olarak belirtilmiştir.

İki eserden ilki (Büyük Passion Kat. No:4-4) Viyana Albertina Müzesi, 'nde ikincisi ise (Küçük Passion Kat. No:4-5) Londra British Müzesi, 'de yer almaktadır.

İki eserden ilki (Büyük Passion Kat. No: 4-4) 1510, ikincisi ise (Küçük Passion Kat. No: 4-5) 1511 tarihlidir.

İncelediğimiz iki eserde (Büyük Passion Kat. No: 4-4) (Küçük Passion Kat. No: 4-5) Ahşap baskı tekniği ile yapılmıştır.

Olgusal Anlam

⁷⁶ Atribü (Attribute): Dinsel konulu resimlerde bir figürün kim olduğunu belirten ve genelde o kişinin yaşamında önemli bir yeri olan nesne. Çoğunlukla aziz ya da azizelerin öldürülmeden önce gördükleri işkenceler sırasında kullanılan nesnelere, atribü olarak kabul görmüştür. Bazı durumlarda ise kişinin gösterdiği bir mucize ile ilgili nesne ya da olay, o figürün atribüsü olarak benimsenmiştir. İkonografi araştırmalarında öncelikle bilinmesi/saptanması gereken öğelerin başında gelir (Arsal Yüzgüller & Tükel, 2014, s. 214)

İncelediğimiz iki tasvirde Küçük Passionda daire formunda, Büyük Pasionda ise dikdörtgen biçimli bir masa etrafında merkezde İsa ve çevresine sıkışık şekilde yerleştirilmiş havariler görülür. Büyük Passionda havariler dışında izleyiciye göre resmin sol tarafında elindeki sürahiden bardağa içecek boşaltan bir erkek figür yer almaktadır.

İkonografi ve İfadesel Anlam

İhanet edecek Yahuda'nın kimliğinin vurgulandığı Son Akşam Yemeği, Kanonik İncillerde (Matta 26:17-25, Markos 14:12-21, Luka 22:7-23, Yuhanna 13:21-28) yer almasına rağmen birbirinden farklı anlatımları vardır.

İbranicesi 'Pesah' olan Mayasız Ekmek Bayramı ya da Passover Bayramı, İsrailoğullarının Musa'nın önderliğinde Mısır'dan çıkmalarının, kölelik ve esaretten kurtulmalarının anısına kutlanan bir bayramdır. Bu bayramda yenilen mayasız ekmek, Mısır'dan alalacele ve hazırlık yapılmadan çıkışı sembolize etmektedir (Kılınç, 2010).

Batı sanatında Son Akşam Yemeği sahneleri incelendiğinde sahne şeması açısından İki başlık altında değerlendirilir. Fısıh Bayramı'nda, İsa'nın havarileriyle birlikte yediği son akşam yemeği on iki büyük bayramdan biri ve ökaristi sahnesidir. *Ökaristi* ayini denilen ana ayinin temeli de İsa'nın Son Akşam Yemeği'dir. *Ökaristi* bir kurban törenidir, çünkü İsa çarmıha gerilerek kurban edilmiştir. Bu da Bizans Ortodoks kilisesinde *liturjinin*⁷⁷ temelidir. Son Akşam Yemeği'nde İsa'nın bedeni ve kanı olduğuna inanılan ekmek ve şarap kutsanır (Acara 1997: 42- 43). Bu yüzden İsa'nın ekmek ve şarabı kutsayarak havarilerine dağıtışına yer veren eserler *Liturjik Yemek* olarak adlandırılır. Bu birinci gösterim biçimli olan Liturjik yemek sahnelerinde Yahuda'nın kimliği ön plana çıkan bir motif değildir. (Tükel, 1993)

İkinci gösterim biçimi ise bizimde incelediğimiz iki tasvirde de olduğu gibi *Tarihsel Yemek* olarak adlandırılan havarilerin birinin ona ihanet edeceği anı gösteren eserlerdir (Doğan, 2017, s. 59). Kanonik İnciller İsa'nın haini açıklamasını farklı şekilde aktarırlar. İsa, son akşam yemeğinde havarilerine şöyle der: "Size, doğrusunu söyleyeyim sizden biri bana ihanet edecek". Havariler telaşa kapılarak teker teker bu kişinin kim

⁷⁷ Litürji: Ayin, ibadet anlamına gelmektedir. Kelimenin kökeni Yunanca 'liturgia'dır. İmparatorluk, doğum, ölüm, vaftiz *liturjisi* ve *ökaristi* gibi bölümlere ayrılır. *Liturjik* ayinlerde sembolik anlamı olan ekmek, şarap, su, yağ, tuz, mum, tütsü, ikona gibi objeler, altar, vaftiz teknesi gibi elemanlar, din adamlarının giysileri, vaftiz kıyafetleri gibi dini kıyafetler vardır. Ayrıca kilise, vaftizhane gibi yapılar, yağlanma, kutsama, haç çıkarmak, yıkama, elle takdis etme, giyinme ve soyunma, yeme, tören alayı ile yürüme, yalvarış, diz çökme ve diğer duruşlar gibi törensel eylemler görülür. Bütün bunlar, son akşam yemeği, vaftiz gibi olayları sembolize eder. (Taft, 1991, s. 1240-1241)

olduğunu İsa'ya sorarlar. Matta ve Markos İncillerine göre İsa, onların sorularına cevap olarak “Bana ihanet edecek olan, ekmeğini benimle birlikte sahana batırandır” der. İncillerden sadece Matta İncilinde ona ihanet edecek olan Yahuda, İsa'nın bu sözlerinin üzerine “Rab, yoksa beni mi demek istiyorsun” diye sorar. İsa da ona “söylediğin gibidir” karşılığını verir. Yuhanna İncilinde ise İsa, havarilerin ihanet edecek olanın kim olduğu sorusuna “Lokmayı sahana batırıp kime verirsem odur” diye yanıt verir ve lokmayı batırıp Simun İškariyot'un oğlu Yahuda'ya verir (Matta 26:20–25; Markos 14:17–21; Luka 22:21; Yuhanna 13:21). Markos ve Luka İncillerinde ihanet edecek olanın kim olduğu belirtilmez, İsa'nın tutuklanması olayının anlatıldığı bölümde, bu kişinin Yahuda olduğu söylenir. Bu bağlamda sofranın zenginliği ya da sembolik yemeklerin betimlenmesinden çok İsa'nın ve havarilerinin tepkileri ve İsa'yı ele veren Yahuda İskaryot'un masadaki konumu ön plana çıkmıştır. (Kahyaoğlu, 2005)

İncelediğimiz iki sahnede de “*Akşam olunca İsa on iki öğrencisiyle yemeğe oturdu.*” (Matta 26: 20), “*Akşam olunca İsa Onikiler'le birlikte geldi.*” (Markos 14:17), “*...elçileriyle birlikte sofraya oturdu*” (Luka 22:14-15) ikonografide yer alan İsa'nın iki yanında oturan on iki havarisine baktığımızda tamamıyla huzursuz olduklarını görürüz. Havarilerin yüzlerindeki şaşkınlık ifadesi, kendisini ihbar edecek olanın kim olduğunu açıklayacak olmasından dolayıdır. Büyük Passion'da iki havari ayağa kalkmış diğerlerine doğru eğilmiştir. Bazıları ateşli bir konuşmanın içerisinde. İki havari parmaklarını birbirine geçirerek ellerini bağlamıştır. İsa'nın sağında oturan havarisi kompozisyonun sol kenarında sadece kafası görünen havariyi dertli biçimde eliyle işaret ederek ihanet edenin olup olmadığını sormaktadır. Bu korkunç olayı kabullenememektedir ve “ben miyim” sorusunu sorar. Her iki eserde de masanın ortasında ve hale ile vurgulanan İsa, kucağında uyuyan İsa'nın sevdiği havarisi (Yuhanna 13:23) Yuhanna ile tasvir edilmiştir. “*...Onlara sonsuz yaşam veririm; asla mahvolmayacaklar. Onları hiç kimse elimden kapamaz.*” (Yuhanna 10:28) ifadesine bir gönderme yapar nitelikte iki eserde de İsa'nın kolu koruyucu biçimde Yuhanna'yı sarmıştır. İsa'nın yüz ifadesi Yuhanna'yı saran koruyucu tutuş biçimiyle örtüşmektedir. İsa'nın yüz ifadesi iyilik ve sabır erdemlerini dışa vurmaktadır. Neredeyse dirseğine kadar açık olan diğer kolu ise İsa'nın yapacağı açıklamaya vurgu yapmaktadır (Marquardt, 1964).

Büyük Passion'da Dürer Yahuda'nın kimliğini belirtmek için masanın etrafında yer alan havarilerden onu ayırmıştır. Masanın diğer tarafında elinde tuttuğu para kesesi ile arkası dönük olarak resmetmiştir. Yahuda Küçük Passiona ise masanın etrafında diğer üç

havari gibi arkası dönük oturmaktadır. “...*Ama bana ihanet edecek kişinin eli şu anda benimkiyle birlikte sofradadır.*” (Luka 22: 21) ifadelerinde yer aldığı gibi Yahuda'nın sağ eli masada yer alırken sol elinde ihanetinin karşılığında aldığı para kesesiyle tasvir edilmiştir.

Karşı Reformasyon döneminde Son Akşam Yemeği Kilise'nin yedi ayininden biri olan Ökaristik ayini temsil eden bir tema olarak önem kazanmıştır. Bu sürece ait olan örneklerde Büyük Passionda olduğu gibi elinde ibriğiyle su/şarap servis eden hizmetçilerde sahneye katılmıştır (Tükel, 1993). Küçük passionda izleyiciye göre resmin sağ alt köşesinde yerleştirilen ibrik, büyük passionda yer alan ibriğiyle yer alan bu hizmetçi ve masanın üzerinde yer alan bölünmemiş ekmekler bundan sonra gerçekleşecek olan Havariler'in Komünyonu sahnelerine bir göndermedir (Marquardt, 1964).

5.5. Zeytin Dağında İsa

Bu başlık altında Dört Passion serisinde üç örnek yer almaktadır. İncelediğimiz eserlerin ilkinin (Büyük Passion Kat. No:4-6) ve ikincisinin adı (Küçük Passion Kat. No:4-7) “Zeytin Dağında İsa” üçüncüsünün (Bakır Passion Kat. No:4-8) adı da “Bahçede İzdırap” tır.

Üç eserden ilki (Büyük Passion Kat. No: 4-6) Viyana Albertina Müzesi,'nde, ikincisi (Küçük Passion Kat. No:4-7) Londra British Müzesi, 'de ve sonuncusu (Bakır Passion Kat. No:4-8) New York Metropolitan Müzesi'de yer almaktadır.

Üç eserden ilki (Büyük Passion Kat. No:4-6) 1497, ikincisi (Küçük Passion Kat. No:4-7) 1511 ve sonuncusu (Bakır Passion Kat. No:4-8) 1508 tarihlidir

Eserlerden ikisi (Büyük Passion Kat. No:4-6), (Küçük Passion Kat. No:4-7) Ahşap baskı tekniği ile biri (Bakır Passion Kat. No:4-8) Bakır Kazıma tekniği ile yapılmıştır.

Olgusal Anlam

Büyük Passionda sahnenin merkezinde dizleri üzerinde dua eden İsa figürü yaklaşan tehlikeden dolayı irkilmiştir. Dürer İsa figürünü diğer figürlerden ayırmak için bir yükselti üzerinde tasvir etmiştir. Fakat ayrıntılı bitki tasvirleri ve Işık ve gölgelendirmenin

eşit dağılımından dolayı İsa figürü izleyicinin dikkatini yeterince çekememiştir. Bakır Passionda ise koyu karanlığın içinde İsa figürü daha belirgindir. İsa'nın karşısında Büyük Pasionda olduğu gibi bir kadeh değil de bulutların içinden ona doğru bir haç uzatan melek yer alır. Küçük Passionda İsa, koyu renkli bir kayalığın önünde diğer figürlerden daha büyük olarak merkezde yer almaktadır. İsa diz çökmüş biçimde tasvir edilmiştir diğer incelediğimiz eserlere göre başı bir miktar öne eğiktir. Büyük ve bakır Passionda yer alan eserlerden farklı olarak İsa, sıkıca iç içe geçmiş ellerini alın hizasına kadar kaldırılmıştır. İsa'nın önünde diğer sahnelerde tamamı görünmeyen melek figürü Küçük Passionda bütüncül bir figür olarak tasvir edilmiştir.

İncelediğimiz üç eserde de sahnenin ön düzleminde, İsa'nın yardımcı olmaları için beraberinde gelmelerini ve dua etmelerini buyurduğu havarileri Petrus, Yuhanna ve Yakup uyurken tasvir edilmişlerdir. Büyük Passionda Dürer uyuyan havarileri gerçekçi pozlarla resmetmeyi başarmıştır. Özellikle İzleyiciye göre resmin sol alt köşesinde yer alan Petrus'un uykuyla birlikte ağırlaşan eli kılıçla birlikte düşmektedir. Daha genç olarak tasvir edilen Yuhanna önde onun arkasında ise Yakup yer almaktadır. Bakır Passionda havarilerin diziliş şekilleri değişmiş, Petrus ayaklarını uzatmış bir şekilde İzleyiciye göre resmin sağ alt köşesine yerleştirilmiştir. Yuhanna ve Yakup ise yine arka arkaya resmedilmişlerdir. Küçük Passionda ise İzleyiciye göre resmin sol alt köşesinde yer alan Petrus elinde tuttuğu kılıcıyla birlikte diğer sahnelerden farklı olarak yüzü izleyiciye dönüktür. Yuhanna'nın yüzü dizlerinin üzerine çapraz olarak koyduğu kollarına gömülmüştür. Yuhanna'nın arkasında yer alan Yakup'un ise sadece başı görünmektedir.

İkonografi ve İfadesel Anlam

Kanonik İncillerden Matta, Markos ve Luka'da ele alınan İsa'nın Tanrının kendisi için belirlediği yazgıya teslim oluşunu temsil eden Zeytin Dağı sahnesini konu alan ikonografiye, Yuhanna İncilinde yer verilmemiştir. Sahnenin resmedildiği bölge İsa'nın öğrencileriyle defalarca bulunduğu Getsemani bahçesinde (Matta 26:36, Markos 14:32) gerçekleşmektedir. Luka İncilinde (22:39)'da olayın Zeytin Dağı'nda gerçekleştiği yazmaktadır.

13. yy. öncesinde örneklerine az rastlanan ve Rönesans döneminden itibaren yaygınlaşan Zeytin Dağında İsa sahnelerinde, kayalıkta diz çökmüş biçimde gösterilen İsa dua etmekte, dağın eteğinde ise uyuyakalan üç havari (Petrus, Yakup, Yuhanna)

resmedilmektedir. Luka İncilinde yer alan ikonografiye göre İsa'nın karşısında genellikle gökten inen bir melek betimlenir. Bu melek figürü genellikle elinde ikonografide bahsedilen ve İsa'nın çarmıha gerilişini simgeleyen bir kâse taşır. (Arsal Yüzcüller & Tükel, 2014) İncelediğimiz üç eserde de ikonografiye uygun olarak bir tasvirde üç olay birden resmedilmiştir; Dua eden İsa, uyuyakalan havariler ve Yahuda komutasında onlara yaklaşmakta olan askerler.

Büyük Passion'da İsa “... Baba” dedi, ‘mümkünse bu kâse benden uzaklaştırılsın.’” (Matta 26:39), “...Abba, Baba, senin için her şey mümkün, bu kâseyi benden uzaklaştır.” (Markos14:36), “...Baba, senin isteğine uygunsaydı, bu kâseyi benden uzaklaştır.” (Luka 22:42) ifadelerinde yer aldığı gibi korkmuş biçimde ikonografide yer alan bu meleğin kendine sunduğu kadehe bakmaktadır ve ellerini sanki kendini korumak istiyormuş gibi bu meleğe doğru uzatmıştır. İncelediğimiz eserlerde olduğu gibi bulutların üzerinde elinde kâse, haç ya da diğer çile gereçlerini taşıyan melek bir anlamda İsa'nın duası karşısında tanrının verdiği yanıtın ifadesidir. Bakır Passionda İsa çaresizlik içinde ellerini yukarı kaldırmıştır. İsa'nın endişeli yüz ifadesi ve yarı açık dudağı duyduğu derin ıstıraba işarettir. Gözleri yardım beklediği gökyüzüne çevrilmiştir. Küçük Passionda ise İsa diğer incelediğimiz eserlere göre daha rahat ve sakin tasvir edilmiştir. İsa bu sahnede Tanrı'nın ona verecekleri karşısında içtenlikle öne doğru eğilmiştir. Tanrı'nın isteği olan her şeyi kayıtsız şartsız kabullenen İsa'yı Dürer Küçük Passion'da acılardan soyutlayarak değil, İsa'nın tüm acıyı hissettiğini vurgulayarak ama üstesinden gelecek kuvveti de vererek sağlamıştır. İsa'nın bu şekilde tasvir edilmesini “...Yine de benim değil, senin istediğin olsun.” (Luka 22,42) ifadesine bağlamak mümkündür. (Marquardt, 1964) Melek figürü Bakır Passionda olduğu gibi bulutların arasındaki aydınlığın içinden İsa'ya haçı göstermektedir. Dürer ilk defa bu sahnede bir meleğin yüz ifadesine acıma duygusunu yansıtmıştır (Hoff, 1898).

İncelediğimiz üç eserde de “...Öğrencilerin yanına döndüğünde onları uyumuş buldu. Petrus'a, ‘Demek ki benimle birlikte bir saat uyanık kalamadınız!’ dedi. ...Geri geldiğinde öğrencilerini yine uyumuş buldu. Onların göz kapaklarına bir ağırlık çökmüştü.”, “...Sonra öğrencilerin yanına dönerek, ‘Hâlâ uyuyor, dinleniyor musunuz?’ dedi” (Matta 26:40,43,45), “...Öğrencilerinin yanına döndüğünde onları uyumuş buldu. Petrus'a, ‘Simun’ dedi, ‘Uyuyor musun? Bir saat uyanık kalamadın mı?’”, “...Geri geldiğinde öğrencilerini yine uyumuş buldu. Onların göz kapaklarına bir ağırlık çökmüştü. ‘Hâlâ uyuyor, dinleniyor musunuz?’ dedi.” (Markos 14:37,40,42) ifadelerinde yer alan

ikonografiye uygun olarak sahnenin ön düzleminde uyuyan üç havari yer almaktadır. Bu sahne İsa'nın bu üç havarisiyle çarpmıha gerilmeden önceki son birlikteliğidir. Bakır Passionda meleğin bulunduğu alandan başlayan ışık halesi, önce İsa figürünü aydınlatmakta sonra da derin uyku içinde olan havarilerin üzerine vurmaktadır. Bu ışık havarilerin uyumasını biraz daha öne çıkararak, mücadelesini tek başına yürüten İsa'nın izleyiciye daha etkili görünmesini sağlamıştır (Hoff, 1898). Küçük Passion'da “...İsa duadan kalkıp öğrencilerin yanına dönünce onları üzüntüden uyumuş buldu” (Luka 22:45) ifadesine bir gönderme olarak Yuhanna'nın yüzü dizlerinin üzerine çapraz olarak koyduğu kollarına gömülmüştür ve ağlarken uyuyakaldığı izlenimini yaratmaktadır.

İncelediğimiz üç eserde de izleyiciye göre resimlerin sağ üst köşelerinde İsa'nın bulunduğu kayalıklara yaklaşan topluluk, “...Kalkın, gidelim. İşte beni ele veren geldi!” (Matta 26:46, Markos 14:32-42) ifadesinde olduğu gibi ikonografiye uygun olarak resmedilen İsa'yı elen verecek olan Yahuda ve yanındaki askerlerdir.

5.6. Yahuda'nın İhaneti (İsa'nın Yakalanması)

Bu başlık altında dört Passion serisinde de birer örnek yer almaktadır. İncelediğimiz eserlerin ilkinin (Büyük Passion Kat. No:4-9) ve üçüncüsünün adı (Küçük Passion Kat. No:4-11) “Esir Alınan Mesih” ikincisinin adı (Yeşil passion Kat. No:4-10) “İsa'nın Yakalanması” ve sonuncunun (Bakır Passion Kat. No:4-12) adı da “İsa'ya İhanet” dir.

Dört eserden ilki (Büyük Passion Kat. No:4-9) ve ikincisi (Yeşil passion Kat. No:4-10) Viyana Albertina Müzesi,'nde, üçüncüsü (Küçük Passion Kat. No:4-11) Londra British Müzesi, 'de ve sonuncusu (Bakır Passion Kat. No: 4-12) New York Metropolitan Müzesi'de yer almaktadır.

Dört eserden ilki (Büyük Passion Kat. No:4-9) 1510, ikincisi (Yeşil passion Kat. No:4-10) 1503, üçüncüsü (Küçük Passion Kat. No:4-11) 1511 ve sonuncusu (Bakır Passion Kat. No: 4-12) 1508 tarihlidir.

Eserlerden ikisi (Büyük Passion Kat. No:4-9), (Küçük Passion Kat. No:4-11) Ahşap baskı tekniği ile biri (Bakır Passion Kat. No:4-12) Bakır Kazıma tekniği ve sonuncusu (Yeşil passion Kat. No:4-10) Yeşil Astar Kâğıt Üzerine Kare Kalem tekniğinde yapılmıştır.

Olgusal Anlam

Zeytin Dağında Dua'nın sonrasında gerçekleşen Yahuda'nın İhaneti tasvirlerinde incelediğimiz dört eserde de olduğu gibi İsa'nın Tutuklanması, Yahuda'nın İsa'yı öpmesi ve Simon Petrus'un Malhus'un kulağını kesmesi sahneleri birlikte tasvir edilmiştir.

Yeşil Passionda karmaşa içinde verilen kalabalık bir figür topluluğu görmekteyiz. Bakır Passionda ise sahne çok daha farklı biçimde verilmiştir. Alanın küçük olması sahnede yer verilen kişi sayısının ve kompozisyon genişliğinde kısıtlamaya gidilmesine neden olmuştur. Büyük Passion serisinde karşımıza bambaşka bir sahne kompozisyonu çıkmaktadır. Dürer bu sahnede oldukça fazla ayrıntı kullanmıştır. İsa eserin tam ortasına konumlandırılmıştır. Bu sayede en dikkat çeken figür İsa olmuştur. Küçük Pasionda ihanet konulu bu sahnede, Dürer sanatsal kaygılar gütmekten yani kompozisyonu Büyük Passionda olduğu gibi kapalı ve yoğun biçimde vermektense ziyade sahneyi mümkün olduğunca anlaşılır biçimde vermeye çalışmıştır. Dürer bunu, sahne kompozisyonu bu amaçtan olumsuz etkilenmeden başarmıştır. İzleyici bakışı yorulmadan sahnenin bölümlerini gönül rahatlığıyla takip edebilmiştir.

Yeşil Passionda öne kesilen İsa'ya her yönden eller ve kollar uzanmaktadır. Her yerde İsa'ya doğrultulmuş silahlar yer almaktadır. Tüm figürler onun yakalanmasına odaklanmıştır. Bakır Passionda ise İsa'yı tutuklamaya çalışan asker sayısını Yeşil Passiona göre çok az sayıda olduğunu görüyoruz. Büyük Passionda tasvir edilen kalabalık asker gurubu Yeşil Passionda olduğu gibi ellerindeki silahlarıyla bir set oluşturmuşlardır. Küçük Passionda ise askerler farklı biçimde tasvir edilmişlerdir. Bakır Passionda olduğu gibi bilerek ve maksatlı biçimde arka planda bırakılmamışlardır ve de yeşil Passionda olduğu gibi İsa'nın üzerine her biryandan üşüşmemektedirler. Sadece iki asker İsa'nın tutuklanmasında doğrudan görev almaktadır.

İkonografi ve İfadesel Anlam

Dört kanonik İncil'e göre son havari olarak anılan Yahuda İskariyot⁷⁸, İsa'nın döneminde başkâhin olan Kayafa ile 30 dirhem karşılığında anlaşmış ve onu yakalamaya geldiklerinde de İsa'yı öperek ele vermiştir (Aydın M. , 2006). Yahuda'nın İhaneti, Matta

⁷⁸ Tam adı Simun İskariyot oğlu Yahuda'dır. Ondan genellikle Yahuda İskariyot olarak söz edilir. Kanonik İncillerde geçen havari listelerinde onun adı hep en sonda ve "...sonradan İsa'yı ele veren Yahuda İskariyot" şeklinde görülür. (Ulutürk, 2005, s. 132)

(26:47-55), Markos (14:43-47), Luka (22:47-53) ve Yuhanna (18:2-12)' İncillerinde "İsa'nın Tutuklanması" başlığı altında yer almaktadır fakat her birinde farklı ayrıntılar dikkat çeker (Polat, 2011). Sahnenin ana teması Yahuda'nın öpücüdür ve sahnenin merkezini oluşturur. Kanonik İncillerin dördünde de İsa'nın yakalanması sırasında havarilerden birinin kılıç kullanarak başkâhinin hizmetçisinin kulağını kesmesi olayına yer verilmiştir (Matta 26: 51; Markos 14: 47; Luka 22: 50; Yuhanna 18: 10). Ancak kılıçla kölenin kulağını koparan kişinin Petrus kulağı kesilen hizmetçinin adının ise Malhus olduğunu sadece Yuhanna İncil'inden öğrenmekteyiz. Sahnenin ikonografik figürleri, İsa, Yahuda, Petrus ve Malhus, bir grup asker veya kalabalık sivillerdir.

Yeşil Passionda eserin tamamına daha yakından baktığımızda yani motiflerin bireyselliklerini görüp anlatılmak istenen anı düşündüğümüzde başarılı bir kompozisyonun ortaya çıktığını fark ediyoruz. Eser içindeki her bir figür ikonografiye uygun bir biçimde anlatılmak istenen ile çok yakın bir ilişki içerisinde yer alıyor. İsa'nın az evvel önu kesilmiş, Yahuda iki eliyle İsa'nın kalçasına sarılmış ve "...İsa'yı ele veren Yahuda, Kimi öpersem, İsa O'dur," (Matta 26:47), "İsa'yı ele veren Yahuda, 'Kimi öpersem, İsa O'dur.'" (Markos 14:44), "...İsa'yı öpmek üzere yaklaşınca İsa ona, 'Yahuda' dedi, 'İnsanoğlu'nu bir öpücükle mi ele veriyorsun?'" (Luka 22:48) ifadelerinde yer alan İsa'yı ele verecek olan ihanet öpücüğünü vermek için kendine çekiyor. Karşılaştığımız diğer örneklere göre daha üzgün görünen İsa, baskına uğramış bir insan olarak bu büyük acıdan ötürü gücünü kaybetmek üzeredir. Diğer örneklerde de olduğu gibi İsa'nın yanında havarilerinin tasvir edilmemesi "...ve hepsi İsa'yı bırakıp kaçtılar" (Matta 26:56, Markos 14:50) ifadeleriyle örtüşmektedir.

Dürer Bakır Passionda sahneyi resmederken "...Bunun üzerine adamlar yaklaştı, İsa'yı yakalayıp tutukladılar." (Matta 26:50), "...Onlar da İsa'yı yakalayıp tutukladılar." (Markos 14:46), "...Bunun üzerine komutanla buyruğundaki asker bölüğü ve Yahudi görevliler İsa'yı tutup bağladılar." (Yuhanna 18:12) ifadelerinde yer alan asıl konu olan tutuklanmayı, Yahuda'nın ihaneti motifinin gerisinde bırakmıştır. Bu nedenle az sayıdaki asker figürü de arka planda kalmıştır. Dürer bu sahnede Yeşil Passionda olduğu gibi baskına uğrayan İsa'yı değil, ihanet edilen İsa'yı vurgulamıştır. İsa ise kendini savunmadan, sakin ve asil biçimde bekleyerek kaderine razı olmaktadır. İsa'nın gözleri bir anlığına kapanmış gibi gösterilmiştir. Kapanan gözlerinin sebebi Yeşil Passionda olduğu gibi fiziki bir acı değil, havarisinin kendisine ihanet etmesine bağlı içsel ve ruhsal bir acıdır. (Hoff, 1898)

Büyük Passionda karmaşa içinde verilen tasvirde diğer bölümleri izlerken gözlerin her defasında İsa'yı yönelmek zorunda bırakılmıştır. Yahuda İsa'yı daha henüz öpmüştür, ihanet edenin sol eli hala İsa'nın başındadır. Kalabalığın tam ortasında çekiştirilen, itilen, güçlü askerler tarafından tutulan vakur İsa yer almaktadır. İsa'nın duruş biçimi, göğe yöneltmiş inançlı bakışı ve dua eden ağız yapısı, İsa'nın kendine baskın düzenleyen tüm bu güçlere rağmen çabasını son ana kadar koruyacağı izlenimi veriyor (Hoff, 1898). Ayrıca İsa'nın bu duruş şekli çevresinde birçok insan bulunmasına rağmen tanrıyla yalnızmış izlenimi yaratmaktadır. (Marquardt, 1964)

Küçük Passionda Yahuda'nın İsa'yı öpmesi bölümünde Yeşil Passionda olduğu gibi Yahuda'nın kendi kötü niyetinden dolayı duyduğu utançtan ve Bakır Passiondaki gibi Yahuda'nın İsa'nın vücuduna yılan gibi kıvrılarak sarılmasından eser yoktur. Dürer bu sahnede Yahuda'yı diğer karşılaştırdığımız örneklere göre bakımsız bir hırsız gibi resmetmiştir. Anca bir hırsızda görülebilen küstah ve yüzüstü güven duygusuyla İsa'nın yanına varmıştır ve ona iki koluyla hiçbir şeyden etkilenmemişçesine ve bir dosta sarılırmışçasına sarılmış ve ihanet öpücüğünü vermiştir. İsa üzgün ve ciddi bir edayla Yahuda'ya bakmaktadır. İsa Yahuda'nın kendisini öpmesi sırasında sol eliyle sağ elinin işaret parmağını tutmaktadır. İsa'nın bu hareketi kendini savunmak için parmağını bile kımıldatmadığını ve karşı koymayı hiç düşünmediğini gösterir niteliktedir. (Hoff, 1898)

Batı sanatı ikonografisinde erken dönemden itibaren, Yahuda'nın İsa'yı öperek ele verişinin gösterildiği İsa'nın Tutuklanması sahnelerinde, Malhus'un kulağının Petrus tarafından kesilişi betimlemesine genellikle yer verildiği görülmektedir (Yüzgüller, 2008). “...İsa'yla birlikte olanlardan biri, ani bir hareketle kılıcını çekti, başkâhinin kölesine vurup kulağını uçurdu.” (Matta 26:51), “...İsa'nın yanında bulunanlardan biri kılıcını çekti, başkâhinin kölesine vurup kulağını uçurdu.” (Markos 14:47), “...İçlerinden biri başkâhinin kölesine vurarak sağ kulağını uçurdu.” (Luka 22:50), “...Simun Petrus yanında taşıdığı kılıcı çekti, başkâhinin Malhus adındaki kölesine vurup sağ kulağını kopardı.” (Yuhanna 18:10) ikonografide yer alan ifadeler Dürer incelediğimiz dört eserinde de yer vermiştir. Yeşil Passionda Askerlerin oluşturduğu karmaşa doğasına uygun biçimde verilmiştir. Bu karmaşadan dolayı askerler İsa ile uğraşırken, ön düzlemde resmedilen Petrus'un Malhus'un kulağına doğru bıçağını kaldırmasını görememişlerdir. Bakır Passionda ise Yahuda'nın ihanetine karşın, efendisi için kılıcını kaldırıp hamle gayesi içerisinde olan Petrus vardır. Kaşısında duran Malhus bu sahnede yeşil passionda olduğu kadar savunmasız değildir. Elinde üzerine saldıran Petrusa karşı kullanamadığı bir

sopa vardır. Büyük Passisson da Dürer Petrus ve Malhusun çekişmelerini ihanet sahnesinin önüne geçmemesi için ön düzlemde ama izleyiciye göre sağ alt bölümde resmetmiştir. Burada da Bakır Passionda olduğu gibi Malhus'un sağ elinde kendini savunmak için bir sopa tuttuğunu görmekteyiz. Küçük Passiondaki Petrus Malhus çekişmesi ise iki kişi arasındaki gerçek bir savaşı ortaya koymaktadır. İsa kendini savunmak adına bir parmağını dahi kıpırdatmadıkça Petrus'un onu koruma çabası o kadar artmaktadır. Kızgın biçimde sağ eliyle tuttuğu kılıcını savurmak diğer eliyle de Malhusu tutmak peşindedir. Diğer Passion serilerdeki Yahuda'nın İhaneti sahnelerinde zayıf ve kolayca yere serilebilen Malhus figürü burada oldukça dinamik biçimde karşı koyan kaslı ve yapılı bir figür biçimine dönüştürülmüştür.

Bakır ve Büyük Passionda yer alan Yahuda'nın İhaneti resimlerinde sahnenin sol üst bölümünde yer alan bir asker tarafından takip edilen ve örtündüğü kumaşı omzundan çekilen çıplak genç bir erkek figür yer almaktadır. Dürer bu sahneyi resme yansıtarak “...İsa'nın ardından sadece keten beze sarınmış bir genç gidiyordu. Bu genç de yakalandı. Ama keten bezden sıyrılıp çıplak olarak kaçtı” (Markos 14:51-52). Markos incilinde yer alan ikonografiyi resme taşımıştır.

5.7. İsa Hanna'nın Huzurunda

Bu başlık altında sadece Küçük Passion serisinde yer alan bir örnek incelenmiştir. 1511 tarihli, Ahşap Baskı tekniğiyle yapılan eserin adı (Kat. No:4-13) “İsa Anna'nın Huzurunda'dir. Eser, Londra British Müzesi'nde yer almaktadır.

Olgusal Anlam

Basamaklarla yükseltilmiş platformun üst kısmında oturan farklı şapkası olan yaşlı ve sakallı olan Hanna yer almaktadır. Hanna diğer figürlerden biraz daha yüksekte uzun sakallı, elinde uzun bir çubukla tasvir edilmiştir. En alt basamakta ise askerler tarafından elleri arkadan bağlanmış İsa öne eğilmiş şekilde resmedilmiştir.

İkonografik Anlam ve İfadesel Özellik

Dört kanonik İncilde İsa'nın yargılanma süreci farklı biçimlerde anlatılmıştır. Hepsi bir arada değerlendirildiğinde yargılamanın Galile bölgesinde yetkili dört farklı “yargıç”

huzurunda gerçekleştiği sonucu ortaya çıkmaktadır (Arsal Yüzgüller & Tükel, 2014). Dürer Passion serilerinde yargılama sürecini, Tapınağın başkahinin kayınbabası Hanna, başkahin Kayafa, Galile bölgesinin Yahudi yetkilisi Herodes Antipas ve son olarak Roma Valisi Pilatus tarafından gerçekleştirilen yargılamanın bütün aşamalarını sadece Küçük Passionda tam olarak resmetmiştir. Oysa İtalyan resminin aynı döneme ait başka örneklerinde yargılanma öyküsünün genellikle tek bir sahneyle temsil edildiği görülür. Örneğin erken Rönesans resminin en önemli ustalarından Giotto, İsa'nın yaşamını otuz sekiz sahnede resmettiği Arena şapeli fresklerinde İsa'nın yargılanmasını temsilen yalnızca “İsa, Kayafa'nın Huzurunda” sahnesine yer vermiştir. Bu bağlamda Dürer, İsa'nın yargılanması ikonografisi açısından Küçük Passion'da Batı geleneğinin dışında bir örnek sunar.

Sadece Yuhanna İncili'inde “...O'nu önce, o yıl başkâhin olan Kayafa'nın kayınbabası Hanna'ya götürdüler.” (Yuhanna 18:13) ifadesiyle yer alan ikonografiye göre tutuklanan İsa, incelediğimiz eserde de olduğu gibi ilk önce Hanna huzurunda yargılanır. Batı sanatında nadiren rastlanan bu sahnede “...O'nu bağlı olarak başkâhin Kayafa'ya gönderdi.” (Yuhanna 18: 24) ifadelerinde olduğu gibi elleri bağlanmış İsa Hanna'nın huzurundadır. Hanna İsa'ya “...Başkâhin İsa'ya, öğrencileri ve öğretisiyle ilgili sorular sordu.” (Yuhanna 18: 19) ifadelerinde yer aldığı bazı sorular sorar ve onu yargılaması için Kayafa'ya gönderir.

5.8. İsa Kayafa'nın Huzurunda

Bu başlık altında dört Passion serisinde üç örnek yer almaktadır. İncelediğimiz eserlerin üçününde (Yeşil Passion Kat. No:4-14) (Küçük Passion Kat. No:4-15) (Bakır Passion Kat. No:4-16) adı da “İsa Kayafa'nın Huzurunda” dır.

Üç eserden ilki (Yeşil Passion Kat. No:4-14) Viyana Albertina Müzesi,'nde, ikincisi (Küçük Passion Kat. No:4-15) Londra British Müzesi, 'de ve sonuncusu (Bakır Passion Kat. No:4-16) New York Metropolitan Müzesi'de yer almaktadır.

Üç eserden ilki (Yeşil Passion Kat. No:4-14) 1504, ikincisi (Küçük Passion Kat. No:4-15) 1511 ve sonuncusu (Bakır Passion Kat. No:4-16) 1512 tarihlidir.

Eserlerden biri (Küçük Passion Kat. No:4-15) Ahşap baskı tekniği ile biri (Bakır Passion Kat. No:4-16) Bakır Kazıma tekniği ile (Yeşil passion Kat. No:4-14) ise Yeşil Astar Kâğıt Üzerine Kare Kalem tekniği ile yapılmıştır.

Olgusal Anlam

İncelediğimiz üç eserde bir grup asker tarafından elleri bağlanmış İsa, tahtında oturan Kayafa'nın karşısındadır. Bakır Passionda merkezde yer alan İsa ve Kayafa figürlerinin dışındaki figür ve motifler incelediğimiz diğer örneklere göre Dürer tarafından arka planda bırakılmıştır. Yeşil Passionda Olayın gerçekleştiği mekân kemerli mimariye sahip sütunla destekli bir açıklığa sahip bir manastırdır. Küçük Passionda ise tasvir edilen olay geniş bir avluda geçmektedir. Avlunun açık olan cephesinden şehir yapıları görünmektedir. Dürer bu sahneyi küçük passionda geniş bir mekânda betimlemeyi tercih etmesine karşın bakır passionda dar tutulmuş bir mekânda resmetmiştir.

İkonografi ve İfadesel Anlam

Kudüs, Roma valisi Pilatus'un yönetimi altında Yahudi başkâhini ve ona bağlı bir yüksek kurul tarafından idare ediliyordu. Başkâhin ve kurul üyeleri şehirdeki düzeninin sağlanmasından sorumluydular. Bu yüzden kendine bağlı "mabet muhafızları" adı verilen askeri bir güce sahiptiler. Toplumda sıradan adli işlemler de başkahin ve yüksek kurulun kontrolü altındaydı. Yani, Yahudiler bir suç işlediğinde yargılanma ve cezalandırılma işlemleri başkâhin ve kurul tarafından yapılırdı. Ancak, başkahin ve yüksek kurul üyeleri suçlu bulunduğu kişileri ölüm cezasına çarptıramıyorlardı. Çünkü ölüm cezasını verme yetkisi sadece valideydi. İsa'nın döneminde Kudüs Roma İmparatorluğu tarafından yönetiliyordu. Ancak şehrin asayiş ve güvenliğinden işgal güçlerinin maşası olan başkâhin ve yüksek kurul sorumluydu. İsa'nın döneminde onu yargılayan başrahip Kayafa idi (Aydın M. , 2004, s. 67).

İsa'nın başkahin ve kurul üyeleri tarafından yargılanır. İsa, önce tapınak ile ilgili söylediği sözlerden dolayı suçlanır ancak "...Ortaya birçok yalancı tanık çıktığı halde, aradıklarını bulamadılar." (Matta 26:60) ifadelerinde de yer aldığı gibi yalancı şahitler tanıklığı ile İsa'yı cezaya çarptıramayacağını anlayan başkâhin ve adamları İsa'ya "Yüce Olan'ın Oğlu Mesih sen misin?" (Markos 14:61) sorusunu yöneltir. Bu soruya "...İsa, 'Söylediğin gibidir' karşılığını verdi. 'Üstelik size şunu söyleyeyim, bundan sonra İnsanoğlu'nun, kudretli Olan'ın sağında oturduğunu ve göğün bulutları üzerinde geldiğini göreceksiniz.'" (Matta 26:64), "...Ne var ki, İsa susmaya devam etti, hiç cevap vermedi. Başkâhin O'na yeniden, 'Yüce Olan'ın Oğlu Mesih sen misin?' diye sordu. İsa, 'Ben'im' dedi. 'Ve sizler, İnsanoğlu'nun kudretli Olan'ın sağında oturduğunu ve göğün bulutlarıyla

geldiğini göreceksiniz.’’ (Markos 14:61-62), “...Onların hepsi, ‘Yani, sen Tanrı'nın Oğlu musun?’ diye sordular. O da onlara, ‘Söylediğiniz gibi, ben O'yum’ dedi” (Luka 22:70) diye cevap verir. Bunun üzerine bunun açık bir küfür sayan başkâhin elbiselerini parçalayarak artık başka kanıtı ihtiyaç olmadığını söyleyerek İsa'nın ölüm cezası alması gerektiğini söyler. Bunun üzerine kurul üyeleri de başkâhinin söylediklerini onaylar ve İsa'yı ölüm cezasına çarptırırlar (Legasse, 2012).

Sahnenin ikonografik figürleri, inceldiğimiz üç eserde de tasvir edildiği gibi genelde elleri bağlı olarak gösterilen İsa, bir taht üzerinde oturan Kayafa, bir grup asker ve bazen de yalancı şahitlerdir.

Yeşil Passionda Olayın gerçekleştiği mekân manastır olduğuna değinmiştik. Dürerin zamanında manastırların inanç konusundaki davaların başrahip tarafından karara bağlandığı mekânlar olduğu düşünülürse, sahnedeki tasvirin hiç de yadırganmaması gerektiği gerçeği ortaya çıkar (Hoff, 1898). Küçük Passionda ise eziyet ve acının tüm insanlar için olduğunu vurgulamak amacıyla sahne Yeşil Passionda olduğu gibi manastır duvarlarının ardında değil geniş bir avluda geçmektedir. Dürer, Bakır Passionda ise dar bir alanda sahneyi resmederek izleyicinin geniş mekânın sunduğu manzaralardan etkilenerek dikkatinin dağılmasını engellemek istemiştir.

Yeşil Passionda İsa bir grup asker tarafından Kayafa'nın huzuruna çıkarılmıştır. İsanın ellerinin bağlı olduğu ipin diğer ucundan tutan asker kızgın bir ifadeyle öne doğru eğilmiştir. Bağırarak yumruğunu kaldırmış her an vurmaya hazır biçimde tasvir edilmiştir. Diğer taraftaki asker ise ürkmüş bir ifadeyle İsayı bir eliyle kolundan diğer eliyle kıyafetinden tutmuştur. Kayafa tahtında oturmuş ve isayı yargılamaya başlamıştır. Başkâhinin yarı açık dudakları ile elinin duruşu, İsa'ya “*Hiç cevap vermeyecek misin? Nedir bunların sana karşı ettiği bu tanıklıklar?*” (Markos 14:60) sorusunu yönelttiği anlaşılıyor. İsa suskun biçimde gözlerini yerden ayırmıyor. Kayafa'nın sağında bulunan yalancı şahitlerin suçlamalarına karşı nasıl bir savunma yapabilir ki? Sahnede ve İsa'nın duruşunda hala tutuklanmasının ve ona yaşatılan eziyetlerin izlerine rastlamak mümkündür. İsa'nın dizleri bir miktar kırılmıştır, başı öne eğilmiş ve bakışları yere yönelmiştir.

Yeşil Passionda aynı isimli sahnede İsa'nın kolundan ve kıyafetinden çekiştirilmesi biçiminde tasvir edilen an gösterilirken, Küçük Passionda ise bir sonraki an betimlenmiştir. Şahitler çoktan dinlenmiştir, başkâhin İsa'ya “...*Yani, sen Tanrı'nın Oğlu musun?*” diye sorar “*O da onlara, ‘Söylediğiniz gibi, ben O'yum...’*” (Luka 22:70) der ve başrahip bunu

duyduğunda kıyafetini yırtar. Dürer işte tam da bu sahneyi ortaya koymuştur. Kayafa Yeşil passionda olduğu gibi fanatik ve mevki sahibi olduğunun bir göstergesi olarak tahtın üzerinde oturan, merhametsiz ve rahatına düşkün başkahn değildir.

Bakır Passionda ise İsa kalbinde tanrıya olan inancıyla itiraf sözcüklerini söylemiştir ve başını bir miktar öne doğru eğmiş ve ciddi ve sert bir bakışla Kayafa'ya bakmaktadır. Bu sözleri duyan Kayafa Küçük Passionda olduğu gibi oturduğu yerden kalkmak üzere ani bir hareket yaparmışçasına ve üzüntünün dış göstergesi olarak kendi elbisesini yırtarken betimlenmiştir. İsa ile Kayafa'nın arasında yer alan asker yeşil passionda olduğu gibi İsa'yı ağzından çıkan sözler için cezalandırmak amacıyla yumruğunu sıkıp kolunu kaldırmıştır. Bu esnada diğer taraftaki asker yarı meraklı yarı çekimser bir ifadeyle İsa'yı izlemektedir.

5.9. İsa Herodes'in Huzurunda

Bu başlık altında sadece Küçük Passion serisinde yer alan bir örnek incelenmiştir. 1509 tarihli, Ahşap Baskı tekniğiyle yapılan eserin adı (Kat. No:4-17) "İsa Herodes'in Huzurunda'dır. Eser, Londra British Müzesi'nde yer almaktadır.

Olgusal Anlam

Resmin tam merkezinde yer alan İsa taban seviyesinden bir basamak yukarda ve diğer figürlerden daha uzundur. İsa'nın üzerinde bol kesim, dökümlü bir elbise bulunmaktadır. İsa uzun saçlı, ayakları çıplak, elleri arkadan bağlanmış ve boynuna da bir ip geçirilmiş şekilde tasvir edilmiştir. İsa'nın hemen karşısında bir basamakla zeminden yükseltilmiş bir tahta oturan başında tacı bulunan Herodes yer alır. Herodes'in sağ elinde uzun bir çubuk, ayaklarının ucunda ise küçük bir köpek tasvir edilmiştir

İkonografik Anlam ve İfadesel Özellik

Batı Sanatında sık resmedilmeyen bu sahnenin kaynağı Kanonik İncillerden sadece Luka İncil'idir. (Luka 23: 6-12). Yahudiler Pilatus'a İsa'nın faaliyetine Celile'⁷⁹den başladığını' söylemişlerdir. Pilatus bu ipucundan yola çıkarak İsa'nın aslında Celileli

⁷⁹ İsa, kral Herod'un ölüm tarihi olan MÖ. 4 yıllarında Celile bölgesinin Nasıra kasabasında bakire Meryem'den dünyaya gelen Celileli bir Yahudi idi (Aydmn M. , 2004, s. 42).

olduğunu öğrenir. Büyük Herodes'in oğlu Herodes Antipas, Celile bölgesinin yöneticisiydi ve Fısıh dönemi için Kudüs'deydi. Pilatus bunun üzerine İsa'ya hüküm verme sorumluluğundan nasıl sıyrılabileceğiyle ilgili düşünür ve kendi iktidar bölgesine düşmediği için, İsayı yargılasın diye İsa'yı Herodes'e gönderir (Riese, 2007, s. 80). *“Hirodes İsa'yı görünce çok sevindi. O'na ilişkin haberleri duyduğu için çoktandır O'nu görmek istiyor, O'nun yapacağı bir mucizeye tanık olmayı umuyordu.”* (Luka 23:8) ifadelerinde de yer aldığı gibi Herodes sonunda İsa'yı görebileceğine sevindi. Niyeti İsa'ya yardım etmek ya da onun hakkındaki suçlamaların doğru olup olmadığını gerçekten öğrenmek değildir. Herodes sadece İsa'yı merak eder ve ondan bir alamet görmeyi umar. Ancak İsa Herodes'in merakını gidermez. Hatta Herodes onu sorguya çektiğinde İsa tek bir söz bile söylemez. Hayal kırıklığına uğrayan Herodes ve askerleri İsa'yı aşağılamaya başlarlar ve üzerine parlak bir giysi giydirerek İsa'yla eğlenirler. Sonra Herodes İsa'yı Pilatus'a geri gönderir.

5.10. İsa Vali Pilatus'un Huzurunda

Bu başlık altında Dört Passion serisinde üç örnek yer almaktadır. İncelediğimiz eserlerin üçünün de (Yeşil Passion Kat. No:4-18) (Küçük Passion Kat. No:4-19) (Bakır Passion Kat. No:4-20) adı “İsa Vali Pilatus'un Huzurunda” dır.

Üç eserden ilki (Yeşil Passion Kat. No: 4-18) Viyana Albertina Müzesi,'nde, ikincisi (Küçük Passion Kat. No: 4-19) Londra British Müzesi, 'de ve sonuncusu (Bakır Passion Kat. No:4-20) New York Metropolitan Müzesi'de yer almaktadır.

Üç eserden ilki (Yeşil Passion Kat. No:4-18) 1504, ikincisi (Küçük Passion Kat. No:4-19) 1511 ve sonuncusu (Bakır Passion Kat. No:4-20) 1512 tarihlidir.

Eserlerden biri (Küçük Passion Kat. No:4-19) ahşap baskı tekniği ile biri (Bakır Passion Kat. No:4-20) bakır kazıma tekniği ile (Yeşil passion Kat. No:4-18) ise yeşil astar kâğıt üzerine kare kalem tekniği ile yapılmıştır.

Olgusal Anlam

Yeşil Passionda olayın geçtiği yer ikonografiden de anlaşıldığı gibi vali konağı olduğunu düşündüğümüz mekânın avlusunda geçmektedir. Küçük Passionda ise tasvir edilen mekân Yeşil Passiondaki gibi açık alanda değil de sütunlarla desteklenen bir

salonda gerçekleşmektedir. Bu salonun şehre bakan tarafı neredeyse tamamen açıktır. Bakır Passionda ise Pilatus gürültünün neden kaynaklandığını öğrenmek için konağının içinden yarım daire kemerli girişin hizasına kadar dışarı çıkmıştır. Bakır Passionda resmedilen alan diğer örneklerle göre çok dar bir alandır. İncelediğimiz üç eserde de elleri bağlanmış İsa askerler tarafından tutulmuştur ve Vali Pilatus'un huzurundadır. Büyük ve Küçük Pasionda Vali Pilatus diğer figürlere göre yüksek bir platformda ve iyi giyimli sarıklı başlığıyla Osmanlı figürü olarak tasvir edilmiştir. Bakır Passionda ise tüm figürler aynı düzlemde yer alır ve sarıklı olarak betimlenen Pilatus'un giysisi diğer örneklerle göre daha sıradandır.

İkonografi ve İfadesel Anlam

Başkâhin ve yüksek kurulun üyeleri İsa'nın ölümüne hükmettikten sonra infaza yetkileri olmadığından cezanın yerine gelmesi için onu dönemin Roma Valisi Pilatus'a getirip teslim ederler (Riese, 2007, s. 80). Dört kanonik İncile göre Vali Pilatus, İsa'nın masumiyetine inanmasına karşın başkâhin, kurul üyeleri ve önde gelen Yahudilerin kendi aleyhine hareket ederek onu görevinden etmesinden korktuğu için İsa'nın çarmıha gerilmesi emrini vermiştir (Aydın M. , 2004).

Sahnenin ikonografik figürleri, inceldiğimiz üç eserde de tasvir edildiği gibi askerler tarafından çevrelenmiş, elleri bağlı olarak gösterilen İsa, Yeşil ve Küçük Passionda olduğu gibi yüksek bir platform üzerinde yer alan Pilatus ve İsa'nın suçlarını Pilatus'a ileten başkâhin veya Yahudi yetkililerdir. İncelediğimiz eserlerde yargılama farklı mekânlarda tasvir edilmiştir. Mekânın vali konağı olduğunu “...*Sabah erkenden Yahudiler İsa'yı Kayafa'nın yanından alarak vali konağına götürdüler.*” (Yuhanna 18:28) ifadesinden öğreniyoruz.

Yeşil Passionda Mekânın giriş merdiveninin önündeki kapı kemerinin altında Pilatusa şikâyetlerini anlatan kilolu Yahudi yetkili yer almaktadır. İyi giyimli bu Yahudi yetkili suçlamaları çoktan Pilatusa iletmiş ve Pilatus da bu suçlamaları parmaklarıyla sayarak İsa'ya tekrarlamaktadır. Kilolu şikâyetçi meraklı bakışı ve el hareketi ile Pilatusun suçlamalardan birini dahi unutmamasından emin olmaya çalışmaktadır. Küçük Passionda ise İzleyiciye göre resmin sağında duran şikâyetçi yeşil Passiondaki gibi kilolu değil daha zayıf ve sakallı bir figürdür. Bu figür de parmaklarıyla İsa'nın bütün suçlarını sayıyor gibi görünüyor. Bakır Passionda ise kompozisyonda maksatlı biçimde figür sayısında

kısıtlamaya gidilmiştir. Bundaki amaç izleyiciyi esas anlamda karşı karşıya gelen figürlere yöneltmektir. Bu yüzden daha yakından görebildiğimiz şikâyetçi Yeşil Passionda olduğu gibi kilolu ve benzer kıyafetlerle tasvir edilmiştir. Eliyle İsa'yı işaret ederek suçlamaları anlatır gibidir.

Osmanlı İmparatorluğu'nun İstanbul'u fethini takiben Türk figürü, Avrupa resminde doğuyu temsil eden Bizans figürünün yerini alır (Raby, 1991, s. 79). Osmanlı figürü Albrecht Dürer'in eserlerinde çok sık rastladığımız bir figürdür. Osmanlı, Dürer'in resimlerinde turbanı, bıyığı veya sakalı, kaftanı, kavisli kılıcı gibi belirli tipik özellikler ile tasvir edilir ve bu özellikler ile resimler içinde hemen dikkati çeker. Bu figürün, Dürer'in farklı dönemlerde farklı resim teknikleri uygulayarak ürettiği eserlerinde ya tek başına ya da belirli bir konu içinde yer alır (Balkış, 2005, s. 61). Bizimde incelediğimiz Yeşil ve Küçük Passionda olduğu gibi belirli bir rol üstlenerek, yani bir sembol vazifesi görerek sarıklı Vali Pilatus olarak karşımıza çıkması ilgi çekicidir.

Yeşil ve Küçük Passionda Osmanlı giysisi içersinde orta yaşlı bir Türk olarak betimlenen Pilatus Yeşil Passionda oldukça gür bir sakalla tasvir edilmiştir. Yeşil Passionda Pilatus, konağının girişindeki merdivenlerin başından olanları dinlemektedir. Pilatus'un arkasında türk elbisesi giymiş figürlerin yanında halktan insanlar da yer almaktadır. Yeşil passiondakine benzer biçimde görünen Pilatus Küçük passionda kalabalığın biraz daha uzağında bir yükseltinin üzerinde herkesin görebileceği bir konumda durmaktadır. Pilatus sanki kalabalığın tek tek konuşmasını sağlamaya çalışıyormuşçasına elini kaldırmıştır. Bu haliyle yeşil passiondaki anın biraz evveli betimlenmiş izlenimi vermektedir. Bakır Passionda ise Pilatus, karşılaştığımız diğer örneklerdeki gibi haşmet ve heybet sahibi yaşlı bir türk figürü değildir. Burada zayıf, binici çizimleri giymiş ve sağ elinde at kırbacı bulunan ve daha sonra İsa'ya "...Gerçek nedir" (Yuhanna 18:38) diye soracak olan rahat tavırlı bir figür olarak betimlenmiştir. Bu durum Pilatus'un yüz ifadesiyle de desteklenmektedir. Pilatus bu hafif kızmış ifade ve betimlenen el hareketi ile aynı düzlemde olduğu diğer figürlere "Bu adam ne kötülük yaptı ki?" (Luka 23:22) diye sorarmışçasına hareket etmektedir.

Yeşil Passionda İki asker tarafından elleri bağlanmış olan İsa iki kolundan tutularak Pilatusun huzuruna çıkarılmış, acılı ve yorgun bakışlarla ona bakmaktadır. Küçük Passionda ise çevresi asker ve şikâyetçilerle dolu olan İsa sakin ve sessiz biçimde Pilatusa bakmaktadır ve bu duruma karşı koymak istememektedir. Bakır Pasiionda ise karşılaştığımız örneklere göre daha farklı betimlenen bir İsa vardır. Pilatus'un karşısında

daha uzun betimlenen İsa, elleri bağlanmış ve askerler tarafından tutulmuş olsa da hepsinin üzerindedir. Kararlı ve ciddi bir bakışla Pilatus'u izlemektedir. "...*Pilatus, 'Demek sen bir kralısın, öyle mi?' dedi. İsa, 'Söylediğın gibi, ben kralım' karşılığın verdi. 'Ben gerçeğē tanıklık etmek için doğdum, bunun için dünyaya geldim. Gerçekten yana olan herkes benim sesimi işitir.'*" (Yuhanna 18:37) ifadelerinde yer aldığı gibi "Doğruluğın kralı" edasıyla Pilatus'un karşısında durmaktadır (Hoff, 1898).

5.11. İsa'nın Kamçılanması

Bu başlık altında dört Passion serisinde de birer örnek yer almaktadır. İncelediğimiz eserlerin dördününde (Büyük Passion Kat. No:4-21) (Küçük Passion Kat. No:4-23) (Yeşil Passion Kat. No:4-22) (Bakır Passion Kat. No:4-24) adı "İsa'nın Kırbaçlanması" dır.

Dört eserden ilki (Büyük Passion Kat. No:4-21) ve ikincisi (Yeşil passion Kat. No:4-22) Viyana Albertina Müzesi'nde, üçüncüsü (Küçük Passion Kat. No:4-23) Londra British Müzesi, 'de ve sonuncusu (Bakır Passion Kat. No:4-24) Princeton Üniversitesi Sanat Müzesi'de yer almaktadır.

Dört eserden ilki (Büyük Passion Kat. No:4-21) 1497, ikincisi (Yeşil passion Kat. No:4-22) 1504, üçüncüsü (Küçük Passion Kat. No:4-23) 1511 ve sonuncusu (Bakır Passion Kat. No:4-24) 1512 tarihlidir.

Eserlerden ikisi (Büyük Passion Kat. No:4-21) (Küçük Passion Kat. No:4-23) Ahşap baskı tekniğı ile biri (Bakır Passion Kat. No:4-24) Bakır Kazıma tekniğı ve sonuncusu (Yeşil passion Kat. No:4-22) Yeşil Astar Kâğıt Üzerine Kare Kalem tekniğinde yapılmıştır.

Olgusal Anlam

Büyük Passionda inceldiğimiz diğēr örneklere göre sahnede oldukça karmaşık bir figür kalabalığı mevcuttur: Bu figür kalabalığı oldukça küçük görünen bir mekânın içerisinde verilmiştir. Yeşil Passionda Büyük Passionda verilen kalabalık hengâmeden uzaklaşmıştır. Küçük Passionda ise sahnede sadece üç seyirci gözükse de Dürerin bu seyircileri kompozisyona dâhil etme biçimi arkalarında başka seyircilerin de olduğu izlenimini yaratmaktadır. Arkaya doğru açık olan alan sahnenin herkese açık bir yerde

gerçekleştiği varsayımını güçlendirmektedir. Büyük ve Yeşil Passiona göre boyutları küçük olan eserde sadece iki cellât görünmektedir. Bakır Passion incelediğimiz diğer tasvirlerle göre figür sayısı bakımından en az olan eserdir. Bakır Passionda izleyiciye göre resmin sağ tarafına yer alan ve İncelediğimiz tüm eserlerde farklı yerlerde konumlandırılan, iyi giyimli ve sarıkla tasvir edilen figür Vali Pilatus olmalıdır.

Büyük Passionda kalabalığın ve hengâmenin ortasında, sırtı bir sütuna yaslanmış ve elleri sütunun arkasından bir halatla bağlanmış İsa yer almaktadır. Yeşil Passionda ise kendine vuran dört cellâdın ortasında İsa, Büyük Passionda olduğu gibi elleri arkadan bağlanmış biçimde bir sütunun önünde durmaktadır. Dürer Küçük ve Bakır Passionda İsa'nın duruş biçimi için farklı bir düzenleme seçmiştir. İsa artık elleri arkadan bağlanmış şekilde sütunun önünde değil, elleri sütuna sarılmış ve sütunun önünde bağlanmış biçimde gösterilmiştir.

İkonografi ve İfadesel Anlam

Roma Valisi Pilatus, İsa'nın ölüm ile cezalandırılmasını görmek için uğraşan kalabalığa bir seçenek sunar. O da gelenek haline gelen bir af uygulamasıdır. Buna göre Vali halkın İsa ile bilindik bir haydut olan Barabas arasında bir seçim yapmasını ister. Bu seçime göre ya İsa ya da haydut Barrabas serbest kalacaktır. Kalabalık seçimini Barabas'tan yana kullanır ve Barrabas serbest kalır. İsa da böylelikle mahkûm edilir. *“Bunun üzerine Pilatus onlar için Barabas'ı salıverdi. İsa'yı ise kamçılattıktan sonra çarımha gerilmek üzere askerlere teslim etti.” (Matta 27:26), “...Halkı memnun etmek isteyen Pilatus, onlar için Barabas'ı salıverdi. İsa'yı ise kamçılattıktan sonra çarımha gerilmek üzere askerlere teslim etti.” (Markos 15:15), “...Bu nedenle ben O'nu dövdürüp salıvereceğim.” (Luka 23:16), “... O zaman Pilatus İsa'yı tutup kamçılattı.” (Yuhanna 19:1)* ifadelerde yer aldığı gibi Barrabas serbest kalır. İsa, Romalı askerler tarafından cezalandırılacaktır. Ve bu cezalandırma İsa'yı kamçılama ile başlar.

Kanonik İncillerde (Matta 27:26, Markos 15:15, Luka 23:16, Yuhanna 19:1) tek cümle ile anlatılmasına karşın özellikle geç Orta Çağ yazarlarının yorumlamalarına bağlı olarak İsa'nın Kırbaçlanması olayının Batı Sanatında oldukça dramatik biçimde ele aldığı görülmektedir (Arsal Yüzgüller & Tükel, 2014). Sahnenin ikonografik figürleri, İsa, onu kırbaçlayan askerler, kalabalık halk ve bazen de Vali Pilatus'dur.

Büyük Passionda yer alan figürlerin içinde İsa'ya vuranlar, onu aşağılayan halk ve çocuklar yer almaktadır. Yerde oturan bir cellat/asker bir abartı göstergesi olarak İsa'nın ellerinin bağlandığı halatı tüm gücüyle sıkı sıkıya tutmaya çalışmaktadır. Büyük Passion ile Yeşil Passion kıyaslandığında Dürer'in Büyük Passionda farklı kişilerin düşüncelerine yer verdiği, Yeşil Passionda ise kendi bireysel ve içsel düşüncelerini açığa vurmak istediği söylenebilir. Yeşil Passionda Büyük Passionda verilen kalabalık figürler yerine az sayıda figür kullanılmıştır. Görünene göre burada cellâtlar/askerler komutanlarının isteği üzerine tüm güçleriyle İsa'ya vurmaktadırlar. Büyük Passiondaki abartılı hengâme burada nispeten daha sakin ve doğasına uygun güç kullanımlarına dönüşmüştür. Cellâtların yüzleri donuk olsa da Büyük Passionda olduğu gibi kötülüğün kendisiymiş gibi itici bir biçimde yansıtılmamıştır. Bakır Passion ve Küçük Passionda İsa'nın sağında ve solunda muazzam bir güçle kırbaç darbelerini İsa'ya indiren birer cellât yer almaktadır. Bakır Passionda seyirciye göre solda zorbalıkla dolu yüz ifadesiyle yer alan cellâdın geniş duruş alanı o acımasız vuruşla İsa'nın vücuduna verdiği acıyla titrediği izlenimine kapılmamıza neden olmaktadır.

Büyük Passionda İsa'nın yüzünde acı ile kaplanmış ve çıplak vücudu anatomik ayrıntılarla ortaya konmuştur. İsa'nın başı bir cellat tarafından saçlarından tutularak geriye doğru çekilmektedir. Bu yolla kompozisyondaki şiddet ve aşırılık desteklenmektedir. Yeşil Passionda ise sahnede de bir cellat isanın saçından tutmuştur, ancak buradaki amaç Büyük Passiondaki gibi İsa'nın başını geriye doğru çekmek değil İsa'yı sabit tutmaktır. Cellâtlarının gücüne teslim olmuş İsa'nın yüzünde çaresiz bir ifade yer almaktadır. Küçük ve Bakır Passionda inceldiğimiz iki eserden farklı olarak İsa sütuna sarılı bir şekilde elleri önden bağlanmıştır. Bu duruş biçimiyle İsa'nın sırtı kırbaçlanması için açık hale getirilmiştir ve daha doğal bir izlenim vermektedir. Küçük Passionda Dürer sütunu kompozisyonun ortasına değil sağ tarafına koymayı tercih etmiştir. Bunu yapmasındaki amaç sol tarafta izleyiciler için yer yaratmak ve caddenin görünümünü açık tutmaktır (Hoff, 1898).

Küçük Passionda İsa'nın duruşu ve yüz ifadesinde Yeşil Passionda gördüğümüz çaresizlik yoktur. İsa'nın duruş biçimi ve sakin bir şekilde önüne süzülen bakışından bu aşağılamaya katlanmayı seçtiği izlenimi yaratılmaktadır. Bakır Passion serisindeki kompozisyon diğer incelediğimiz eserlere göre daha etkileyicidir çünkü asıl kırbaçlanma, kapalı mekânın en önüne taşınmıştır. İsa kompozisyonun ortasında ön tarafında Küçük Passiondakine benzer biçimde sütuna bağlanmıştır. Kolları o denli sıkı bağlanmıştır ki

buna bağlı olarak İsa'nın sırt yapısı biraz kamburlaşmış biçimde verilmiştir. İsa'nın yüz ifadesinde sanki “bu acıları neden çektiğimi biliyorum” diyen bir ifade yer almaktadır.

5.12. Dikenli Tacın Geçirilmesi

Bu başlık altında Dört Passion serisinde  örnek yer almaktadır. İncelediğimiz eserlerin nn (Yeşil Passion Kat. No:4-25) (Kk Passion Kat. No:4-26) (Bakır Passion Kat. No:4-27) adı da “Dikenli Tacın Geçirilmesi” dir.

Üç eserden ilki (Yeşil Passion Kat. No:4-25) Viyana Albertina Müzesi,'nde, ikincisi (Kk Passion Kat. No:4-26) Londra British Mzesin'de ve sonuncusu (Bakır Passion Kat. No:4-27) Princeton Üniversitesi Sanat Müzesi'de yer almaktadır.

 eserden ilki (Yeşil Passion Kat. No:4-25) 1504, ikincisi (Kk Passion Kat. No:4-26) 1510 ve sonuncusu (Bakır Passion Kat. No:4-27) 1512 tarihlidir.

Eserlerden biri (Kk Passion Kat. No:4-26) Ahşap baskı tekniği ile biri (Bakır Passion Kat. No:4-27) Bakır Kazıma tekniği ile (Yeşil passion Kat. No:4-25) ise Yeşil Astar Kâğıt zerine Kare Kalem tekniği ile yapılmıştır.

Olgusal Anlam

Yeşil Passionda sahne dar ve bodrum görünümlü bir mekânda tasvir edilmiştir. Bu mekânda kk boyutlu pencere açıklıkları göze çarpar ve yüksek tavanlı kubbeli/kemerli bir mimari hâkimdir. Kk Passionda sahne Yeşil Passiondakine göre daha büyük bir alanda gerçekleşmektedir. Arka duvardaki sıra kemerler dikkate alacak olursak alanın bir mekânın açık avlusu olduğunu söyleyebiliriz. Bakır Passionda ise diğer incelediğimiz örneklere göre daha sade bir alanda resmedilen eserde, mekânla ilgili sadece geriye doğru sıralanan stnların olduğunu söyleyebiliriz. Kk Passiondaki kompozisyon daha çok eserin içinde işkenceyi izleyen figürler göre konumlandırılmışken, Bakır Passion tamamıyla eserin izleyicisine göre biçimlendirilmiştir.

Yeşil Passionda İsa merkezi bir konumda sandık biçiminde bir nesnenin üzerinde oturmuştur. Dikenli ta başındadır İsa'nın başı bir miktar ne eğilmiş vücudu kamburlaşmıştır/katlanmıştır. Kk ve Bakır Passionda ise İsa'nın oturduğu yer Yeşil Passionda yer aldığı gibi sahnenin merkezinde değil de izleyiciye göre sahnenin

sağındadır. İncelediğimiz tüm eserlerde İsa'nın yanındaki cellâtlar İsa'nın başı üzerinde tuttıkları bir gereçle, dikenli tacı İsa'nın kafasına bastırmak üzere gösterilmişlerdir.

İkonografi ve İfadesel Anlam

Romalı askerler İsa'yı kırbaçladıktan sonra onu aşağılamaya başlamışlardır. İsa'nın üzerine kraliyet pelerini benzeri bir giysi giydirmişler ve dikenlerden ördükleri tacı İsa'nın başına geçirmişlerdir. Aşağılamak için giydirdikleri tacın dikenleri her vuruşta başına biraz daha saplanmaktadır. Asa niyetiyle eline bir kamış verilen İsa, yüksek bir yere oturtularak askerler tarafından "Selam sana ey Yahudilerin kralı" biçiminde edilen alaylara maruz kalmıştır.

İsa'nın çilesi ve yaşadığı şiddet karşısındaki acısını dile getiren bu ikonografiye Kanonik İncillerden Matta, Markos ve Yuhanna İncillerinde (Matta 27:29,30, Markos 15:16-18, Yuhanna 19:2,3) yer verilmiştir. Sahnenin ikonografik figürleri İsa, onunla alay eden askerler/cellâtlar ve bazen de Yahudi yetkililerdir.

Yeşil Passionda İsa yaşadığı acıdan dolayı yarı baygın biçimde gözlerini kapatmaktadır. Küçük Passionda İsa Yeşil Passiondaki gibi çökmüş değildir. İsa asayı/çubuğu sakın biçimde tutmaktadır, elinin buradaki duruşundan da anlaşıldığı üzere acıyı ve alayları kabullenmiştir. Küçük Passionda olduğu gibi dikenli tacın giydirilmesi tüm ürkütücülüğü ile aynı şekilde verilmiştir. Bakır Passionda Dikenli tacın giydirilmesinden dolayı çektiği somut acı İsa'nın yüzünden okunabilmesine karşın, hemen karşında alaycı bir şekilde ona bakan gencin tavırları İsa'yı daha çok etkilemektedir. Üzgün ama sabit ve kararlı bakışlarıyla bu gence sitemkâr biçimde bakmaktadır.

Yeşil Passionda İncelediğimiz diğer eserlerde olduğu gibi İsa'nın yanındaki askerler/cellatlar "*...Dikenlerden bir taç örüp başına koydular...*" (Matta 27:29), "*...Dikenli dallardan bir taç ördüler. Bunu İsa'nın başına geçirdiler.*" (Markos 15:17), "*...Askerler de dikenlerden bir taç örüp O'nun başına geçirdiler.*" (Yuhanna 19:2) ifadelerde yer aldığı gibi İsa'nın başı üzerinde tuttıkları bir sopayla tüm güçlerini kullanarak bu tacı İsa'nın kafasına bastırmak üzere gösterilmişlerdir. Arkalarında bir başka cellât bir boynuza üfleemektedir. İsa'nın önünde duran orta yaşlı figür diz çökmüş "*...sağ eline de bir kamış tutturdular. Önünde diz çöküp, 'Selam, ey Yahudiler'in Kralı!' diyerek O'nunla alay ettiler*" (Matta 27:29), "*...O'nu alaylı şekilde, 'Yaşasın Yahudilerin Kralı!' diye selamlamaya başladılar. Kamışla kafasına vurdular. Üzerine tükürdüler. Alaylı*

şekilde önünde eğildiler.” (Markos 15:18), “...Önüne geliyor, ‘Selam, ey Yahudiler’in Kralı!’ diyor, yüzüne tokat atıyorlardı.” (Yuhanna 19:3) ifadelerinde yer aldığı gibi alaycı bir şekilde “Yahudilerin Kralı” olarak aşağılanacak İsa’ya asasını vererek eline bastırmaktadır. Küçük ve Bakır Passiona göre Yeşil Passionda cellâtlar, emirleri tüm güçlerini ortaya koyarak yerine getirmeye çalışan daha genç ve güçlü figürler olarak betimlenmiştir. Sağ tarafta sırtını kapı direğine dayamış şekilde bir erkek figürü bulunmaktadır. Üzerindeki anahtar demetinden hareketle bu figürün bir zindancıbaşı olduğu yorumu getirilebilir. Bu figür başka bir bölmeye doğru bakmaktadır. Bu bakışından zindancının bu tür işkencelerin olağan gördüğünü ve ilgisi çekmediği yorumu yapılabilir. Buna karşın, yapılan bu işkencenin geniş alınlı ve sakallı bir başka figürün ilgisini oldukça fazla çektiği görülür. Bu figür yarı görünür biçimde diğer kapı direğinin arkasından işkenceyi izlemektedir. Koyu renkli gözleri kin ve zarar vermenin sevinciyle doludur: bu figür Yahudi yetkililerin bir temsilcisi olmalıdır. (Hoff, 1898)

Küçük Paasionda bir cellat dikenli tacı çatal benzeri bir sopayla İsa’nın başına bastırırken diğeri de pense benzeri bir araçla tacı sabit tutmaktadır. Bu sahnedeki cellatlar Yeşil Passionda olduğu gibi genç figürler değil, kaba ve işlerinde tecrübeli oldukları izlenimi veren yaşlı figürlerdir. İsa’nın önünde diz çökmüş vaziyette bulunan İhtiyar figür daha itici bir görünüme sahiptir ve kaba biçimde İsa’yla alay etmektedir. İşkenceyi izleyen iki kişi muhtemelen geri kalan izleyenlerin en önünde bulunan kişilerdir

Bakır Passionda da Küçük Passionda olduğu İsa’nın başına dikenli tacı geçirmeye çalışılan figürler Yeşil Passiona göre daha yaşlıdır. Dürer bakır Passionda serisinde daha önce de bahsettiğimiz gibi eserin izleyicisini sahneyle doğrudan etkileşim içine sokmak niyetindedir. Bu etkiyi bir kez daha İsa ve karşısında yer alan genci karşı karşıya getirerek elde etmiştir. Dürer İsa’nın karşısında onunla alay eden iyi giyimli genç figürü boşuna kullanmış değildir. Küçük Passionda aynı konumda yaşlı bir figür vardır. Bakır Passionda bu şekilde genç hatta çocuk yaşta bir figür kullanması, kinin halkın her kesimine ne denli ulaştığını gözler önüne sermek istemesinden dolayıdır (Hoff, 1898).

Dürer dikenli tacın giydirilmesi sahnesinde kullanılacak figürlerin kısıtlı olmasına karşın her seferinde küçük ama etkili değişiklikler yaparak izleyicinin dikkatini çekmiştir.

5.13. Ecce Homo

Bu başlık altında Dört Passion serisinde de birer örnek yer almaktadır. İncelediğimiz eserlerin ilkinin (Büyük Passion Kat. No:4-28) ve dördüncüsünün adı (Bakır Passion Kat. No:4-31) “Ecce Homo” ikincisinin adı (Yeşil passion Kat. No:4-29) “Mesih Halka Gösterilir” ve üçüncüsünün (Küçük Passion Kat. No:4-30) adı da “Mesih İnsanlara Gösterilir” dir.

Dört eserden ilki (Büyük Passion Kat. No:4-28) ve ikincisi (Yeşil passion Kat. No:4-29) Viyana Albertina Müzesi, 'nde, üçüncüsü (Küçük Passion Kat. No:4-30) Londra British Müzesi, 'de ve sonuncusu (Bakır Passion Kat. No:4-31) Princeton Üniversitesi Sanat Müzesi' de yer almaktadır.

Dört eserden ilki (Büyük Passion Kat. No:4-28) 1499, ikincisi (Yeşil passion Kat. No: 4-29) 1504, üçüncüsü (Küçük Passion Kat. No:4-30) 1511 ve sonuncusu (Bakır Passion Kat. No:4-31) 1512 tarihlidir.

Eserlerden ikisi (Büyük Passion Kat. No:4-28), (Küçük Passion Kat. No:4-30) Ahşap baskı tekniği ile biri (Bakır Passion Kat. No:4-31) Bakır Kazıma tekniği ve sonuncusu (Yeşil passion Kat. No:4-29) Yeşil Astar Kâğıt Üzerine Kare Kalem tekniğinde yapılmıştır.

Olgusal Anlam

Büyük Passionda İsa ve Pilatus zengin bezemelerle süslenmiş Alman evlerini andıran bir yapının giriş holünde tasvir edilmiştir. Yeşil Passionda İsa, yüksek duvarla örülü mekânın geniş açıklığı olan girişinde Pilatus tarafından halka gösterilmektedir. Küçük Passionda ise Büyük ve Yeşil Passionda olduğu gibi bir mekânın giriş kapısında değil de küçük bir kısmı görünen mekânın yarım daire kemerli penceresinden halka gösterilmektedir. Bakır Passion incelediğimiz örneklere göre mekân konusunda bize çok fazla bilgi vermez, Pilatus ve İsa halktan sadece iki basamakla yükseltilmiş mekânın giriş kapısında tasvir edilmiştir.

İkonografi ve İfadesel Anlam

Yahudi Liderler tarafından İsa hakkında yapılan çeşitli suçlamalara rağmen Vali Pilatus İsa'yı suçlu bulmaz. İsa'nın acımasız davranışlara ve aşağılamalara maruz kalmasına rağmen sergilediği olağanüstü asalet ve güçlü duruşu da Pilatus'u çok etkilemiştir. Olayın sorumluluğundan sıyrılmak için bir kez daha girişimde bulunarak, "İşte! Onda bir suç bulmadığımı bilesiniz diye onu dışarı size getiriyorum" der. Bu şekilde Pilatus, İsa'yı vücudundaki yara berelerle, kanlar içinde göstererek kalabalığı insafa getirebileceğini düşünmüş olmalıdır. İsa'nın suçlu olmadığını göstermek için acımasız kalabalığın karşısına çıkaran Vali Pilatus "...Böylece İsa, başındaki dikenli taç ve üzerindeki mor kaftanla dışarı çıktı. Pilatus onlara, 'İşte o adam! (Ecce Homo)' dedi." (Yuhanna 19:5) ifadeleriyle "işte suçlu bulduğunuz o adam" anlamında İsa'yı son kez halka göstermiştir.

Ecce Homo dört kanonik İncilden sadece Yuhanna (19:4-5) İncil'inde yer almaktadır. Resim sanatında Rönesans'tan itibaren yaygınlaşan tasvirlerde Vali Pilatus tarafından halka gösterilen İsa, genellikle Pilatus'un konağının balkonunda ya da giriş bölümünde yer alır. Sahnenin ikonografik figürleri, İsa, Vali Pilatus, bir grup asker ve kalabalık sivillerdir.

İncelediğimiz dört eserde de ikonografiye uygun olarak İsa Krallığını simgeleyen dikenli tacı, pelerini ve askerlerin eline tutturduğu değneğiyle halkın önündedir. Büyük Passionda pelerini arkadan tutan figürün önünde, İsa gözleri kapalı yarı baygın bir şekilde resmedilmiştir. Pilatus'un yüz ifadesinde ve el hareketinde korkuyla karışık bir acıma duygusu olduğunu söyleyebiliriz. Dürer yeşil Passionda ise bu acıma duygusunu biraz daha arttırmak amaçlı İsa'yı acı ve işkenceden yıkılmak üzere tasvir etmiştir. Pilatus bile İsanın bu görüntüsünden duygusal anlamda etkilenmiş görünüyor. Bu yargıyı İsa'nın elbisesini çekingen ve kararsız biçimde üzerinden çeken figürün yüz ifadesi de destekler niteliktedir. Küçük Passionda ise İsa'nın yüzünde acılı bir ifade olmasına rağmen acısını kabullenmiştir. Bu yüzden yıkılmak üzere değil de çilesine karşı dik bir duruşla tasvir edilmiştir. İsa'nın bu yüz ifadesi diğer incelediğimiz eserlerde tasvir edilmeyen halesiyle daha da ortaya çıkarılmıştır. Karşılaştırdığımız diğer eserlere göre Bakır Passionda İsa, sahnede yer alan diğer figürlerden daha uzun ve heybetli tasvir edilmiştir. Yüzünde acı ifadesi yer olmasın rağmen gözlerinde omuzlarındaki yükten ve çektiği acılardan eser yoktur. Sakin biçimde aşağıda bulunan figüre doğru bakmaktadır.

Büyük Passionda aşağıda yer alan İsa'yı şikâyet edenler duygusal açıdan Pilatusun tam aksi biçiminde betimlenmiştir. Sahnenin merkezinde kilolu olarak tasvir edilmiş Yahudi yetkililer olduğunu düşündüğümüz ve “çarmıha gerin” diye bağırarak çelimsiz diğer karşıtların yüzlerinde acımasız bir nefret duygusu yatmaktadır. Bunların yanında ise nizam ve intizamın temsilcisi olarak tepeden tırnağa tüm ihtişamıyla bir savaşçı yer almaktadır. Yeşil Passionda da aynı tezatlık söz konusudur eserin üst bölümünde yaşanan bu acıma duygusunun aksine alt tarafında gözü boyanan halk kargaşa içinde bağırarak almaktadır. Her bir figür olaya müdahildir. Dürer bu kalabalığa sanatsal bir düzen getirmiştir. Farklı gruplar hareketlerini özgün bir biçimde göstermektedir. Sağ tarafta ihtişamlı iki asker/savaşçı hararetli biçimde olay hakkında konuşmaktadır. Halktan birkaç izleyici ve bir yabancı (uzun elbisesi ve yuvarlak şapkası ile bir Venedikliyi andırmaktadır) meraklı gözlerle kendilerine olayı anlatan ve İsa'nın suçluluğu konusunda ikna etmeye çalışan keşiş kıyafetli bir figüre bakmaktadır. Bu figürlerin arkasında ise ellerini havaya kaldırmış ve parmaklarını çapraz biçimde birleştirmiş heyecanlı başka seyirciler İsa'nın cezasının açıklanmasını beklemektedir. Annesinin yanından ayrılarak kalabalığa yaklaşmış bir çocuk kalabalığın hareketlerini taklit ederek aynı biçimde ellerini kaldırarak parmaklarını çapraz biçimde birleştirmiştir. Küçük Passionda Büyük ve Yeşil Passionda olduğu gibi kalabalık figür topluluğu yoktur. İsa ve Pilatus izleyen birkaç seyircinin arkası izleyiciye dönüktür ve elleri hava da cezanın açıklanmasını beklemektedirler. Merdiven basamağında oturup izleyicilere bakan figür ise tekil bir motiftir. Bakır Passionda Dürer tüm seride olduğu gibi figür sayısında azaltmaya gitmiştir. İsa'yı İzleyenlerin elleri diğer incelediğimiz eserlerde olduğu gibi havada olmasa da “çarmıha gerin” ifadeleri somut bir şekilde orada yer alan birkaç figürden sezilemiyorsa da karşısında yer alan figürün soğukkanlı ve sakin şekilde fırsat kollayan duruşundan İsa'nın ölmesi gerektiği fikri okunabilmektedir (Hoff, 1898). Küçük ve Bakır Passionda gördüğümüz yargının bir işareti olan üç çarmıh motifi hükmün verildiğini göstermektedir.

5.14. Golgota Yolu (İsa'nın Çarmıhını Taşması)

Bu başlık altında Dört Passion serisinde de birer örnek yer almaktadır. İncelediğimiz eserlerin ilkinin, (Büyük Passion Kat. No:4-32) üçüncüsünün (Küçük Passion Kat. No:4-34) ve dördüncüsünün adı (Bakır Passion Kat. No:4-35) “Çarmıhını Taşıyan İsa” ikincisinin adı (Yeşil passion Kat. No:4-33) ise “Çarmıhın Taşınması”dır

Dört eserden ilki (Büyük Passion Kat. No:4-32) ve ikincisi (Yeşil passion Kat. No:4-33) Viyana Albertina Müzesi,'nde, üçüncüsü (Küçük Passion Kat. No:4-34) Londra British Müzesin'de ve sonuncusu (Bakır Passion Kat. No:4-35) Princeton Üniversitesi Sanat Müzesi'de yer almaktadır.

Dört eserden ilki (Büyük Passion Kat. No:4-32) 1498, ikincisi (Yeşil passion Kat. No:4-33) 1504, üçüncüsü (Küçük Passion Kat. No:4-34) 1509 ve sonuncusu (Bakır Passion Kat. No:4-35) 1512 tarihlidir.

Eserlerden ikisi (Büyük Passion Kat. No:4-32), (Küçük Passion Kat. No:4-34) Ahşap baskı tekniği ile biri (Bakır Passion Kat. No:4-35) Bakır Kazıma tekniği ve sonuncusu (Yeşil passion Kat. No:4-33) Yeşil Astar Kâğıt Üzerine Kare Kalem tekniğinde yapılmıştır.

Olgusal Anlam

İncelediğimiz tüm eserlerde kalabalık figür topluluğu yer almaktadır. Dört eserde de sahnenin merkezinde Çarmihını Taşıyan İsa tasviri yer almaktadır. Büyük Passion'da İsa tüm yükü üzerinde olan çarmihın altında çökmüş vaziyettedir. Çarmihın uzun kenarı sırtındadır, İsa sol eliyle bir kaya parçasına dayanmıştır, sağ eli ise çarmihın kısa kolunu sarmıştır. Yeşil Passiondaki sahnede İsa Büyük Passionda olduğu gibi yere çökmüştür ve sol eliyle bir taşa dayanmaktadır. Ancak çarmihın pozisyonu Büyük Passiona göre daha farklıdır. Çarmih İsa'nın sırtında değil omzundan aşağıya kaymış durumdadır. İsa'nın sağ eli çarmihın omzuna yüklediği ağırlıktan kurtulmak ya da hafifletmek çabasıdadır. Küçük Passionda İsa bu sefer sol eliyle çarmihın yatay koluna tırnaklarıyla tutunmuştur. Sağ eli ise bitkin bir biçimde taşa dayanmaktadır. Bakır Passionda ise İsa inceldiğimiz diğer eserlerden farklı tasvir edilmiştir, İsa ayakta ve sol omzunun üstünde taşıdığı çarmihı sol eliyle tutmaktadır ve sağ eli havadadır.

Küçük, Büyük ve Yeşil Passionda askerler İsa'yı tekrar ayağa kaldırmak için hamlede bulunmuşlardır. Küçük Passionda olduğu gibi Pilatus yaşanan olayı at sırtında geçişe eşlik ederken izlemektedir. Büyük Passionda Pilatus'un yanında rütbeli bir asker varken Küçük Passionda başkâhin yer almaktadır. İncelediğimiz tüm eserlerde arkada Meryem ve diğer kadınlarla birlikte Yuhanna görünmektedir. Büyük Passionda durur vaziyette İsa'ya bakan Meryem ellerini çapraz biçimde göğsünde birleştirmiş, Yeşil Passionda ellerini yüzüne dayamış, Küçük Passionda boynunu bükmüş ve Bakır Passionda

iki elini birbirine birleştirmiş şekilde tasvir edilmiştir. Büyük, Küçük ve Yeşil Passionda İsa karşısında duran Veronikaya bakarken, Simun'da çarmıhı taşımaya yardım etmektedir. Dürer Bakır Passionda İsa'yı arkada yer alan kadınlara bakarken resmetmiş, Simun figürüne ise yer vermemiştir. Büyük Passionda yaşlı olarak tasvir edilen Simun Yeşil Passionda genç bir delikanlı, Küçük passionda ise orta yaşlı olarak betimlenmiştir. Yeşil Passionda iyi giyimli (Nürnberg geleneksel giysisini giymiş) Veronika incelediğimiz diğer eserlerde olduğu gibi İsa'ya bir kumaş parçası/mendil sunmaktadır.

İkonografi ve İfadesel Anlam

İsa'nın kırbaçlandıktan sonra ki korkunç durumu başkâhin ve Yahudi yetkilileri etkilemeye yetmemiştir. Pilatus gelen tepkilerden dolayı bir ayaklanmanın çıkacağını anlamıştır. Onlar İsa'nın ölüm cezasından başka bir cezayla cezalandırılmasını kabul etmemişlerdir. Bunun üzerinde Pilatus istemese de İsa'nın çarmıha gerilerek ölmesine karar verir. "...Pilatus, elinden bir şey gelmediğini, tersine, bir kargaşalığın başladığını görünce su aldı, kalabalığın önünde ellerini yıkayıp şöyle dedi: 'Bu adamın kanından ben sorumlu değilim. Bu işe siz bakın!'" (Matta 27:24) ifadelerinde yer aldığı gibi halkın karşısında ellerini yıkayarak İsa'nın çarmıha gerilmesinde bir suçlu olmadığını belirtir.

Roma valisi Pontius Pilatus İsa'ya üzerine çivileneceği çarmıhı Kudüs'ten Golgota'ya kadar taşıma cezası verir. Zeytin Dağında çektiği ruhsal ve Golgota Tepesi'nde çarmıha geriliyken çekeceği bedensel çileler sırasında İsa, insanoğlunun tüm günahlarının ve Tanrı tarafından reddedilmesinin ağırlığını da çarmıhla birlikte yüklenir (Coşkuner, 2009, s. 53). Dört kanonik İncil de İsa'nın Çarmıhını Taşımaya farklı ifadelerle anlatılmıştır. "...Dışarı çıktıklarında Simun adında Kireneli bir adama rastladılar. İsa'nın çarmıhını ona zorla taşıttılar." (Matta 27:32), "...Kırdan gelmekte olan Simun adında Kireneli bir adam oradan geçiyordu. İskender ve Rufus'un babası olan bu adama İsa'nın çarmıhını zorla taşıttılar." (Markos 15:21), "...Askerler İsa'yı götürürken, kırdan gelmekte olan Simun adında Kireneli bir adamı yakaladılar, çarmıhı sırtına yükleyip İsa'nın arkasından yürüttüler." (Luka 23:26). Matta, Markos ve Luka İncillerinde çarmıhı Simun adında bir adama taşıttıklarını söylerken Yuhanna İncil'inde İsa'nın kendisinin çarmıhı taşıdığı belirtilmektedir. Çarmıhın ağırlığıyla ve çevresinde yer alan askerlerin darbelerinin etkisiyle İsa düşmüştür. Simun'un çarmıhı taşımaya ise İsa'nın Golgota'ya kadar çarmıhı tek başına taşıyamayacak durumda olmasından dolayı Simun'a çarmıhını taşımaya için zorlamış olmalarını akla getirmektedir. Yuhanna İncil'inde yer alan

“...Askerler İsa'yı alıp götürdüler. İsa çarmihini kendisi taşıyıp kafatası (İbranicede *Golgota*) denilen yere çıktı.” (Yuhanna 19:17) ifadelerinde yer aldığı gibi Batı Sanatında çarmihın İsa tarafından taşındığı tasvirlerle yer verildiği görülür. Çarmihını taşıyan İsa figürü, Hıristiyanların yaşam boyu taşıdıkları yükü temsil eder (Arsal Yüzcüller & Tükel, 2014, s. 163).

İncelediğimiz dört eserde de İsa gerileceği çarmihı kendisi taşır. Dürer dört eserinde de İsa'nın çarmihı taşımalarının başlangıç aşamalarından biri olan Kudüs'ten çıkışını resmetmiştir. Büyük, Küçük ve Yeşil Passionda Simun İsa'ya yardım ederken tasvir edilmişken, Bakır Passionda Dürer Simun'a yer vermemiştir.

Büyük Passionda acı ifadesi İsa'nın yüzüne yansıtılmıştır. Gücü tükenen İsa'nın çöküşünü sadece annesi Meryem fark etmiştir. Bu nedenle de kalabalıkta sadece Meryem durağan vaziyette betimlenmiştir. Durur vaziyette İsa'ya bakan Meryem acıyla ellerini çapraz biçimde göğsünde birleştirmiştir. Yuhanna ve Meryem'in sağındaki kadın figür acı ve üzüntü nedeniyle bakışlarını yere doğru yönelmişler ve İsa'nın çöküşünü fark edememişlerdir. Kompozisyon olarak bakıldığında bu sahnede Dürer diğer incelediğimiz eserlerde görülen kapalı kompozisyon biçimini tercih etmemiştir. Dürer bu sahnede daha çok karakteristik figürler ve gruplar üzerinde çalışmıştır. Bu figür ve gruplar genel anlamda sahnede verilen anı yaşamalarına karşın bireysel olarak daha fazla anlam taşımaktadırlar. İsa'nın bağlı olduğu ipi çeken asker güçlü ve yapılı biçimde betimlenmiş ancak bakışı anı izleyenlere doğru yönelmiştir ve tam anlamıyla olayın içinde değildir. Aynı şey İsa'nın arkasında yer alan ve silahıyla İsa'nın üzerine saldıran asker için de geçerlidir, bu askerin bakışı da öne doğru yönlendirilmiştir. Umursamaz bir tavır da sağ tarafta, geçişin en önünde bulunan ve elde edilmiş bir intikamın bilincinde olan üst düzey bir Yahudi de vardır. İsa Veronika ve Simun estetik bir kapalı grup oluşturur. Veronika ve Simon İsa'nın düşüşüne doğrudan şahit olurlar. Meryem'in etrafındaki gruptan sessiz şekilde bakışlarını yer yönlendiren Yuhanna ve Meryem'in sağındaki kadın sabırla tutulmuş acıyı iyi bir şekilde betimlemiştir. Bu grup kompozisyona bu açıdan oldukça etkili bir katkı yapmaktadır.

Yeşil Passionda ise Büyük Passiona göre kapalı bir kompozisyona şahit olmaktayız, her figür betimlenen ana odaklanmıştır. Dürer bu sahnede çarmihın altında bitkin bir şekilde yer çöken ve üzerindeki ağırlıktan kurtulmak için sağ eliyle hamle yapan insanoğlunu göstermek istemiştir. Küçük Passionda İsa Büyük Passionda olduğu gibi çökmüş biçimde betimlenmiştir. Dürer Küçük Passionda gerçekçi bir biçimde izleyiciye

İsa'nın Golgota'ya giden yolda nelere katlandığını göstermeyi amaçlamıştır. İsa oldukça bitkin biçimde ve yere çökerken sunulmuştur. Bu izlenimi İsa'nın bütününe baktığımızda da görüyoruz. Betimlemeden İsa'nın yere çöküşünün ani biçimde gerçekleştiği duygusu verilmektedir. Ruhu vücudunu son ana kadar ayakta tutmasına karşın gücünün sonuna gelmiştir. İsa'nın yüzü yanında yürüyen Veronikaya doğru çevrilmiştir ve şükran dolu ama ciddi gözlerle ona bakmaktadır. Veronikanın hareketi kibar ve doğal akışa uygundur. İsa'ya bağlı ipi tutan asker İsa'nın çöktüğünü henüz fark etmemiştir. Simun da Nürnberge özgü bir elbise giymiş biçimde betimlenmiştir (Hoff, 1898). Yuhanna ve Meryem vakur ve doğal akışına uygun biçimde betimlenmiştir. Meryem olay karşısındaki korkusunu ve gözyaşlarını içine atmış şekilde İsa'ya bakmaktadır.

Bakır Passionda incelediğimiz diğer eserlerden farklıdır İsa'nın gücü henüz tam anlamıyla tükenmiş değildir ve yere çökmemiştir. İsa'nın yüzündeki çile ve acı ifadesi bu bağlamda fiziki bir çile ve acının ifadesi değildir. Büyük, Küçük ve Yeşil Passionda İsa Veronika'ya bakarken resmedilmiştir. Bakır Passionda ise İsa geride kalan kadınlara bakmaktadır. “...İsa bu kadınlara dönerek, ‘Ey Kudüs kızları, benim için ağlamayın’ dedi. ‘Kendiniz ve çocuklarınız için ağlayın.’” (Luka 23:28) ifadelerini ona bakan kadınlara söylemişcesine tasvir edilmiştir. Kadınlar dikkatli ve huşu içerisinde elleri katlanmış biçimde bu sözlere kulak vermektedir. Asker ve seyircilerden bazıları bu olayı anlamsız şekilde izlemektedir.

Çarmıhın ağırlığıyla ve çevresinde yer alan askerlerin darbelerinin etkisiyle İsa düşmüştür. “...Dışarı çıktıklarında Simun adında Kireneli bir adama rastladılar. İsa'nın çarmıhını ona zorla taşıttılar.” (Matta 27:32), “...Kırdan gelmekte olan Simun adında Kireneli bir adam oradan geçiyordu. İskender ve Rufus'un babası olan bu adama İsa'nın çarmıhını zorla taşıttılar.” (Markos 15:21), “...Askerler İsa'yı götürürken, kırdan gelmekte olan Simun adında Kireneli bir adamı yakaladılar, çarmıhı sırtına yükleyip İsa'nın arkasından yürüttüler.” (Luka 23:26) ifadelerinde yer alan Simun'un çarmıhı taşınması ise İsa'nın Golgota'ya kadar çarmıhı tek başına taşıyamayacak durumda olmasından dolayı Simun'a çarmıhı taşınması için zorlanmış olabileceğini akla getirmektedir.

5.15. Çarmıhta İsa

Bu başlık altında Dört Passion serisinde de birer örnek yer almaktadır. İncelediğimiz eserlerin (Kat. No:4-36,37,38,39) dördünde isimleri “Çarmıhta İsa” olarak belirtilmiştir.

Dört eserden ilki (Büyük Passion Kat. No:4-36) ve ikincisi (Yeşil passion Kat. No:4-37) Viyana Albertina Müzesi,'nde, üçüncüsü (Küçük Passion Kat. No:4-38) Londra British Müzesi, 'de ve sonuncusu (Bakır Passion Kat. No:4-39) New York Metropolitan Müzesi'de yer almaktadır.

Dört eserden ilki (Büyük Passion Kat. No: 4-36) 1498, ikincisi (Yeşil passion Kat. No:4-37) 1504, üçüncüsü (Küçük Passion Kat. No:4-38) ve sonuncusu (Bakır Passion Kat. No: 4-39) 1511 tarihlidir.

Eserlerden ikisi (Büyük Passion Kat. No:4-36), (Küçük Passion Kat. No:4-38) Ahşap baskı tekniği ile biri (Bakır Passion Kat. No:4-39) Bakır Kazıma tekniği ve sonuncusu (Yeşil passion Kat. No:4-37) Yeşil Astar Kâğıt Üzerine Kare Kalem tekniğinde yapılmıştır.

Olgusal Anlam

İncelediğimiz dört eserde de sahnenin merkezinde çarmıha gerilmiş ve başında dikenli tacı bulunan yarı çıplak İsa yer almaktadır. Büyük, Yeşil ve Küçük Passionda çarmıhın sağ tarafında İsa'nın annesi Meryem, Üç Meryemler ve Yuhanna yer alırken sol tarafında Vali Pilatus askerler ve/veya Yahudi yetkililer yer almaktadır. Bakır Passionda ise Çarmıhta İsa'nın sağ yanında sadece annesi Meryem sol yanında ise Yuhanna ve bir asker yer almaktadır.

Büyük Passionda İsa kaba bir şekilde birleştirilmiş olan çarmıhta asılı biçimde tasvir edilmiştir. İsa'nın vücudu bel ve kalça kısmından güçlü biçimde dışa doğru esnemiştir. Dikenli taç ve haleli başı göğsüne ve bir miktar da yana doğru düşmüştür.

Küçük Passionda haleli ve dikenli tacıyla betimlenen İsa ölümle birlikte kuvvetini yitirmiş olan kolları vücudun ağırlığını taşıyamaz hale gelmiştir. Vücudun ağırlığı yerçekimiyle bir miktar aşağıya kaymış bu nedenle de İsa'nın dizleri hafifçe sağ tarafa kırılmış biçimde öne çıkmıştır. Bakır Passionda ise dikenli tacı ve halesiz betimlenen İsa'nın daha sağlıklı görünen bedeni yine hafif aşağıya kaymıştır ve bacakları sol tarafa

kırılmıştır. İsa'nın başı sadece bir miktar yana düşmüştür ve saçları geriye doğru savrulmaktadır. Yeşil Passionda ise diğer üç Passion sersisinden farklı olarak İsa yüksek bir çarımha asılıdır. Kolları ve ayakları çivilenirken o kadar gerdirilmiştir ki, diğer incelediğimiz üç eserde tasvir edilen İsa'nın vücudundaki esneme görülmemektedir. Öyle ki sağa ve sola açılmış kolları düz bir hat oluşturur. Dikenli taçlı başı önden çok yana düşmüştür.

İkonografi ve İfadesel Anlam

Ortodoks Kilise takviminin kutlama sırasına göre sekizinci yortu, İsa'nın çarımha gerilişidir. Bu gün liturjide *Kutsal Cuma* adıyla da bilinir. İsa'nın Çarımha Gerilişi, Paskalya Pazar'ından önceki Cuma anılır. İnciller'de çarımha gerilişin gerçekleştiği gün ve saat ile ilgili uyumlu anlatımlar vardır (Brown, 1977, s. 1351-1376). Bu ifadelerle göre İsa, Sebt günü, Fısıh Bayramı arifesinde, saat 9'da çarımha gerilir (Coşkuner, 2009, s. 89). İsa'nın çarımha gerilişi dört kanonik İncil'de (Matta 27: 33-56; Markos 15: 22-41; Luka 23: 32-48; Yuhanna 19: 18-31) genel hatlarıyla birbirine yakın biçimde anlatılır. Ancak Yuhanna İncili, çarımha geriliş ile ilgili en fazla ikonografik detayı içerir.

İsa'nın çarımha gerilerek idam edilmek istenmesi bilinçli bir seçimdir. Çarımha gerilme cezası eski Roma'da verilebilecek en yüksek ve en ağır cezaydı. Bu ceza genelde hırsızlar, köleler ve devlete isyan eden suçlular için uygulanan bir cezaydı (Hengel, 1977). İsa çarımhanın ifade ettiği bu anlam içerisinde, dönemin egemenleri tarafından değersizleştirilerek aşağılanmak isteniyordu. Bu suçlamalarla İsa'yla birlikte haça gerilen iki suçludan dört kanonik İncil'de (Matta 27, 38; Markos 15,27; Luka 23, 33; Yuhanna 19,18) bahsedilse de ele aldığımız dört eserde de İsa çarımha tek başına gerilmiş ve suçluların tasvirlerine yer verilmemiştir.

Kanonik İnciller'de, İsa çarımha gerilirken nasıl durduğu veya üzerinde ne olduğu hakkında net bir bilgi yoktur. İsa'nın dört Passion sersinde de Perizonium⁸⁰ gibi yalın bir kıyafetle betimlenmesini Yuhanna İncilinde, çarımha gerildiği zaman, askerlerin İsa'nın kıyafetini paylaşmak için zar atmalarına bağlayabiliriz.

İncil metinlerinde İsa'nın çarımha gerilmesi sırasında meleklerin varlığından söz edilmemiştir. Genelde Büyük ve Küçük Passionda olduğu gibi zırhları ve mızraklarıyla

⁸⁰ Perizonion / Perizonium: Belle bağlanan kumaş parçası, peştamal. Özellikle, İsa'nın Çarımha Gerilişi sahnesinde ikonoklast Dönem'den sonra İsa, *kolobion* yerine, *perizonion* giyer. (Coşkuner, 2009, s. 283)

imparatorluğun temsilcileri ve toplumun önde gelen Yahudi liderleri çarmıhın hemen sol alt tarafında resmedilirken. Yeryüzü iktidarını temsil eden bu figürlerle birlikte çarmıhın üst kısmında, Tanrı'nın iktidarını temsil eden melekler görülmektedir. (Aksoy M. , 2018) Bu nedenle her zaman olmasa da melek figürleri de çarmıh sahnelerinde karşımıza çıkar. Sadece Büyük Passionda tasvir edilen bu meleklerin cılız yüzlerinde muazzam bir acı ifadesi yer alır.

Büyük, Küçük ve Bakır Passionda yer alan Çarmıhta İsa eserlerinde tasvir edildiği gibi İsa'nın çarmıhının üzerine asılan NASIRALI İSA- YAHUDİLERİN KRALI yani İbranice IESUS NAZARENUS REX IUDAEORUM'un baş harfleri olan INRI yazılı cürüm yaftası dört kanonik İncil'de de şu ifadelerle geçmektedir. “...Başının üzerine, ‘BU, YAHUDİLERİN KRALI İSA’DIR’ diye yazan bir suç yaftası astılar.” (Matta 27:37), “...Üzerindeki suç yaftasında, ‘YAHUDİLERİN KRALI’ diye yazılıydı.” (Markos 15: 26), “...Başının üzerinde şu yafta vardı: ‘YAHUDİLERİN KRALI BUDUR’ (Luka 23:38), “Pilat bir de yafta yazıp çarmıhın üzerine astırdı. Yaftada şöyle yazılıydı: ‘NASIRALI İSA-YAHUDİLERİN KRALI.’” (Yuhanna 19:19). Dürer Yeşil Passion’da suç yaftasını çarmıhın üzerinde tasvir etmiştir fakat üzerine INRI yazmamıştır.

Dört İncil'de de İsa'nın ardınca gelen kadınlardan söz edilir. Ancak verilen isimlerde bazı farklılıklar vardır. “...Orada, olup bitenleri uzaktan izleyen birçok kadın vardı. Bunlar, Celile'den İsa'nın peşinden gelip O'na hizmet etmişlerdi. Aralarında Mecdelli Meryem, Yakup ile Yusuf'un annesi Meryem ve Zebedi oğullarının annesi de vardı.” (Matta 27:55-56), “...O olup bitenleri uzaktan izleyen bazı kadınlar da vardı. Aralarında Mecdelli Meryem, küçük Yakup ile Yose'nin annesi Meryem ve Şalome bulunuyordu. İsa daha Celile'deyken bu kadınlar O'nun peşinden gitmiş ve O'na hizmet etmişlerdi. O'nunla birlikte Kudüs'e gelmiş olan daha birçok kadın da olup bitenleri izliyordu.” (Markos 15:40-41), “Ama İsa'nın bütün tanıdıkları ve Celile'den O'nun peşinden gelmiş olan kadınlar uzakta durmuş, olanları seyrediyorlardı.” (Luka 23: 49), “...İsa'nın çarmıhının yanında ise annesi, annesinin kız kardeşi, Klop'a'nın karısı Meryem ve Mecdelli Meryem duruyordu.” (Yuhanna 19:25). Dürer'in incelediğimiz Büyük, Yeşil ve Küçük Passion serilerinde yer alan Çarmıhta İsa tasvirlerinde bu figürlerin tamamının bir arada bulunmuş ancak Bakır Passionda olduğu gibi İsa iki yanında sadece annesi Meryem ve ölürken onu emanet ettiği Yuhanna ile de gösterilmiştir. Büyük ve Küçük Passion'da olduğu gibi izleyiciye göre resmin sağ taraftaki figürler silahları, zırhları ve rahat tavırlarıyla Roma

iktidarını ve gücü temsil ederken, sol taraftaki kadınların öne düşmüş başları, üzgün yüzleri ve ürkek tavırlarıyla iktidar karşısındaki zayıflığı simgeliyor gibidir (Aksoy M. , 2018, s. 58). Küçük Passionda olduğu gibi uzun saçları, kederini vurgulayan hareketleriyle seçkinleşen Mecdelli Meryem Küçük ve Yeşil Passion'da olduğu gibi genellikle İsa'nın ayakları dibinde ya da ayaklarına kapanmış bir şekilde resmedilir.

Kanonik İnciller'den sadece Yuhanna (19:34) İncilinde “...*Ama askerlerden biri O'nun böğrünü mızrakla deldi. Böğründen hemen kan ve su aktı.*” ifadeleriyle bahsedilen ve kimliği ile ilgili bir bilgi verilmese de apokrif kaynaklardan ismini öğrendiğimiz Longinus⁸¹ tarafından, İsa'nın sol böğrüne batırılan mızrağın hayat kapılarını açtığına inanılmaktadır. Büyük ve Küçük Passionda İsa'nın yarasından kan/su akarken tasvir edilmiştir. Büyük Passionda ayrıca İsa'nın elleri ve ayakları da kanamaktadır. Yaralarından akan kanlar melekler tarafından kadehlere/kalislere⁸² doldurulmaktadır. İsa'nın çarmıhta can çekişmesi, yarasından kan ve suyun akması ve İsa'nın gözlerinin kapalı olması onun insanî yönünü göstermektedir (Schiller, 1972, s. 95-96). İsa, günahlarından arınmak için su ile vaftiz olmuş çarmıha gerilerek kendini feda etmiştir. Çarmıh İsa'nın insani yönü ve tanrı oluşu arasındaki iki gerçeği temsil etmektedir. Çarmıhta insan olarak ölen İsa, tanrı olarak ölümün üstesinden gelmiştir (Schiller, 1972, s. 93). Küçük ve Yeşil Passionda ölümün dahi alıp götüremediği acı ve çile ifadesi hala İsa'nın yüzünde seçilebilmektedir. Bakır Passionda ise İsa'nın yüzüne bitkin bir ifade yerleştirilmiştir ve acı ifadesiyle güçlendirilmiştir. Büyük Passion'da İsa'nın böğrü delinmiş ve oradan akan kan bir melek tarafından bir kadehe doldurulmaktadır fakat Longinus figürüne yer verilmemiştir. Yeşil Passionda ise Longinus bir at üzerinde İsa'nın böğrünü delmek için mızrağıyla beklemektedir. Küçük Passionda İsa böğründen akan kanla çarmıhta resmedilirken, izleyiciye göre resmin sağ tarafında yüzünü örten konik şapkası ve elinde mızrağıyla resmedilen figür Longinus olmalıdır.

İkonografide bir dalın ucuna takılı sirkeli/şaraplı süngeri İsa'ya içiren askerden bahsetmektedir. “*İçlerinden biri hemen koşup bir sünger getirdi, ekşi şaraba batırıp bir kamışın ucuna takarak İsa'ya içirdi.*” (Matta 27:48), “...*Aralarından biri koşup bir süngeri ekşi şaraba batırdı, bir kamışın ucuna takarak İsa'ya içirdi. 'Dur bakalım, İlyas gelip O'nu*

⁸¹ Longinos adı Longe'den (Mızrak) üretilmiştir (Kostof, 1989, s. 180)

⁸² Kalis; çarmıhtaki “İsa'nın kanının toplandığı kâsedir ve Hıristiyanlığın Ökaristi Sakramenti'nde, İsa'nın kanını sembolize eden şarabın konulduğu kutsal kâse ile aynı olduğu düşünülür. Aynı zamanda İsa'nın Son Akşam Yemeği'nde içtiği son şarabın konulduğu kupayı da sembolize eder (Tüzün, 2013). Ayinlerde kullanılan kiliseye ait kutsal bir obje olan kalis Hıristiyanlıkla birlikte bu dini benimseyen her kültür ve coğrafyanın önemli bir dinsel objesi haline gelmiştir (Gökcan, 2011, s. 382)

indirecek mi?’ dedi.” (Markos 15:36), “...Orada ekşi şarapla dolu bir kap vardı. Şaraba batırılmış bir süngeri zufa dalına takarak O'nun ağzına uzattılar.” (Yuhanna 19:30). Bu asker figürünü incelediğimiz Çarmıhta İsa tasvirlerinden sadece Yeşil Passion’da görebiliyoruz. Bu asker sol eliyle bir bez parçasını tutarken, sağ eliyle süngerin takılı olduğu uzun dal parçasını tutmaktadır.

Sol elinde yer alan bez parçası ve karşısında yer alan figürün elindeki taşları/zarları havaya atması dört kanonik İncil’de. “...Askerler O’nu çarmıha geldikten sonra kura çekerek giysilerini aralarında paylaştılar.” (Matta 27:35), “...Sonra O’nu çarmıha gerdiler. Kim ne alacak diye kura çekerek giysilerini aralarında paylaştılar.” (Markos 15:24), “...İsa, ‘Baba, onları bağışla’ dedi. ‘Çünkü ne yaptıklarını bilmiyorlar.’ O’nun giysilerini aralarında paylaşmak için kura çektiler.” (Luka 23:34), “...Askerler İsa’yı çarmıha geldikten sonra O’nun giysilerini aldılar. Her birine birer pay düşecek biçimde dört parçaya böldüler. Mintanını da aldılar. Mintan boydan boya dikişsiz bir dokumaydı. Birbirlerine, ‘Bunu yırtmayalım’ dediler, ‘kimin olacak diye kura çekelim.’ Bu olay, şu Kutsal Yazı yerine gelsin diye oldu: ‘Giysilerimi aralarında paylaştılar, elbisem üzerine kura çektiler. Bunları askerler yaptı.’” (Yuhanna 19:23-24) ifadelerinde yer alan İsa’nın elbiseleri için kura çekilmesinin betimlenmesidir. Dolayısıyla Dürer burada iki farklı figür olarak düşündüğümüz süngeri taşıyan askeri ve kıyafetlerini paylaşan askeri aynı asker olarak resmetmiştir.

İnciller’de, “...Bütün ülkenin üzerine öğleyin saat on ikiden saat üçe kadar süren bir karanlık çöktü.” (Matta 27:45), “...Bütün ülkenin üzerine öğleyin saat on ikiden saat üçe kadar süren bir karanlık çöktü.” (Markos 15:33), “...Saat öğleyin on iki sularında güneş karardı ve bütün ülkenin üzerine saat üçe kadar süren bir karanlık çöktü.” (Luka 23:44-45) ifadeleri yer almaktadır. İsa’nın çarmıha gerilmesinden bir süre sonra ikonografide bahsedildiği gibi güneş tutulması gibi kozmik bir karmaşanın olduğu belirtilmiştir (Canverdi, 2005, s. 160). Sadece Büyük Passion serisinde yer alan Çarmıhta İsa tasvirinin iki üst köşesinde resmedilen insan yüzlü güneş ve ay tasvirleri, bu kozmik karışıklığı simgelemektedirler.

İsa’nın çarmıha gerildiği Golgota Tepesi’nin, kafa kemiği anlamına geldiği dört kanonik İncil’de birbirine yakın cümlelerle ifade edilir: “...Golgota denen yere vardılar. Bu isim ‘kafatası’ anlamına gelir.” (Matta 27:33), “İsa’yı Golgota denen yere götürdüler. Golgota, ‘kafatası yeri’ anlamına gelir.” (Markos 15:22), “...Kafatası denilen yere

vardıklarında İsa'yı iki suçluyla beraber çarmıha gerdiler.” (Luka 23:33), “...O vakit İsa'yı aldılar; o İbranice Golgota denilen Kafakemiği adındaki yere...” (Yuhanna 19:17).

Bizim de incelediğimiz Büyük, Küçük ve Bakır Passion serilerindeki Çarmıta İsa tasvirlerinde çarmıhın dibinde bir kurukafa yer almaktadır. Bu kurukafa tasviri Golgota⁸³ anlamının yanı sıra Âdem'in insanlığın yaratılışından itibaren getirdiği ilk günaha gönderme yaparak, İsa'nın kurban edilişi sonucunda gerçekleşen ilk günahı kurtuluş olgusunu dile getirmektedir (Tükel, 1993, s. 165). İsa'nın Âdem'den beri devam eden bu günahı kaldırmak için kendisini feda ettiği, böylece Tanrı'nın günahkâr insana karşı öfkesini yatıştırdığı ve insanlığı Tanrı ile barıştırdığına inanılmaktadır (Challaye, 1997, s. 192).

5.16. Passion Serilerinin Üslup Değerlendirmesi

İncelediğimiz serilerde yer alan eserlerin tamamının Albrecht Dürer'e ait olmasından dolayı *Karşılaştırma ve Değerlendirme* bölümünde her bir eserin ikonolojik değerlendirmesine girilmemiş ve dört seri ayrı bir başlık altına kendi içersinde üslup açısından değerlendirilmiştir.

Passion serilerinden “Büyük Passion” başlığı altında incelediğimiz tasvirlerin üzerindeki tarihlendirmeler dikkate alındığında serinin, iki farklı tarih grubuna ayrılabilirdiği göze çarpar. Bu ayırıma göre serinin ilk grubunu daha eski tarihli ikinci grubu ise yeni tarihli tasvirler oluşturmaktadır. (Thausing, 1874, s. 333). Bu tasvirlerdeki kompozisyon tutarlılığı ve tasvir üslubu dikkate alındığında yukarıda bahsettiğimiz iki grup arasında farklılıkların olduğu görülür. Bu farklılıklar biçimsel öğelerde de ortaya çıkar.

Bu bağlamda figürlerdeki farklılar önemlidir. Öyle ki “*İsa'nın Kamçılanması*” sahnesinde belirginleşen keskin hatlı, zayıf yüzler ve cellat figürlerinde kendini gösteren cılız ya da sıska olarak tabir edebileceğimiz vücut yapıları ile “*Yahuda'nın İhaneti*” sahnesinde belirginleşen güçlü ve kuvvetli asker figürleri sözünü ettiğimiz farklılığa dikkat çekecek bir örnektir. Bir diğer farklılık da “*İsa'nın Kamçılanması*” sahnesindeki cılız yapılı figürlerin yüz ve anatomik hatları bakımından birbirlerine benzer olmalarıdır. “*Yahuda'nın İhaneti*” sahnesinde ise her bir figürün yüz hatları ve anatomisi o figüre özgü olacak biçimde çalışılmıştır. Dahası, daha eskiye tarihlendirilen ilk grup eserlerindeki

⁸³ Burası Yahudi inancına göre Âdem'in yaratıldığı ve gömüldüğü yer ve aynı zamanda dünyanın merkezi, evrenin ekseni ve Kurtuluş'un mekânıdır. (Kahyaoğlu, 2006, s. 211)

figürlerin ayakları daha küçük tasvir edilmiş, figürlerin ayak parmakları simetrik ve muntazam biçimde betimlenmiştir. 1510 yılına tarihlendirilen ikinci grupta figürlere ait ayakların daha uzun tasvir edildiği ve ayak başparmaklarının ayağın yere basması esnasında diğer parmalardan ayrıldığı görülür. Diğer bir farklılık da figürlerin kıyafetlerinde gözlemlenir. Daha eski tarihli sahnelerde İsa figürlerinin üzerindeki elbiselerin kolları, figürün eline uzanan ucunda daralmış biçimde gösterilmiştir. İsa'nın "Yahuda'nın İhaneti" sahnesindeki elbisesi ise geniş uçlu bir kol çapına sahiptir. İsa'nın saç tasvirleri de ilave olarak farklılık göstermektedir. Farklılıklar "Zeytin Dağında ve Yahuda'nın" İhaneti sahnelerdeki arka planlarında ve ışık kullanımında da mevcuttur. İlk sahnede, özellikle de uzak arka plana geçişte, neredeyse keyfi bir ışık ve gölge kullanımı göze çarpıyor. "Yahuda'nın İhaneti" sahnesinde ise her yer zifiri karanlığa bürünmüş ve sadece kayalığın önünde yer alan iki meşale tarafında aydınlatılmıştır. Karanlık gökyüzünde kontrast sağlayan tek şey nispeten daha açık renkli olan bir bulut olmuştur. Bu bulutun altında yer alan çiftlik cılız biçimde aydınlatılmış ancak bu aydınlık yumuşak bir geçişle tekrar koyu karanlığa dönmüştür.

Eski tarihli tasvirlerde de kendi içerisinde farklılıklar söz konusudur. Üslup olarak en zayıf olan sahneler "Zeytin Dağı, Yahuda'nın İhaneti, Çarmıha Gerilme", sahneleridir (Hoff, 1898, s. 95). Buradan hareketle bu sahnelerin en eski sahneler olduğu yargısına varılabilmektedir. En belirgin özellik ise bu sahnelerde Dürer'in sonraki eserlerinden olan Yeşil Passion serisinin aksine daha bütüncül bir kompozisyon düzeninin benimsenmiş olmasıdır.

En zayıf üslup özelliklerini taşıdığından söz ettiğimiz sahneleri arasında yer alan diğer iki sahneyle, yani "Ecce Homo" ve "İsa'nın Çarmıhını Taşımaları" sahneleriyle, karşılaştırdığımızda hem kompozisyon hem de figürlerin bireysel tasvirleri açısından farklılıkların olduğu görülür. Bu karşılaştırma dâhilinde Dürer'in "İsa'nın Çarmıhını Taşımaları" sahnesiyle ders aldığı ustalarının etkisinden sıyrılmaya çalıştığı izlenimi oluşur. Dürer bu sahnede, diğer sahnelerine hâkim olan teatral bütünlük etkileşiminin yerine, bireysel olarak işlenmiş figür gruplarını koymak için çaba göstermiştir (Dürer, 1979, s. 149). Bu sahnede İsa tasviri de diğer sahnelerden daha başarılıdır. Bu sahneyle İsa figürü insanı duygusal olarak etkileyen bir figür olmaktan, hissedilen bir figür olma yolunda mesafe kat etmiştir (Hoff, 1898, s. 96).

1510 yılına tarihlendirilen sahnelerde Dürer daha ağır bir üslup kullanmıştır. Bu sahnelerde İsa'nın çilesi büyük bir acı içermektedir. Bu sahnelerde düşmanları İsa'nın

karşısında bir üstünlük elde etmiştir ancak İsa'nın ruhani üstünlüğü “*Yahuda'nın İhaneti*” sahnesiyle ortaya çıkmaya başlamıştır.

Dürer 1503 yılında ağır bir hastalık geçirdikten sonra Yeşil passionu yapmaya karar verir. Bu seride Dürer İsa'nın insan olarak çektiği fiziki acıları gözler önüne sermek istemiştir. Bu durum özellikle “*Yahuda'nın İhaneti, Dikenli Tacın Geçirilmesi, Ecce Homo ve Çarmıhta İsa*” sahnelerinde öne çıkmaktadır. “*Yahuda'nın İhaneti*” sahnesinde İsa acılara dayanamayıp gözlerini kapatmıştır çünkü İsa'nın başı saçlarından geriye doğru hiddetli biçimde çekilmektedir. Sağ elinin parmakları kolundan tutan askerin uyguladığı baskı nedeniyle kasılmış ve dışa doğru açılmıştır. “*Dikenli Tacın Geçirilmesi*” sahnesinde biçimsel olarak İsa'nın dikenli tacın geçirilmesi esnasında çektiği acılarla bayıldığını görürüz. Başı öne düşmüş gözleri kapanmıştır, sağ kolu güçten yoksun biçimde bacağı üzerinde durmaktadır. “*Çarmığın Taşınması*” sahnesinde İsa'nın başı çaresizce ve yardım beklercesine Veronika'ya çevrilmiştir. Sağ eliyle son bir denemeyle çarmıhın ağırlığından kurtulmaya çalışmaktadır.

Dürer izleyiciden eserleri incelerken İsa'nın hayatı içine girip İsa ile birlikte aynı acıları hissetmesi gerektiğini düşünmüştür (Hoff, s.98). Bu nedenle de sahnelerde İsa'nın çevresinde yer alan kişileri günlük hayatın içinden çekip eserlerine adapte etmiştir. İsa'yı tutuklayan ve kırbaçlayan figürler zoraki betimlenmiş figürlerden çok güçlü ve kuvvetli gerçek askerler olarak tasvir edilmiştir. Pilatus'un huzurunda ve halk arasında kendini gösteren davacılar rahip kıyafetleri giymişlerdir, Kayafa ise şişman bir başrahiptir. Meryem dışındaki azizeleri (kutsal kadınları) dahi çoğu zaman Nürnberg yöresine ait zamane elbiseleriyle tasvir etmiştir. “*Çarmıhını Taşınması*” sahnesinde Veronika, “*Çarmıhta İsa*” sahnesinde Magdalena bunlara örnektir. Dürer seyirciyi doğru etkileyebilmek için bütün imkânları kullanmaktadır. “*Ecce Homo*” sahnesinde İsa'nın bulunduğu yüksek giriş merdivenine ait yapının güçlü ve sağlam duvarları yarı baygın haldeki İsa figürü ile bir kontrast oluşturmaktadır. Bunun yanı sıra sahnelerin geçtiği mekânlardaki farklılıklar da dikkat çekicidir. “*Kırbaçlanma*” sahnesindeki sütunlu mekân, gerçekleşen olayı herkesin görebilmesi ve buna şahit olabilmesi için arkaya doğru büyük ve geniş pencerelerle genişlemektedir. Buna karşın “*Dikenli Tacın Geçirilmesi*” sahnesinde, İsa halka daha sonra gösterileceği için, olay küçük pencere aralıklarına sahip dar bir mekânda geçmektedir.

Dürer izleyiciyi etkilemek adına ışık ve arka plan tasvirlerine de oldukça önem vermiştir. Her yerde ürkütücü bir karanlık hâkimdir, çiçekler, bitkiler ve çalılar anca sisli ve fulu biçimde seçilebilmektedir. Işık karanlık arka planlara sadece dar ve açık renkli bir

şerit biçiminde girmektedir ve aydınlatmaktan çok çevredeki karanlığı daha da etkili kılmaktadır. Bu ışık figürlerin üzerine cılız biçimde yansımaktadır İsa'nın çevresinde yer alan sadık kişilerin üzerine cılız ışık şeritleri düşmektedir. Sahnelerin üzerinde izleyiciyi bağlayan şiirsel bir üzüntü hâkimdir.

Dürer Büyük Passion serisini bitirmeden önce İsa'nın çilesini daha küçük formatta halka sunmak üzere Küçük Passion serisi üzerinde çalışmıştır. Bu kaniya Küçük Passion serisinde yer alan iki sahneden ulaşıyoruz: *İsa Herodes'in Huzurunda* ve *İsa'nın Çarmıhını Taşımaya*. Her iki sahne de 1509 tarihini taşımaktadır. Dürer bu passion serisinde İsa'nın çilesini ve amacını izleyiciye aktarmak istemiştir. Dürer'in küçük passion serisinde işlemek için İncillerden seçtiği sahneler Dürer'in aslında neyi amaçladığını açık şekilde göstermektedir. İnsanlığın İsa tarafından kurtarıldığı fikri Küçük Passion serisinde işlenerek izleyiciye sunulmak istenmiştir.

İsa'nın Çilesini anlatan bölümde "*İsa'nın Kudüs'e Girişi*" ile Kurtuluş teması başlar. "*Tacirlerin Tapınaktan Kovulması*" sahnesi ile çile sahnelerine bir giriş yapılır ve ardından "*Son Akşam Yemeği*" ve "*Havarilerin Ayaklarının Yıkılması*" sahneleri ile havariler yaşanacak olan zorluklara hazırlanır. "*Zeytin Dağında İsa*" sahnesi ise gerçek çilenin başlangıcıdır.

Küçük Passiona yer alan figürler oldukça karakteristik ve etkili biçimde tasvir edilmesine rağmen genel ifadeyi bozamaz. Dürer kompozisyon düzeninde izleyiciye resimsel anlatının her bir ifadesine dâhil olabilme olanağı tanımaktadır. "*Yahuda'nın İhaneti*, *İsa'nın Çarmıhını Taşımaya* ve *Çarmıhta İsa*" sahneleri buna en bariz örneklerdir. Burada yer alan ifadeleri her kesimin anlayacağı netlikte ve sadelikte vermektedir. *Yahuda'nın İhaneti* sahnesinde İsa Yahuda'nın kendisini öpmesi sırasında sol eliyle sağ elinin işaret parmağını tutmaktadır. İsa'nın kendini savunmak için parmağını bile kımıldatmadığını anlatmasına bir örnektir. Aynı şekilde *İsa'nın Çarmıhını Taşımaya* sahnesinde İsa'nın güçten düşmüş ve bitkin şekilde sol eliyle çarmığın bir koluna tırnaklarını geçirircesine sarıldığı sahneler Dürer'in başarısını kanıtlayan tasvirlerdir.

Dürer'in kurtarıcı sıfatını yüklediği İsa'yı nasıl işlediği ise çile sahnelerinin girişinde "*Zeytin Dağında İsa*" sahnesinde kendini belli etmeye başlamıştır. İsa bu sahnede Tanrı'nın ona verecekleri karşısında içtenlikle öne doğru eğilmiştir. Dürer Tanrı'nın isteği olan her şeyi kayıtsız şartsız kabullenen İsa'yı tüm seri boyunca gözler önüne sermektedir. Bunu yaparken de kendinden önceki sanatçılar gibi İsa'yı acılardan soyutlayarak değil, İsa'nın tüm acıyı hissettiğini vurgulayarak ama üstesinden gelecek

kuvveti de vererek sağlamıştır. İsa'nın bu sakin kabullenmişliğini, “*İsa Hanna Huzurunda*” adlı eserdeki kötü muamelede, *Kırbaçlanma ve Dikenli Tacın Geçirilmesi* sahnelerinde karşımıza çıkan sakin ve kabullenmiş bakışından, Ecce Homo sahnesindeki sabırlı duruşundan anlıyoruz.

Kurgu ve arka plan kullanımı açısından küçük passion serisi diğer passion serilerinden ayrılmaktadır. Dürer küçük passion serisinde mümkün olan tüm sahneleri açık alanlarda ve halkın önünde tasvir etmeye çalışmıştır. Bu nedenle diğer passion serilerinde kapalı alanlarda geçen *İsa Kayafa'nın Huzurunda*, *İsa'nın Kırbaçlanması*, *Dikenli Tacın Geçirilmesi* ve benzeri sahneleri açık ya da sütunlu ve açıklığı yer alan mekânlara taşımıştır. Bunu yeşil passionda olduğu gibi pencere açıklıklarından mekân dışındaki evleri ve yolları görünür kılarak değil mekânlara kapalı mekânlar olmadıkları izlenimi vererek gerçekleştirmiştir. Tasvirler halkın bu mekânlarda gerçekleşen olayları izleyebilir olması üzerine kuruludur. Dürer küçük ebatlı bu sahneleri figürleri küçültmeden izleyiciye büyük bir mekânın içinde olduğu duygusunu sağlayacak biçimde kurgulamıştır.

Dürer sahne kompozisyonunu derinlemesine yani önden arkaya doğru kurgulamak yerine sağdan sola ya da soldan sağa kurgulayarak bu etkiyi elde etmiştir. Böyle sahnelerde sahnenin bir tarafı duvar ya da benzeri yapılarla kapatılmış, diğer tarafı ise açık bırakılmıştır. İsa'nın Kayafa'nın huzurunda olduğu sahnede sol tarafta İsa'nın çevresini saran az sayıdaki figürlerin arkasında daha çok figürün bulunduğu hissine kapılırız. Bu etki Dürer'in alan azlığından dolayı sahneyi bir tarafından düz şekilde kesmesi ve figürlerin sahnenin dışından sahneye doğru bir hareket gerçekleştirdiği izlenimi yaratmasıyla elde edilmiştir. Benzer biçimde izleyici de sahnenin dışında yer almaktadır ve sahne film şeridi gibi önünde akmaktadır (Hoff, 1898, s. 99).

Küçük passion serisi halk için tasarlandığı gibi Dürer Bakır Passion serisinde daha eğitilmiş insanlar için tasarlamıştır. Dürer bakır passionu yapma kararını Küçük Passionu oluşturduğu dönemde vermiştir. Bu düşünceyi güçlendiren şey ise Bakır Passionun ilk iki sahnesini oluşturan “Zeytin Dağın'da İsa” ve “Yahuda'nın ihaneti” sahnelerinin 1508 yılına ait olmasıdır. Dürer 1509 yılında serinin kapak sahnesini oluşturmuştur. Bu yıldan sonra bu seri üzerinde çalışmayı bırakmıştır. Böyle bir ara vermesinin sebebi de yapım aşamasında olan ve kitap formatında yayımlanacak olan diğer passion sahnelerinin yayımı konusunda odaklanmış olmasıdır. Dürer iki yıl süren bu sürecin sona ermesinin ardından Bakır Passion serisine ağırlık vermiş ve seriyi 1512 yılında tamamlamıştır.

Dürer Bakır Passionda, Küçük Passionda yaptığı gibi anlatısını yatay düzlem üzerine kurmamıştır. Daha az sayıda figür tercih edip bu figürlerini birbirlerine yakın mesafede kullanmıştır. Ancak bu az sayıdaki figürleri o kadar ince bir psikolojik üslupla işlemiştir ki hedeflediği anlatı biçimine ulaşmıştır.

Dürer bu seride seyirciden İsa'yı dikkatlice izlemelerini istemektedir. Dürer'in Bakır Passiondaki amacı İzleyiciyi İsa'nın çektiği acılar sırasında içinde neler yaşadığını göstermek istemektedir. Dürer bunu da diğer serilerinde yaptığı gibi genel hatlarıyla yapmamak için kompozisyonun çok detaylı biçimde oluşturup az sayıda figür kullanmayı tercih etmiştir.

Bakır Passionda İsa önce düşmanlarının karşısında görünür: Yahuda, Kayafa, Pilatus, aşağılayan figürler, kandırılmış halkın bir temsili olan dalga geçen çocuk ve Yahudi Yetkili. Tüm bu figürlerin karşısında İsa, bedenine eziyet edebildikleri ama ruhuna müdahale edemedikleri büyük bir figür ve Mesih olarak durur. İsa bu figürlerin her biri farklı sahnelerde sakin ama ciddi bakışlarla izlemektedir. İsa'ya acı veren şey somut işkencelerden çok bu figürlerin ona duydukları nefret ve düşmanlıktır.

Dürer Bakır Passionda şiirselliği yakalamayı bilmiştir. İstenen zıtlıkları da kısa ve özlü biçimde bir arada verme konusunda başarılı olmuştur. Bunu yaparken sahne kompozisyonunu dar bir mekân içinde kurgulamıştır. Arka planı karanlık küçük bir oda, bir parça şehir duvarı veya bir kayalık oluşturur. Dürer arka plan derinliğinde uzak perspektifleri kullanmaktan imtina etmiştir. Bu yönde bir üslup benimsemesinin nedeni ise izleyicinin dikkatini İsa figürü ve çektiği acılarından uzaklaştırabilecek her türlü motiften uzak durmak istemesidir. 1512 ye tarihli sahneler teknik açıdan da olağanüstü biçimde ortaya konmuştur. Dürer arka planda mümkün olduğunca derin gölgelendirmeler verip figürlerin vücut yapılarını muazzam biçimde öne çıkarmıştır.

6. SONUÇ

1450 ile 1600 yılları arasında Avrupa'nın kuzeyinde derin etkilere sahip değişiklikler yapılmıştır. Sözü ettiğimiz bu zaman aralığına genel biçimde Kuzey Rönesansı olarak adlandırılır. Kuzey Rönesansı, 14. yüzyıldan itibaren İtalya'da sanat ve bilim alanında gerçekleşen devrimsel nitelikli değişimler ile büyük ölçüde paraleldir. Martin Luther'in katolik kilisesinin öğretilerini sorgulaması üzerine kurulu olan Kuzey Rönesansı temel olarak İtalya'daki Rönesanstan ayrılmaktadır. Katolik kilisesinin sorgulanmasıyla birlikte dini temellere bağlı sanat anlayışı da aynı doğrultuda bir değişim içine girmiştir. Kuzey'in sanat anlayışı buna bağlı olarak dinsel konulu resimlerden portre ve mitoloji gibi dine bağlı olmayan konulara yönelmiştir. Bu değişim halk tarafından kabul görmüş, bu tip eserlere talepler artmış ve buna bağlı olarak da sanatçılar gezgin edasıyla farklı şehirlerde eserler vermişlerdir.

Albrecht Dürer Alman Rönesansının en önemli temsilcisi olarak kabul edilmektedir. Eserleri bir çağın değişim sürecini yansıtmaktadır. Dürer, eserlerinde Kuzey Avrupa sanatındaki Orta Çağ geleneğini, antik geleneğe olan ilgiyi tekrar uyandıran Rönesans ile birleştirmiş ve böylelikle sanatçının toplumsal ve ruhani rolünü hümanist düşünce tarzının etkisiyle yeniden şekillendirmiştir.

Albrecht Dürer bir işçi eli, şair yüreği, felsefeci beyniyle bakıra ve ahşaba sayısız motif işlemiş, işlediği oymabaskı eserlerle grafik sanatlarda yüz yılı aşkın bir süre özgün bir marka olmuş ve sayısız başka gravür, resim ve farklı eser türleri için de örnek teşkil etmiştir. Bu sadece Almanya sınırları dâhilinde değil, İtalya, Fransa, Hollanda, Rusya ve İspanya'da da böyle olmuştur.

Eski ve Yeni Ahit ikonografisi, Hıristiyan sanatının oluşumunda ve gelişmesinde önemli bir yere sahiptir. Bunlar arasında İsa'nın yaşamını anlatan (doğumu, mucizeleri, çileleri, ölümü) eserler, erken Hıristiyan sanatından günümüze kadar sanat eserleri arasından her zaman ön plana çıkmıştır. İncillerdeki figür ve olayların katedral, kilise ve şapeller içinde resim ve heykeller biçimindeki mevcudiyeti sadece kiliseleri süslemekle kalmayıp yüzyıllar boyunca halkın dini düşüncelerini ve İncil içerikleri konusundaki kavrayışlarını da etkilemiştir. Hıristiyanlara kendi inanışları doğrultusunda, Kendini kurban eden İsa'nın insanlığın kefareti için çektiği çileyi unutmamaları, mümkün olduğunca hissetmeleri ve kalan hayatlarını buna göre biçimlendirmeleri gerektiği öğretilmiştir.

İsa'nın hayatından hiçbir kesit *İsa'nın Çilesi* diye tabir edilen bölümünden daha fazla ilgi görmemiştir. Batı kiliselerinde çile, yani passion içerikleri 14. yy'dan itibaren büyük bir artış yaşamış ve bu içerikleri inançlı insanların hayatına dahil etme çabası, yeni motifler ve dua biçimleri ve nesnelere (Alm. Andachtsformen) ortaya çıkmasına neden olmuştur. Hristiyan sanatı bu resim ve objelerden, izleyiciyi ya da o nesnenin kullanıcılarını ruhani anlamda derinden etkileyecek yoğun bir tesir gücü elde etme çabasına girmiştir. Yani tüm bu dua nesnelere ve sanatsal çalışmaların ortak yönü, Hristiyanların ruhlarına tesir ederek bu insanların tasvirlerine bakarak, dua ederek ve peygamberlerinin yaşadığı o duyguları mümkün olduğunca yaşayarak İsa'nın çilesini içselleştirmesini sağlamak olmuştur.

Çalışmamızda Albrecht Dürer'in dört "Passion" serisi de incelenmiştir. Ahşap oyma baskı tekniği ile yapılan Büyük ve Küçük Passion, bakır kazıma tekniği ile yapılan Bakır Passion ve yeşil astar kâğıt üzerine kare kalem ve beyaz fırça ile yapılan Yeşil Passion olmak üzere dört Passion serisinde yer alan eserler, sahne adlarına göre başlıklara ayrılmıştır. Eserler önce Erwin Panofsky'in "İkonografik ve İkonolojik Sanat Eleştirisi" yöntemine göre olgusal anlamları sonrada ikonografi ve ifadesel anlam özelliklerine göre incelenmiştir. Eserlerin değerlendirilmesinde aynı yöntem kullanılmış olup, dört Passion serisi içerisinde yer alan aynı başlıklı eserler birbirleri ile karşılaştırılarak incelenmiştir.

Büyük Passion olarak anılan ve ahşap baskı tekniği ile üretilmiş seride eserlerin tarihlerine ve özelliklerine baktığımızda bu serinin iki farklı dönemde yapıldığı görülür. Serinin ilkini oluşturan tasvirler, hazırlandıkları zaman bakımından farklı olsalar da gayeleri bakımından bariz bir paralellik arz ederler. Bu gaye de İsa'nın çilesini acı verici bir şekilde tasvir edip, eserlerin izleyiciye bu özelliği ile etki etmesini sağlamaktır. Bu tasvirlerdeki kompozisyon tutarlılığı ve tasvir üslubu dikkate alındığında yukarıda bahsettiğimiz iki grup arasında farklılıkların olduğu görülür. Bu farklılıklar biçimsel öğelerde ortaya çıkar. 1510 yılına tarihlendirilen sahnelerde Dürer daha ağır bir üslup kullanmıştır. Bu sahnelerde İsa'nın çilesi büyük bir acı içermektedir. Bu sahnelerde düşmanları İsa'nın karşısında bir üstünlük elde etmiştir ancak İsa'nın ruhani üstünlüğü daha sonraki eserlerde ortaya çıkmaya başlamıştır. Eski tarihli tasvirlerde de kendi içerisinde farklılıklar olsa da olaylar daha bütüncül şekilde ele alınmıştır.

Dürer'in 1503 yılında ağır bir hastalık geçirdiği sırada çizdiği acı içindeki bir İsa portresinin daha sonra yeşil passionu yapmasına sebep olduğu, Dürer'in bu yolla izleyicisine İsa'nın bir insan olarak çektiği acıları ortaya koymak istediği ifade edilir. Yeşil

passionda karşımıza çıkan şey tam da budur. İsa Yeşil Passionda daha sonraki passion serilerinde olduğu gibi ruhani bir acıdan çok kimi zaman bayılmasına sebep olan insani ve fiziki acılar içinde betimlenmiştir. Dürer bu serisinde İsa'nın hayatı içine girip duygudaşlık kurmayı denemiş, izleyicinin de aynı duygudaşlığı yakalaması ve İsa ile birlikte aynı acıları hissetmesi gerektiğini düşünmüştür. Bu ise ancak İsa'nın insani acıları hissetmesi durumunda mümkün olabilirdi. Bu nedenle de sahnelerde İsa'nın çevresinde yer alan kişileri günlük hayatın içinden çekip eserlerine adapte etmiştir. Dürer bu seriden sonra hiçbir passion sahnesini bu kadar çaba ve özveri ile süslememiştir. Tam da bu yüzden Yeşil Passionda Dürer, izleyicisinden sahnelere yüzeysel bir bakış sunmasından ziyade eserin detaylarına girmesini ve içinde barındırdığı o duyguyu yakalamasını istemektedir.

Dürer büyük passion serisini bitirmeden önce İsa'nın çilesini daha küçük formatta halka sunmak üzere küçük passion serisi üzerinde çalışmıştır. Dürer bu seride iki konuyu özellikle ele alarak izleyiciye sunmak istemiştir. Bunlardan ilki İsa'nın yaşadığı çilenin büyüklüğü, ikincisi de kurtarıcı sıfatını yüklediği İsa'nın büyüklüğüdür. Dürer İsa'nın çilesini, çile sahnelerinde mümkün olduğunca tam biçimde vererek sunmaya çalışmıştır. Bunu yaparken tek bir İncil'e bağlı kalmadan, sahneleri tamamlayarak her dört İncil'in içeriğine göre vermeyi amaçlamıştır ama bazı eserlerde ise Yuhanna İncil'inden daha çok etkilenmiştir. Dürer etkili ve aşırı bir tasvir üslubu kullanmaya çalışırken öncülerini gibi itici bir etki de yaratmamıştır. Bu passion serisinde figürler ve gruplar oldukça karakteristik ve etkili biçimde karşımıza çıkmasına karşın genel ifadeyi bozmaz. Dürer kompozisyon düzeninde bir zaman anına odaklanıp oradaki zıtlığı ve karşıtlığı ön plana çıkarmayarak izleyiciye resimsel anlatının her bir ifadesine dâhil olabileceğine tanınmaktadır.

Küçük passion nasıl halk için kurgulandıysa bakır passion da eğitimli kesim için kurgulanmıştır. Dürer bu seride seyirciden İsa'ya dikkatlice bakmalarını talep etmektedir adeta. İzleyiciyi İsa'nın ruhunda bir gezintiye çıkararak çektiği acılar sırasında içinde neler yaşadığını göstermek istemektedir. Dürer bunu da diğer serilerinde yaptığı gibi genel hatlarıyla yapmamak için kompozisyonun çok detaylı biçimde oluşturup az sayıda figür kullanmıştır. Bu figürlerden sadece bazılarını ön plana çıkararak karakter olarak İsa'nın karşısına çıkarmaktadır. Böylelikle İsa'nın çektiği acılar sırasında onunla temas kuran figürleri bireysel karakterleri bakımından detaylandırarak izleyiciye sunar. Bu figürlerdeki karakter detaylandırması sayesinde de izleyiciyi İsa'nın iç dünyasına ve yaşamına götürür. Bakır passion hem ince işçilik açısından hem de izleyicide uyandırdığı hissiyat açısından kendinden önceki serilerden daha üstün olduğu söylenebilir.



KAYNAKLAR

- Acara, M. (1997). *Bizans Ortodoks Kilisesinde Liturji ve Liturjik Eserler (Yayınlanmamış Doktora Tezi)*. Ankara: Hacettepe Üniversitesi.
- Ağırbaş, S. (2012). *Rönesans Dönemi İtalyan Resminde Doğa-Figür İlişkisi (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi)*. İzmir: Ege Üniversitesi.
- Aksoy, M. (2014). *Rönesans Resim Sanat'ında Ölüm Teması (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi)*. Konya: Selçuk Üniversitesi.
- Aksoy, M. (2018). *Acı Çektirmenin Kutsallığı: Çarmıhtan Ebu Garip'e Batı Resminde İşkence (Yayınlanmamış Sanatta Yeterlilik Tezi)*. Ankara: Gazi Üniversitesi.
- Aktüccar, O. (2007). *İsa Portrelerin İncelenmesi (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi)*. İstanbul: Yeditepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Plastik Sanatlar Yüksek Lisans Programı.
- Albrecht Dürer*. (2012). (B. Kadioğlu, Çev.) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Arsal Yüzgüller, S., & Tükel, U. (2014). *Sözden İmgeye Batı Sanatında İkonografi*. İstanbul: Kabalcı Yayıncılık.
- Ataç, N. (2015). *Kappadokia'da Kapalı Yunan Haçı Planlı Kiliselerde Apsis, Doğu Haç Kolu ve Köşe Mekanları Resim Programı (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi)*. Ankara: Hacettepe Üniversitesi.
- Atasagun, G. (1996). *İlahi Dinlerde (Yahudilik, Hıristiyanlık ve İslam'da) Dini Semboller, (Yayınlanmamış Doktora Tezi)*. Konya: Selçuk Üniversitesi .
- Atasagun, G. (2001). Yahudilikte Dini Sembol ve Kavramlar. *Selçuk Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 125-156.
- Aydın, M. (2004). İsa' ya Ne Oldu?: İsa'nın Tutuklanması, Yargılanması ve Çarmıh Gerilmesiyle İlgili İncil Rivayetlerinin Tarihsel Açısından Değerlendirilmesi. *Milel ve Nihal*, 41-93.
- Aydın, M. (2006). Yahuda İskaryot Bir Hain mi? Yoksa Bir Kahraman mı? Yahuda İncili Üzerine Bir Yorum. *Milel ve Nihal*, 3(1-2), 7-37.
- Balkış, L. B. (2005). "15. Yüzyıl Sonu 16. Yüzyıl Başında Avrupa'daki Türk İmajının Albrecht Dürer'in Eserlerine Yansıması" (The Image of the Turk in Albrecht Dürer's Works). *International Symposium on Gelenek, Kimlik, Bireşim: Kültürel Kesişmeler ve Sanat – Tradition, Identity, Synthesis: Cultural Crossings and Art*. (s. 61 - 68). Ankara: Hacettepe Üniversitesi.
- Barbet, P. (1953). *A Doctor at Calvary*. New York: P.S. Kennedy & Sons.
- Bazin, G. (1998). *Sanat Tarihi*. İstanbul: Sosyal Yayınları.
- Berger, J. (1994). *Albrecht Dürer: Watercolours and Drawings*. Köln: Taschen.

- Boynudelik, Z. İ. (2015). *Bu Resim Ne Anlatıyor? İkonografi*. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Brown, R. E. (1977). *The Birth of the Messiah: A Commentary on the Infancy Narratives in Matthew and Luke*. New York: Doubleday & Co.
- Burke, P. (2003). *Avrupa'da Rönesans Merkezler ve Çeperler*. (U. Abacı, Çev.) İstanbul: LiteratürYayıncılık.
- Canverdi, A. (2005). *Kapadokya Bölgesi Güzelöz (Mavrucan) ve Ortaköy Mevkiindeki Kiliselerin Duvar Resimlerindeki Sahnelerin İkonografisi (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi)*. Kayseri: Erciyes Üniversitesi.
- Carr-Gomm, S. (2014). *Sanat Sanatın Gizli Dili*. (L. Deadato, Çev.) İstanbul : İnkilap.
- Challaye, F. (1997). *Dinler Tarihi*. (S. Tiryakioğlu, Çev.) İstanbul: Varlık Yayınları.
- Corrigan, K. (1995). Text and Image on an Icon. (L.Brubaker, Dü.) *The Sacred Image East and West*, 45-62.
- Coşkuner, B. (2009). *11.Yüzyılda Kapadokya Bölgesindeki İsa'nın Doğumu ve İsa'nın Çarmıha Gerilmesi Sahneler (Yayımlanmamış Doktora Tezi)*. Ankara: Hacettepe Üniversitesi.
- Cömert, B. (2010). *Mitoloji ve İkonografi*. Ankara: Deki Basım Yayın.
- Doğan, M. A. (2017). *Mardin'de Kumaş Baskı-Boyama Sanatı:Şimmeshindi Ailesi Örnekleri (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi)*. Isparta: Süleyman Demirel Üniversitesi.
- Dürer, A. (1979). *Die drei großen Bücher- Mit einem Nachwort und Erläuterungen von Horst Appuhn*. Dortmund: Harenberg.
- Eberlein, J. K. (2003). *Albrecht Dürer*. Reinbeck: Rowohlt.
- Ehrman, B. D. (2006). *The Lost Gospel of Judas Iscariot: A New Look at Betrayer and Betrayed*.
- Faure, E. (1979). *Rönesans Sanatı*. (B. Onaran, Çev.) İstanbul: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Genç, A. (2008). Siyah Çizgilerin Apelles'i. (B. Üniversitesi, Dü.) *Sosyal Bilimler Dergisi / Journal of Social Sciences* 2(2),, 137-154.
- Gombrich, E. (2007). *Sanatın Öyküsü*. (E. E. Ömer Erduran, Çev.) İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Gökcan, S. (2011). İsa'nın Passionu'nun Bizans Litürjisine Yansıması (Germanus Sembolizmi). (Anadolu Üniversitesi, Dü.) *Uluslararası Katılımlı XV. Ortaçağ ve Türk Dönemi Kazıları ve Sanat Tarihi Araştırmaları Sempozyumu, Cilt-1*, 381-382.
- Gündüz, Ş. (1998). *Din ve İnanç Sözlüğü*. Ankara: Vadi Yay.

- Güzel, E. (2017). Albrecht Dürer'in Dini Konulu Gravürlerine İkonografik Bir Yaklaşım. *Türk-İslam Dünyası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 15, 479-494.
- Harbison, C. (1985). Visions and Meditations in Early Flemish Paintig. *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art*, 87-118.
- Heise, W. (2013). *Die Darstellung und Interpretation der Passion Jesu in ausgewählten Verfilmungen des Leben Jesu*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). University of South Africa.
- Hengel, M. (1977). *Crucifixion: In The Ancient World And The Folly Of The Message Of The Cross*. Philadelphia: Fortress Press.
- Hoff, H. (1898). *Die Passionsdarstellungen Albrecht Dürers*. Heidelberg Emmerling.
- Hollingsworth, M. (2009). *Dünya Sanat Tarihi*. İstanbul: İnkılap Yayınları.
- Holly, M. A. (2012). *Panofsky ve Sanat Tarihinin Kökleri*. (O. Düz, Çev.) İstanbul: Dedalus.
- İnanlar, M. Z. (2015). *Din-Mitos İlişkisi: Hıristiyanlık Örneği*. Ankara: Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Felsefe ve Din Bilimleri Anabilim Dalı.
- İnternet: *Albertina*. (2019, Mayıs 27). <http://sammlungenonline.albertina.at/>: <http://sammlungenonline.albertina.at/> adresinden alınmıştır
- İnternet: *Duden Wörterbuch*. (2019, Mayıs 9). www.duden.de: <https://www.duden.de/rechtschreibung/Andachtsbild> adresinden alınmıştır
- İnternet: *The Athenaeum*. (2019, Mayıs 27). <http://www.the-athenaeum.org/>: <http://www.the-athenaeum.org/people/detail.php?ID=319> adresinden alınmıştır
- İnternet: *Web Gallery of Art*. (2019, Mayıs 27). www.wga.hu: <https://www.wga.hu/index1.html> adresinden alınmıştır
- Johnson, P. (2011). *Yaratıcılar Chaucer ve Dürer'den Picasso ve Disney'e*. (A. B. Demirsu, Çev.) İstanbul: NTV Yayınları.
- Kahyaoğlu, M. (2005, Haziran-Temmuz). Rönesans Resimlerinde Yemek. *Metro Gastro*, s. 20-26.
- Kahyaoğlu, M. (2006). İmgelerin Şifresi – Bizans Sanatında Çarmıh Sahnesine İkonografik Bir Yaklaşım. *Uluslararası İmgebilim Sempozyumu* (s. 201-212). 2004: Muğla Üniversitesi.
- Kartsonis, A. D. (1986). *Anastasis, The Making of an Image*. Princeton University Press.
- Kılınç, H. (2010). *Kitab-ı Mukaddes'teki İmge ve Simgelerin Dinler Tarihi Açısından İncelenmesi* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Kayseri: Erciyes Üniversitesi.
- Kostof, S. (1989). *Caves of God. Cappadocia and Its Churches*. Oxford .

- Krausse, A. C. (2005). *Rönesanstan Günümüze Resim Sanatının Öyküsü*. (D. Zaptçioğlu, Çev.) İstanbul: Literatür Yayınları.
- Kunt, S. (2014). *Aziz Yuhanna'nın Vahiy Kitabı Çerçevesinde Yedi Kiliseler ve bu Kiliselerin Hıristiyanlık Tarihindeki Yeri*. ANKARA: Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Kurz, O., & Kris, E. (2013). *Sanatçı İmgesinin Oluşumu: Efsane Mit ve Büyü*. (S. Gürses, Çev.) İstanbul: İthaki Yayınları.
- Lee, S. J. (2009). *Avrupa Tarihinden Kesitler 1594 - 1789*. (E. Demirel, Çev.) Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Legasse, S. (2012). *The Trial of Jesus*. Hymns Ancient & Modern Ltd.
- Marquardt, G. (1964). *Sein Tod ist unser Leben*. Stuttgart: Junge Gemeinde.
- McDowell, J. (2011). *Diriliş Gerçeği*. (D. A. Fikret Böcek, Çev.) İstanbul: Zirve Yayıncılık.
- Mercangöz, Z. (2004). Ortaçağ Hıristiyanlık inanışında Ökaristi ve Sanattaki Yansımaları: BizansSanatında Ökaristi Sembolleri. *Sanat ve İnanç*, 2.
- Mertin, A. (2013). Kunst und Religion-Eine grundsätzliche Perspektive. *Religion unterrichten*, 3-8.
- Michel, T. (2012). *Hıristiyan Tanrı Bilimine Giriş- Dinler Tarihine Katkı*. İstanbul: Sak Ofset.
- Öz, F. G. (2007). *Hıristiyanlıkta Şiddet Eylemlerini Meşrulaştıran Teolojik Söylemler (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi)*. Samsun: On Dokuz Mayıs Üniversitesi.
- Özbek, İ. (2011). *İsa'nın Çarmıhtaki Yedi Sözü*. İstanbul: Gerçeğe Doğru Kitapları.
- Özkan, S. (2015). Albrecht Dürer'in Baskı Resimlerinde Oyun, Dans Ve Folklorik Özellikler. (A. Üniversitesi, Dü.) *Uluslararası Oyun ve Oyuncak Kongresi*, 1103 - 1111.
- Panofsky, E. (1977). *Das Leben und die Kunst Albrecht Dürers*. München: Roger & Bernhard bei Zweitusendeins.
- Panofsky, E. (1995). *İkonografi ve İkonoloji Renaissance Sanatının İncelenmesine Giriş*. (E. Akyürek, Çev.) İstanbul: Afa Yayıncılık.
- Panofsky, E. (1998). Zum Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der bildenden Kunst. K. Michels, & M. Warnke (Dü) içinde, *Erwin Panofsky-Deutschsprachige Aufsätze II* (Cilt 2, s. 1064-1077). Berlin: Akademie Verlag.
- Pastor, W. (1923). *Das Leben Albrecht Dürer's*. Leipzig: H. Haessler.

- Polat, F. A. (2011). Judas Iscariot in the Gospels and in the Islamic Tradition of Interpretation. *HIKMA: Journal of Islamic Theology and Religious Education*, 61-97.
- R.Martin, J. (1955). The Dead Christ on the Cross in Byzantine Art. (K.Weitzmann, Dü.) *Late Classical and Merdiaeval Studies in Honour of Albert Mathias Friend, Jr.*, 189-196.
- Raby, J. (1991). Picturing the Levant. (J. A.Levenson, Dü.) *Circa 1492 Art In the Age of Exploration*, 77-91.
- Riese, B. (2007). *Seeman's Lexikon der Ikonografie*. Leipzig: E.A. Seeman.
- Saltuk, S. (1993). *Arkeoloji Sözlüğü*. İstanbul: İnkılap Yayınevi.
- Schiller, G. (1972). *Iconography of Christian Art- The passion of Jesus Christ* (Cilt 2). London: Lund Humphries.
- Schmidt, J. (1954). Die Darstellung der Passion Jesu in den Evangelien. *Geist und Leben*(27), 6-15.
- Schug, W. (2010). *Grundmuster visueller Kultur Dargestellt am Beispiel der Ikonographie des Schmerzes (Yayımlanmamış Doktora Tezi)*. Magdeburg: Otto-von-Guericke-Universität.
- Schweinfurth, P. (1953). Bizans İkonografyasında İsa. (S. Eyice, Çev.) *İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Tarih Dergisi*.
- Sözen, M., & Tanyeli, U. (2001). *Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: Remzi Yayınevi.
- Stuflesser, M. (2004). Gedenke, Herr, der großen Taten- Liturgiewissenschaftliche Anmerkung zur Frage des Leidensgedächtnisses in der Liturgie vor dem Hintergrund von Mel Gibsons Film "The Passion of the Christ". R. Zwick, & T. Lentjes içinde, *Passion Christi* (s. 164-184). Münster.
- Sulku, A. (2016). *Rönesans ve Barok dönemlerde Avrupa resminde son akşam yemeği "The Last Supper" teması (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi)*. Edirne: Trakya Üniversitesi.
- Sunay, S. (2012). Erken Hristiyan ve Bizans Sanatında Hale. *EKEV Akademi Dergisi*, Yıl:16, Sayı:50, 197-214.
- Symonds, J. A. (2005). İtalya'da Rönesans. *Rönesansın Serüveni* (A. Babacan, Çev.) içinde İstanbul: İmge Kitabevi.
- Şen, N. (2017). *İklim Ve Sanat Bağlamında İklimin Rönesans Resim Sanatına Etkisi (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi)*. İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi.
- Taft, R. F. (1991). *The Oxford Dictionary of Byzantium* (Cilt 2). New York: Oxford University Press.

- Thausing, M. (1874). Hüsgen's Dürer-Sammlung und das Schicksal von Dürers sterblichen Überresten. *Zeitschrift für bildende Kunst*, 9, 321-333.
- Turani, A. (1999). *Dünya Sanat Tarihi*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Tükel, U. (1993). Batı Sanatı'nda Maria Magdalena'nın Kimliği Problemi Ya Da Kutsal Metinlerin Karşılaştırmalı Çözümlemesi Zorunluluğu. H. Ü.-S. Bölümü (Dü.), *Sanat Tarihinde İkonografik Araştırmalar Günel İnal'a Armağan* içinde (s. 523-542). Ankara: Bizim Büro Basımevi.
- Türker, A. (2008). *Güllüdere Vadisinde Bulunan Ayvalı Kilise ve Resim Programı (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi)*. Ankara: Hacettepe Üniversitesi.
- Türker, A. (2008). *Güllüdere Vadisinde Bulunan Ayvalı Kilise ve Resim Programı (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi)*. Ankara: Hacettepe Üniversitesi.
- Tüzün, M. (2013). *Bizans Liturjisi'nin Ana Ayini Ökaristi'de Kullanılan Kalisler (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi)*. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü.
- Ulutürk, M. (2005). *"Hıristiyanlıkta Havarilik" (Yayınlanmamış Doktora Tezi)*. Konya: Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Wessel, K. (1967). *Byzantine Enamels. From the 5th to the 13th Century*. Greenwich: New York Graphic Society Ltd .
- William D. Edwards, M., Wesley J. Gabel, M., & and Floyd E. Hosmer, M. A. (1986). "On the Physical Death of Jesus Christ" . *Journal of the American Medical Association*, (Volume 255, March 21)1-18.
- Wölfflin, H. (1943). *Die Kunst Albrecht Dürers*. München: Burckmann.
- Wright, A. G. (2003). High Priest. B. L. Marthaler (Dü.) içinde, *New Catholic Encyclopedia*. Washington: Gale and Thompson.
- Wybrew, H. (1990). *The Orthodox Liturgy The Development of the Eucharistic Liturgy in the Byzantine Rite*. USA.
- Yüzcü, S. (2008). *İsa'nın Mucizeleri Sahnelerinin İkonografisi: Başlangıcından Karşı Reformasyon'a Kadar (Yayınlanmamış Doktora Tezi)*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi.
- Zeyrek, İ. N. (2014). *Yahudilikte dini semboller (Magen David örneği) (Yayınlanmamış Doktora Tezi)*. Bursa: Uludağ Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Felsefe Ve Din Bilimleri Anabilim Dalı.
- Zirpolo, L. H. (2008). *Historical Dictionary of Renaissance Art*. Toronto: Scarecrow Press.

ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler

Soyadı, adı : AKAY ERİKLİ, Ayça
Uyruğu : TC
Doğum tarihi ve yeri : 19.07.1981/Sivas
Medeni hali : Evli
Telefon : 05432909036
Faks :
e-mail : ayca.akay@gmail.com



Eğitim

Derece	Eğitim Birimi	Mezuniyet tarihi
Yüksek lisans	Gazi Üniversitesi	2019
Lisans	Hacettepe	2007
Lise	Sivas Lisesi	1999

İş Deneyimi

Yıl	Yer	Görev
2004	Ani Örenyeri Arkeolojik Kazısı	Stajer
2004	Ahlat Kaya Yerleşimleri Araştırma Projesi	Asistan
2006	Ahlat Şehir Mezarlığı Kazısı	Ekip Elemanı
2007	İstanbul Sanat Evi	Sanat Danışmanı
2008	Mamak Kültür Merkezi	Halkla İlişkiler Md.

Yabancı Dil

İngilizce

Yayımlar

-

Hobiler

Sanat, Arkeoloji



