

**BAROK DÖNEMDE BİR KADIN RESSAM:  
ARTEMISIA GENTILESCHI**

**Ayşe DURAN**

**Yüksek Lisans Tezi  
Sanat Tarihi Anabilim Dalı  
Dr. Öğr. Üyesi Gül KARPUZ  
2018  
Her Hakkı Saklıdır**

**T.C.  
ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
SANAT TARİHİ ANABİLİM DALI**

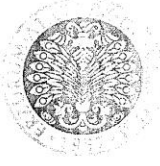
**Ayşe DURAN**

**BAROK DÖNEMDE BİR KADIN RESSAM: ARTEMISIA  
GENTILESCHI**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**TEZ YÖNETİCİSİ  
Dr. Öğr. Üyesi Gül KARPUZ**

**ERZURUM- 2018**



T.C.  
ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
TEZ BEYAN FORMU



11/07/2018

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE  
BİLDİRİM

*Atatürk Üniversitesi Lisansüstü Eğitim ve Öğretim Uygulama Esaslarının ilgili maddelerine* göre hazırlamış olduğum "Barok Dönemde Bir Kadın Ressam: Artemisia Gentileschi" adlı tezin/raporun tamamen kendi çalışmam olduğunu ve her alıntıya kaynak gösterdiğimi taahhüt eder, tezimin/raporumun kâğıt ve elektronik kopyalarının Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü arşivlerinde aşağıda belirttiğim koşullarda saklanmasına izin verdiğimi onaylarım:

*Lisansüstü Eğitim ve Öğretim Uygulama Esaslarının ilgili maddeleri uyarınca* gereğinin yapılmasını arz ederim \*.

- Tezimin/Raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.  
 Tezimin/Raporumun makale için altı ay, patent için iki yıl süreyle erişiminin ertelenmesini istiyorum.

11.07.2018

Ayşe DURAN

\* LİSANSÜSTÜ TEZLERİN ELEKTRONİK ORTAMDA TOPLANMASI, DÜZENLENMESİ VE ERİŞİME AÇILMASINA İLİŞKİN YÖNERGE

.....  
ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

Çeşitli ve Son Hükümler

Lisansüstü tezlerin erişime açılmasının ertelenmesi MADDE 6– (1) Lisansüstü teze ilgili patent başvurusu yapılması veya patent alma sürecinin devam etmesi durumunda, tez danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulu iki yıl süre ile tezin erişime açılmasının ertelenmesine karar verebilir.

(2) Yeni teknik, materyal ve metotların kullanıldığı, henüz makaleye dönüşmemiş veya patent gibi yöntemlerle korunmamış ve internette paylaşılması durumunda 3. şahıslara veya kurumlara haksız kazanç imkanı oluşturabilecek bilgi ve bulguları içeren tezler hakkında tez danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulunun gerekçeli kararı ile altı ayı aşmamak üzere tezin erişime açılması engellenebilir.

Gizlilik dereceli tezler MADDE 7– (1) Ulusal çıkarları veya güvenliği ilgilendiren, emniyet, istihbarat, savunma ve güvenlik, sağlık vb. konulara ilişkin lisansüstü tezlerle ilgili gizlilik kararı, tezin yapıldığı kurum tarafından verilir. Kurum ve kuruluşlarla yapılan işbirliği protokolü çerçevesinde hazırlanan lisansüstü tezlere ilişkin gizlilik kararı ise, ilgili kurum ve kuruluşun önerisi ile enstitü veya fakültenin uygun görüşü üzerine üniversite yönetim kurulu tarafından verilir. Gizlilik kararı verilen tezler Yükseköğretim Kuruluna bildirilir.

(2) Gizlilik kararı verilen tezler gizlilik süresince enstitü veya fakülte tarafından gizlilik kuralları çerçevesinde muhafaza edilir, gizlilik kararının kaldırılması halinde Tez Otomasyon Sistemine yüklenir.

F-83/00/22.12.2016



T.C.  
ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ



TEZ KABUL TUTANAĞI

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

Dr. Öğr. Üyesi Gül KARPUZ danışmanlığında, Ayşe DURAN tarafından hazırlanan bu çalışma 11 /07/2018 tarihinde aşağıda isimleri yazılı jüri tarafından. Sanat Tarihi Anabilim Dalı'nda Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

**Başkan** : Dr. Öğr. Üyesi Gül KARPUZ

**Jüri Üyesi** : Doç. Dr. Simge ÖZER PINARBAŞI

**Jüri Üyesi** : Dr. Öğr. Üyesi Demet OKUYUCU YILMAZ

İmza:

İmza:

İmza:

Prof. Dr. Mehmet TÖRENEK  
Enstitü Müdürü

F-85/01/21.10.2016

## İÇİNDEKİLER

ÖZET.....	III
ABSTRACT.....	IV
KISALTMALAR DİZİNİ .....	V
RESİMLER DİZİNİ .....	VI
PLAN DİZİNİ.....	XIII
FOTOĞRAF DİZİNİ.....	XIV
ÖNSÖZ.....	XVI
GİRİŞ .....	1

### BİRİNCİ BÖLÜM

#### KAROLENJ'DEN BAROK'A KADAR SANATA ETKİ EDEN

FAKTÖRLER .....	10
-----------------	----

### İKİNCİ BÖLÜM

2.1. BAROK SANATA ETKİ EDEN FAKTÖRLER .....	52
2.2. İTALYA'DA BAROK SANAT .....	69

### ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

ARTEMISIA GENTILESCHI VE ESERLERİ.....	109
3.1.ARTEMISIA GENTILESCHI'NİN HAYATI VE SANATSAL ÜSLUBU.....	109
3.2.ESERLERİ .....	113
3.2.1.1. Suzanna ve Yaşlılar .....	114
3.2.1.2. Suzanna ve Yaşlılar .....	118
3.2.1.3. Suzanna ve Yaşlılar .....	121
3.2.2.1. Madonna ve Çocuk (Meryem'in İsa'yı Emzirmesi).....	128
3.2.2.2. Tesbihli Meryem ve Çocuk .....	131
3.2.3.1. Cleopatra .....	139
3.2.3.2. Cleopatra .....	142
3.2.4. Danae .....	149
3.2.5.1. Judith'in Holofernes'i Öldürmesi.....	157
3.2.5.2. Judith ve Hizmetçisi .....	160
3.2.5.3. Judith'in Holofernes'i Öldürmesi.....	162
3.2.5.4. Holofernes'in Başı ile Judith ve Hizmetçisi.....	165
3.2.6. Eğitim Alegorisi .....	174

3.2.7. Bir Rahibenin Portresi .....	176
3.2.8. Kadın Şehit .....	178
3.2.9. Udî .....	182
3.2.10.1. Magdalene'nin Dönüşümü .....	188
3.2.10.2. Meryem'in Vecdi .....	191
3.2.10.3. Tövbekâr Magdalene .....	193
3.2.10.4. Tövbekâr Meryem .....	195
3.2.11. St. Catherine .....	203
3.2.12. Yael ve Sisera .....	209
3.2.13. Azize Cecilia .....	215
3.2.14. Resmin Alegorisi .....	220
3.2.15. Gonfaloniere Portresi.....	222
3.2.16.1. Lucretia.....	224
3.2.16.2. Lucretia'ya Tecavüz .....	226
3.2.17.1. Uyuyan Venüs .....	234
3.2.17.2. Venüs'ü Kucaklayan Cupid.....	236
3.2.18. Aurora.....	242
3.2.19. Ahaşveroş'un Huzurunda Ester .....	247
3.2.20.1. Oto-Portre .....	253
3.2.20.2. La Pittura .....	255
3.2.21. Müjde.....	261
3.2.22. Satry ve Corisca.....	268
3.2.23. Tarihin Musası Clio.....	270
3.2.24. Vaftizci Yahya'nın Doğumu .....	274
3.2.25. Lut ve Kızları.....	280
3.2.26. Amfitiyatroda Aziz Januarius.....	285
3.2.27.1. Davut ve Bat-Şeva.....	290
3.2.27.2. Davut ve Bat-Şeva.....	295
3.2.27.3. Davut ve Bat-Şeva.....	297
<b>SONUÇ.....</b>	<b>306</b>
<b>KAYNAKÇA.....</b>	<b>314</b>
<b>ÖZGEÇMİŞ.....</b>	<b>335</b>

**ÖZET****YÜKSEK LİSANS TEZİ****BAROK DÖNEMDE BİR KADIN RESSAM: ARTEMISIA GENTILESCHI****Ayşe DURAN****Tez Danışmanı: Dr. Öğr. Üyesi Gül KARPUZ****2018, 335 sayfa****Jüri: Dr. Öğr. Üyesi Gül KARPUZ  
Doç. Dr. Simge ÖZER PINARBAŞI  
Dr. Öğr. Üyesi Demet OKUYUCU YILMAZ**

İlk kez mağara yüzeylerinde görülmeye başlayan resim sanatı, kültürlerin, inançların ve iktidarların misyonlarını aktarmak ve kuvvetlendirmek için kullandıkları araçlardan biri olmuştur. Avrupa sanatının her döneminde gelişim aşaması geçirmiş olan resim sanatı, özellikle Rönesans'ta sanatsal ifadenin birincil kolunu meydana getirmiştir. Rönesans ile birlikte yeni teknikler ve estetik algıya kavuşan resim sanatı, Maniyerizm ve sonrasında Barok sanat ile klasik çizgilerden ayrılan, durağanlığın karşısında son derece dinamik ve teatral bir anlatıma sahip olan bir anlayışa bürünmüştür.

Bu dinamik anlatımın en yoğun olduğu dönemlerden biri olan Barok dönem, kökeni Helenistik Antik Çağa dayanan sanat anlayışı, karşıt duyguların bütünlük oluşturan dünyası ve karşı reformasyonun ifade biçimi olmasına rağmen son derece özgür olan anlatımı ile Avrupa sanatında önemli bir dönemdir. Barok sanat aynı zamanda kadın sanatçıların da sanatta ağırlığının hissedilmeye başlandığı dönem olmuştur.

Barok dönemin en önemli kadın sanatçılarından biri Artemisia Gentileschi'dir. 1593 yılında Roma'da doğan sanatçı, Barok dönem ressamlarından Orazio Gentileschi'nin kızıdır. Babasının yanında aldığı eğitimle sanat hayatına başlayan Artemisia Gentileschi, Floransa Akademisi'ne kabul edilen ilk kadın ressam olma onuruna erişmiş, sanatındaki yetkinliği ile kendi döneminden itibaren önemli bir konuma yükselmiştir. Dönemin aristokrat çevrelerince eserleri aranan bir ressam haline gelen sanatçı Caravaggist ressamların en başarılılarından biri olarak kabul edilmektedir.

Artemisia Gentileschi'nin günümüze ulaşan 42 eserine erişilen bu tez çalışmasında, sanatçının Barok prensipler çerçevesinde ele aldığı Kitab-ı Mukaddes konuları, aziz ve azizeler, mitolojik ve tarihi figürlerden oluşan anlatıları ve portre resimlerden oluşan eserleri, teknik, üslup, renk ve Barok'un psikolojik aktarımı içerisinde ele alınmıştır. Aynı zamanda, sanatçının yaşamının eserleri üzerindeki etkisine de yer verilmiştir.

**Anahtar Kelimeler:** Barok, Resim, Avrupa Sanatı, Kadın, Artemisia Gentileschi

**ABSTRACT****MASTER'S THESIS****A WOMAN PAINTER IN THE BAROQUE ERA: ARTEMISIA GENTILESCHI****Ayşe DURAN****Advisor: Assist. Prof. Dr. Gül KARPUZ****2018, page: 335****Jury: Assist. Prof. Dr. Gül KARPUZ****Assoc. Prof. Dr. Simge ÖZER PINARBAŞI****Assist. Prof. Dr. Demet OKUYUCU YILMAZ**

The painting art, which first began to be seen on the surface of the cave, was one of the means used to convey and strengthen the missions of cultures, beliefs and powers. The art of painting, which has undergone a developmental phase in every period of European art, has brought the primary branch of artistic expression especially in the Renaissance. In Renaissance, the art of painting has acquired new techniques and aesthetic perception. Firstly with Manierism and then with Baroque, the art of painting seperated from classical lines and adopted a new understanding of art which has a very dynamic and theatrical narrative in contrast to stability in classical lines.

The Baroque period, one of the most intense periods of this dynamic narrative, is an important period in European art with its highly free expression although the understanding of art based on Hellenistic Antiquity is the expression of anti-reformation and the unifying world of opposite emotions. Baroque art was also the period in which women artist's prominence started to be felt.

Artemisia Gentileschi is one of the most important women artists in Baroque period. Born in Rome in 1593, she is the daughter of Orazio Gentileschi, a Baroque painter. Artemisia Gentileschi, who started her art career with her father's education, attended the honor of becoming the first female painter to be admitted to the Academy of Florence and rose to an important position in her own time with her artistic competence. The artist, who has become a painter whose works have been very famous among aristocracy, is regarded as one of the most successful painters of Caravaggist.

In this study, among Artemisia Gentileschi's 42 extant works, the artist's biblical subjects handled in the context of Baroque principles, and narratives consisting of saints, aves, mythological and historical figures and her portaits are examined in terms of technique, style, color and pychological transfer in Baroque. The reflection of her life on her works is examined, as well.

**Keywords:** Baroque, Painting, European Art, Women, Artemisia Gentileschi



**KISALTMALAR DİZİNİ**

C.	: Cilt
cm.	: Santimetre
Hz.	: Hazreti
m.	: Metre
MÖ	: Milattan Önce
No.	: Numara
S.	: Sayı

## RESİMLER DİZİNİ

<b>Resim 1.</b> İsa Tasviri, 781-783, Minyatür, Godescalc Kutsal Kitabı, Biblioth�que Nationale, Paris (Bazin, 166) .....	13
<b>Resim 2.</b> Botticelli, “Venüs’ün Doğuğu”, 1485, Ahşap Üzerine Tempera 172,5 x278,5cm, Galleria degli Uffizi, Floransa.....	20
<b>Resim 3.</b> Michelangelo, “Mahşer”, 1508-1512, Fresk, 1370 x 1220 cm, Sistina Şapeli, Vatikan.....	22
<b>Resim 4.</b> Masaccio, “Kutsal Üçlü” 1425 Fresk, 667x317 cm, Santa Maria Novella, Floransa.....	29
<b>Resim 5.</b> Centula İncili, VIII. Yüzyıl, Karolenj Dönem.....	32
<b>Resim 6.</b> Aziz Paul’un Mektuplarının Yorumlanması, 1200, Minyatürlü Elyazması, Parşömen Üzerine Minyatür Biblioth�que Nationale, Paris. ....	36
<b>Resim 7.</b> Caravaggio, “Mısır’a Kaçış”, 1596-97, 133,5 x 166,5 cm, Tuval Üzerine Yağlı Boya, Doria Pamphilj Galerisi, Roma.....	59
<b>Resim 8.</b> Vel�zquez, “Papa X. Innocent’in Portresi, 1650, 141 x 119 cm, Tuval Üzerine Yağlı Boya, Doria Pamphilj Galerisi, Roma.....	61
<b>Resim 9.</b> Rembrandt, “Dr. Tulp’un Anatomi Dersi”, 1632, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 170 x 217 cm, Mauritshuis Müzesi, Hollanda. ....	68
<b>Resim 10.</b> Dr. Tulp’un Anatomi Dersi Detay.....	69
<b>Resim 11.</b> Annibale Carracci, “İsa’ya Yas Tutan Meryem”, 1599-1600 Tuval Üzerine Yağlı Boya, 156x149 cm, Museo di Capodimonte, Napoli.....	99
<b>Resim 12.</b> Annibale Carracci, “Diana ve Endymion”, Fresk, 1597-1602, Farnese Sarayı, Roma. ....	100
<b>Resim 13.</b> Michelangelo, “İgnudo”, Fresk, 1509, Sistina Şapeli, Vatikan.....	101
<b>Resim 14.</b> Caravaggio, “Aziz Mattheus’un Şehit Edilmesi”, 1599-1600, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 323x343 cm, Contarelli Şapeli, Roma. ....	103
<b>Resim 15.</b> Aziz Mattheus’un Şehit Edilmesi Detay. ....	104
<b>Resim 16.</b> Caravaggio, “Kuşkucu Thomas”, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 107x146cm, 1601-1602, Sanssouci Potsdam.....	105
<b>Resim 17.</b> Kuşkucu Thomas Detay. ....	106
<b>Resim 18.</b> Baciccia, “İsa’nın Adının Yüceltilmesi”, Fresk, 1676-1679,.....	108

- Resim 19.** Artemisia Gentileschi, “Suzanna ve Yaşlılar”, 1610/11, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 170 x 121 cm, Schloss Weissenstein, Pommersfelden. .... 117
- Resim 20.** Artemisia Gentileschi, “Suzanna ve Yaşlılar”, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 161,5 x 123 cm, 1622, Exeter Marquess Koleksiyonu, Lincolnshire. .... 119
- Resim 21.** Artemisia Gentileschi, “Suzanna ve Yaşlılar”, Tuval Üzerine Yağlı Boya”, 205 x 168 cm, 1649, Moravskâ Galerie, Brno. .... 121
- Resim 22.** Johann Carl Loth, “Suzanna ve Yaşlılar”, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 101,3 x 137,2 cm, XVII. Yüzyıl, J. Paul Getty Museum, Kaliforniya..... 123
- Resim 23.** Peter Paul Rubens, “Suzanna ve Yaşlılar”, Panel Üzerine Yağlı Boya, 198 x 218 cm, 1609/1610, Real Academia de Ballas Artes de San Fenando, Madrid. .... 125
- Resim 24.** Guido Cagnacci, “Suzanna ve Yaşlılar”, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 144 x 173 cm, XVII. Yüzyıl, Hermitage Museum, Rusya..... 127
- Resim 25.** Artemisia Gentileschi, “Madonna and Child”, 1610/1611, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 116 x 86 cm, Galleria Spada, Roma. .... 130
- Resim 26.** Artemisia Gentileschi, “Tesbihli Meryem ve Çocuk”, Bakır Üzerine Yağlı Boya, 58 x 50 cm, 1651, El Escorial Casita del Principe..... 132
- Resim 27.** Orazio Gentileschi, “Meryem ve Çocuk”, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 98,43 x 74,93 cm, 1609, Muzeul National de Artâ al României, Romanya. .... 134
- Resim 28.** Peter Paul Rubens, “Bakire ve Çocuk”, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 151 x 108 cm, 1624/1625, Gemäldegalerie der Staatlichen Museen zu Berlin. .. 136
- Resim 29.** Bartolome Esteban Murillo, “Bakire ve Çocuk”, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 166 x 112 cm, 1650/1655, Royal Collection, Madrid. .... 138
- Resim 30.** Artemisia Gentileschi, “Cleopatra”, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 1611/1612, 118 x 181 cm, Özel Koleksiyon (Amedeo Morandotti), Milan. 140
- Resim 31.** Kleopatra Detay..... 141
- Resim 32.** Artemisia Gentileschi, “Cleopatra”, Tuval Üzerine Yağlı Boya 117x175,5 cm, 1633/1635, Özel Koleksiyon, Roma. .... 142
- Resim 33.** Francesco del Cairo, “Cleopatra”, Tuval üzerine Yağlı Boya, 129,5 x 97,7 cm, 1645/1650, Kelvingrove Art Gallery and Museum, İskoçya. .... 144
- Resim 34.** Guido Cagnacci, “Cleopatra’nın Ölümü”, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 140 x 159,5 cm, 1658, Kunsthistorisches Museum, Viyana. .... 146

- Resim 35.** Guido Cagnacci, “Cleopatra’nın Ölümü”, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 120 x 158 cm, 1660, Pinacoteca di Brera, Milan. .... 148
- Resim 36.** Artemisia Gentileschi, “Danae”, Bakır Üzerine Yağlı Boya, 40,5 x 52,5 cm, 1612, The Saint Louis Art Museum. .... 150
- Resim 37.** Orazio Gentileschi, “Danae ve Altın Yağmuru”, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 161,5 x 227,1 cm, 1621/1623, J. Paul Getty Museum, Kaliforniya. .... 152
- Resim 38.** Rembrandt Harmensz Van Rijn, “Danae”, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 185 x 202,5 cm, 1636, Hermitage Museum, Rusya. .... 154
- Resim 39.** Jacob van Loo, “Danae” Tuval Üzerine Yağlı Boya, 74 x 62 cm, 1655/1660, Kremer Collection. .... 156
- Resim 40.** Artemisia Gentileschi, “Judith’in Holofernesi Öldürmesi”, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 158,8 x 125,5cm, 1612/1613, Museo di Capodimonte. .... 158
- Resim 41.** Artemisia Gentileschi, “Judith ve Hizmetçisi”, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 114 x 93,5 cm, 1614/1620, Palazzo Pitti, Floransa. .... 161
- Resim 42.** Artemisia Gentileschi, “Judith’in Holofernes’i Öldürmesi”, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 199 x 162 cm, 1621, Galleria degli Uffizi, Floransa. .... 163
- Resim 43.** Artemisia Gentileschi, “Holofernes’in Başı ile Judith ve Hizmetçisi”, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 182,2 x 142, 2cm, 1623/1625, Detroit Institute of Arts. .... 165
- Resim 44.** Caravaggio, “Judith’in Holofernes’in Başını Kesmesi”, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 145 x 195 cm, 1598, Galleria Nazionale d’Arte Antica, Roma. .... 167
- Resim 45.** Peter Paul Rubens, “Holofernes’in Başı ile Birlikte Judith”, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 120 x 111 cm, 1616, Herzog Anton Ulrich Museum, Almanya. .... 170
- Resim 46.** Johann Liss, “Holofernes’in Çadırında Judith”, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 129 x 104 cm, 1624/1625, Museum of Fine Arts, Budapeşte. .... 172
- Resim 47.** Artemisia Gentileschi, “Eğim Alegorisi”, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 1615-1616 Casa Buonarroti, Floransa. .... 175
- Resim 48.** Artemisia Gentileschi’ye Atfedilen, “Bir Rahibenin Portresi”, Tuval Üzerine Yağlı Boya, Özel Koleksiyon, Venedik. .... 177
- Resim 49.** Artemisia Gentileschi, “Kadın Şehit”, Ahşap Üzerine Yağlı Boya 31,75 x 24.76 cm, 1615, Özel Koleksiyon, New York. .... 179

- Resim 50.** Carlos Francesco Nuvolone, “Kadın Şehit”, 20 x 16 cm, 1650, Metropolitan Museum of Art, New York. .... 181
- Resim 51.** Artemisia Gentileschi, “Uğı”, Tuval Üzerine Yağlı Boya 77,5 x 71,8 cm, 1615/1617, Curtis Galleries, Minneapolis..... 183
- Resim 52.** Caravaggio, “Uğı”, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 102 x 130 cm, 1600, Metropolitan Museum of Art, New York. .... 185
- Resim 53.** Orazio Gentileschi, “Uğı”, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 143,5 x 129 cm, 1612/1620, National Gallery of Art, Washington. .... 187
- Resim 54.** Artemisia Gentileschi, “Magdalene’nin Dönüşümü”, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 146,5 x 108 cm, 1615/1616 Palazzo Pitti, Floransa..... 190
- Resim 55.** Artemisia Gentileschi, “Meryem’in Vecdi”, Tuval Üzerine Yağlı Boya 81 x 105 cm, 1620, Özel Koleksiyon. .... 192
- Resim 56.** Artemisia Gentileschi, “Tövbekâr Magdalene”, Tuval Üzerine Yağlı Boya 122 x 97 cm, 1625/1626, Seville Cathedral. .... 193
- Resim 57.** Artemisia Gentileschi, “Tövbekâr Meryem”, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 67,5 x 50,8 cm, 1630/1632, Özel Koleksiyon..... 195
- Resim 58.** Caravaggio, “Meryem’in Vecdi”, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 106 x 91 cm, 1606, Özel Koleksiyon. .... 197
- Resim 59.** Guido Reni, “Tövbekâr Magdelene”, Tuval Üzerine Yağlı Boya”, 90,8 x 74,3 cm, 1635, Walters Art Museum, Baltimore. .... 199
- Resim 60.** Guido Cagnacci, “Magdalene”, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 86 x 72 cm, 1663, Galleria Nazionale d’Arte Antica, Roma. .... 201
- Resim 61.** Artemisia Gentileschi “İskenderiyeli Azize Catherine”, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 77 x 62 cm, 1620, Galleria degli Uffizi, Floransa. .... 204
- Resim 62.** Bernardo Strozzi, “İskenderiye’nin Azizesi Catherine”, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 167,6 x 121,9 cm, 1615, Los Angeles County Museum of Art. .... 206
- Resim 63.** Pietro Paolini, “İskenderiye’nin Azizesi Catherine”, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 74,5 x 53,3 cm, 1630, Ashmolean Museum, Oxford..... 208
- Resim 64.** Artemisia Gentileschi, “Yael ve Sisera”, Tuval Üzerine Yağlı Boya 86 x 125cm, 1620, Szêpmüvészeti Museum, Budapeşte. .... 210
- Resim 65.** Alessandro Turchi, “Yael ve Sisera”, Bakır Üzerine Yağlı Boya, 1600/1610, Dayton Art Institute, ABD. .... 212

- Resim 66.** Jan de Bray, “Yael ve Sisera”, Panel Üzerine Yağlı Boya, 40 x 33 cm, 1659, York Art Gallery, İngiltere.....214
- Resim 67.** Artemisia Gentileschi, “Azize Cecilia”, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 108 x 79 cm, 1620, Galleria Spada, Roma.....216
- Resim 68.** Guido Reni, “St. Cecilia”, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 96 x 76 cm, 1606, Norton Simon Museum, Kaliforniya.....218
- Resim 69.** Jacques Branchard, “Azize Cecilia”, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 105 x 140 cm, XVII. Yüzyıl, Hermitage Museum, Rusya.....219
- Resim 70.** Artemisia Gentileschi, “Resmin Alegorisi”, Tuval Üzerine Yağlı Boya 95,5 x 133 cm, 1620, Musée de Têsse, Fransa.....221
- Resim 71.** Artemisia Gentileschi”, “Gonfaloniere Portresi”, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 208 x 128 cm, 1622, Palazzo d’Accursio, Bologna. ....223
- Resim 72.** Artemisia Gentileschi, “Lucretia”, Tuval Üzerine Yağlı Boya 100 x 77 cm, 1623/1628, Girolamo Etro, Milan. ....225
- Resim 73.** Artemisia Gentileschi, “Lucretia’ya Tecavüz”, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 261 x 226 cm, 1650, Neues Palais in Potsdam.....227
- Resim 74.** Felice Ficherelli, “Lucretia’ya Tecavüz”, Bakır Üzerine Yağlı Boya, 24,5 x 29,9 cm, XVII. Yüzyıl, The Wallace Collection.....229
- Resim 75.** Luca Giordano, “Tarquin ve Lucretia”, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 126 x 98 cm, 1663/1664, Özel Koleksiyon.....231
- Resim 76.** Rembrandt, “Lucretia”, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 120 x 101 cm, 1664, Andrew W. Mellon Collection. ....233
- Resim 77.** Artemisia Gentileschi, “Uyuyan Venüs”, Tuval Üzerine Yağlı Boya 94 x 144 cm, 1625/1630, The Barbara Piasecka Johnson Foundation Princeton New Jersey. ....235
- Resim 78.** Artemisia Gentileschi, “Venüs’ü Kucaklayan Cupid”, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 121 x 160 cm, 1640/1650, Özel Koleksiyon. ....237
- Resim 79.** Carlo Maratta, “Venüs ve Cupid”, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 96,5 x 135 cm, XVII. Yüzyıl, National Museum in Warsaw, Polonya. ....239
- Resim 80.** Diego Velázquez, “Aynadaki Venüs”, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 122,5 x 177 cm, 1649/1651, National Gallery, Londra.....241

- Resim 81.** Artemisia Gentileschi, “Aurora”, Tuval Üzerine Yağlı Boya 218 x 146 cm, 1627, Özel Koleksiyon.....243
- Resim 82.** Francesco Solimena, “Tithonus’u Bırakan Aurora”, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 201,9 x 151,8 cm, 1704, Museum East Pavilion, Getty Center, Los Angeles.....245
- Resim 83.** Artemisia Gentileschi, “Ahaşveroş’un Huzurunda Ester”, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 208 x 273 cm, 1628/1635, The Metropolitan Museum of Art, New York. ....248
- Resim 84.** Giovanni Francesco Barbieri, “Ahaşverolu’un Huzurunda Ester”, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 156,9 x 217 cm, 1639, University of Michigan Museum of Art, ABD.....250
- Resim 85.** Giovanni Bonati, “Ahaşveroş’un Huzurunda Ester”, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 1650, Capitoline Museums, Roma.....252
- Resim 86.** Artemisia Gentileschi, “Oto-portre”, Ahşap Üzerine Yağlı Boya 1630, Konum Bilinmiyor. ....254
- Resim 87.** Artemisia Gentileschi, “La Pittura”, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 98,6x 5,2 cm, 1638/1639, Her Majesty Queen Elizabeth II. ....256
- Resim 88.** Rembrandt, ”Oto-portre”, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 25 x 32 cm, 1626, Museum of Fine Arts, Boston. ....258
- Resim 89.** Elisabetta Sirani, “Oto-portre”, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 1658, Pushkin Museum of Fine Art, Moskova. ....260
- Resim 90.** Artemisia Gentileschi, “Müjde”, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 257 x 179 cm, 1630, Museo di Capodimonte, Napoli. ....263
- Resim 91.** Peter Paul Rubens, “Müjde”, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 224 x 200 cm, 1609/1610, Kunsthistorisches Museum, Viyana.....265
- Resim 92.** Luca Giordano, “Müjde”, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 93 x 66 cm, 1672, Metropolitan Museum of Art, New York.....267
- Resim 93.** Artemisia Gentileschi, “Satry ve Corisca”, Tuval Üzerine Yağlı Boya 155 x 210 cm, 1630/1635, Özel Koleksiyon, Napoli.....269
- Resim 94.** Artemisia Gentileschi, “Tarihin Musası Clio”, Tuval Üzerine Yağlı ... Boya, 128x97 cm, 1632, Cassa di Risparmio di Pisa, Pisa. 271

- Resim 95.** Johannes Moreelse, “Clio”, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 61 x 52,5 cm, 1634, National Museum in Warsaw, Polonya .....273
- Resim 96.** Artemisia Gentileschi, “Vaftizci Yahya’nın Doğumu”, Tuval Üzerine Yağlı Boya”, 184x258 cm, 1633/1635, Museo Nacional del Prado, Madrid. ....276
- Resim 97.** Bartolome Esteban Murillo, “Vaftizci Yahya’nın Doğumu”, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 145 x 185 cm, 1655, Norton Simon Museum, Kaliforniya. ..279
- Resim 98.** Artemisia Gentileschi, “Lut ve Kızları”, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 230,5x183 cm, 1635/1638, The Toledo Museum of Art, Clarence Brown Fund.....282
- Resim 99.** Andrea Vaccaro, “Lut ve Kızları”, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 145 x 199 cm, XVII. Yüzyıl, Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.....284
- Resim 100.** Artemisia Gentileschi, “Amfityatroda Aziz Januarius”, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 300x200 cm, 1636/1637, Museo di Capodimonte, Napoli. ..286
- Resim 101.** Andrea Vaccaro, “Aziz Januarius”, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 207 x 154 cm, 1635, Museo del Prado, İspanya. ....289
- Resim 102.** Artemisia Gentileschi, “Davut ve Bat-Şeva”, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 265,4x 209,5 cm, 1636/1638, Columbus Museum of Art.....293
- Resim 103.** Artemisia Gentileschi, “Davut ve Bat-Şeva”, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 225 x 226 cm, 1640/1645, Alexander Hass Özel Koleksiyonu, Viyana. ....296
- Resim 104.** Artemisia Gentileschi, “Davut ve Bat-Şeva” Tuval Üzerine Yağlı Boya, 259 x 218 cmi, 1650, Neues Palais in Potsdam. ....298
- Resim 105.** Pieter Lastman, “Banyo Yapan Bat-Şeva”, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 1619, Hermitage Museum, Rusya. ....300
- Resim 106.** Peter Paul Rubens, “Bat-Şeva’nın Banyosu”, Panel Üzerine Yağlı Boya, 175 x 126 cm, 1635, Gemâlde Galleria, Dresden. ....302



**PLAN DİZİNİ**

<b>Plan 1.</b> Saint-Sernin Planı.....	14
<b>Plan 2.</b> Sankt Gallen'in İdeal Planı, IX. Yüzyıl. ....	24
<b>Plan 3.</b> Vignola, Il. Gesu Planı, 1568-1577, Roma. ....	53
<b>Plan 4.</b> Carlo Maderno, Palazzo Barberini Planı, 1628.....	75
<b>Plan 5.</b> Borromini, S.Carlo alle Quattro Fontane Planı, 1638, Roma.....	77
<b>Plan 6.</b> Borromini, San't Ivo alla Sapienza Planı .....	80

## FOTOĞRAF DİZİNİ

<b>Fotoğraf 1.</b> Chartres Katedrali, 1260, Fransa.....	17
<b>Fotoğraf 2.</b> Chartres Katedrali, Kuzey Kapısı Detayı.....	18
<b>Fotoğraf 3.</b> Sainte Marie Kilisesi, Kabartmalı Sütun, Romanesk Sanat.....	25
<b>Fotoğraf 4.</b> Amiens Katedrali, 1220-1245, Fransa.....	27
<b>Fotoğraf 5.</b> Tournai Katedrali, XII. Yüzyıl, Belçika.....	33
<b>Fotoğraf 6.</b> Michelangelo, “Davut Heykeli”, 1504.....	38
<b>Fotoğraf 7.</b> Aachen Katedrali, Aachen, Almanya.....	43
<b>Fotoğraf 8.</b> Mainz Katedrali İç Mekân, Romanesk Dönem, 975, Almanya.....	45
<b>Fotoğraf 9.</b> Notre Damme Katedrali, Gargoyle Heykel.....	46
<b>Fotoğraf 10.</b> Filippo Brunelleschi, Pazzi Şapeli, 1430-1443, Floransa.....	48
<b>Fotoğraf 11.</b> Santa Maria della Salute Bazilikası, 1631-1656, Venedik.....	54
<b>Fotoğraf 12.</b> Laocoon ve Oğulları, Helenistik Heykel, Mermer Malzeme, Vatikan Müzesi.....	55
<b>Fotoğraf 13.</b> Bernini, “Pluto ve Proserpina”, Mermer Malzeme.....	56
<b>Fotoğraf 14.</b> Vaux-le-Vicomte Sarayı, 1656-1660, Melun, Fransa.....	65
<b>Fotoğraf 15.</b> St. Pietro Meydanı.....	73
<b>Fotoğraf 16.</b> Il. Gesu Kilisesi, 1568-1577, Roma, İtalya.....	74
<b>Fotoğraf 17.</b> S. Carlo Üst Örtü Detayı.....	77
<b>Fotoğraf 18.</b> S. Carlo Cephe Detayı.....	78
<b>Fotoğraf 19.</b> San‘t Ivo alla Sapienza Dış Mekân.....	80
<b>Fotoğraf 20.</b> Pietro da Cortona, Santa Maria della Pace Kilisesi, 1635, Roma.....	81
<b>Fotoğraf 21.</b> Guarini Guarino, San Lorenzo Kilisesi.....	82
<b>Fotoğraf 22.</b> San Lorenzo Kubbesi	<b>Fotoğraf 23.</b> Kurtuba Ulu Camii Kubbesi
<b>Fotoğraf 24.</b> Longhena, Santa Maria della Salute Kilisesi, 1631-1687, Venedik.....	83
<b>Fotoğraf 25.</b> Bernini, Apollo ve Daphne.....	86
<b>Fotoğraf 26.</b> Apollo ve Daphne Detayı.....	87
<b>Fotoğraf 27.</b> Bernini, “Davut”, 1623-24, Mermer Heykel, 170 cm, Borghese Galerisi, Roma.....	89
<b>Fotoğraf 28.</b> Davut Heykeli, Detayı.	<b>Fotoğraf 29.</b> Davut Heykeli, Detayı.....
<b>Fotoğraf 30.</b> Bernini, Azize Teresa’nın Vecdi, 1647-52, Mermer Heykel, 350cm, Santa Maria della Vittoria, Cornaro Şapeli, Roma.....	91

<b>Fotoğraf 31.</b> Azize Teresa'nın Vecdi Detay	<b>Fotoğraf 32.</b> Azize Teresa'nın Vecdi Detay.....	92
<b>Fotoğraf 33.</b> Filippo Parodi, "Hyacinth", Mermer Malzeme,.....		94
<b>Fotoğraf 34.</b> Francesco Maria Schiaffino, Saf Meryem, 1762, Palazzo Doria Lamba, Cenova. ....		95

## ÖNSÖZ

Sanat, kùltùrlere, uluslara, inançlara ve bölgelere göre farklılıklar gösterse de ortak bir paydada, insanlığın ifade biçimi olma yolunda hayat bulmuş ve gelişimini sürdürmüştür.

Mağara yüzeylelerinde doğaya tapınım olarak görülen resimler ile Barok dönem kilise tavan resimleri, teknik ve üslup açısından oldukça farklı olsalar da her ikisinde de toplumların inancını görsel anlatımlarla ifade etme ihtiyacı yatmaktadır. Bu ihtiyaçtan hareketle Barok dönem, özellikle karşı reformasyonun sanatsal aktarımı olması dolayısı ile kilise ve krallıkların himayesi altında, dönemin yaşanan dinî, askerî ve politik olaylarının ifade edildiği bir anlayışa sahip olmuştur. Bu bağlamda, bu tez çalışmasının ilk bölümü Karolenj dönemden Barok'a kadar sanata etki eden faktörleri oluşturmaktadır. Buradaki amaç, Barok sanata gelinceye dek, Avrupa sanatının geçirmiş olduğu değişim ve dönüşümleri aktarmak, bu vesile ile de Barok'un geçmiş geleneklerden ayrılan noktalarını vurgularken, aynı zamanda geçmiş sanatların da bu döneme yapmış oldukları katkıları açıklamak olmuştur. Tezin ikinci bölümünde ise Barok'un ortaya çıktığı ve yayılım alanı bulunduğu İtalya'da, bu sanatın yoğun olarak etki ettiği sanat kolları anlatılmıştır. Üçüncü bölümde, tezin ana konusu olan Artemisia Gentileschi'nin hayatına ve eserlerine yer verilmiş, bu bölümde aynı zamanda, Barok dönemin diğer önemli sanatçıları ile Gentileschi'nin eserleri, Ar Değerlendirme başlığı altında ele alınmıştır.

Avrupa sanatını Karolenj'den Barok'a kadar irdelemeye çalıştığım ve Barok dönemin en yetkin sanatçılarından biri olan Artemisia Gentileschi'yi eserleri ile tanıtmaya çalıştığım bu tez çalışmamda, bana kazandırdığı farklı bakış açıları, desteği ve sabrı için danışman hocam Dr. Öğr. Üyesi Gül KARPUZ'a, kaynak araştırması sırasında desteklerini esirgemeyen Arş. Gör. Esra HALICI'ya, desteklerinden ötürü Prof. Dr. Hüseyin YURTTAŞ'a, Dr. Öğr. Üyesi Demet OKUYUCU YILMAZ'a ve Doç. Dr. Simge ÖZER PINARBAŞI'na çok teşekkür ederim. Aileme de emeklerinden dolayı minnettarım.

## GİRİŞ

Avrupa sanatında Karolenj dönem ile birlikte sanatta görülmeye başlayan klasik anlatım, sonrasında Romanik ve Rönesans'ta da devam etmiştir. Bu klasik sanat anlayışından kopuşun öncüllerinden olan Barok dönem ise, Antik Helen sanatının genel prensiplerini benimseyen, mimari, resim ve heykel uygulamalarında dinamizmi ve yoğun ifadesel anlatımları aktarmaya çalışan bir üsluba sahip olmuştur.

XVI. yüzyıldan XVIII. yüzyıla kadar Avrupa'da hâkim olan Barok sanat, klasik anlayışın idealleştirdiği güzellik kavramını ortadan kaldırmış, deforme edilen vücutlarda ifadeyi ön plana çıkarmıştır. Bu özellikle tablolarla dramatik etkiyi kuvvetlendiren en önemli unsur olmuştur. Bunun yanı sıra tablolarla akar vaziyette ele alınan ışık uygulaması ve ışık-gölge etkisinin en küçük alanlarda dahi yer almasıyla dramatik kurgu vurgulanmıştır.

Michelangelo Merisi Il Caravaggio (1571-1610)<sup>1</sup> öncülüğünde klasik sanat anlayışını ortadan kaldıran Barok resim sanatında, anatomik açıdan vücutlarda çarpıklık meydana getirilmiştir. Tablolarda dev cüsseli figürler, kas yığınyından oluşan erkek ve kadın anlatımları ön plana çıkmıştır. Resim sanatının bir diğer kolu olan fresklerde ise, özellikle kilise tavan resimlerinde tam bir kaos hâkimdir. Tavan resimlerinde klasik anlayışın denge ve düzenine karşın, Barok'un aşırılığı göze çarpmaktadır. Kilise tavan resimlerinde bulutlar üzerinde uçuşan kalabalık insan figürleri ve ilahi varlıklar, kıvrımlar yaparak dalgalanan kumaş parçaları, ışık-gölge etkisi ile meydana getirilen hareketlilik ve canlı renklerin kullanımı sahnelerde bir karmaşanın olmasına sebebiyet vererek Barok'u klasik sanattan ayıran en önemli unsurlardan birini meydana getirmiştir.

Caravaggio'nun zıtlıklarla dolu zengin dünyası, natüralist sanat anlayışı ve eserlerinde yer verdiği yoğun duygusal drama kendinden sonraki pek çok ressamı da etkilemiştir. Bunlar arasında dönemin önemli kadın ressamlarından Artemisia Gentileschi de yer almaktadır.

---

<sup>1</sup> Germain Bazin, *Sanat Tarihi*, (Çev.: Selahattin Hilav), Kabalcı Yayınevi, İstanbul 2015, 377.

Toskanalı ressam Orazio Gentileschi'nin en büyük çocuğu olan Artemisia Gentileschi, 1593 yılında Roma'da dünyaya gelmiştir.<sup>2</sup> Artemisia'nın, babasının atölyesinde resim çalışmalarıyla iç içe büyüdüğü ve eğitimini babasının yanında aldığı bilinmektedir.<sup>3</sup>

İtalyan Barok dönem ressamlarından olan Gentileschi, Caravaggist bir ressam olarak onun duygusal drama ile karakterize edilen, klasik sanat anlayışından kopuk üslubunu benimsemiş ve bunu eserlerine yansıtmıştır. Gentileschi'nin eserlerinde de, kutsal figürler bile, sıradan insan tiplerini ile ele alınmış, Caravaggio'nun etkisinde kalan sanatçı, kutsallığı da idealleştirmemiştir. Gentileschi'nin eserlerinde kutsallık fiziksel olarak değil, seyirciye aktarılan ruhsal bir ifade ile idealleştirilmiştir.

Trajik bir yaşam öyküsüne sahip olan Gentileschi, yaşamış olduğu olayları tablolarına aktarmış, kimi zaman uğradığı tecavüzün intikamını tuvallerinde şehvet suçlusu bir figürü öldürerek almış, kimi zaman köleliğe karşı kadın kahraman imajını vurgulamış, kimi zamanda zekâsı ile erkekleri alt eden kadın figürlerine yer vermiştir. Bu kadın figürlerinin birçoğunda kendi portresini kullanan sanatçı, güçlü kadın imajı ile kendini bütünleştirmiştir. Hayatı dikkate alındığında, yaşadığı travmatik olaylara ve cinsiyetinden ötürü uğradığı ayrımcılıklara rağmen sanattan kopmadığı, döneminin en yetkin sanatçılarından biri olmak için çabalayıp bunu başardığı, tüm engellere rağmen Floransa Akademisi'ne kabul edilen ilk kadın ressam olduğu görülür. Sanatçının yaşadığı ve başardığı tüm bu olaylar kendisini bu güçlü kadınlarla neden bütünleştirdiğini açıklar mahiyettedir.

Gentileschi'nin eserleri arasında *Gonfaloniere Portresi* (Resim. 71) ve *Amfiyatroda Aziz Januarius* (Resim. 100) dışında, tüm tablolarında merkez karakterler kadınlardan oluşmaktadır. Bunlar arasında sadece güçlü kadın aktarımları değil, kutsal kadın betimlemeleri de sıkça kullanılmıştır. Kutsal aile bağını birden fazla resmettiği Meryem ve Çocuk İsa ile bu konunun mitolojik yansıması olan Venüs ve Cupid betimlemeleri eserleri arasında yer almaktadır. Bunlar dışında aziz ve azizelerden

<sup>2</sup> R. Ward Bissell, *Artemisia Gentileschi and the Authority of Art Critical Reading and Catalogue Raisonné*, University Park, Pennsylvania State University Press, 1999, 135.

<sup>3</sup> Aziz Erkan, "Resim Sanatında 'Judith ve Holofernes' Efsanesine İki Farklı Yaklaşım (Caravaggio ve Artemisia Gentileschi)", *İdil Sanat ve Dil Dergisi*, 7, (42), Ankara 2018, 212.

oluşan tablolara da yer vermiş olan sanatçının eserlerinde bir diğer konuyu ise portre resimler oluşturmaktadır.

Artemisia Gentileschi'nin eserlerinde özellikle Kitab-ı Mukaddes konuları hikâyeci bir üslupla ele alınmıştır. Dört kez resmettiği Judith ve Holofernes tablosu bu öyküsellğin en belirgin örneklerinden birini oluşturmaktadır.

Barok'un resim sanatında yakaladığı dinamizmin sebeplerinden biri olan kalabalık figür grupları, Gentileschi'nin eserlerinde daha az görülmektedir. Sanatçı dinamizmi, koyu karanlık arka planların karşısı olarak yer verdiği kırılmalara uğrayan ışık, canlı pastel tonlar, dalgalanan kumaşlar ve yoğun ifade sel anlatımlarla sağlamıştır. Bu yönü ile Caravaggio'nun tablolarında görülen sadeliğe karşın dinamizmi yakalayan anlatımı, Gentileschi'nin tablolarında da yer almaktadır.

Gentileschi'nin Roma, Floransa, Napoli ve Londra'da geçen hayatı, yine Napoli'de son bulmuş, döneminde sanatındaki başarısı ile adından söz ettirmeyi başarmıştır.

Yaşadığı olaylara karşın kabuğuna çekilmeden eserler veren sanatçı, yapmış olduğu tablolarında dönemin algısını yıkan bir anlayışla erotik unsurları da kullanmıştır. Bu, sanatçının Barok dönemde erkek meslektaşlarının dahi eleştirildiği erotik unsurları kullanmasıyla sanattaki cesaretini vurgular niteliktedir. Ve bu yönü ile Artemisia Gentileschi, günümüzde etkisini artıran kadın hareketlerinde sembolleştirilen kadınlardan biri haline gelmiştir.

### **Amaç Kapsam Yöntem**

Barok resim sanatında, dönemin yetkin sanatçılarından olan Artemisia Gentileschi'nin eserlerini tanıtmayı amaçlayan bu tez çalışmasında, sanatçının yapmış olduğu eserler ve yaşamış olduğu trajik olayların tabloları üzerinde yarattığı etkiyi ortaya koymak amaçlanmıştır. Caravaggist bir ressam olan Gentileschi'nin tablolarında yer verdiği konuları, dönemin diğer yetkin sanatçıları ile karşılaştırılıp erkek egemenliğindeki sanat anlayışında kendisine yer edinmeyi başaran kadın bir ressamın eserleri irdelenmiştir.

Avrupa Ortaçağı ve Rönesans'ta kız çocukları istisnalar dışında eğitim hakkı bulamamış,<sup>4</sup> XVI. yüzyıla gelindiğinde ise babalarının yanında eğitim alan kadın sanatçıların sanatta söz sahibi oldukları dönem başlamıştır.<sup>5</sup> Bu fırsatı yakalayanlardan biri olan Gentileschi, kendisini manastır hayatına hazırlamaya çalışan babasını ikna ederek onun yanında eğitim almış,<sup>6</sup> toplum tarafından kabul edilmemesine rağmen sanatındaki başarıyı ortaya koymuştur.

Sanat tarihi biliminde sadece ülkemizde değil dünyada da kadın ressamların erkek meslektaşları kadar başarılı olmalarına rağmen her dönemde geri plana itilmiş olmaları göze çarpar. Tezin genel konusunu da oluşturan Avrupa resim sanatı denilince akla gelen isimler istisnasız erkek ressamlardır. Oysa Rönesans ile birlikte, teknik becerileri, ikonografik seçkileri ve tuvallerine ustalıkla aktardıkları eserleri ile birçok kadın ressam bulunmaktadır. Erkek egemenliğindeki sanat anlayışı, kadınları sadece eğitim açısından engellememiş, eğitim fırsatı yakalamış olan ve oldukça başarılı eserler ortaya koyan kadın sanatçıların da hafızalarda yer edinmesini engellemiştir. Bu kadın sanatçılardan biri olan Artemisia Gentileschi döneminin en önemli ressamlarından biri olmasına rağmen, ülkemizde ve dünyada, sanat tarihi biliminde adından pek fazla söz edilmeyen, erkek meslektaşlarının yanında ikincil konumda bulunan ve bu yönü ile bu bilim dalında hakettiği itibarı göremeyen bir ressamdır. Bu tez çalışması, Gentileschi'nin hakettiği itibarı bir nebze de olsa ortaya koymayı hedeflemektedir.

Bu çalışma, sadece kadın bir ressamı tanıtmayı değil, Caravaggistlerin en başarılısı olarak kabul edilen, teknik yönden sağladığı gelişimini Barok'un duygusal atmosferi ile birleştiren, döneminde eserleri aristokrat çevrelerce aranır hale gelen, yetkinliği ile kendisine eğitim vermiş olan babası Orazio Gentileschi'yi geçtiği söylenen ve Floransa Akademisi'ne kabulünü sağlayan başarıları ile Artemisia Gentileschi'nin sanatındaki gücünü, yaşamış olduğu tüm olumsuzluklara rağmen devam ettirmesini aktarmaktadır. Öyle ki, uğradığı tecavüz sonrası olayın mahkemeye taşınması ile suçlu konumuna düşürülmüş, ifadesini değiştirmesi için, mahkeme salonunda ressam

<sup>4</sup> Tolga Gümüş, "Ortaçağ'dan Erken Modern Döneme Batı Avrupa'da Eğitim Tarihi: Yeni Yaklaşımlar", *Mersin Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 6, (1), Mersin 2010, 36.

<sup>5</sup> Nimet Keser, "Akademi Çağının Ötekileri: Kadın Ressamlar", *Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, S.11, 2013, 80.

<sup>6</sup> Mary Garrard, *Artemisia Gentileschi: The Image of the Female Hero in Italian Baroque Art*, Princeton University Press, Princeton 1989, 93.



olmasına istinaden parmaklarına sıkıştırılan yüzüklerle işkence görmüştür. Artemisia, yaşadığı bu olayları, tablolarında intikam güdüsü ile şehvet suçlusu erkekleri cezalandırarak atlatmaya çalışmıştır.

Küçük yaşta annesini kaybeden<sup>7</sup>, tecavüze uğrayan<sup>8</sup>, kötü bir evlilik yapan, üç çocuğunu kaybeden sanatçı, toplum tarafından da dışlanmış, yargılanmış ve doğduğu yerden, Roma'dan ayrılmak zorunda kalmıştır.<sup>9</sup> Bu tez çalışması, tüm bu zorluklara rağmen sanatta var olmayı başaran Artemisia Gentileschi'yi tüm yönleri ile ele almayı amaçlamıştır.

Artemisia Gentileschi'nin 42 tablosuna ulaşılan bu çalışma beş bölümden oluşmaktadır. İlk bölümde, Karolenj'den Barok döneme kadar sanata etki eden faktörler incelenmiştir. Bu incelemenin asıl amacı, Barok resim sanatını tek bir başlık altında ele almanın yanlış olacağı düşüncesidir. Bu yönü ile Avrupa sanatının, resim alanı başta olmak üzere geçirmiş olduğu değişim ve dönüşümlerle Barok sanata nasıl gelindiği ve geçmiş geleneklerin Barok sanatı nasıl etkilediği ortaya konmuştur. Sanatı etkileyen bu faktörler ise din ve felsefe, sosyal ve kültürel hayat, politika ve savaşlar, ekonomi ve bilim ile antik çağ etkileri olmak üzere beş ayrı başlık altında ele alınmıştır. Tezin ikinci bölümü, Barok dönemin genel bir tanıtımı, yine aynı beş başlıktan oluşan Barok'a etki eden faktörler ve İtalya'da Barok sanat olarak incelenmiştir. İtalyan Barok sanatı sadece resim alanında değil, mimari ve heykel alanlarında da ele alınmıştır. Üçüncü bölümde, Artemisia Gentileschi'nin hayatına ve eserlerine yer verilmiş, aynı zamanda Gentileschi'nin eserleri ile Barok dönemin diğer sanatçılarının yapmış olduğu eserlerin karşılaştırma ve değerlendirmesi yapılmıştır. Bu bölümde, sadece benzer konuları ele almak amaçlanmamış, aynı zamanda teknik farklılıklar ve ifadesel anlatımlarla konunun özündeki değişiklikler vurgulanmıştır. Dördüncü ve son bölümde de tezin genel bir değerlendirmesi mahiyetinde sonuç kısmına yer verilmiştir.

<sup>7</sup> Aziz Erkan, "Resim Sanatında 'Judith ve Holofernes' Efsanesine İki Farklı Yaklaşım (Caravaggio ve Artemisia Gentileschi)", *İdil Sanat ve Dil Dergisi*, 7, (42), Ankara 2018, 212.

<sup>8</sup> Nurtaç Elçi Akpınar, "Görsel Ziyafete Başkaldırı: Artemisia Gentileschi, 'Susanna ve Yaşlılar', (1610, Pommersfelden)", *Sanat Tasarım Dergisi*, S.7, 2016, 15.

<sup>9</sup> Deborah Anderson Silvers, *Artemisia Gentileschi: The Heart of a Woman and the Soul of a Caesar*, A Thesis Submitted in Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree of Master of Liberal Arts Department of Humanities and Cultural Studies College of Arts and Sciences, University of South Florida, Florida 2010, 66.

Tezin araştırma aşaması, kütüphane çalışmaları ile başlamış, özellikle ilk iki bölüm, çeşitli kitap, dergi, lisansüstü tezler ve makalelerden faydalanılarak oluşturulmuştur. Bunlar arasında, kapsamı mağara duvarlarında yer alan resimlerle başlayıp hem Avrupa'nın hem de dünyanın geri kalanının sanatsal yolculuğunu detaylı bilgi ve görseller eşliğinde anlatan, Adnan Turani tarafından yazılmış olan *Dünya Sanat Tarihi*<sup>10</sup>, E. H. Gombrich'in *Sanatın Öyküsü*<sup>11</sup> adlı kitabı, Germain Bazin'in *Sanat Tarihi*<sup>12</sup> kitabı, H. Honour ve J. Fleming tarafından yazılan *Dünya Sanat Tarihi*<sup>13</sup> kitabı ilk iki bölümün hazırlanmasında faydalanılan önemli kaynaklardır. İlk bölüm Karolenj'den Barok'a Sanata Etki Eden Faktörler başlığı altında ele alınmıştır. Burada özellikle Karolenj dönemin devlet yapısını ve sanatın en önemli hamilerinden olan Charlemagne'nı ele alan bölümlerde, Özlem Genç tarafından yazılmış olan, *Charlemagne ve Karolenj Rönesansı*<sup>14</sup> adlı doktora tezi, hem dönemin feodal sistemini hem de Charlemagne'nin kurduğu Karolenj İmparatorluğu'nun sosyal, kültürel ve siyasi yapısını detaylı bilgiler eşliğinde aktaran bilgilere sahip olmasıyla oldukça önemli bir kaynaktır. Bu dönemin sosyal ve siyasal yapısının yanı sıra dönemin sanata olan katkısının görülebileceği ve sanatın ihtişamının bir unsuru olduğunu gösteren en önemli kaynak, dönemin tarihçisi Einhard tarafından kaleme alınan, *Vita Caroli Magni*<sup>15</sup> adlı eserdir. Bu eserde hem Charlemagne'nin kişiliğine hem de onun tarafından yaptırılmış olan Aachen Sarayı ile ilgili bilgilere yer verilmiştir.

Sanatı etkileyen unsurlardan olan din ve felsefe açısından, Ortaçağ'ın ruhsal dünyasını dönemin eğitim hayatı ile de ele alan Ahmet Cevizci tarafından yazılmış olan, *Ortaçağ Felsefesi*<sup>16</sup> adlı kitap felsefi açıdan Ortaçağ'a ışık tutan önemli bir eserdir. Yine, Ortaçağ teolojisini oluşturan önemli bir felsefi akım olan Skolastik felsefeyi tanımlamada ve sanata yapmış olduğu katkıları anlayabilme açısından Erwin Panofsky

<sup>10</sup> Adnan Turani, *Dünya Sanat Tarihi*, Remzi Kitabevi, İstanbul 1992.

<sup>11</sup> Ernst Hans Gombrich, *Sanatın Öyküsü*, (Çev.: Erol Erduran, Ömer Erduran), Remzi Kitabevi, İstanbul 2017.

<sup>12</sup> Germain Bazin, *Sanat Tarihi*, (Çev.: Selahattin Hilav), Kabalcı Yayınevi, İstanbul 2015.

<sup>13</sup> Hugh Honour, John Fleming, *Dünya Sanat Tarihi*, (Çev.: Hakan Abacı), Alfa Başvuru, İstanbul 2015.

<sup>14</sup> Özlem Genç, *Charlemagne ve Karolenj Rönesansı*, (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Gazi Üniversitesi Tarih Anabilim Dalı Ortaçağ Bilim Dalı, Ankara 2012.

<sup>15</sup> Einhard, *Vita Caroli Magni*, (Çev.: A.J. Grant), Cambridge, Read How You Want Press, 2006.

<sup>16</sup> Ahmet Cevizci, *Ortaçağ Felsefesi*, Say Yayınları, İstanbul 2016.

tarafından yazılmış olan *Gotik Mimarlık ve Skolastik Felsefe*<sup>17</sup> adlı kitap dönemin sanata yansıyan dinsel misyonunu aktarmaktadır.

Tezin genelini oluşturan resim sanatı ile ilgili, Avrupa resim sanatını başlangıç serüveni ile inceleyen ve sanatı etkileyen politik faaliyetleri de aktaran Engin Beksaç ve Tayfun Akkaya tarafından yazılmış olan, *Kaynak ve Kökenleriyle Avrupa Resim Sanatı- Gelişim ve Değişim Süreci İçinde Başlangıcından Rönesans Sonuna*<sup>18</sup> isimli kitap ve resim sanatının asıl gelişimini yaşadığı Rönesans'ı felsefesi ile de ele alan Halil İnalçık'ın, *Rönesans Avrupası Türkiye'nin Batı Medeniyetiyle Özdeşleşme Süreci*<sup>19</sup> isimli kitap bu döneme ışık tutan önemli kaynaklardandır.

Tezin ana başlığı olan Barok dönem ile ilgili olarak, Barok sanatın yayılım alanını aktaran Mary Hollingsworth'un, *Dünya Sanat Tarihi*<sup>20</sup> kitabı, Barok'u yoğun psikolojik birikimi ile açıklayan Engin Beksaç'ın, *V. Yüzyıldan XXI. Yüzyıla Avrupa Sanatı*<sup>21</sup> adlı kitabı ve Victor-Lucien Tapié tarafından yazılan *Barok*<sup>22</sup> isimli kitap dönemi etkileyen faktörler ile birlikte, dönemin sanatsal oluşumunu aktarmasıyla Barok sanatı anlamada oldukça önemli kaynaklardır.

Barok sanatın dinsel misyonu bağlamında, karşı reformasyonu detaylıca anlatan ve bu reformasyon hareketinin sözcüsü konumunda olan Cizvit Tarikatı ile ilgili geniş bilgiler veren, bu yönü ile de Barok sanatın doğduğu ortamda politik olayları, felsefeyi ve dinsel duyarlılığı ele alan Ali İsra Güngör'ün *Cizvitler*<sup>23</sup> adlı kitabı Barok'un karşı reformasyon altında yaşamış olduğu gelişim sürecini anlamak açısından son derece önemlidir.

Bu tez çalışmasının ana konusunu oluşturan Artemisia Gentileschi'nin hayatı ve eserlerini ele alan üçüncü bölümde ise sınırlı sayıda Türkçe kaynağın bir cümleyi geçmeyen kapsamı gözlemlenmiştir. Ağırlıklı olarak yabancı kaynaklardan istifade

<sup>17</sup> Erwin Panofsky, *Gotik Mimarlık ve Skolastik Felsefe*, (Çev.: Engin Akyürek), Kabalcı Yayınevi, İstanbul 1995.

<sup>18</sup> Engin Beksaç, Tayfun Akkaya, *Kaynak ve Kökenleriyle Avrupa Resim Sanatı- Gelişim ve Değişim Süreci İçinde Başlangıcından Rönesans Sonuna*, Arkeoloji ve Sanat Yayınları, İstanbul 1990.

<sup>19</sup> Halil İnalçık, *Rönesans Avrupası Türkiye'nin Batı Medeniyetiyle Özdeşleşme Süreci*, İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 2011.

<sup>20</sup> Mary Hollingsworth, *Dünya Sanat Tarihi*, (Çev.: Rengin Küçükdoğan, Banu Ergüder), İnkılâp Kitabevi, İstanbul 2009.

<sup>21</sup> Engin Beksaç, *V. Yüzyıldan XXI. Yüzyıla Avrupa Sanatı*, Ceren Yayıncılık, İstanbul 2015.

<sup>22</sup> Victor-Lucien Tapié, *Barok*, (Çev.: Işık Ergüden), Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 2011.

<sup>23</sup> Ali İsra Güngör, *Cizvitler*, Berikan Yayınevi, Ankara 2012.

edilen bu bölümde, bu kaynakların da eser tanıtımları açısından kısıtlı olmalarından dolayı, tablo tanıtımları büyük ölçüde kaynak yoksunluğu altında yapılmıştır. Ulaşılan kaynaklar arasında birincil kaynağı Keith Christiansen ve Judith W. Mann tarafından yazılan *Orazio and Artemisia Gentileschi*<sup>24</sup> adlı kitap oluşturmaktadır. Türkçe'ye çevrilmemiş olan bu kitapta Gentileschi'nin hayatına ve eserlerine yer verilmiş olmasına rağmen, yeterli bilgi sağlanamamıştır. Kitap, sanatçının kişisel hayatı bağlamında eserlerindeki trajik vurgularla ilerlemiş ve sanatçının teknik yeterliliği bağlamında kısıtlı bir anlatıma gitmiştir. Gentileschi'nin hayatını ve sanatsal yönünü ele alan kitap, makale, dergi ve lisansüstü tezlerde, hayatına daha fazla yer verildiği, eserlerinin ise doğrudan yaşamış olduğu olaylarla ilişkilendirilerek, Barok'un genel prensiplerinden uzak, teknik bağlamda eksik anlatılar ortaya konduğu gözlemlenmiştir.

Sanatçının hayatına dair ulaşılan kaynaklar arasında, R. Ward Bissell tarafından kaleme alınan, *Artemisia Gentileschi and the Authority of Art Critical Reading and Catalogue Raisonné*<sup>25</sup> adlı kitap, sanatçının yaşamış olduğu trajik hayata ve bunun bazı eserleri üzerindeki etkisine odaklanmıştır. Gentileschi'nin hem hayatı bağlamında hem de sanattaki yetkinliği bağlamında daha detaylı bilgiler veren ve sanatçının yaşadığı dönemde eriştiği konumu aktaran önemli kaynaklardan biri Mary Garrard tarafından yazılmış olan, *Artemisia Gentileschi: The Image of the Female Hero in Italian Baroque Art*<sup>26</sup> isimli kitaptır. Kitap aynı zamanda sanatçının babasının hamiliğinde sanata nasıl başladığı hakkında da bilgiler vermektedir.

Gentileschi'ye dair bilgiler, daha çok onun yaşamış olduğu kötü deneyimlerle ilgilidir. Bunlar arasında uğramış olduğu tecavüz olayı en çok atıf yapılan konu olmuştur. Bu trajik olayı, mahkeme tutanakları ile birlikte ele almış olan en önemli çalışma ise Elizabeth S. Cohen tarafından kaleme alınan *The Trials of Artemisia Gentileschi: A Rape as History*<sup>27</sup> adlı makaledir. Cohen makalesinde, Gentileschi'nin uğramış olduğu tecavüze istinaden mahkemede verdiği ifadeyi de tam metni ile

<sup>24</sup> Keith Christiansen, Judith W. Mann, *Orazio and Artemisia Gentileschi*, The Metropolitan Museum of Art, New York Yale University Press, 2013.

<sup>25</sup> R. Ward Bissell, *Artemisia Gentileschi and the Authority of Art Critical Reading and Catalogue Raisonné*, University Park, Pennsylvania State University Press, 1999.

<sup>26</sup> Mary Garrard, *Artemisia Gentileschi: The Image of the Female Hero in Italian Baroque Art*, Princeton University Press, Princeton 1989.

<sup>27</sup> Elizabeth S. Cohen, "The Trials of Artemisia Gentileschi: A Rape as History", *The Sixteenth Century Journal*, Vol.31, No.1, 2000.

yayımlamıştır. Makale aynı zamanda sanatçının mahkemede yaşamış olduğu işkenceleri ve tecavüzcüsü başta olmak üzere, mahkemedeki insanların tutumunu da tutanaklara dayanarak anlatmaktadır.

Gentileschi'nin sanatçı kişiliğini ve sanat hayatı boyunca aldığı eğitimleri, gittiği farklı bölgeleri ve sanatındaki gelişimini kısmî anlatılarla ve kısmî eserleri ile ele alan Deborah Anderson Silvers tarafından yazılmış, *Artemisia Gentileschi: The Heart of a Woman and the Soul of a Caesar*<sup>28</sup> adlı lisansüstü tez çalışmasında sanatçının başarılarına da değinilmiştir.

Kaynakların bir diğer bölümünü, sanatçının eserlerinin sergilendiği müzelerin resmi internet siteleri oluşturmaktadır. Bunlardan hem görsel kaynak olarak yararlanılmış hem de mevcut bilgiler kullanılmıştır. Bunun dışında, tezin genelinde tablo görsellerinde ve ikonografik açıdan, Encyclopaedia Britannica, Unesco ve Catholic Encyclopedia gibi resmi internet sitelerinden faydalanılmıştır. İkonografik konular arasında Kitab-1 Mukaddes anlatımlarına da ulaşılmıştır.

Bununla birlikte üçüncü bölümde Gentileschi'nin yapmış olduğu Kitab-1 Mukaddes konuları başta olmak üzere, Barok dönem sanatçılarının benzer çalışmaları incelenmiş, burada sadece konu birliği değil, teknik benzerlik ve farklılıklar ile Barok'un genel prensipleri bağlamında bir değerlendirme yapılmıştır. Yine burada da görseller büyük ölçüde müzeler gibi resmi internet sitelerinden alınmış, bu ara değerlendirme bölümünde de uygun kaynak bulunamadığından, yine kaynak olmadan bir anlatım sağlanmıştır.

---

<sup>28</sup> Deborah Anderson Silvers, *Artemisia Gentileschi: The Heart of a Woman and the Soul of a Caesar*, A Thesis Submitted in Partial Fulfillment of the Requirements For the Degree of Master of Liberal Arts Department of Humanities and Cultural Studies College of Arts and Sciences, University of South Florida, Florida 2010.

## BİRİNCİ BÖLÜM

### 1. KAROLENJ'DEN BAROK'A KADAR SANATA ETKİ EDEN FAKTÖRLER

Dünya sanat tarihi içerisinde çeşitli etmenler sanat üsluplarının doğmasında veya gelişmesinde doğrudan etkili olmuşlardır. Bu bağlamda Avrupa'nın sanatsal üslupları din ve felsefe, sosyal ve kültürel hayat, politika ve savaşlar, ekonomi ve bilimin yanı sıra antik dönem sanatlarının etkisi altında kalmıştır.

Ortaçağ'dan itibaren yöneticiler ve din adamları sanatın hamileri olmuşlar, sanatı hükümlerlerinin bir ifade aracı olarak kullanmışlardır. Sanatın koruyucusu olan egemenler, bu anlayışla büyük kiliseler ve saraylar gibi mimari yapılar inşa etmiş, sanatın her alanında kendi egemen dünya görüşlerini yansıtmışlardır.

#### Din ve Felsefe

Batı Roma İmparatorluğu'nun V. yüzyılda yıkılışından Rönesans'ın başlangıcı olan XV. yüzyıla kadar süren bin yıllık dönem Ortaçağ olarak kabul edilir.<sup>29</sup> Feodal sistemin Avrupa'da etkin olduğu bu dönem aynı zamanda Katolik Kilisesi'nin de siyasal ve sosyal hayatta en güçlü olduğu dönemdir.

VII. yüzyılda Merovenj Hanedanı siyasal ve askerî açıdan başarısız krallar tarafından yönetilmiş, bu yüzyılın sonunda ise Merovenjler yerini Karolenj Hanedanı'nı oluşturacak olan soya bırakmıştır.<sup>30</sup>

Merovenj Hanedanı'nın dünyeviliğine karşın, Karolenj Hanedanı kilise reformlarına, kilisenin korunması ve yüceltilmesine ilgi göstermişler, kilise ile yakın ilişkiler kurmuşlardır.<sup>31</sup>

Merovenj Hanedanı'na son veren ve 751'de kendini Frank Kralı ilan eden Pepin, bu tarihte, Lombardların Papalığa ait bazı toprakları işgal etmesi üzerine, Papa II. Stephen'in yardım çağrısına kayıtsız kalmamıştır. Bu yardımları sonucu Papa II.

<sup>29</sup> Segâh Tekin, Esra Banu Sipahi, "Kent, Yönetim, Din, Siyaset ve Düşünce Bağlamında Ortaçağ Avrupası'na İlişkin Bir Değerlendirme", *Tarih Okulu Dergisi*, S.XVII, 2014, 190.

<sup>30</sup> Özlem Genç, *Charlemagne ve Karolenj Rönesansı*, (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Gazi Üniversitesi Tarih Anabilim Dalı Ortaçağ Bilim Dalı, Ankara 2012, 3.

<sup>31</sup> Genç, 7.

Stephen tarafından kutsanan Pepin, *Romalıların Koruyucusu (Patricius Romanorum)* ilan edilmiştir.<sup>32</sup> Pepin'in 768'de ölümünden sonra yerine geçen oğlu Charlemagne döneminde Karolenj İmparatorluğu en önemli devrini yaşamış ve bu dönemde Avrupa Hristiyanlaştırılmaya çalışılmıştır.<sup>33</sup>

Charlemagne dönemi, kilisenin daha da güçlendiği bir dönemdir.

Papa III. Leo tarafından 800 yılında taç giydirilerek "*Bütün Romalıların İmparatoru*" ilan edilen Charlemagne döneminde, papalığın sosyal ve siyasi düzen içerisinde gücü gittikçe artmış, Charlemagne'nin ölümünden sonra parçalanan Karolenj İmparatorluğu'ndan kalan siyasi boşlukta da gücünü artırmaya devam etmiştir.<sup>34</sup>

X. yüzyılda Cermen Kralı I. Otto'nun da Papa tarafından taç giydirilerek "*Kutsal Roma Germen İmparatoru*" ilan edilmesi de, Pepin ve Charlemagne ile başlayan Papalık-İmparatorluk ittifakını güçlendirmiştir.<sup>35</sup> Ortaçağ boyunca Avrupa'da krallıklar üzerinde egemenlik kuran Katolik kilisesinde, en yüksek mertebeli din adamı olan papanın, tahta çıkan krallara taç giydirmesi ve onları kutsaması bir gelenek haline gelmiştir.<sup>36</sup>

Bu dinsel ve dünyevî ittifakın dışında, Karolenj dönem, felsefesi ile de sonraki dönemlere etki etmiştir. Bu dönemde Rönesans'ta da yer alacak olan Yeni Platoncu düşünce görülür.

Charlemagne döneminin önemli filozoflarından olan İrlanda doğumlu filozof Jonh Scottus Eriugena (800-877) Latin akılcılığı ve Hristiyan Platoncuların mistik bakış açısı ile yeni bir sentez ortaya koymuştur.<sup>37</sup> Eriugena'nın, "*doğanın tümü Tanrı'yu içerir*" görüşü<sup>38</sup> Gotik dönem felsefesi ile pek uyuşmasa da, Yeni Platoncu düşünceyi benimseyen Rönesans felsefesi için çıkış noktalarından biri olmuştur.

<sup>32</sup> Levent Gönenç, "Ortaçağ Avrupası'nda Anayasalcılığın Düşünsel ve Kuramsal Temelleri", *Prof. Dr. Ergun Özbun'a Armağan, Yetkin Yayınları*, Ankara 2008, 273.

<sup>33</sup> Işın Demirkent, "Franklar", *Türk Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, C.13, İstanbul 1996, 174.

<sup>34</sup> Gönenç, 277.

<sup>35</sup> Gönenç, 278.

<sup>36</sup> Simge Özer Pınarbaşı, *Çağlar Boyu Tahtın Simgesel Anlamları Işığında TÜRK TAHTLARI*, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara 2004, 24.

<sup>37</sup> Dermot Moran, *The Philosophy of John Scottus Eriugena A Study of Idealism in the Middle Ages*, Cambridge University Press, Cambridge 1989, 11.

<sup>38</sup> Moran, 12.

Karolenj dönem felsefesi ve bu dönem ile Ottonik dönemlerde yaşanan Kilise-Devlet birlikteliği özellikle mimari açıdan da sanatta bir etkiyi beraberinde getirmiştir.

Charlemagne döneminde yapılmış en önemli eser, içinde kilisesi de bulunan Aachen Saray Şapeli'dir.<sup>39</sup> Saray günümüze ulaşmadığı için, bu yapı ile ilgili bilgilere tarihçi Einhard'ın yazılarından ulaşılmaktadır. Şapel ise günümüzde mevcut olup, ileriki konularda değinilmiştir.

Dönemin tarihçisi Einhard (775/840) tarafından kaleme alınan *Vita Karoli Magni (Büyük Karl'ın Hayatı)* adlı eserde Charlemagne'nin biyografisine ve bu dönemde yapılmış olan Aachen Sarayı ile ilgili bilgilere yer verilmiştir.

*“O çocukluğundan beri içine yerleşen en sadık ve dindar Hristiyanlığı yaşadı. Ve bu yüzden Aix'de çok büyük ve güzel bir kilise inşa etti ve onu altın, gümüş ve şamdanlarla, bronz kapılarla süsledi. Ve başka yerlerden inşa için elde edemediği mermer sütunları Roma ve Ravenna'dan getirtti.”*<sup>40</sup>

Figüratif sanatlar açısından da, bu sanatları yeniden benimseyen Karolenj dönemde, manastırlarda yer alan tezhip okulları imparatorluğun farklı bölgelerine yayılmış ve büyük bir gelişme göstermişlerdir. Bu dönemde daha sade ve ağır başlı bir anlatıma sahip olan saray okulları ise, imparator için Kutsal Kitaplar tezhip etmiştir.<sup>41</sup>

Bunlar arasında Charlemagne için tezhip edilen *Godescalc Kutsal Kitabı*<sup>42</sup> dönemin üslubunu yansıtan bir düzende ele alınan minyatürlere oluşur.

---

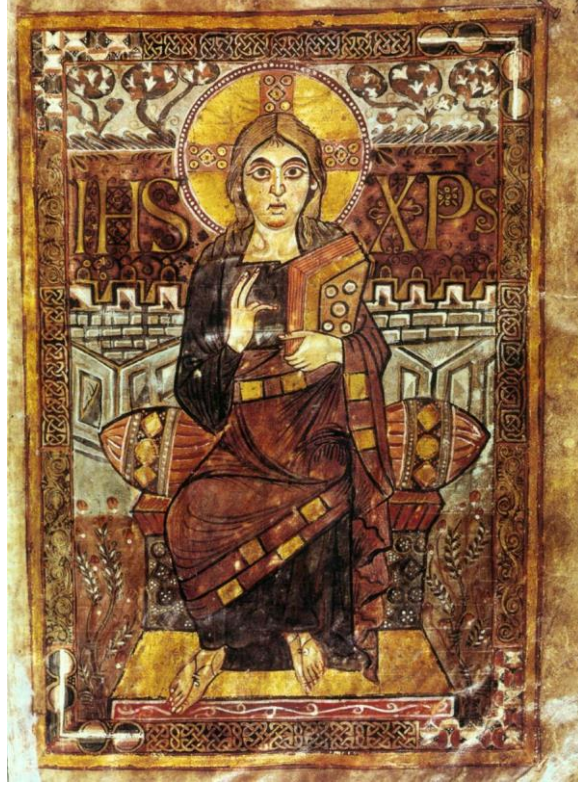
<sup>39</sup> Genç, 72.

<sup>40</sup> Einhard, *Vita Caroli Magni*, (Çev.: A.J. Grant), Cambridge, Read How You Want Press, 2006, 22.

<sup>41</sup> Germain Bazin, *Sanat Tarihi*, (Çev.: Selahattin Hilav), Kabalcı Yayınevi, İstanbul 2015, 172.

<sup>42</sup> Bazin, 166.





**Resim 1.** İsa Tasviri, 781-783, Minyatür, Godescalc Kutsal Kitabı, Biblioth que Nationale, Paris (Bazin, 166)

Godescalc Kutsal Kitabı'nda yer alan bir minyatürde İsa, Yerus alem'e ait olduğu düşünülen mimari bir yapının<sup>43</sup>  n nde, tahtında oturmaktadır. Sol elinde İncil bulunan İsa'nın sağ eli ise tasdik eder vaziyette havada bulunur. İsa'nın başını  vreleyen h lenin her iki yanında monogramlara yer verilmiştir. Minyatürde İsa, sonraki dönem sanat üsluplarında pek görülmeyecek bir Şekilde yuvarlak yüz hatlarına sahip, çok geç bir görünümde tasvir edilmiştir. İsa'nın başındaki hâle, her iki yanındaki monogramlar ve tahtın altında yer alan altın yaldız renk uygulaması da, eserde Bizans izlerinin varlığını göstermektedir.

Karolenj dönemden sonra X ve XII. yüzyıllar arasında yaşanan Romanesk dönem<sup>44</sup> manastırlar dönemi olarak kabul edilir.<sup>45</sup> Bu dönem aynı zamanda İsa'nın sembolik anlatımlarla aktarılmasının da  nc llerindedir.

<sup>43</sup> <https://www.wga.hu/index1.html> (Erişim Tarihi 31.11.217)

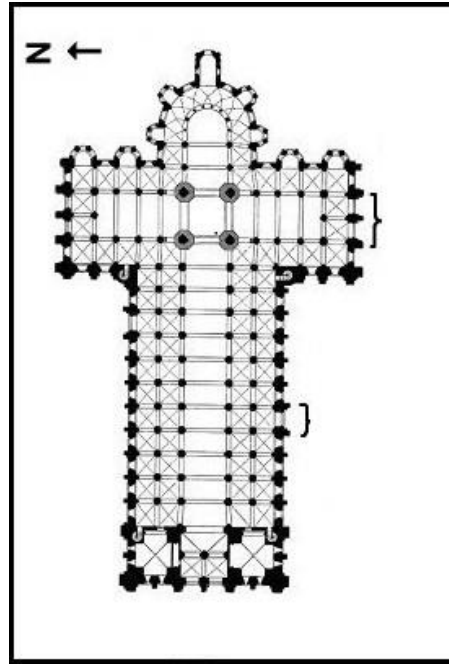
<sup>44</sup> Aysun Altunöz Yonuk, "Mimarinin Efendi ve Köleleri: Gargoyle Heykeller", *Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi*, S.8, Ankara 2012, 30.

<sup>45</sup> Zuhall Arda, Hikmet Şahin, Semih Büyükkol, "İlkçağdan Modernizme; Bilim, Sanat ve Felsefenin Buluşmaları", *EĞitim ve  Ğretim Araştırmaları Dergisi*, 2, (3), Antalya 2013, 152.

Bazı dönemlerde ölüm ile özdeşleştirilen güneş, Ortaçağ ile birlikte Hz. İsa'nın sembolü olarak kullanılmış, özellikle Romanesk sanatta zamana hâkim olan İsa anlatımı, zamanı kontrol eden güneş ile sembolize edilmiştir. Hristiyan ikonografisinde İsa ve azizlerin başında bulunan hâle de güneş veya ayı sembolize etmektedir.<sup>46</sup>

İngiltere'de Norman sanatı, Avrupa'nın diğer bölgelerinde ise Romanesk sanat olarak adlandırılan bu devirde, piskoposlar ve soylular bir güç gösterisi olarak birçok kilise ve manastır yaptırmışlardır.<sup>47</sup>

Manastırların altın çağı olarak kabul edilen Romanesk dönemde, kiliselerin en güzel örnekleri de yine manastırların bünyesinde yer almıştır. Bu kiliseler büyük ölçüde bazilika plan türünün geliştirilmesinde rol oynamışlardır. İbadet anlayışına uygun olarak düzenlenen kiliselerde bina, doğu yönünde genişletilmiş, daire şeklinde bir koro bölümü eklenmiş ve bünyelerinde şapellere de yer verilmiştir.<sup>48</sup>



**Plan 1.** Saint-Sernin Planı

Romanesk Sanat, XII. Yüzyıl, Toulouse.<sup>49</sup>

<sup>46</sup> Ahmet Güç, "Güneş", *Türk Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, C.14, İstanbul 1996, 290.

<sup>47</sup> Ernst Hans Gombrich, *Sanatın Öyküsü*, (Çev.: Erol Erduran, Ömer Erduran), Remzi Kitabevi, İstanbul 2017, 172.

<sup>48</sup> Bazin, 182-184.

<sup>49</sup> Bazin, 183.

XII. yüzyılla birlikte Romanesk mimaride, Gotik sanata etki edecek olan unsurlarda görülmeye başlar. Bu dönemde, esas kemer formu yuvarlak kemer olmakla birlikte, artık sivri kemer de kullanılmaya başlanmıştır. Gotik dönem mimarisinin özünü oluşturacak olan “*göğe yükselim*” Romanesk mimarinin son devrinde oluşmaya başlamıştır.

Avrupa Ortaçağı'nın son büyük sanatsal üslubu olan Gotik sanat, özellikle XIII ve XV. yüzyıllar arasında etkili olmuş tamamıyla dinsel bir sanat anlayışıdır. XII. yüzyılda Fransa'da ortaya çıkan bu üslup, ismini Gotlar'dan almış olmakla beraber, bu sanatın Got kavimleri ile ilgisi yoktur. Gotlar'ın kaba sanat anlayışından dolayı, Gotik tanımlaması bu sanatı aşağılamak için kullanılmıştır. Avrupa'da antik mirasın gücünü elinde barındıran İtalya dışında tüm Avrupa ülkelerinde büyük bir etkiye sahip olan Gotik sanatın en önemli kolunu mimari oluşturur.<sup>50</sup>

Gotik mimarinin St. Dennis Katedrali ile başlayan erken anlatımı, aynı zamanda Gotik dönem felsefesi olan Skolastik düşüncenin de erken dönemidir.<sup>51</sup>

Latince “*scola*” yani “*okul*” sözcüğünden gelen Skolastik kelimesi, bu yönü ile “*okul felsefesi*” ya da “*okulda öğretilen felsefe*” anlamına gelir. İçeriğini tamamen Hristiyan doktrininin oluşturduğu Skolastik felsefe, manastır ve katedral okullarında geliştirilmiştir.<sup>52</sup>

Skolastik felsefe Hristiyan teolojisinin metodolojik ve felsefi açıdan, akla ve mantığa uygun bir şekilde ortaya konmasını hedefleyen bir anlayışla ortaya çıkmış, dini eğitim kurumlarında belirli bir geleneğin parçası olarak kurumsal bir yapı içinde gelişmiştir.<sup>53</sup>

Bu Ortaçağ felsefesinin temelini oluşturan en önemli etmen, var olan her şeyin teolojiye bağlanması ve onunla açıklanmasıdır. İnsanın varlığı, tüm yaşam alanı, bilim, din, ahlak, siyaset ve sanat aynı ruhtan kaynaklanmaktadır ve sonunda insana dair her

<sup>50</sup> Engin Beksaç, “Gotik” *Türk Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, C.14, İstanbul 1996, 116.

<sup>51</sup> Erwin Panofsky, *Gotik Mimarlık ve Skolastik Felsefe*, (Çev.: Engin Akyürek), Kabalcı Yayınevi, İstanbul 1995, 10.

<sup>52</sup> Sema Doğan, “Ortaçağ Manastır Sistemi: Doğu ve Batı Manastırları”, *Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 20, (2), Ankara 2003, 83.

<sup>53</sup> Ahmet Cevizci, *Ortaçağ Felsefesi*, Say Yayınları, İstanbul 2016, 423.

şey Tanrı ile açıklanmaktadır.<sup>54</sup> Bu felsefede insan anlatımı ise, Tanrı tarafından tüm kaderi ayrıntılı bir şekilde çizilmiş, eylemlerin asıl sahibi olmayan, Ontolojik açıdan ve siyaseten bir kul tanımındadır.<sup>55</sup>

Skolastik felsefe, her ne kadar yaratılış hakkında derin sorular ve felsefi çıkarımlar barındırsa da, insanı sadece yaratılış karşısında değil, aynı zamanda kilise karşısında da kul olarak görmeye sebebiyet verecek anlayışı sonucunda, Ortaçağ Avrupası'nda kilisenin gücünün artmasına, aynı zamanda hayatın tüm alanlarında kilisenin söz sahibi olmasına neden olan durumlardandır.

Gotik sanatta özellikle mimari anlayış, diğer sanat kollarına da etki eden bir üslupla ele alınmıştır. Mimari ile yaratılan eserler, toplumların inancını ve gücünü yansıtırken, aynı zamanda insanların koruyucusu ve kurtarıcısı olarak görülen kilisenin ve Hristiyan inancının da ilham kaynağını oluşturduğu bir anlatıma sahiptir.<sup>56</sup> Bu açıdan ele alınan dini mimari, yüksek binalardan oluşan ve insanın yaratılış karşısında aciz oluşunu vurgulayan bir formda ele alınmıştır.

Gotik mimarinin genel anlatımını yansıtan en önemli anıtlarından biri olan Chartres Katedrali, üslubun; sivri hatlarla göğe doğru yükselerek yücelik duygusunu vurgulayan düzeni, dış mimari de yer alan kuleleri ve çok sayıda payandaları ile meydana getirilen karmaşası ve tüm bunlara ek olarak gül pencere ve vitray uygulamaları ile dikkat çeker.

---

<sup>54</sup> Mehmet Evkuran, "Ortaçağ Paradigması ve Siyasal Düşüncenin Evrimi", *Gazi Üniversitesi Çorum İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 2, (4), Ankara 2013, 44.

<sup>55</sup> Evkuran, 46.

<sup>56</sup> Engin Bektaş, *Avrupa Sanatı'na Giriş*, Engin Yayıncılık, İstanbul 2000, 15.



**Fotoğraf 1.** Chartres Katedrali, 1260, Fransa.<sup>57</sup>

Katedralin kuzey girişinde yer alan heykel uygulamaları<sup>58</sup> da Gotik üsluba uygun olarak, yapıya bağımlı bir vaziyette uygulanmış dini figürlerden oluşmaktadırlar.

Kuzey girişte yer alan bu figürler, etrafa ilahi bir duygu ile bakan bir anlatımla ele alınmış, aynı zamanda elbise kumaşlarındaki kıvrımlarla büyük bir canlılık verilmiştir. Burada yer alan bazı figürler; oğlu İshak'ı kurban etmeye hazırlanan İbrahim, elinde On Emir ve asası ile Musa ve Ortaçağ teolojisinde önemli bir rol oynayan Kudüs Kralı Melkisedek'dir.<sup>59</sup>

<sup>57</sup> <https://www.britannica.com/topic/Chartres-Cathedral>, (Erişim Tarihi 01.12.2017)

<sup>58</sup> Gombrich, 190.

<sup>59</sup> Gombrich, 190.



**Fotoğraf 2.** Chartres Katedrali, Kuzey Kapısı Detayı.<sup>60</sup>

Avrupa'nın birçok ülkesinde dinsel bir anlatımla devam eden Gotik sanat, İtalya'da kısmen görülmekle beraber, İtalya'nın antik sanatla olan sıkı sıkıya bağları ve Gotik'i benimsememesi bu bölgede yeni bir sanat anlayışının ortaya çıkması ile sonuçlanmıştır.

XV. yüzyılın başlarında Floransalı sanatçılar antik dönemin klasik sanat anlayışına yeniden dönmeye başlamışlardır.<sup>61</sup> Floransa'da ortaya çıkan Rönesans sanatı XV. yüzyıl boyunca tüm İtalya'ya yayılmayı başarmıştır.<sup>62</sup>

Rönesans kelimesi ilk kez Giorgio Vasari (1511-1557) tarafından kaleme alınan *Sanatçıların Hayat Hikâyeleri* adlı kitabında geçmektedir.<sup>63</sup> Vasari kitabı yazmasındaki gayeyi açıklarken;

“... Sanatçılar böylece sanatın nasıl çağımızda yeniden doğduğunu (*rinastica*) ve kusursuzluğa eriştiğini daha kolay anlayabilecektir”<sup>64</sup> demektedir. “Yeniden doğuş” kavramı aslında Hristiyanlık inancında var olmakla beraber, XIV. yüzyılda Fransızlar

<sup>60</sup> <http://www.bluffton.edu/homepages/facstaff/sullivanm/chartresnorth/cportal.html>, (Erişim Tarihi, 01.12.2017)

<sup>61</sup> Bazin, 259.

<sup>62</sup> Betül Bakır, *Mimaride Rönesans ve Barok Osmanlı Başkenti İstanbul'da Etkileri*, Nobel Yayın Dağıtım, Ankara 2013, 2.

<sup>63</sup> Alev Alatlı, *Batıya Yön Veren Metinler II*, Alfa Yayıncılık, İstanbul 2016, 433.

<sup>64</sup> Giorgio Vasari, *Sanatçıların Hayat Hikâyeleri*, (Çev.:Elif Gökteke), Sel Yayıncılık, İstanbul 2013, 42.

tarafından *Renaissance par Baptisme (Vaftizle yeniden doğuş)* olarak kullanılıyordu. Ancak kelimenin “kültürün yenilenmesi” ve “yeni bir dönemin doğması” şeklinde kullanılması Petrarca (1304-1374) ile başlamış, bu dönemde Yunan araştırmaları bu anlayışa dayanak olmuştur. Bununla birlikte Yunan kültürünü benimseyen hümanist bir düşünce de ortaya çıkmıştır.<sup>65</sup>

XIV. yüzyılda İtalya’da ortaya çıkan Hümanizm düşüncesi felsefi ve edebi bir kavram olup, insanı her şeyin ölçütü kabul eden, insanın benliğini, yetilerini ve ilgilerini ele alan bir düşünce sistemidir. Bu düşünce sistemi, antik dönemden sonra Ortaçağ’da geri plana itilmiş olan, özgür ruh anlayışını, insanın doğal ve tarihsel yaşamda kendine yetme yetisini ele alan ve bu şekilde de ussal otonomiye ortaya çıkaran bir düzendedir.<sup>66</sup>

Hümanizm dışında Rönesans felsefesini oluşturan bir diğer anlayış ise Yeni Platoncu düşüncedir.

Antik dünyanın Platon ve Aristoteles’ten sonraki en önemli düşünürü olarak kabul edilen, geç antik dönem filozofu Plotinus’un (205-270) kurmuş olduğu Yeni Platonculuk düşüncesi, Hristiyanlığın düşünce sisteminde de önemli bir rol oynamıştır. Plotinus Tanrı’nın ulaşılmazlığı düşüncesine karşı olup, Tanrı’nın bizzat düşüncenin kendisi olduğu anlayışına sahiptir.<sup>67</sup>

Felsefe tarihi açısından Ortaçağ olarak kabul edilen dönem, Bizans İmparatoru Justinianos’un 529’da Platon akademilerini kapatması ile başlayıp, Rönesans’a kadar devam etmiştir. Rönesans’ın Yeni Platoncu felsefesinde; gerçeği oluşturan erdem, kaynağını Tanrı’dan ilahi bir etki sonucu alır ve ışık evrende Tanrı’nın bir ifadesidir öğretisi yer alır.<sup>68</sup>

Rönesans’ın insan merkezli dünya anlayışı, Tanrı’nın ulaşılmazlığı düşüncesini ortadan kaldıran felsefesi ve din algısı ile antik dönem etkileri bu dönem sanatçılarının eserlerinde bu yeni düşünce sistemini yansıtmaları ile sonuçlanmıştır.

<sup>65</sup> Halil İnalçık, *Rönesans Avrupası Türkiye’nin Batı Medeniyetiyle Özdeşleşme Süreci*, İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 2011, 56.

<sup>66</sup> Nesrin Kale, “Hümanizm“, *Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Fakültesi Dergisi*, 25, (2), Ankara 1992, 765.

<sup>67</sup> Metin Bal, “Roma’da Yeni Platonculuğun Kurucusu Plotinus ve Öğretisi” *Doğu Batı Düşünce Dergisi*, S.50, Ankara 2009, 93.

<sup>68</sup> A. Baudart, C. Cals, *Felsefe Tarihi Cilt 2- Modern Dünyanın Yaratılması*, (Çev. İsmail Yerguz), İletişim Yayıncılık, İstanbul 2012, 8.

Rönesans döneminin önemli sanatçılarından Botticelli tarafından Medici Ailesi için yapılmış olan Venüs'ün Doğuşu adlı eser, hümanist Rönesans düşüncesi içinde kaynağını antik dönemden almaktadır.<sup>69</sup>



**Resim 2.** Botticelli, “Venüs’ün Doğuşu”, 1485, Ahşap Üzerine Tempera 172,5 x278,5cm, Galleria degli Uffizi, Floransa.<sup>70</sup>

Lorenzo Medici (1449-1492) tarafından Floransa’da sanat, siyaset, müzik, felsefe ve din gibi alanlarda tartışmak üzere dönemin önemli isimlerinin bulunduğu Platon akademileri benzeri bir topluluk oluşturulmuştu. Bu akademinin üyelerinden olan Botticelli, burada anlatılan mitolojik hikâyeleri eserlerine konu yapmış, resimlerinde farklı temalarla yer verdiği çıplak insan bedenini Tanrı’nın en güçlü eseri olarak kabul etmiştir.<sup>71</sup> Venüs’ün Doğuşu eserinde de yer vermiş olduğu çıplak insan bedeni anlatımında, farklı olarak Rönesans döneminin katı kurallarına uymayarak özellikle Tanrıça Venüs’ün vücudunda anatomik açıdan bilinçli bir çarpıklık meydana getirmiştir. Anatomide yer verilen bu aykırılık Maniyerist dönem eserlerinde de daha yoğun bir anlatımla ele alınacaktır.

Maniyerizm Rönesans felsefesinden tamamen bir kopuş olmamakla beraber, bu felsefeyi farklı bir şekilde yorumlamış, Rönesans ile Barok dönem arası süren yaklaşık elli yıllık bir dönemdir. Rönesans bu dönemde sanatta ulaşılabilecek en yüksek noktayı

<sup>69</sup> Binnur Gürler, “Klasik Gelenek III: Antik çağın Giriştiği Çabannın Uzatılması ya da Rönesans”, *Anadolu Sanat Dergisi*, S.17, 2006, 17.

<sup>70</sup> <https://www.wga.hu/frames-e.html?/html/b/botticel/5allegor/30birth.html> (Erişim Tarihi 04.12.2017)

<sup>71</sup> Lale Sürmen Aran, Tankut Aran, Rick Steves, Gene Openshaw, *Avrupa Sanatının İpuçları*, Boyut Yayın Grubu, İstanbul 2009,120.



ifade etmekle beraber, artık bir taklitçilik gibi görülmeye başlanmıştır.<sup>72</sup> Bunun en önemli sebebi Rönesans'ın sıkı sıkıya bağlı olduğu kurallardır. Bu kurallara göre verilen eserler, sanatçıların zihinlerindeki düşünceleri, özgür bir şekilde eserlerine aktaramamalarına ve böylece özgün anlatılar ortaya koyamamalarına neden olmuştur.

Maniyerizm Rönesans tepkiselliği sonucu, Rönesans'ta yer alan uyumlu ve dengeli formları bozmuş, figürlerdeki uzama ve hareket, geometri ile çizgisel dengeyi ortadan kaldırmıştır.<sup>73</sup>

Maniyerist anlayışla yapılan eserler büyük tepki toplasa da Rönesans'ın en önemli isimlerinden Michelangelo da 1508-1512 yılları arasında yapmış olduğu Mahşer Freski ile bu üslubun ilk örneklerini ortaya koymuştur.<sup>74</sup>

Mahşer freski, Hz. İsa'yı mitolojik Tanrılar gibi gösteren anlatımının yanı sıra, figürlerde yer verilmiş olan deformasyonla da klasik anlatımdan ayrılır. Freskte yer alan tüm figürler, Maniyerist resimde sıkça görülen dev cüsseli insan anlatımına uygun olarak ele alınmıştır. Rönesans'ın aksine, eserde figürlerin yüzlerine yansımış olan yoğun ifadesel anlatım yine bu sanat anlayışının etkilerini yansıtır.

---

<sup>72</sup> Haydar Çelik, *Maniyerizmin Sanat Felsefesi*, Engin Yayıncılık, İstanbul 1999, 16.

<sup>73</sup> Çelik, 16.

<sup>74</sup> Çelik, 17.



**Resim 3.** Michelangelo, “Mahşer”, 1508-1512, Fresk, 1370 x 1220 cm, Sistina Şapeli, Vatikan.<sup>75</sup>

Maniyerizm bu anlayışla kısa bir süre devam etmiş, daha sonra yerini Barok döneme bırakmıştır.

### Sosyal ve Kültürel Hayat

Avrupa'nın reform hareketleri arasında ilk yeniden uyanış Karolenj döneminde yaşanmıştır. Karolenj Rönesansı olarak adlandırılan bu dönemde, İmparator Charlemagne Frank topraklarında olan ya da olmayan en donanımlı bilginleri sarayına davet etmiş ve klasik eserler burada yeniden yorumlanmıştır.<sup>76</sup>

<sup>75</sup> Rosalind Ormiston, *Michelangelo 500 Görsel Eşliğinde Yaşamı ve Eserleri*, (Çev.: Fadidem Kâhya), Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 2009, 2.

<sup>76</sup> Genç, 2.

Yeniden ortaya çıkarılan bu klasik dönem eserleri arasında, özellikle Antik Roma'ya ait günümüze ulaşan eserlerin büyük bir çoğunluğu Karolenj dönem rahipleri tarafından düzenlenmiştir.<sup>77</sup> Charlemagne'nin askerî disiplinde gösterdiği titizlik, tüm devlet kurumlarına yayılmış, bunun sonucu olarak özellikle toplumun üst kesimine hitap eden bir eğitim sistemi oluşturulmuştur. Bu sistem oluşturulurken aynı zamanda hâkim olunan tüm topraklarda yerel kiliseler imparatorun emri ile *Missi Palatini* denilen görevlilerce denetlenmiştir.<sup>78</sup>

Sosyal hayatı düzenlemek için de çeşitli yasalar çıkaran Charlemagne, bu yasalarda Hristiyan dinini temel almış, kültürel anlamda da Karolenj dönem din üzere şekillenmiştir.<sup>79</sup> Charlemagne ve sonrasında I. Otto döneminde Avrupa'da yaşanan bu değişimlerin temelinde, bu iki imparatorun da kendilerini Roma'nın varisi görmeleri<sup>80</sup> ve Roma'nın ihtişamını yeniden canlandırmayı hedeflemeleri vardır.

Charlemagne figüratif ve anıtsal sanatın yeniden canlanmasının İtalya'da yer alan klasik sanatın ve Bizans sanatının örneklenmesiyle olacağına inanmıştır. Dokuzuncu yüzyıla ait Sankt Gallen Manastırı planı bu dönemin "*ideal plan*" örneğini yansıtmaktadır. Buna göre manastır, bir kilisenin etrafında şekillenen tarım alanları, zanaatkârlara ayrılan bölümler ve eğitim birimlerinden oluşan bir düzendedir.<sup>81</sup>

---

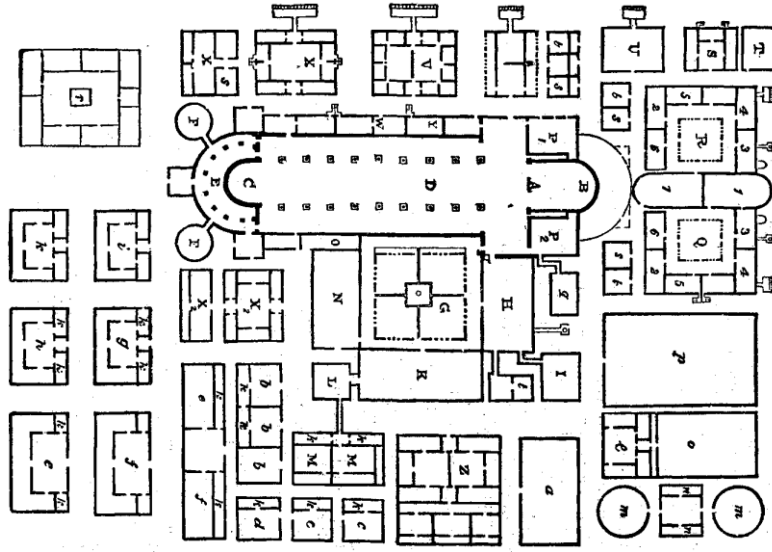
<sup>77</sup> Genç, 10.

<sup>78</sup> Tolga Gümüş, "Ortaçağ'dan Erken Modern Döneme Batı Avrupa'da Eğitim Tarihi: Yeni Yaklaşımlar", *Mersin Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 6, (1), Mersin 2010, 28.

<sup>79</sup> Genç, 139.

<sup>80</sup> Barış Ünlü, "İmparatorluk Fikrinin Gelişimi", *Ankara Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakültesi Dergisi*, 65, (3), Ankara 2010, 252.

<sup>81</sup> Bazin, 173.



**Plan 2.** Sankt Gallen'in İdeal Planı, IX. Yüzyıl.<sup>82</sup>

Karolenj'den sonra yaşanan Romanesk dönemde de sosyal ve kültürel hayatı yönlendiren etmenlerin başında din gelmektedir.

Bununla birlikte Romanesk dönem sosyal yaşantıda politik hareketlerin ağırlığının hissedilmeye başlandığı bir dönemdir. XI ve XII. yüzyıllar bir kararsızlık ortamı içinde varlık bulan farklı eğilimlerin ve kitlesel etkiyi hedefleyen yoğun propaganda faaliyetlerinin de olduğu dönemlerdir.<sup>83</sup>

Dinin ise sosyal hayattaki etki alanının en önemli göstergesi, bu dönemlerde kentlerde yerleşimin kiliseler etrafında şekillenmesidir. Aynı zamanda bu dönemde kiliseler dışında taş bina yok denecek kadar az yapılmıştır. Romanesk mimaride hâkim plan türü olan bazilikalar, pagan tapınaklarında olduğu gibi sadece Tanrı heykellerine ayrılan bölümlerden oluşmamış, bunun yerine cemaatin ortak bir alanda ibadet etmesine olanak verecek şekilde düzenlenmiştir.<sup>84</sup>

Romanesk döneme kadar Avrupa'nın Ortaçağ'ında göçebe topluluklar tarafından sanata dair yapılabilen kısıtlı örnekler birbirini tekrar eden süsleme sanatlarından oluşmaktaydı. Ancak XI. yüzyılla beraber büyük bir gelişme gösteren mimarlık

<sup>82</sup> Bazin, 165.

<sup>83</sup> Engin Beksaç, Tayfun Akkaya, *Kaynak ve Kökenleriyle Avrupa Resim Sanatı- Gelişim ve Değişim Süreci İçinde Başlangıcından Rönesans Sonuna*, Arkeoloji ve Sanat Yayınları, İstanbul 1990, 79.

<sup>84</sup> Aran, Aran, Steves, Openshaw, 84.

kentlerin kurulmasına yönelik bir anlayışa bürünmüş, Romanesk kiliseler işlevleri ve oranları ile bir bütün halinde ele alınmıştır. Aslında Romanesk sanat, Bizans sanatında olduğu gibi, derin dinsel bir anlatıma yer vermemiş, bu dönemde yoğunluk kazanan figüratif süsleme ile altı asır boyunca baskılanan hayal gücü yoğun bir duygu ile tekrar ortaya konmaya başlamıştır. Özellikle Roman heykeltçiliğinde kurallar ve donuk ifadesel anlatımlar kalıplaşmadan önce, doğaya ilişkin çözümlenmeleri de beraberinde getirmiştir.<sup>85</sup>



**Fotoğraf 3.** Sainte Marie Kilisesi, Kabartmalı Sütun, Romanesk Sanat  
XII. Yüzyıl, Souillac, Fransa.<sup>86</sup>

Romanesk sanatın geç dönemi ile paralel olarak gelişmeye başlayan Gotik dönem, dinsel sanat anlayışını aynı zamanda dinin baskın olduğu toplum ve devlet anlayışı ile de sürdürmüştür.

XIII. yüzyıl ile birlikte kalabalıklaşan kasaba ve şehirler, dinî, askerî ve hukuksal açıdan olduğu kadar toplumsal anlamda da yeni düzenlemeleri zorunlu kılmıştır. Bu dönemde zenginleşmeye başlayan Avrupa'da, özellikle şehirleşme ve bunun getirisi olarak şehir birimlerine dayalı bir hayatın oluşması, Gotik sanatın ortaya çıktığı Kuzey Fransa'yı dönemin kültür merkezi haline getirmiştir. Bu dönemde Paris

<sup>85</sup> Bazin, 179.

<sup>86</sup> <http://www.gettyimages.ae/detail/photo/france-lot-souillac-sculpture-detail-from-high-res-stock-photography/127051780>, (Erişim Tarihi 04.12.2017)

kültür ve siyasetin merkezi olmuş, bu da Fransızca'nın Avrupa'ya yayılmasıyla sonuçlanmıştır.<sup>87</sup>

Yönetim açısından ise Avrupa'nın birçok bölgesi merkezi yönetimden uzak, feodal bir sisteme sahiptir. Yönetimin yerelliğinin öncelikli olduğu, teokratik bir anlayışa sahip, Hristiyanlığın kurumsallaştığı bu sistemde toplumsal hayatta dinin egemen olduğu görülür.<sup>88</sup>

Temel güç ve düzen kaynağının kilise olduğu bu dönemde Papalık önemli bir otoritedir. Papalık dışında kalan diğer tüm otoriteler ise bir gayede, Hristiyanlık inancında birleşerek *Respublica Christiana*'yı (*Hristiyan Ülkesi*) oluşturmuşlardır. Hristiyanlık temelinde oluşturulan bu birlik, Hristiyan olmayan toplumlarla savaşı meşru gören bir anlayışa sahiptir. Hatta Hristiyan olanların bile kilise öğretilerine ters düşen fikirleri şiddetle cezalandırılmıştır.<sup>89</sup> Bu bakış açısıyla, Gotik sanat, sanat yapmaktan ziyade dine hizmet etme amacı taşımıştır. Sanatın ortaya koyduğu hizmet kavramı sivil ve dünyevî bir görüntüye bürünerek manastır ve kiliselerden çıkıp toplumsal olgu halini almıştır.<sup>90</sup>

Romanesk mimaride görülen kasvetli anlatım Gotik mimaride yerini yoğun ışığa bırakmıştır. Dinsel bağlamda İncil'in ilk sayfalarından itibaren görülen ilahi ışığı yansıtmaya çalışan Gotik mimari, ağır yuvarlak kemerler yerine daha zarif sivri kemerleri kullanmaya başlamıştır.<sup>91</sup> Bu uygulama neticesinde daha yüksek binalar yapılabilmiş, Romanesk'te sorun olan ağırlık taşıma problemi sivri kemerlerle ve onları taşıyan ayaklarla giderilmiştir. Bunun sonucu olarak çok sayıda pencere açıklığına yer verilen Gotik sanatta vitray uygulaması da görülmeye başlanmıştır.

---

<sup>87</sup> Beksaç, Akkaya, 89.

<sup>88</sup> Tekin, Sipahi, 190.

<sup>89</sup> Tekin, Sipahi, 194.

<sup>90</sup> Abdullah Ayaydın, "Gotik Sanatı'na Yirmi Birinci Yüzyıl Perspektifinden Bir Bakış", *Ekev Akademi Dergisi*, S.44, 2014, 120.

<sup>91</sup> Aran, Aran, Steves, Openshaw, 104.



**Fotoğraf 4.** Amiens Katedrali, 1220-1245, Fransa.<sup>92</sup>

XIII. yüzyılda inşa edilmiş olan Amiens Katedrali, kademeli sivri kemerleri, demet sütunları, kaburgalı tonoz uygulamaları, vitrayları ve özellikle apsis bölümünden yayılan “ilahi ışık” anlatımı ile Gotik mimarinin özelliklerini yansıtan en önemli eserlerden biridir. Dinsel bir yücelik duygusu ile göğe doğru yükselen bu mimari, Hristiyan inancı merkezli Ortaçağ insanının, kendini inanç karşısında ne kadar küçük gördüğünü ve bu inancın onun gözünde ne kadar ihtişamlı olduğunu gösterir bir düzende ele alınmıştır.

Gotik sanatın dinsel ihtişamı Avrupa'nın birçok ülkesinde devam ederken, kısmen görüldüğü İtalya'da yerini Rönesans'ın insan merkezli bir sanat anlayışına bırakmıştır.

İtalya'da kent cumhuriyetlerinin varlığında Floransa Cumhuriyeti, Piza ve Sienna karşısında gücünü korumuş, Ortaçağ'ın dünya görüşü ve Papalığın baskısı altında kalmış İtalya'da sanatının özgünlüğünü artırmıştır.<sup>93</sup> Klasik Antik Çağı yeniden canlandırma arzusunda olan Rönesans insanı için, sanatsal anlamda ilginin merkezinden

<sup>92</sup> Gombrich, 187.

<sup>93</sup> Elie Faure, *Yeniden Doğan Sanat*, (Çev.: Bertan Onaran), Kabalcı Yayınevi, İstanbul 1993, 41.

Tanrı fikri çıkarılarak yerine her yerde var olan varlığı, en başta da insanı koymuştur. Bu dönemde sanatçılar kendilerini anonim bir iş yapan zanaatkârlar olarak değil hem kim olduğu bilinen hem de yaratıcı entelektüeller olarak görmüşlerdir.<sup>94</sup>

Rönesans ile birlikte antik çağa duyulan ilgi esasen Ortaçağ boyunca da var olmuştur. Ortaçağ'da süregelen Yunan ve Latin kaynakların okunmasına ek olarak Rönesans hümanistleri Aritoteles, Cicero ve Yeni Platoncu düşünceyi de incelemişlerdir. Bu, Rönesans dönemi insanını Ortaçağ teologlarından ayıran önemli unsurlardan biridir. Ortaçağ'da şövalyelik ve asalet idealleri Rönesans insanının değer yargılarından tamamen farklıdır. Rönesans insanı için şahsi beceriler ve entelektüel yetenekler doğum ve aile gibi durumlardan daha değerlidir ve tüm insanî faaliyetler yargılanabilir ölçüdedir.<sup>95</sup>

Floransa'da ortaya çıkan Rönesans'ın oluşumunda en önemli etkilerden biri de Medici Ailesi'dir. Papalığın yetenekli gençlere fırsat veren sanat anlayışının aksine, Floransa'da Mediciler tarafından sanat atölyesi kurulmuş ve burada antik dönem eserleri toplanarak yenilerinin yapılması sağlanmıştır. Medicilerin sanat atölyesi dönemin en önemli sanatçılarından Michelangelo'nun da özellikle mermer üzerine eğitim aldığı bir merkezdir. Medici okulu Rönesans'ı başlatan merkez olmuş, bu merkezde öyküsel anlatım geri plana itilerek yerini model incelemeleri ile yapılan anatomik çalışmalar ve mitolojiye uygun çıplak figürler almıştır. Bu anlayış esasen ideal güzelliğin arayışıdır.<sup>96</sup>

Model üzerinde yapılan çalışmalar sanatçının ele aldığı konuyu yakından tanımasına, farklı şekillerde incelemesine ve araştırmasına sebebiyet vererek bu dönem sanat anlayışını bilim ile birleştirmiştir. Bunun sonucu olarak Floransa atölyelerinde bilim ve sanat bir bütün içinde gelişmeye başlamış, Floransa sanatın merkezi olduğu kadar bilimin de merkezi haline gelmiştir.<sup>97</sup> Bu çalışmalara ek olarak Rönesans

<sup>94</sup> Elke Linda Buchholz, Gerhard Bühler, Karoline Hille, Susanne Kaeppele, Irina Stotland, *Sanat*, (Çev.: Derya Nükhet Özer) NTV Yayınları, İstanbul 2013, 16.

<sup>95</sup> Hugh Honour, John Fleming, *Dünya Sanat Tarihi*, (Çev.: Hakan Abacı), Alfa Başvuru, İstanbul 2015, 417.

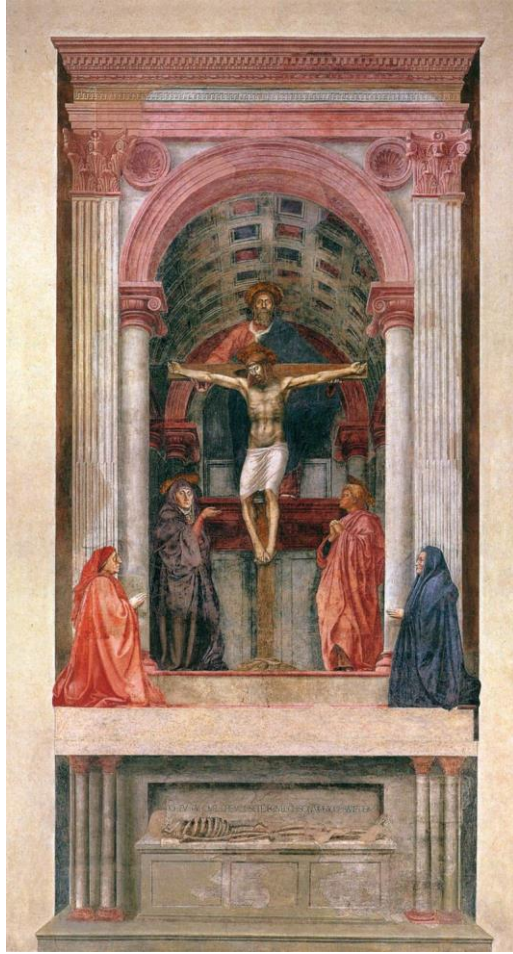
<sup>96</sup> Cem Kamözüt, "Onyedinci Yüzyıl Bilim Devriminin Hazırlayıcı Olarak Mediciler ve Michenalgelo", *Kilikya Felsefe Dergisi*, S.1, 2015, 25-27-30.

<sup>97</sup> Nazan İpşiroğlu, Mazhar İpşiroğlu, *Oluşum Süreci İçinde Sanat Tarihi*, Hayalbaz Kitap, İstanbul 2010, 65.



insanın genel karakteristik özelliği sonucu doğa sevgisi ve doğayı en ince ayrıntısına kadar yansıtmaya<sup>98</sup> isteği sanatın da başlıca konularından olmuştur.

Masaccio, Kutsal Üçlü freski ile Rönesans'ın gerçekçilik arayışına büyük bir katkıda bulunmuş, eserde yakalanan perspektif, ışık gölge etkisi ve anatomik gerçeklik ile Rönesans'ın genel prensiplerini yansıtmıştır. Bunun yanı sıra Rönesans eserlerinin genel özelliği olan antikite etkisine de yer veren sanatçı, figürleri antik dönem mimarisine uygun olan bir mekânda resmetmiştir.



**Resim 4.** Masaccio, “Kutsal Üçlü” 1425 Fresk, 667x317 cm, Santa Maria Novella, Floransa.<sup>99</sup>

<sup>98</sup> Cahid Kınay, *Sanat Tarihi Rönesans'tan Yüzyulumıza- Geleneksel'den Modern'e-*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1993, 18.

<sup>99</sup> Kınay, 29.

Rönesans'ın öncül isimlerinden olan Masaccio (1421-1428) doğa ve insan incelemeleri ile yeni ifadesel arayışlar içerisine girmiştir. Masaccio'nun sanatında kitle ve perspektif birbirini tamamlayan ve gerçekçiliği sağlayan öğelerdir.<sup>100</sup>

Rönesans doğayı olduğu gibi yansıtmaya eğiliminde katı kurallara bağlı olan bir dönemdir. Bu kuralcılık, bireyselliğe yönelen Rönesans insanının, antik özgür ruhun yeniden yakalanması için uğraşan Rönesans sanatçısının bir süre sonra katı kuralları sekteye uğratarak, bilinçli bozulmalarla sanatsal üslubu değiştirmesine sebep olmuştur. Rönesans ile Barok arasındaki kısa bir süreyi ifade eden Maniyerist dönem bu anlayışın öncülüdür. Bu dönem sosyal ve kültürel hayatta Rönesans'tan pek farklı olmamakla beraber, sanatsal anlamda Barok'a öncülük edecek bir üslupsal deformasyonu da beraberinde getirmiştir.

### **Politika ve Savaşlar**

Günümüzde Fransa, Lüksemburg, Kuzey İtalya, Belçika, Hollanda ve Almanya'nın bir kısmını içine alan Galya bölgesi, kavimler göçünden sonra, Franklar, Burgondlar ve Vizigotlar arasında paylaşılmış, VI. yüzyılda Burgondlar ve Vizigotları bertaraf eden Franklar, Ren Nehri ve çevresinde yaşayan halkların konfederasyon halinde örgütlenmesinden oluşmuştur. Roma ile müttefik olan Franklar zamanla tüm Galya bölgesine yayılmış ve sonunda Merovenj Hanedanı ortaya çıkmıştır.<sup>101</sup> Galya bölgesi Merovenj Hanedanı'ndan sonra sırasıyla Karolenj, Capet ve Valois hanedanları yönetimine girmiştir.<sup>102</sup> Frank Kralı Pepin'in oğlu olan Charles Martel (686-741) babası Pepin de Herstal'in ölümünden sonra devlet idarecileri tarafından son derece sevilen bir komutan olmuş, Bavyera, Almanya ve Kuzey Frisonları topraklarına katarken, bir yandan da Müslümanlarla mücadele etmiştir. Onun dönemi feodal sistemin başladığı dönem olarak görülür.<sup>103</sup>

Avrupa'da Ortaçağ'da görülen feodal sistemin kökenine dair yapılan araştırmalarda, Karolenj dönemin klasik feodal sistemin olduğu dönem olduğu iddia edilmiştir. VIII. ve IX. yüzyıllarda Frank Krallığının *comitatus* olarak isimlendirdiği,

<sup>100</sup> Kınay, 28.

<sup>101</sup> Genç, 19.

<sup>102</sup> İsmail Ceran, "Puvatya Savaşı (732)", *Abant İzzet Baysal Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 4, (8), 2016, 17.

<sup>103</sup> Ceran, 30.

hali hazırda mevcut vasallık gelenekleri çerçevesinde şekillenmiş olan feodalite bir yönetim biçimidir. Karolenj döneminde feodalizm daha çok askerî bir yapılanma olup, bu dönemde Karolenj kralları askerî amaçla vasallarına *fief (ikta)* vermişlerdir. Fief karşılığında vasallar ise krala veya lordlara asker sağlamakla yükümlü tutulmuştur.<sup>104</sup>

Bu feodal düzen içinde Karolenj Hanedanı'ndan Charlemagne en fazla toprağa sahip olan kişi olmanın yanı sıra, büyük toprak sahiplerini de yönetmeye başlamıştır. Feodal aileler ve grupların üzerinde merkezî bir egemenlik kurmayı başaran imparator, Hristiyan Avrupa'nın din ve askerî anlamda koruyucusu olmasının yanı sıra, sanat ve kültür bağlamında da koruyucu ve destekleyici yönüyle dikkat çeker.<sup>105</sup>

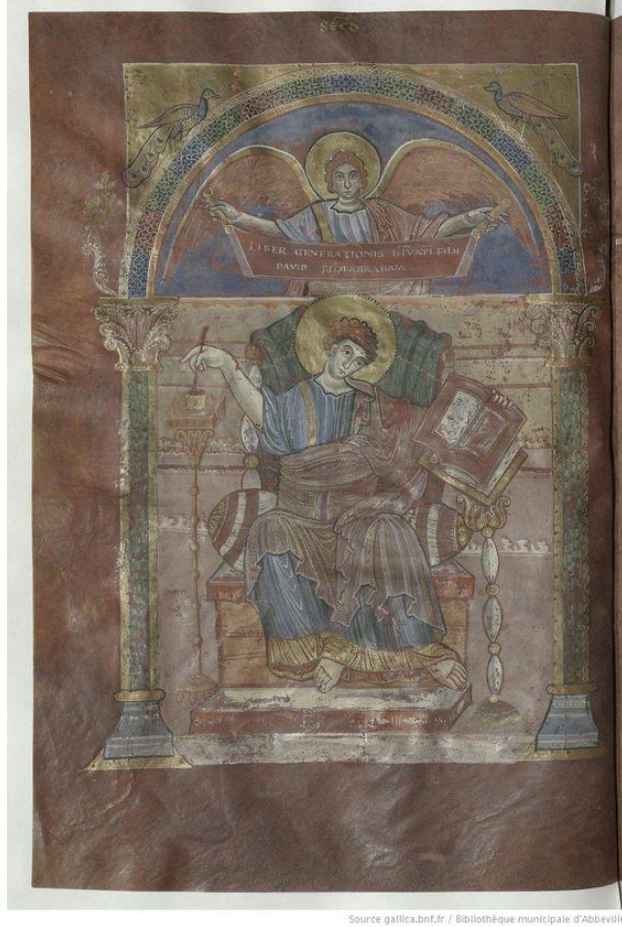
VIII. yüzyıla ait olan Centula İncil'i Charlemagne'nin damadı ve Centula Manastırı'nın başkanı olan Angilbert tarafından yaptırılmıştır. Karolenj sanatta çokça görülen İncil yazarları tasvirinin Aziz Matta örneği olan bu eserde, iki sütun arasında taht üzerinde oturan Matta kendi adı ile anılan İncil'i yazmaktadır. Matta'nın üzerinde ise kendisinin atribüsü olan melek yer almaktadır.<sup>106</sup>

---

<sup>104</sup> T. Tolga Gümüş, "Feodalizm: Avrupa Tarihinde Yeni Yaklaşımlar", *Tarih Araştırmaları Dergisi*, Cilt 29 (Mart), 44-45.

<sup>105</sup> Beksaç, Akkaya, 60.

<sup>106</sup> Beksaç, Akkaya, 62.



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque municipale d'Abbeville

**Resim 5.** Centula İncili, VIII. Yüzyıl, Karolenj Dönem.<sup>107</sup>

Karolenj dönemden sonra Büyük Otto Roma'da 962'de taç giymiş, aynı dönemlerde manastırlarda bir reform hareketi yaşanmış ve bu değişimler sırasında da Romanesk sanat ortaya çıkmıştır.<sup>108</sup> 910 yılında Cluny Tarikatı tarafından bir reform hareketi başlatılmıştır. Bu reform ve yoğun propaganda çalışmalarının amacı ise kilise çevrelerinde tamamen dünyevî olgular ve amaçlardan arınmış ruhanî bir öze dönmektir. Bu hareket sadece dini kesimlerde değil diğer toplumsal kesimlerde de etkili olmuştur. Romanesk dönemde kanlı savaşlar yaşanmış, feodal sistem her ne kadar varlığını sürdürse de bu sistemin de çökmeye başladığı dönem olmuştur.<sup>109</sup> Bunun yanı sıra bu dönemden önce görülen “*Sacrum İmperium*” olarak adlandırılan “*kral-papa*” birliğinin XI. yüzyıl ile birlikte ortadan kalktığı görülmektedir. XIII. yüzyıla kadar sürecek olan

<sup>107</sup> <https://www.pinterest.co.uk/pin/485544403548278940/> (Erişim Tarihi 05.12.2017)

<sup>108</sup> Nikolaus Pevsner, *Ana Çizgileriyle Avrupa Mimarlığı*, (Çev.: Selçuk Batur), Cem Yayınevi İstanbul, 1977, 30.

<sup>109</sup> Beksaç, Akkaya, 78.

bu ayrışmanın sebepleri arasında tarikatların anlaşmazlığı yatmaktadır.<sup>110</sup> Kilise bu dönemde Papa merkezli bir birlik kurma eğiliminde olsa da bölgesellik baş göstermiştir. 1095’de Kudüs’ü almak için başlatılan Haçlı Seferi, Hristiyan dünyasında inanç merkezli bir birliği yeniden inşa etme amacına da hizmet etmektedir.<sup>111</sup>

Tüm bu karmaşa içerisinde ortaya çıkan Romanesk sanat bir asır kadar bir gelişim göstermiştir.

Romanesk sanat genel hatları ile 1066’da Normanların İngiltere’yi istilası ile başlar. Bu istila hareketi ile mevcut birçok yapı harap olsa da, Normanlar beraberinde mimari bir üslubu da getirmişlerdir. Norman ya da Romanesk olarak adlandırılan bu sanat, İngiltere’den gelen derebeylerin ve piskoposların güç gösterisi amacıyla yaptığı manastırlar ve büyük kiliselerle kendini göstermiştir.<sup>112</sup>

XII. yüzyılda inşa edilen Tournai Katedrali, bu dönemde çok görülmeyen taş malzemesi, kuleleri, daha sonra Gotik sanata etki edecek sivriltilmiş ve göğe doğru yükselen kurgusu ile Romanesk sanatın önemli temsilcilerindendir.



**Fotoğraf 5.** Tournai Katedrali, XII. Yüzyıl, Belçika.<sup>113</sup>

<sup>110</sup> Adnan Turani, *Dünya Sanat Tarihi*, Remzi Kitabevi, İstanbul 1992, 224.

<sup>111</sup> Beksaç, Akkaya, 79.

<sup>112</sup> Gombrich, 171.

<sup>113</sup> <http://whc.unesco.org/en/list/1009> (Erişim Tarihi 05.12.2017)

Romanesk dönemde bu düzenlemeyle Yeryüzü Kilisesi olarak adlandırılan yapılar, kilise tarafından kısa bir süre önce putperest inançlarından döndürülen köylü ve askerlerin yaşadığı bölgelerde, Hristiyanlığın karşısındaki diğer tüm oluşumlara meydan okur vaziyette ele alınmış, kıyamet gününe yani zafer gününe dek kilise ile karanlık güçler arasındaki savaşın sembolü halinde düzenlenmişlerdir.<sup>114</sup>

Romanesk dönemin bitiminden sonra, Ortaçağ'ın son büyük hamlesi olan Gotik dönem, politik olayları ile adından en fazla söz ettiren dönemlerdendir.

Gotik sanatın yaşandığı dönemler Avrupa için siyasal ve toplumsal olarak çok karmaşık bir dönemdir. Bir yandan salgın hastalıklar, bir yandan başarısızlıkla sonuçlanan Haçlı seferleri, değişen nüfus ve feodal yönetimlerin mutlak monarşiye dönüşmesi gibi durumlar söz konusudur.<sup>115</sup> Ortaçağ'ın en önemli olaylarından biri olan Haçlı Seferleri, 1096'da başlayıp 1271 yılında Latinlerin doğudaki son kalesi olan Akka'dan da çıkarılmaları ile sonuçlanan dokuz büyük seferden oluşur. Haçlı seferlerinin amacı "*kutsal toprakları kurtarma*" olarak gösterilse de esasen Hristiyan dünyasının yaşadığı yoksulluk ve toprak azlığı gibi sosyal ve siyasal nedenler gerçek gayedir.<sup>116</sup>

Bu seferlerden ilki olan, 1096'da başlayıp 1099 yılında Kudüs'ün alınması ile sonuçlanan Haçlı Seferi, Papa II. Urban'ın Doğu Roma İmparatoru Alexios Komnenos'un Türklere karşı yardım çağrısına cevap vermesi ile başlar.<sup>117</sup> II. Urban'ın Clermort Konsili'nde Türklere karşı din kardeşlerine yardım çağrısı, aynı zamanda katılanların günahlarının da affedileceği bir vaade dönüşmüştür.<sup>118</sup> Haçlılar için başarılı olan I. Haçlı Seferi'nden sonra 1187'de Kudüs, Selahaddin Eyyubi tarafından geri alınmış<sup>119</sup> ve haçlıların sonradan düzenlediği tüm seferler başarısızlıkla sonuçlanmıştır.

Haçlı seferleri ile yeni bir birlik kurmak isteyen Avrupa'da seferlerin başarısız olması kiliseye olan inancı azaltmaya başlamış, bunu ortadan kaldırmak amacıyla da meydana getirilen Gotik sanat zamanla monarşilerin, özellikle Fransız krallığının

<sup>114</sup> Gombrich, 173.

<sup>115</sup> Beksaç, 1996, 116.

<sup>116</sup> Işın Demirkant, "Haçlılar" *Türk Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, C.14, İstanbul 1996, 525.

<sup>117</sup> Tarık Tolga Gümüş, "Caen'li Ralph'in Gözünden Türkler: Birinci Haçlı Seferi", *Uluslararası Avrasya Sosyal Bilimler Dergisi*, 5, (4), 2014, 113.

<sup>118</sup> Demirkant, 526.

<sup>119</sup> Demirkant, 535.

egemenliği altına girmiştir.<sup>120</sup> Bu dönemde Fransa'nın güç kazanmasındaki en önemli olay, 1214 yılında Philippe Augguste yönetimindeki Fransız ordusunun, Kutsal Roma Germen ordusunu Bouvines Savaşı'nda yenmesi ve Philippe'nin etkisi altında feodal sistemin monarşiye dönüşmesidir. Bu olaylar sonucu Gotik dönemde Fransa, otoritesini kabul ettirmiş ve Gotik sanat üzerinde kendi kişiliğini etkin kılmıştır.<sup>121</sup>

Fransa'da ortaya çıkan ve gelişen Gotik sanat kısa sürede Avrupa'nın birçok bölgesinde dönemin hâkim sanat anlayışına dönüşmüştür.

Hristiyanlığın ideolojisini sanat üzerinden topluma aktaran Gotik sanat, bu yönü ile bireyselliğe önem vermemiş, bu aynı zamanda eserleri ortaya koyan sanatçıların da isimlerinin bilinmemesi ile sonuçlanmıştır. Gotik döneme ait bir el yazmasında, ilk harfin, günahları yüzünden acı çeken bir insan tasviri ile yapılmış olması da dönemin bireye bakış açısını yansıtır vaziyettedir.<sup>122</sup>

---

<sup>120</sup> Beksaç, 1996, 116.

<sup>121</sup> Beksaç, Akkaya, 88.

<sup>122</sup> Aytül Papila, "Kimliğin Anlatım Aracı Olarak Sanat", *Beykent Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, S.1, İstanbul 2007, 179.



**Resim 6.** Aziz Paul'un Mektuplarının Yorumlanması, 1200, Minyatürlü Elyazması, Parşömen Üzerine Minyatür Bibliotheque Nationale, Paris.<sup>123</sup>

Gotik dönemin bireye karşı bu bakış açısının tam tersine Rönesans döneminde ise insan “*micro cosmos*” (küçük evren) olarak görülmüştür.<sup>124</sup>

Orta İtalya'nın Toskana Bölgesi'nde yer alan Floransa<sup>125</sup> siyasi ve kültürel açıdan Rönesans'ın merkezi konumundadır.

Bu bölgede birçok siyasi çatışma yaşanmış ama bu çatışmalar bile Rönesans'ın gelişkinlik düzeyine katkı sağlamıştır. Özellikle XII ve XIII. yüzyıllarda yaşanan *Guelfolar* ve *Ghibellinolar* arasındaki çatışmalar, Rönesans'ın ilim, kültür ve ekonomi alanlarında ilerlemesine sebebiyet vermiştir.<sup>126</sup> Papalığı destekleyen *Guelfolar*'ın imparatorluğu destekleyen *Ghibellinolar*'la yürüttüğü mücadeleyi Fransa'nın desteğiyle *Guelfolar* kazanmıştır.<sup>127</sup> Ancak daha sonra *Guelfolar* da kendi aralarında

<sup>123</sup> Papila, 180.

<sup>124</sup> Arda, Şahin, Büyükkol, 153.

<sup>125</sup> Mahmut H. Şakiroğlu, “Toskana” *Türk Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, C.41, Ankara 2012, 267.

<sup>126</sup> Şakiroğlu, 267.

<sup>127</sup> Talip Küçükcan, “İtalya”, *Türk Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, C.23, İstanbul 2001, 445.



ayrışmışlardır. Bu ayrışmanın sebebi ise kilisenin siyasal hayatta etkin olmasıdır. *Beyazlar* ve *Siyahlar* olarak ayrılan *Guelfolar* arasında, *Beyaz Guelfolar*, din ve devlet işlerinin ayrılması fikrini benimsemişler, ancak bu mücadeleyi *Siyah Guelfolar* kazanmıştır. Bu süreçte aralarında İlahi Komedyâ'nın yazarı Dante'nin de bulunduğu *Beyaz Guelfolar* sürgün edilmiştir.<sup>128</sup>

XV. yüzyıla gelindiğinde de İtalya'da siyasal bir birlik elde edilememiş, İtalya farklı amaç ve çıkarları doğrultusunda hareket eden devletçiklerden oluşmuştur.<sup>129</sup> Kısa bir süre Roma'ya başkentlik yapmış olan Floransa, daha sonra Toskana Bölgesi'nin başkenti olmuş, XV. yüzyılda da Medici Hanedanı tarafından yönetilmeye başlanmıştır.<sup>130</sup> Rönesans'ın korkusuz düşünürlerinden biri olarak kabul edilen Nicola Machiavelli'nin (1469-1527)<sup>131</sup> şeytan tarafından yazdırıldığı söylenen Hükümdar (Prens) adlı eserini<sup>132</sup> Medici Ailesi'ne sunması, bu ailenin kent için önemini vurgular mahiyettedir.

*“Bir prensin gönlünü kazanmayı dileyenler onun karşısına en çok sevdikleri ya da onun en çok hoşlanacağını düşündükleri bir armağanla çıkmayı adet edinmişlerdir... ... Uzun uzun düşündükten sonra size sunduğum bu kitabı meydana getirdim ”*<sup>133</sup>

Medici Ailesi “yeniden doğuş” fikrini kendi çıkarlarına ters düşse bile savunmuşlardır. Bunun en bilinen örneği, sürgünden döndükleri Floransa'da kendilerine karşı yapılan isyanın sembolü olan Davut heykelini korumalarıdır.<sup>134</sup>

<sup>128</sup> Özge Parlak Temel, “İlahi Komedyâ: XXVIII-XXXIII-XXXIV Sayılı Kantolarla Dante'nin Cehenneminde Adalet Kavramı ve Contrapasso Yasası”, *Ankara Üniversitesi Dile ve Tarih- Coğrafya Fakültesi Dergisi*, S.56, 2016, 101.

<sup>129</sup> Beksaç, Akkaya, 123.

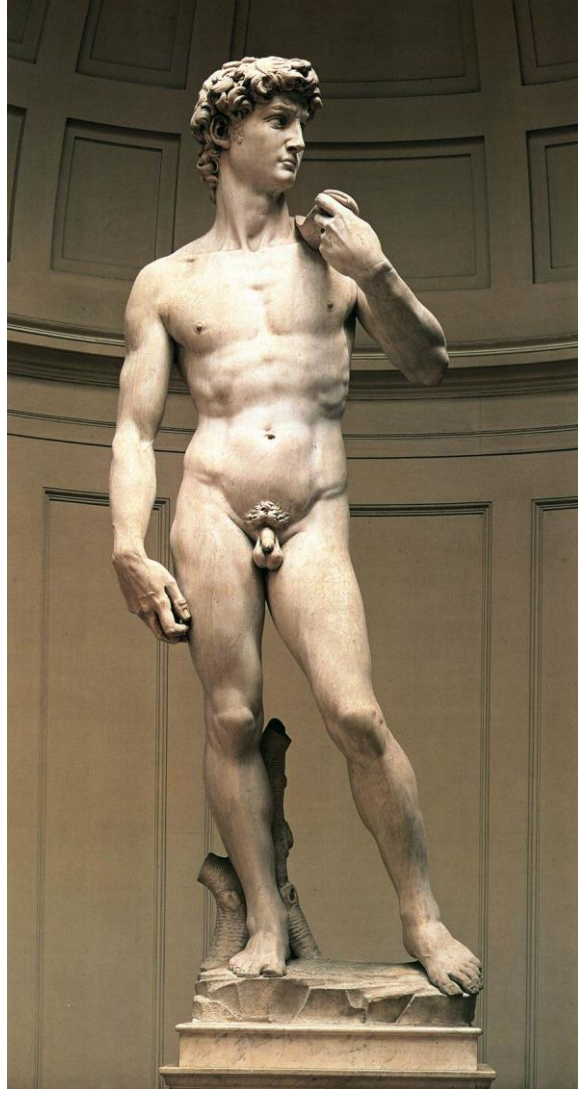
<sup>130</sup> Deniz Hepdinç Hasgüler, *Floransa'da Eğitim Birimi Bulunan Müzelerin Eğitim Çalışmalarının İncelenmesi*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müze Eğitimi Anabilim Dalı, Ankara 2012, 17.

<sup>131</sup> Faruk Deniz, “Machiavelli: ‘Şeytan’ mı ‘İnsan’ mı?”, *İstanbul Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakültesi*, No:23-24, 2001, 3.

<sup>132</sup> Cemil Meriç, *Sosyoloji Notları ve Konferansları*, İletişim Yayınları, İstanbul 1993, 185.

<sup>133</sup> Nicolo Machiavelli, *Prens*, (Çev.: Nazım Güvenç), Anahtar Kitaplar, İstanbul 1993, 37.

<sup>134</sup> Kamözüt, 37.



**Fotoğraf 6.** Michelangelo, “Davut Heykeli”, 1504

Mermer, Galleria dell'Accademia, Floransa.<sup>135</sup>

Floransalılar tarafından Michelangelo'ya sipariş edilen Davut heykeli, sadece sanatsal bir anlam ifade etmez. Davut aynı zamanda Floransa'nın da sembolüdür. Önemli olanın fiziksel güç olmadığını göstererek Golyat'ı yenen Davut, bu yönü ile Floransa için, bir dönem kentten sürdükleri Mediciler ve Medicileri destekleyen Papalık karşısında bile, her türlü düşmana karşı koyabileceklerini gösteren bir sembol olmuştur.<sup>136</sup>

<sup>135</sup> <https://www.wga.hu/frames-e.html?html/m/michelan/1sculptu/david/david.html> (Erişim Tarihi 15.12.2017)

<sup>136</sup> Kamözüt, 26.

XV. yüzyılda Ortaçağ'da dini mekânlara ve kuruluşlara ayrılan bütçe, Rönesans ile birlikte yaptırılan kişinin toplumdaki politik gücünü yansıtmak amacıyla saraylara, gösterişli kent evlerine, tablo ve heykel gibi eserlere dönüşmüştür.<sup>137</sup>

### **Ekonomi ve Bilim**

Ortaçağ'da Roma İmparatorluğu'nu tekrar canlandırma görevi verilmiş olan Charlemagne, birçok prenslik ve dukalığa son vererek imparatorluğunun sınırlarını genişletmiştir. Charlemagne'nin faaliyetleri sadece siyasal yönden sınırlı kalmamış, imparatorluk sınırı içinde yeni bir para sistemi geliştirerek uzun yıllar Avrupa'da etkin olacak bir yenileme hareketi başlatmıştır. Geliştirmiş olduğu para sistemi 1971 yılına kadar İngiltere'de kullanılmıştır. Ticari olarak Franklar pek aktif olmasalar da Charlemagne ticaret yapan kesime, özellikle Yahudilere büyük önem vermiştir.<sup>138</sup>

Bilim açısından da Karolenj dönem Geç Ortaçağ'ın değiştiği bir dönem olmuştur. Bu dönemde kurulan yüksek eğitim kurumları ve sosyal hayattaki iyileştirmeler, devrin Karolenj Rönesansı olarak adlandırılmasına sebep olmuştur.<sup>139</sup> Bu dönem aynı zamanda ilköğretimlerin de temelini oluşmasını sağlamıştır. Charlemagne yönetiminde Karolenjler Latin harflerinde sadeleşmeye gitmişler ve günümüzde de mevcut olan küçük harflerin kullanılmasına ön ayak olmuşlardır. Alfabe de sağlanan birlik, Avrupa eğitim sistemi açısından mihenk taşları arasındadır.<sup>140</sup>

Karolenj döneminde kurulan manastırlarda batı kültürünün ilk biçimlenmesi görülür. Okuma-yazmanın dışında Latince, felsefe, resim, kuyumculuk, tarım gibi alanlarda eğitim verilen bu manastırların<sup>141</sup> yanı sıra sanat, edebiyat ve politikada da Roma geleneklerine dönülmüş, imparatorluğun birçok bölgesinde manastırlar açılmıştır.<sup>142</sup>

Avrupa'nın Ortaçağı ekonomik anlamda kapalı tarım toplumlarının teokratik bir anlayışla yönetildiği feodal birimlerden meydana gelmektedir. Ortaçağ'da mülkiyete

<sup>137</sup> Beksaç, Akkaya, 124.

<sup>138</sup> Genç, 2, 10, 145.

<sup>139</sup> Pınar Ülgen, "Geç Ortaçağ'da Avrupa'daki Üniversiteler ve Eğitim", *Mustafa Kemal Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 7, (14), 2010, 348.

<sup>140</sup> Gümüş, 28.

<sup>141</sup> Turani, 220.

<sup>142</sup> Bazin, 170-172.

dayalı siyasal ve ekonomik haklar iç içedir. Bir toprak parçasını elinde bulunduran, aynı zamanda orada yaşayan insanları, mallarını ve tarımsal faaliyetlerini de yönetir. Tüm bunlara rağmen toprak kimseye ait olmamakla beraber, feodal yönetici toprağı bir üst amiri ya da kral adına yönetme, ekonomik gelirinden faydalanma hakkına sahiptir.<sup>143</sup>

XI. ve XII. yüzyıllarda yaşanan Romanesk dönem ise, feodal sistemin çöküşe geçmesiyle birlikte, özellikle kıyı şehirlerinin ekonomik anlamda güçlendiğı, buna paralel olarak ticaretin arttığı bir dönemdir.<sup>144</sup>

Karolenj dönem dışında Rönesans olarak adlandırılan bir diğer dönem olan Romanesk dönem, Antik çağın yeniden gündeme geldiğı bir anlayışla Yunanlıların yapısal aritmetiğini tekrar yorumlamıştır.<sup>145</sup>

XI. yüzyılda yaşanan ticari gelişmeler kent nüfusunun büyümesine sebep olmuş, bu durum Fransa ve İngiltere’de yeni orta sınıfın doğması ve monarşilerin yararlanacağı dünyevi gücün artmasıyla sonuçlanmıştır. Özellikle Kuzey Avrupa’nın artan güç ve refahı yeni bir mimari üslubunda hazırlayıcısı olmuştur.<sup>146</sup> XII. yüzyıla gelindiğinde yaşanan kentsel gelişim, aydın kesimin manastırlarla sınırlı olan yaşamını kentlere taşımış ve para ekonomisine sınıksız bağlı hale getirmiştir. Bu yüzyılla birlikte yaşanan ekonomik gelişmeler, eğitimde de kendini hissettirmiş, üniversite düzeyinde eğitim kurumlarının açılmasına sebebiyet vermiştir. *Karanlık çağlar* olarak adlandırılan bu dönem aslında manastırlardan ayrılan ve üniversitelere geçen eğitim sistemi ve Müslümanlarla olan etkileşim gibi nedenlerle rasyonel bir çizgide ilerlemiştir.<sup>147</sup>

Özellikle XIII. yüzyıl ile birlikte önemli gelişmelerin yaşandığı bilinmektedir. Bunlar arasında Arapların araştırmaları dikkate alınarak yapılan optik alanı ile ilgili çalışmalar sonucu gözlüğün icadı, yine Araplar’dan alınan rakamsal çalışmalar ve günlük hayatı kolaylaştıran icatlar gibi gelişmeler bu döneme aittir. Kentlileşmenin

<sup>143</sup> Tekin, Sipahi, 190-204.

<sup>144</sup> Beksaç, Akkaya, 78.

<sup>145</sup> Bazin, 174-175.

<sup>146</sup> Mary Hollingsworth, Dünya Sanat Tarihi, (Çev.: Rengin Küçükeroğan, Banu Ergüder), İnkılâp Kitabevi, İstanbul 2009, 163.

<sup>147</sup> Havva Sebetçi, “ 11.-12. Yüzyıllarda Ortaçağ Avrupası’nın Eğitime Genel Yaklaşımı”, *Sosyal ve Kültürel Araştırmalar Dergisi*, 2, (3), 2016, 95-103.

getirisi olarak çek ve senet gibi ekonomik yenilenmelerde yine bu dönemlerde meydana gelmiştir.<sup>148</sup>

Gotik dönem ile birlikte yaşanan dinsel anlayış, Skolastik felsefe ve Hristiyanlığın kurumsallaşması da çeşitli gelişmeleri beraberinde getirmiştir.

Bu kurumsal yapı içerisinde manastırların ve kilise okullarının Hristiyanî felsefe çalışmaları, sonrasında kurulacak olan teoloji fakülteleri ve üniversitelerine öncülük etmiş, İtalya’da Bologna Üniversitesi ve Notre Damme Teoloji Okulu, Fransa’da ise Paris Üniversitesi ile XIII. yüzyılın en önemli düşünürlerinin ortaya çıkmasına vesile olmuştur. Bu düşünürler arasında Avrupa’nın entelektüel merkezi konumuna gelen Paris Üniversitesi’nde eğitim alan ve eğitim veren Albertus Magnus, Duns Scotus ve Roger Bacon gibi önemli isimler yer almaktadır.<sup>149</sup>

Avrupa bilim, ekonomi, sanat gibi alanlarda en önemli ilk atılımını ise Rönesans ile birlikte gerçekleştirmiştir.

XIV. yüzyılda yaşanan Kara Veba Avrupa nüfusunun üçte birini yok etmiş, büyük boyutlu hasat felaketleri yaşanmış ve periyodik olarak iç savaşlar gerçekleşmiştir. Bunların yanı sıra İngiltere Kralı III. Edward’ın Fransa tahtında hak iddia etmesi ile 1337’de başlayan Yüzyıl Savaşları, ekonomik açıdan da büyük sıkıntıları beraberinde getirmiştir. Tüm bu elverişsiz ortamda bile Avrupa kendini toparlamayı başarmıştır. Ortaçağ’da yaşanan ticari iyileşme, XIV. yüzyılın sonuna gelindiğinde Avrupa’yı denizden ve karadan birçok ticaret bağlantısı olan bir duruma getirmiştir.<sup>150</sup> XIII ve XVI. yüzyıllarda yaşanan Papalık-İmparatorluk çatışmasında İtalya’da kent devletçikleri kurulmuş, bunlar arasında Floransa, Venedik, Cenova, Milano ve Lombardia 100.000’ni aşkın nüfuslarıyla ön plana çıkmışlardır. Bu dönemde aynı zamanda Venedik başta olmak üzere kent devletleri, Avrupa’nın Asya ve Orta Doğu ile ticaretinin kontrolünü ele geçirmişlerdir.<sup>151</sup> XIV. yüzyılda yaklaşık 80 aileden

<sup>148</sup> Umberto Eco, *Ortaçağ-Barbarlar, Hristiyanlar, Müslümanlar*, Alfa Yayıncılık, İstanbul 2015, 32-33.

<sup>149</sup> Cevizci, 424.

<sup>150</sup> Robert Cumming, *Sanat, İnkılâp Yayınevi*, İstanbul 2008, 74.

<sup>151</sup> Ahmet Kavas, “İtalya”, *Türk Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, C.23, İstanbul 2001, 447.

oluşan Floransa bankacılığı, XV. yüzyıla gelindiğine Mediciler'in kontrolü altına girmiştir.<sup>152</sup>

Rönesans maddesel dünyayı ve insan davranışlarını akılcı yollarla kavramaya çalışan bir dönem olmuştur. Bu anlayışın öncülleri ressam, heykeltıraş ve mimarlardır. Brunelleschi perspektifin düz bir yüzeyde nasıl uygulanacağını gösterdiğinde aslında bilim, sanat ve felsefeyi birleştirmiştir.<sup>153</sup> Leonardo Da Vinci çok yönlü Rönesans insanı tiplemesinin en seçkin örneklerinden biri olarak, hidrolik, aerodinamik, zooloji, botanik, anatomi, fizik, matematik ve astronomi gibi çok çeşitli dallarda araştırmalar yapmıştır.<sup>154</sup> Yine dönemin çok yönlü sanatçılarından Michelangelo, kadvralar üzerinde çalışarak insan bedenini en kusuruz hali ile yapıtlarına aktarmaya çalışmıştır.<sup>155</sup> Copernicus (1473-1543) ile başlayan süreçte sadece beşerî bilimlerde değil, teolojik olarak da önemli çalışmalar yapmıştır.<sup>156</sup>

Bu ekonomi ve kültür ortamında meydana getirilen yapıtlar, antik çağın sanat anlayışı ile birleştirilerek ideal güzelliğin ortaya konması için yapılan çalışmalara dönüştürülmüştür.

### **Antik Dönem**

Rönesans ile birlikte yoğun olarak görülen antik döneme olan ilginin kaynağı Ortaçağ'a dayanmaktadır. Ortaçağ boyunca politik, edebî, askerî, bilimsel ve sanatsal anlamda antik dönem kaynakları incelenmiş ve yeniden hayata geçirmek için çalışmalar yapılmıştır. Kendilerini Roma'nın devamı olarak gören imparatorlar, sanatta ideal güzelliği arayan sanatçılar, klasik yazınsal kaynakları inceleyen bilim insanları Karolenj dönemden itibaren çalışmalarına başlamışlardır.

Karolenj İmparatoru Charlemagne, Papa eliyle tacını giyerken daha güçlü ve evrensel bir imparator olmak istemiş, Karolenj Hanedanı kendilerini Roma ve Troya'ya bağlayacak olan kurgusal soyağaçları düzenlemiştir. Charlemagne ile başlayan bu

<sup>152</sup> Özlem Özcan, *İstanbul Tarihinde Bankacılık Faaliyetlerinin Gerçekleştiği Yapılar*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü 2009, 25.

<sup>153</sup> Cumming, 75.

<sup>154</sup> Kınay, 33.

<sup>155</sup> Ormiston, 96.

<sup>156</sup> Beksaç, Akkaya, 124.

yaklaşım sonrasında I. Otto ile de devam etmiştir.<sup>157</sup> Charlemagne kendini Sezar'ın ardılı olarak görmektedir. Bunun en belirgin kanıtı Aachen Sarayı inşası sırasında Roma ve Ravenna'dan yapı için malzemeler getirtmesidir.<sup>158</sup> Klasik sanatın daha önce ortaya koymuş olduğu eserlerden edinilen bilgiler kaybolmamıştır.<sup>159</sup> Charlemagne tarafından yaptırılan Aachen Kilisesi, tıpkı resim sanatında olduğu gibi mimaride de Bizans etkisini yansıtır. Yapı aynı zamanda Ravenna'da üç asır önce yapılmış olan St. Vital Kilisesi ile plan bakımından büyük bir benzerlik gösterir.<sup>160</sup>

Aachen Katedrali, sadece planı ile değil iç mekân tasarımı ile de Bizans etkisini açık bir şekilde yansıtmaktadır. Altın yıldız zemin üzerine işlenen dini sahneleri, galeri düzenlemesi, mermer sütun ve başlıkları ile Charlemagne'nin bu en önemli eseri Bizanslı unsurlarla göze çarpar.



**Fotoğraf 7.** Aachen Katedrali, Aachen, Almanya.<sup>161</sup>

<sup>157</sup> Ünlü, 252.

<sup>158</sup> Genç, 71.

<sup>159</sup> Gombrich, 163.

<sup>160</sup> Turani, 217.

<sup>161</sup> [http://whc.unesco.org/?cid=31&l=en&id\\_site=3&gallery=1&index=25&maxrows=12](http://whc.unesco.org/?cid=31&l=en&id_site=3&gallery=1&index=25&maxrows=12) (Erişim Tarihi 07.12.2017)

Charlemagne hükümlerinden ölümüne değin kendini Roma'nın temsilcisi bir imparator olarak görmüş, bu bakış açısı ölümünde de kendini göstermiştir.

Batı ve Doğu Roma'da erguvan (mor) rengi kraliyeti temsil etmektedir. Bir Roma imparatorunun çocuğu dünyaya geldiğinde erguvanî renkte bir beze sarma geleneği mevcuttur. Bu yüzden bebeğe “*porfirojenet*” yani “*erguvanlar içinde doğan*” denilmiştir. Benzer şekilde, ölüm sırasında da aynı uygulama bulunur. Romalı askerler Hz. İsa'yı çarmıha germeden önce onu aşağılamak için kullandıkları “*Yahudi Kralı*” yaftasının yanında, bir de erguvan rengi bir bez giydirmişlerdir.<sup>162</sup> İmparator Charlemagne öldüğünde de mor renkli bir cübbe giydirilmiştir.<sup>163</sup> Bu uygulama imparatorun kendini Roma'nın halefi olarak gördüğünün bir diğer kanıtıdır.

Karolenj'in yapı malzemesi olarak taşı kullanması, insan tasviri ve doğa formlarını ele alması Avrupa'da antik dönemden sonra sanatın yeniden canlanmasına vesile olmuştur. Roman mimarisi ise gelişkinlik düzeyini arttırmıştır. Karolenj, geçmiş çağların sanatlarını toplayıcı bir karaktere sahiptir. Romanesk ise bu antik mirasın sentezini oluşturmuştur.<sup>164</sup> Roman sanatı, insanların ilk çağlarından beri ortaya koyduğu bütün ürünleri; çok tanrıcılığın efsanelerini, Hristiyan öykülerini, Bizans, Sasani, Asur ve hatta hayvan tasvirlerine ilişkin Sümer ve Elam formlarını ele almış, antik kalıntıları bir araya getirerek kaynaştırmıştır.<sup>165</sup>

Romanesk sanat, antik dönemde var olduğuna, ancak daha sonra unutulduğuna inanılan dikdörtgen prizma şeklindeki kesme taş bloklarla yapılan muntazam duvar örgüsünü de yeniden başlatmıştır.<sup>166</sup> Roma mimarlığının masif yapısı ve dairesel geometrisini çağrıştırmışından dolayı Romanesk diye adlandırılan bu dönemde, Roma tasarım öğelerinin, özellikle yarım daire kemerlerin, düzen ve simetrisinin yer aldığı görülür.<sup>167</sup>

<sup>162</sup> Aynur Koçak, Serdar Gürçay, “Soyluluk Çiçeği Erguvana Kültürel Bir İnceleme”, *Folklor Edebiyat Dergisi*, 21, (84), Kıbrıs 2015, 36-37.

<sup>163</sup> Genç, 324.

<sup>164</sup> Turani, 220.

<sup>165</sup> Bazin, 178.

<sup>166</sup> Turani, 223.

<sup>167</sup> Nilay Özsvaş, *Türkiye’de İçmimarlık Eğitim: Eğitim Süreci, Farklı Eğitim Programları ve Uluslararası İçmimarlık Ölçütlerine Göre Programların Değerlendirilmesi*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü İçmimarlık Ana Sanat Dalı, Eskişehir 2011, 16.





**Fotoğraf 8.** Mainz Katedrali İç Mekân, Romanesk Dönem, 975, Almanya.<sup>168</sup>

Mimari açıdan Karolenj ve Romanesk ile artan antik dünya ilgisi Gotik sanatta yerini yeni anlatımlara bırakmıştır.

Avrupa mimarisinin en ilgi çekici bölümlerinden olan Gotik, mimarisi ile Grek ya da Roma sanatlarına benzemez. Bu da bu sanatın aslında kendine özgü olmasını sağlayacak bir ortamda doğduğunu gösterir.<sup>169</sup> Gotik sanatta yapı ve düzen, dekorasyon ve süsleme öğeleri tamamen yenidir. Yunan etkisinde kalan Roma sanatı, Roma ve doğudan esinlenen Bizans sanatı, kendinden önceki tüm sanat anlayışlarını bünyesinde barındıran Romanesk, antik kaynaklı Rönesans ve Rönesans sonrası sanatların tümü mimari, süsleme ve güzellik anlayışını antik sanatlardan almıştır. Gotik mimari ise bunun tam tersine kendine özgü bir yaklaşım sergilemiştir.<sup>170</sup>

Gotik dönem heykeltçiliği ise mimariden farklı olarak antik dönem değerlerinin yeniden görülmeye başlandığı dönemdir. Heykellerde yüzlerde natüralist bir ifade yer alır. Hatta XIII. yüzyıl ile birlikte Gotik heykelde Barok etkiler görülmeye başlar.<sup>171</sup>

<sup>168</sup> <https://www.experia.com.my/Mainz-Cathedral-Mainz.d6188738.Place-To-Visit> (Erişim Tarihi 07.12.2017)

<sup>169</sup> Turani, 234.

<sup>170</sup> Bazin, 181-182.

<sup>171</sup> Turani, 245.



**Fotoğraf 9.** Notre Damme Katedrali, Gargoyle Heykel, 1163-1250 Gotik Dönem, Fransa.<sup>172</sup>

Mekânla birebir ilişki içinde olan ve üç boyutluluğu sayesinde nesnel olarak kavranabilen heykeller, mistik bir etki ile ele alınan öğeler olarak kullanılmıştır. Sembolik olarak da büyük bir öneme sahip olan Gotik dönem gargoyeleleri; betimleme, yorumlama, yargı ve çözümlene ile bir metin gibi okunabilmektedir.<sup>173</sup> Öyküsel bir anlatıma sahip olan gargoyeler yüksek plastik etkisi, Barok heykelde görülecek yoğunluktaki ifadesel anlatımları ile dikkat çeker.

Gotik heykelde elbiseli figür anlayışı ortaya çıkmış, heykellerde elbiseler S şeklinde kıvrılmıştır. Bu dönemde sütun görevi de gören heykeller ile antik dönemin karyatidleri arasında belirgin bir üslup benzerliği görülür. Gotik heykeli antik heykelden ayıran en önemli fark antik dönemin dünyevî anlayışının aksine bu dönemde maneviyatın olmasıdır.<sup>174</sup>

Gotik dönemin özellikle mimari anlamda antik dönemi bünyesine dâhil etmemesi, klasik sanat anlayışını sekteye uğratsa da hemen her alanda geçmişi yeniden

<sup>172</sup> <https://www.wga.hu/frames-e.html?html/v/viollet/gargoyle.html> (Erişim Tarihi 16.12.2017)

<sup>173</sup> Altunöz Yonuk, 28.

<sup>174</sup> Turani, 246.

yaşayan Rönesans'ın doğması ile sanatta klasik etkiler tekrar görülmeye başlar. Antik Yunan ve Roma'nın yeniden gündeme geldiği Rönesans, bu dönemlerin bir taklidi değil, gelişen dünya ile yeniden yorumlanmasıdır. Bilim, politika, edebiyat, sanat ve felsefe gibi hemen her alanda yeni gelişmelerin merkezinde süren bu etkileşimler sonrasında, Avrupa'nın Aydınlanma Çağı'na da zemin hazırlamıştır.

Rönesans'ın doğduğu yer olan İtalya, Yunan ve Roma'nın klasik karakterine sahip, kendini bu iki klasik medeniyetin devamı olarak gören bir anlayışa sahiptir. Roma kültür tarihi içinde yaşayan ve bu kültürü kendi kültürleri olarak gören İtalyanlar, gözleri önünde yer alan antik eserleri yeniden yorumlamanın milli bir görev olduğuna inanmışlardır.<sup>175</sup> İtalya'da birçok insanın antikiteye olan ilgilerinin nedeni doğrudan klasik kaynaklar değil, bir gelenektir. Klasik temaların klasik motiflerle yeniden yorumlanması sadece hümanist bir bakış açısı değil, aynı zamanda “*bu dünyanın ve insanın keşfinin*” bir anlatımıdır.<sup>176</sup>

Antik Yunan filozoflarının “güzel” kavramına ilişkin görüşleri, ilk olarak Rönesans'ta uygulanmıştır. Antik Yunan'da, “güzel” kavramı Pythagorasçılar tarafından şekillendirilmiş, Pythagorasçılar evreni uyumlu bir bütün olarak görmüşler ve “güzel”i evrendeki zıt unsurların birbirleri arasında kurdukları denge olarak belirlemişlerdir. Bu görüşün yansıdığı ilk estetik plan ise heykeller olmuştur. Sayısal olarak planlanmış, oran-orantıları belirli kurallara göre düzenlenmiş, zıt unsurların beraberce uygulandığı bu heykeller klasik özelliklerine kavuşmuştur. Antik Yunan heykellerinin klasik formunu belirleyen bu model Rönesans sanatı için de çıkış noktası olmuştur.<sup>177</sup>

Mimari açıdan ise antik dönemin tekrar tanımlanışı, Romalı mimar ve mühendis Vitruvius'un *Mimarlık Üzerine On Kitap* adlı eserinin tek kopyasının bulunmasıyla XV. yüzyılın başlarında Roma'da gerçekleşmiştir. Bu kitap ortaya çıkmadan önce Rönesans sanatçısı Filippo Brunelleschi antik mimarlığı araştırmaya başlamış, ideal yapı oranlarının matematik ve geometri ilkelerinden yola çıkarak belirlenebileceğinden

<sup>175</sup> İnalçık, 58.

<sup>176</sup> Binnur Gürler, “Klasik Gelenek III: Antik çağın Giriştiği Çabanın Uzatılması ya da Rönesans”, *Eskişehir Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sürekli Sanat ve Kültür Dergisi*, (Baskıda)

<sup>177</sup> Samet Doğan, “Antik Yunan Felsefesi'nde ‘Güzel’ Kavramı ve Rönesans Resim Sanatına Yansıma Biçimi”, *Journal of Awareness*, S.2, 2016, 452-455.

hareket etmiştir.<sup>178</sup> Brunelleschi tarafından Pazzi ailesi için yapılar Pazzi Şapeli Rönesans dönemi merkezi planlı yapılarının ilk örneklerindedir.<sup>179</sup>

Brunelleschi, Pazzi Şapeli'nde bütün araştırmalarını yorumlayarak, Rönesans'ın ilk gerçek ve olgun mimarisini ortaya çıkarmıştır. Binanın düz duvarları görüntüsüyle yapının anıtsallığını vurgular niteliktedir.<sup>180</sup> Sütunlu giriş modellemesiyle antik dönem tapınak mimarisi girişlerini hatırlatan yapı, Rönesans'ın insan ölçütü sanat anlayışının da önemli örneklerinden biridir.



**Fotoğraf 10.** Filippo Brunelleschi, Pazzi Şapeli, 1430-1443, Floransa.<sup>181</sup>

<sup>178</sup> Daniel Borden, Jerzy Elzanowski, Cornelia Lavrenz, Daniel Miller, Adele Smith, Joni Taylor, *Mimarlık*, NTV Yayınları, İstanbul 2009, 162.

<sup>179</sup> Borden, Jerzy, Lavrenz, Miller, Smith, Taylor, 168.

<sup>180</sup> Eroğlu, 290.

<sup>181</sup> Özkan Eroğlu, *Sanatın Tarihi*, Tekhne Yayınları, İstanbul 2014, 290.

## İKİNCİ BÖLÜM BAROK DÖNEM

Barok kelimesinin kökeninin, bu sanatın önemli temsilcilerinden olan İtalyan ressam Federigo Baroccio'nun soyadından kaynaklandığı veya Portekizce'de “*düzensiz inciler*” anlamına gelen *barocco* sözcüğünden türetildiği belirtilmektedir.<sup>182</sup> “*Düzensiz inci*” tanımlaması önceleri, Rönesans ve Maniyerist sanat anlayışından sonra ortaya çıkan Barok üslubu aşağılamak için kullanıldıysa da XIX. yüzyıldan itibaren bu anlam terkedilmiştir.<sup>183</sup> Bu terimin kullanılmasındaki amaçlardan biri de tiyatro ve renklerle bağlantılı olan ve XVI'dan XVIII. yüzyıla kadar Avrupa'ya yayılan mimari tarzıdır.<sup>184</sup> Barok'un kabul gören bir diğer anlamı ise, klasikçiliğe tepki olarak kullanılan estetik kuraldır.<sup>185</sup>

Avrupa'da Rönesans ve Maniyerizm'den sonra 1580-1750 yılları arasında Barok sanat görülmektedir.<sup>186</sup> Bununla birlikte bu dönemde sanata hâkim olan Barok üslup sadece belirli bir zamanın sanat anlayışı değildir. Helenistik-Antik sanat, Hindistan'da yer alan V. ve XV. yüzyıllar arası görülen pagodalar, Geç Gotik sanat ve bu dönemlerin şişkin kubbeleri, süslemeli mimarileri Barok üslubu yansıtır.<sup>187</sup> Katolik Avrupa'da fazlasıyla benimsenen Barok sanat, Protestanların yoğun olarak yaşadığı bölgelerde ise tepkiyle karşılanmıştır. Roma, Viyana, Prag gibi kentler bu üslubun merkezi iken, Hollanda, İngiltere ve Almanya'nın kent devletleri gibi Protestan ülkelerde ise Katolik ülkelere göre daha az bir uygulama alanına sahip olmuştur.<sup>188</sup> Birbirinden farklı eğilimler XVII. yüzyılda Avrupa'da Barok çağı oluşturmuş, sadece merkezî Avrupa ile sınırlı kalmayarak İspanyol kolonilerine kadar etki alanını genişletmiştir.<sup>189</sup>

<sup>182</sup> Nurhan Atasoy, “Barok”, *Türk Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, C.5, İstanbul 1992, 81.

<sup>183</sup> Turani, 442.

<sup>184</sup> Borden, Jerzy, Lavrenz, Miller, Smith, Taylor, 222.

<sup>185</sup> Melihat Tüzün, *Rönesans'tan Barok'a Dini ve Tarihsel Konulu Eserlerdeki Natürlük Nesnelere*, (Yayımlanmamış Sanatta Yeterlilik Metni), Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Anasanat Dalı, İstanbul 2004, 75.

<sup>186</sup> Turani, 442.

<sup>187</sup> Turani, 442.

<sup>188</sup> Melahat Barik, *Barok Dönemi Levha Tezyinatı*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Geleneksel Türk El Sanatları Anasanat Dalı, Erzurum 2010, 22.

<sup>189</sup> Hollingsworth, 300

XVI. yüzyılın ikinci yarısında Rönesans'a karşı uyanan bir tepkinin sonucu olarak Maniyerist sanat anlayışı ortaya çıkmış, Rönesans'ın katılışmaya yüz tutmuş kalıplarını yıkmaya eğilimi baş göstermiştir.<sup>190</sup> Reform ve Karşı-reform hareketleri Maniyerist sanat içerisinde gelişmiştir. Maniyerizm Barok'a geçiş evresi olmakla beraber temelde bir ayrılık söz konusudur. Maniyerizm aydın bir topluluğun Rönesans sonrası incelenmiş estetik zevkine hitap ederken, Barok büyük kitlelere, özellikle de dini duygularını coşturmak amacıyla seslenen bir sanat olmuştur. Bununla birlikte Maniyerizm tüm yetkinliğini büyük ölçüde resim sanatında gösterirken Barok güçlü bir mimari algıya da sahiptir.<sup>191</sup>

Barok dönemden önce yer alan sanatsal üslupları belirgin özellikleriyle tanımlamak mümkün iken Barok sanat için aynı kolaylık söz konusu değildir.<sup>192</sup> Barok sanat eserleri, yoğun bir psikolojik birikim ve duyarlılığı bünyesinde barındırmaktadır.

193

Rönesans'a tepkisel olarak doğan Maniyerist sanat aynı zamanda Avrupa sanatında çığır açacak olan yeni bir üslubun da bileşenini oluşturmuştur. Maniyerizmle sanata karşı oluşan yeni duyarlılık alanları, XVII. yüzyılla birlikte cansız-doğa, yapı-içi, töresel resim gibi tanımlamalara sahip yeni sanat dallarının da ortaya çıkmasıyla sonuçlanmıştır. Sanatçılar bu dönemde doğada, o zamana kadar görülmemiş olan değerleri bulmaya çalışıyor ve figür ressamlığının yanında bağımsız bir sanat türü olarak manzara ressamlığı doğuyordu.<sup>194</sup> Doğa incelemelerinin esas olduğu Barok resim, bu incelemelerde hafızada tutulanı hayal gücü ile birleştirerek resme aktarır. Mimariye yer alan girintili ve çıkıntılı hatlar ile yüzey parçalanışı Barok resimde kendini ışık ve gölge egemenliği ile gösterir. Barok resimde çizgiyi sınır olmaktan çıkarma prensibi vardır.<sup>195</sup>

Barok sanatçılar kendilerini Rönesans'ın varisi olarak niteleseler de, sistematik olarak Rönesans değerlerini çöğnemişlerdir. Rönesans'ın dengeli, aşırılıktan

<sup>190</sup> Sevil, 72.

<sup>191</sup> Alev Tarar Hasanoğlu, *Barok Çağ ve İçindeki Işık Rembrandt*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim-İş Eğitimi Ana Sanat Dalı, İstanbul 1996, 4.

<sup>192</sup> Gombrich, 387.

<sup>193</sup> Engin Beksaç, *V. Yüzyıldan XXI. Yüzyıla Avrupa Sanatı*, Ceren Yayıncılık, İstanbul 2015, 75.

<sup>194</sup> N. İpşiroğlu, M. İpşiroğlu, 128.

<sup>195</sup> Hasanoğlu, 7-17.

uzak, ağır başlı ve akla uygun üslubunun yerine, Barok sanatta yoğun hareketlilik, yenilik heveslisi, sonsuzluk ve sınırsızlığa eğilimli, aykırılıkları ve bütün sanat biçimlerini cürekâr bir şekilde kaynaştırılan bir üslup oluşmuştur.<sup>196</sup>

Dinsizliğe karşı savaşmak için Ortaçağ geleneklerine dönen kilise, bu dönemde sanatçılara çıplak eserleri ve mitolojik konuları yasaklamaya çalışmıştır. Michelangelo'nun Mahşer freskinde papanın emri ile Volterra tarafından çıplaklığın kapatılması da bu yüzden olmuştur. Ancak, Trent Konsili'nde, kutsal kitap kaynaklı eserlerde figürlerin çıplaklığının yasaklanması, eserlerin dini ve dindışı olarak ayrılması gibi önemsiz noktalarla sonuçlanmıştır.<sup>197</sup>

Barok dönem, gerçek ile hayalin, bu dünya ile ölüm sonrası birleştiği bir algıyla Rönesans'tan ayrılır. Barok eserlerde, figürlerin birbirleriyle uyumlu bir şekilde neredeyse uçar vaziyette ele alınmaları ve vücudun diğer parçalarının bunu izleyişi ile oluşturulan kompozisyonun etkisi Rönesans'ta görülmez.<sup>198</sup> İnsana dair duyguların; merhamet ve acıma, ihtiras ve heyecanın, görkemli ve şaşırtıcı bir taşkınlık ile yapılan Barok eserler, dini ve din dışı konularda büyük bir etkiye sahiptir. Kullanılan renkler ışık ve gölge denetimi altında derin bir duyarlılığa yönelmiştir.<sup>199</sup>

Barok mimarlık abartılmış hacim ve dekorlarla güç ve görkem etkisini yaratmaya çalışmıştır. Dönemin iki mutlak hâkimi olan kral ve papa için eserler yapmışlardır. Bu bağlamda kral için saraylar inşa edilirken, papa için kiliseler kurulmuştur. Kilise iç mekânları cennet algısını yaratmaya çalışmakta, bu yaratıma resim ve heykeller yardım etmektedir.<sup>200</sup> Mimarideki değişim hem plan açısından hem de süsleme açısından dikkat çeker. Kütlelerin gücüne olan düşkünlük, nef sayısının azaltılması ve dev taşıyıcılarla belirlenen kat olgusu göze çarpar. Taşıyıcıların gövdesi dışı doğru fırlar vaziyette ele alınmıştır. Bu düzenlemeyi daha rahat elde edebilmek için

<sup>196</sup> Conti, 4.

<sup>197</sup> Yetkin, 11.

<sup>198</sup> Arzu Çakır Atıl, "20. Yüzyıla Kadar Heykelde Drape", *Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Hakemli Dergisi*, 6, (12), Isparta 2013, 32.

<sup>199</sup> Beksaç, 2000, 56.

<sup>200</sup> Nezihat Köşklük Kaya, "Avrupa'da Gotik, Rönesans ve Barok Mimarilerin Çatı ve Cephe Sistemleri Açısından Karşılaştırılması", [Bildiri], 5. *Ulusal Çatı ve Cephe Sempozyumu*, 15-16 Nisan 2010, (s.1-7), Ankara, Dokuz Eylül Üniversitesi Mimarlık Fakültesi Tınaztepe Yerleşkesi.

saf mermer yerine, mermer tozu ve daha kolay şekil alabilen alçı malzeme birlikte kullanılmaya başlanmıştır.<sup>201</sup>

Barok sanatta hâkim plan türü merkezi plan olmakla beraber, bu sanatın karakteristiğine uygun olarak, merkezi planda yuvarlak değil oval hatlar tercih edilmiştir. İtalya’da başlayan bu düzenlemeler Avrupa’nın diğer bölgelerine, özellikle Katolik ülkelere de yayılmıştır.<sup>202</sup>

Barok dönem, insanın kendi doğası ile doğa arasındaki ilişkilerin değiştiği bir dönemdir.<sup>203</sup> *“Klasik ve Barok, her iki sanat da değerce birbirine denktir. Bir sadelik ve akıl üslubu, bir de müzik ve bolluk üslubu vardır. Biri kalınlığı ve ağırlığı olan biçimleri, öbürü uçuşan kıvrımlı biçimleri sever. Birinden öbürüne ne çöküntü, ne soysuzlaşma vardır. Bunlar ebedî iç varlığın iki yönüdür.”*<sup>204</sup>

## 2.1. BAROK SANATA ETKİ EDEN FAKTÖRLER

Tüm sanatsal üsluplarda olduğu gibi Barok sanatın ortaya çıkmasında da çeşitli etkenler rol oynamıştır. Bunlar arasında, Antik Çağ ile olan ilişkiler, din ve felsefe, sosyal ve kültürel hayat, politika ve savaşlar, ekonomi ve bilim gösterilebilir.

### Antik Çağ’ın Etkileri

Sanat akademilerinin XVII. yüzyıldan itibaren eğitim programlarında doğa, taklit ve buluş anahtar kelimeleri oluşturmaktadır. Doğa, fiziki dünyanın yaratıcı gücünü, taklit kopyalama işlemini değil varlıkların saf özünü bulmayı, buluş ise orijinalliği vurgulamaktadır. Konular Kitab-ı Mukaddes’ten, klasik mitolojiden ve genellikle de antik tarihten önemli ve ahlâki dersler veren içeriklere sahiptir.<sup>205</sup>

Mimari açıdan Barok sanat, Rönesans’tan ve antikiteden, özellikle de Romalı Vitruvius’un katı kurallarından uzaklaşarak, bunların yerine sanatçının karakteri ve zevkini ön plana çıkarmıştır.<sup>206</sup> Yine de erken örneklerinde Barok mimari de antik etkiler gösterir. Bunun en önemli örneğini Vignola tarafından planı tasarlanan Il. Gesu

<sup>201</sup> Eroğlu, 418.

<sup>202</sup> Belkıs Mutlu, *Mimarlık Tarihi Ders Notları*, Mimarlık Vakfı Enstitüsü Yayınları, İstanbul 2001, 160.

<sup>203</sup> Suut Kemal Yetkin, *Barok Sanat*, Cem Yayınevi, İstanbul 1977, 9.

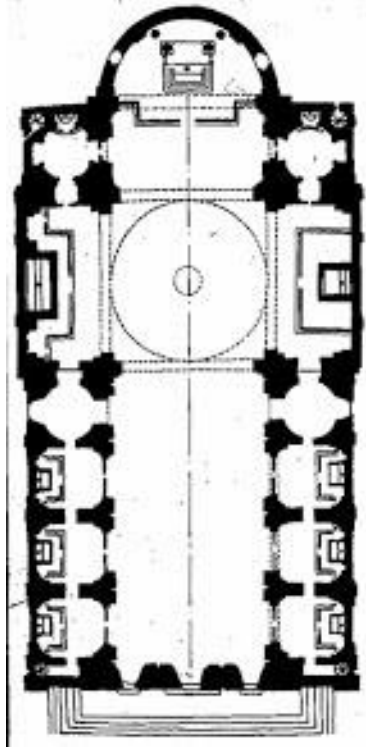
<sup>204</sup> Yetkin, s.9 (Eugenio D’Ors, *Du Baroque*, Fransa 1936, s.138’den naklen)

<sup>205</sup> Honour, Fleming, 570

<sup>206</sup> Turani, 442



Kilisesi oluşturur. Cizvit Tarikatı için yapılan bu kilise Vitruvius'u tanıyan, Leon Battista Alberti'ye hayranlık duyan Vignola'nın buradan hareketle önceki modellerden etkilenip Latin haçı planını benimsemiş olmasıyla, geçmiş geleneği yansıtır.<sup>207</sup> Bu düzenleme, Ortaçağ kiliselerinin belirgin özelliği olan ana sunağı vurgulayan dikdörtgen biçimli nef ve Rönesans planlamasında görkemli bir kubbeden gelen ışıkla aydınlanan ferah ve geniş mekân anlayışını tek bünyede barındırmıştır.<sup>208</sup>



**Plan 3.** Vignola, Il. Gesu Planı, 1568-1577, Roma.<sup>209</sup>

Barok anlayış, bir üslup aşaması olarak her klasik dönemin peşine sanatta bir biçimlenme olarak var olmuştur. Bu üslupta klasiğin açık ve kesin kurallarının gevşemesi ve biçimlerin kompozisyonlar içerisinde eritilerek kaynaştırılması görülür.<sup>210</sup>

Antik Çağ mimarları tarafından kullanılan ve klasik bir biçim kazanmış olan yapı formları, dor, ion, korint ve kompozit düzendedir. Korint düzende bitkisel kökenli akantus yaprağı temel süsleme ögesi iken, kompozit düzen korintin akantusları ile ionun

<sup>207</sup> Victor-Lucien Tapié, *Barok*, (Çev.: Işık Ergüden), Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 2011, 13-14.

<sup>208</sup> Gombrich, 388.

<sup>209</sup> Bazin, 371.

<sup>210</sup> Turani, 442.

volütlü süslemesini alır.<sup>211</sup> Barok mimari sütun, kemer, üçgen alınlık, friz, volüt gibi klasik düzenlerden vazgeçmemiş, bu mimari elemanların biçimlerini değiştirmiştir.<sup>212</sup>

Venedik Barok sanatının önemli temsilcilerinden olan Santa Maria della Salute Bazilikası, dış mekânda yer alan üçgen alınlıkları, tamburda bulunan iri volütleri ve mimari ile kaynaşmış olan heykel uygulamaları ile kökeni antik döneme dayanan mimari elemanları abartılı plastik bir etki ile yansıtır.



**Fotoğraf 11.** Santa Maria della Salute Bazilikası, 1631-1656, Venedik.<sup>213</sup>

Rönesans'ın ortaya çıkarmaya çalıştığı antik gelenek, MÖ V. yüzyılda doğa kanunları ile uyuşan ve aklın verimi olan sanatlardır. Bunun yanı sıra MÖ 300 ile 30 yılları arasında yaşanan bir dönem akla ve değişmez kurallara karşı olmasıyla dikkat çeker. Bu dönem, daha sonra XVII. yüzyılda İtalya'da Barok ismi ile XIX. yüzyılda Fransa'da Romantizm ismi ile ortaya çıkacak olan Helenistik sanattır.<sup>214</sup>

MÖ 323-30 yılları arası Mısır'da Ptolemaios Hanedanı'nın hüküm sürdüğü yıllardır. Ptolemaioslar İskender'in ölümünden sonra *Helenizm* devrini başlatmışlardır.<sup>215</sup> Barok eğilimler özellikle Helenist heykelcilikte yoğun bir şekilde görülmeye başlar.

<sup>211</sup> Cevat Başaran, "Antikçağ Mimarisinde Estetik Anlatım", *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, S.1, Erzurum 1995, 10.

<sup>212</sup> Flavio Conti, *Barok Sanatı Tanıyalım*, İnkılâp ve Aka Yayınları, İstanbul 1978,8.

<sup>213</sup> <http://basilicasalutevenezia.it/> (Erişim Tarihi 09.12.2017)

<sup>214</sup> Yetkin, 10.

<sup>215</sup> Bülent İplikçioğlu, *Eskiçağ Tarihinin Anahtarları*, Marmara Üniversitesi Yayınları, İstanbul 1990, 114.

Barok sanatta durgunluğun olmayışı, Helenist heykellerde yüzlerde korku, sıkıntı gibi duyguların yoğun olarak yansıtılması ile görülür.<sup>216</sup>

Helenistik Barok sanatın en önemli eseri olarak gösterilen Laocoon heykel grubunda, kompozisyon bakımından birbirine bağlı vücutların, uyumlu bir biçimde ayrılışı Barok eserlerdeki kompozisyon anlayışına uygundur. Figürlerin yüzlerinde yer alan korku, ıstırap gibi duygular klasik sanatta görülmeyen bir yoğunluktadır.<sup>217</sup> XVII. yüzyıl Barok sanatında da görülecek olan bir düzenlemeyle Rahip Laoconn dev cüsseli insan anlatımı ile ele alınmıştır. Gövde kısmı ile bacaklarının ayrı yönlere doğru kasılmış bir vaziyette uygulanması ve baş kısmının geriye doğru gitmesi ile de çektiği ıstırap etkili bir şekilde yansıtılmıştır. Bu genel üslupsal düzenleme Avrupa Barok sanatında heykel anlatımları için de çıkış noktası olmuştur.



**Fotoğraf 12.** Laocoon ve Oğulları, Helenistik Heykel, Mermer Malzeme, Vatikan Müzesi.<sup>218</sup>

<sup>216</sup> Barış Emre Sönmez, “Hellenistik Heykel Sanatında Toplumsal Bilinç ve Öz Biçim İlişkisi”, *Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, S.4, 2015, 161-169.

<sup>217</sup> Turani, 182.

<sup>218</sup> <http://www.museivaticani.va/content/museivaticani/en/collezioni/musei/museo-pio-clementino/Cortile-Ottagono/laocoonte.html#&gid=1&pid=1> (Erişim Tarihi 09.12.2017)

Bernini tarafından yapılan Pluto ve Proserpina adlı eser Barok heykel sanatının genel karakteristiğini yansıtmaya açısından önemlidir. Heykelde Proserpina'yı kaçırmaya çalışan Tanrı Pluto fiziksel şiddeti çarpıcı bir şekilde vurgular düzendedir. Pluto dağınık saç ve sakalları ile ve bedeninin yoğun şiddeti ile kendine hâkim olamıyor izlenimini verir. Proserpina ise tüm gücü ile Pluto'yu durdurmaya çalışırken gözünden bir damla yaş dökülür.<sup>219</sup>

Bernini bu eserinde, Barok dönemin karşıt duygular algısını da başarılı bir şekilde yansıtmıştır. Şiddet ve arzunun ifadesine bürünen Pluto'nun karşısında, korku ve üzüntü içerisinde olan Proserpina, yine güçlü Tanrı bedeninin karşısında, narin ve savunmasız genç kadın betimlemesi, zıt duyguların yoğun şekilde yaşandığı Barok etkisidir.



**Fotoğraf 13.** Bernini, "Pluto ve Proserpina", Mermer Malzeme, 1621-1622, Borghese Galeri, Roma.<sup>220</sup>

<sup>219</sup> Marianne Legault, "What Do You See? Helping Students Understand Seventeenth-Century Baroque and Classical Literary Aesthetics", *University of British Columbia Working Papers in Linguistics*, V.41, 2015, 4.

<sup>220</sup> <https://www.britannica.com/biography/Gian-Lorenzo-Bernini/images-videos> (Erişim Tarihi 09.12.2017)

## Din ve Felsefe

Katolik kilisesinin söylem ve uygulamalarına tepkisel olarak ortaya çıkan Reform hareketi XVI. asrın en önemli olayıdır. Ortaçağ boyunca kilise, din adına halk ve yöneticilere karşı çok geniş bir yelpazede uygulamalar dayatmış, karşı çıkanlar ise şiddetle cezalandırılmıştır. Reform sürecinde Luther ile Almanya’da başlayan hareket halk ile iktidarın ortak hareketi olup sadece dinsel bir hareket değil aynı zamanda ulusçu bir öğretilerdir.<sup>221</sup>

Bu süreçle Hıristiyan dünyası Katolik, Ortodoks ve Protestan (reformcu) olmak üzere üç ana mezhebe ayrılmıştır. XIII. yüzyıldan itibaren heretik hareketleri engellemek için Katolik kilisesi tarafından desteklenen ve Katolik doktrini etrafında birleşmiş olan tarikatlar kurulmuştur. Bunlar arasında manastırlar çevresinde örgütlenen, fakirliği ve inziva hayatını benimseyen 1209 yılında kurulmuş olan Fransiskan Tarikatı ile Augustinci düşüncüyü benimseyen, yine manastır hayatını ön gören 1216 yılında kurulmuş olan Dominiken Tarikatı oldukça önemlidir. Bu iki tarikat misyonerlik faaliyetlerinde oldukça başarılı olmuşlar, Reform hareketine karşın kurulan Cizvit Tarikatı’nın da temelini oluşturmuşlardır.<sup>222</sup>

Aziz Ignatius (1491-1556) tarafından kurulan Cizvit Tarikatı Katolik reformunun temsilcisi olup, “İsa merkezli” bir ruhaniyet geliştirmiştir. Cizvitler Hıristiyanlıktaki genel tarikat anlayışını benimsemiş olmakla beraber, bu unsurları sistemli bir hale getirmişler ve günün koşullarına göre düzenlemişlerdir.<sup>223</sup> Katolik kilisesinin askerleri olarak da adlandırılan Cizvitler (Jesus) Katolikliğin maddi ve manevi saygınlığını artırmak için çaba göstermişlerdir. XVII. yüzyılda güçlenen tarikat, sanat alanında bir Cizvit üslubundan söz ettirmeyi de başarmışlardır.<sup>224</sup> Cizvit Tarikatı, Hz. Meryem ve azizlere, tasvirler ve sakramentlere bağlılık gibi Protestanlar tarafından saldırıya uğrayan tüm dinsel olguları savunmuş ve doğrulamışlardır. Bu özellikle

<sup>221</sup> Mustafa Bıyık, “Katolik Tiranlığından Protestan Teokrasisine: John Calvin ve Cenevre Modeli, *Dini Araştırmalar Dergisi*, 8, (22), 2005, 41-43.

<sup>222</sup> Mehmet Aydın, “Hıristiyanlık”, *Türk Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, C.17, İstanbul 1998, 353-357.

<sup>223</sup> Ali İsra Güngör, *Cizvitler*, Berikan Yayınevi, Ankara 2012, 49.

<sup>224</sup> Barik, 23.

insanlara ve gruplara İsa'nın inkarnasyonunun açıklandığı, toplum ve kültür hayatına ulaştırıldığı Barok dönemde görülür.<sup>225</sup>

Barok dönem düşünsel açıdan dünya için duyulan duygusal bir davranış algısıyla açıklanabilir. Bunun dışında Barok gönüllülük ve kötümserlik olarak da açıklanmıştır.<sup>226</sup>

Yunanca “*her şey*” anlamına gelen “*pan*” ile Tanrı anlamına gelen “*Theos*” kelimelerinin birleşmesinden oluşan Panteizm, Tanrı ve âlem ayrışmasının ortadan kalktığı, Tanrı'nın her şeyi ihtiva ettiği bir anlayışa sahiptir.<sup>227</sup> Barok dönem felsefesi tabiatın ve ruhun aynileşmek olduğu Panteizm ile de açıklanmıştır.<sup>228</sup>

XVII. yüzyılın önemli filozoflarından Spinoza klasik panteistlerin yorumları dışına çıkararak, “Her şey Tanrı'dır” demek yerine “Her şey Tanrı'dadır” diyerek, var olan hiçbir şeyin Tanrısız olamayacağını savunmuştur.<sup>229</sup>

Barok sanat, özellikle resim sanatı alanında Hristiyanlık inancı kadar mitolojiyi de özgürce eserlere yansıtan bir dönem olmuştur.<sup>230</sup>

Caravaggio'nun Mısır'a Kaçış adlı eseri, sansür sınırlarını zorlar mahiyettedir. Sanatçı Kutsal ailenin, Mısır'a kaçtıkları sırada mola aldıkları anı resmetmiştir.<sup>231</sup>

*“Yıldızbilimciler gittikten sonra Rab'bin bir meleği Yusuf'a rüyada görünerek; 'Kalk!' dedi, 'Çocukla annesini al, Mısır'a kaç. Ben sana haber verinceye dek orada kal. Çünkü Hiroides öldürmek için çocuğu aratacak.”*<sup>232</sup>

Tabloda aileyi teselli eden, keman çalan bir melek figürüne yer vermiştir. Bu melek figürünün birden çok anlamı vardır. Geniş basenleri, üzerini güçlkle örten beyaz

<sup>225</sup> Güngör, 92.

<sup>226</sup> René Wellek, “Edebiyat Biliminde Barok Kavramı”, (Çev.: Sıddık Yüksel), *Ondokuz Mayıs Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, C.11, Samsun 1998, 232.

<sup>227</sup> Hasan Tanrıverdi, “Vahdet-i Vücûd- Panteizm Karşılaştırması”, *Dinî Araştırmalar Dergisi*, 14, (40), 2012, 82.

<sup>228</sup> Wellek, 230.

<sup>229</sup> M. Kazım Arıcan, “Spinoza'nın Tanrı-Âlem İlişkisinde İçkinlik Aşkınlık Problemi”, *Cumhuriyet Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, C. X/1, Sivas 2006, 128.

<sup>230</sup> Bazin, 376.

<sup>231</sup> Costantino D'Orazio, *Caravaggio'nun Sırrı Sanatın Gücü*, (Çev.: Çiğdem Arlı Cengiz), Dedalus Kitap, İstanbul 2015, 96.

<sup>232</sup> Matta: 2; 13.

örtüsü ile genç bir kadına, geniş ve kaslı omuzlarıyla da bir erkeğe benzeyen bu figür, bu yönü ile hermafrodittir.<sup>233</sup>

Barok sanatın dinsel anlayışının yanında mitolojiye de öykünmesi burada yer alan melek figürü ile göze çarpar. Hristiyanî tasvirlerde yer verilen melek figürlerinden ziyade, mitolojik tasvirleri andıran bu örneğin yanında, bir de alışlagelmişin dışına çıkan bir Meryem ve Çocuk İsa tasviri dikkat çeker.



**Resim 7.** Caravaggio, “Mısır’a Kaçış”, 1596-97, 133,5 x 166,5 cm, Tuval Üzerine Yağlı Boya, Doria Pamphilj Galerisi, Roma.<sup>234</sup>

Rönesans’ın sanatta Papalığın hamileri uygulaması bu dönemde de devam etmiş, III. Paulus, XV. Gregorius, VIII. Urbanus ve X. Innocentius gibi papalar, Papalığın maddi kaynaklarını kullanarak ya da kardinal ve tarikatların vakıflarını teşvik ederek dinî ve din dışı büyük bir sanat hareketine yol açmışlardır.<sup>235</sup>

### Sosyal ve Kültürel Hayat

XVI. yüzyılda Avrupalı kimliği olarak tanınan coğrafi bölge Akdeniz toplumlarının dışında kalmaktadır. Coğrafi keşiflerle birçok bölgeyi ele geçiren ve

<sup>233</sup> D’Orazio, 96.

<sup>234</sup> <https://www.wga.hu/frames-e.html?html/c/caravagg/index.html> (Erişim Tarihi 10.12.2017)

<sup>235</sup> Tapié, 50.

sömürgeleştiren Avrupalılar, ele geçirdikleri toprakların kaynaklarını ülkelerine götürürken, buralara da kendi kültür ve inançlarını taşırlar. Aynı zamanda kendi işsiz sınıflarını da buraya yerleştirirler. Bu tutumlarını “Avrupalının doğuştan gelen üstünlüğü” düşüncesinden hareketle meşrulaştırmışlardır.<sup>236</sup> Barok dönem eserlerinde Avrupalı kimliği “gelişmiş, uygar, güzel ve üstün” olarak yer alırken, geri kalan toplumlar tek tip bir tanımlamayla “ilkel” ve “çirkin” olarak tanımlanmışlardır.<sup>237</sup>

Barok dönemin sonlarında kurulan sanat akademileri sanatçılığı usta-çırak ilişkisinden çıkararak, gerekli akademik eğitimi zorunlu ve zorlu kılmış, bu da sanatı üst sınıfın özellikle burjuvanın ayrıcalığı haline getirmiştir. Bu sonradan XVIII. ve XIX. yüzyılların sanatlarının burjuva sanatı olarak anılmasına sebep olmuştur.<sup>238</sup> Tüm bunlara rağmen yine de köylü sınıfın yaşam tarzı Barok sanatın dinsel duyarlılığına elverişlidir. Katolik Avrupa’nın kırsal kesiminde, dinsel Barok sanatın gerçekleşmesinde bu köylü sınıf etkindir.<sup>239</sup>

XVII. yüzyıl insanı, her şeyi ve özellikle de kendi hayatını bir oyun ve gösteri olarak algılamış ve insana dair bilinç, evreni, yaratılışın efendisi için şatafatlı bir şekilde kurulan bir sahne haline getirmiştir.<sup>240</sup>

Özünde bir “saray sanatı” olan Barok, Rönesans ile Klasik dönem arasında, soylu sınıfın estetik duyarlılığını yansıtır. Bu dönem, Rönesans’ta meydana gelen toplumsal ve ekonomik bunalımdan sonra soyluların kültürel hayatta egemen olmasıdır. Fransa’da XIV. Louis Kraliyet egemenliği modelini oluşturmuş, kültürün hamileri arasında Papalık, imparatorlar, İngiltere, İtalya, İspanya ve Almanya kent devletleri, Barok sanatın uygulayıcı gücü olmuşlardır.<sup>241</sup>

Barok sanatın hamilerinden olan Papa X. Innocent’in<sup>242</sup> portresini yapan Velâzquez hayatının büyük bir bölümünde Madrid’de IV. Philip’in sarayının önemli sanatçılarından biri olarak kalmış, kral ve kraliyet ailesinin portrelerini yapmıştır. Roma’ya yaptığı bir seyahatte Papa X. Innocent’i resmeden sanatçı, Papa’nın yüzünde

<sup>236</sup> Honour, Fleming, 538.

<sup>237</sup> Papila, 182.

<sup>238</sup> Papin,, 182.

<sup>239</sup> Tapiê, 41.

<sup>240</sup> Bazin, 363.

<sup>241</sup> Ahmet Say, *Müzik Tarihi*, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara 1997, 174.

<sup>242</sup> Tapiê, 50.



yer verdiği ışık ve fırça vuruşlarıyla büyük bir canlılık yaratmıştır.<sup>243</sup> Kırmızı rengin ağırlıklı olduğu eserde, Papa geleneksel kıyafetlerinin içerisinde vakur bir duruş sergiler. Barok resminin genel bir anlatımı olarak, resimde ışık doğrudan merkezden yayılır.



**Resim 8.** Velázquez, “Papa X. Innocent’in Portresi, 1650, 141 x 119 cm, Tuval Üzerine Yağlı Boya, Doria Pamphijl Galerisi, Roma.<sup>244</sup>

### **Politika ve Savaşlar**

Avrupa Barok sanatı, Avrupa’da yaşanan dinsel ve siyasal karmaşaların etkileri altında ortaya çıkmış ve gelişimini sürdürmüştür. Bir yandan Katolik-Protestan çatışmaları, diğer yandan Otuz Yıl Savaşları ile devam eden süreçte, bu karışıklıklar

<sup>243</sup> Gombrich, 408

<sup>244</sup> <https://www.wga.hu/frames-e.html?bio/v/velazque/biograph.html> (Erişim Tarihi 10.12.2017)

karşısında kendini aciz hisseden insanlar giderek din veya devlet egemenliğine sığınmaya başlamışlardır.<sup>245</sup>

XIII. yüzyılda Papa IX. Gregorius tarafından kurulan ve kilise öğretilerine aykırı davranışların şiddetle cezalandırıldığı Engizisyon Mahkemeleri tepkiyle karşılanmış ve XVI. asırda reformcular tarafından yeni bir din anlayışı getiren Reformasyon başlatılmıştır.<sup>246</sup>

Latince “*bir şeye yeniden şekil verme*” anlamına gelen *reformare* ve *reformatio* kelimelerinden türetilmiş olan reform kavramı, XVI. yüzyılda Kitab-ı Mukaddes’i temel alan bir anlayış ile Katolik kilisesinin karşısına çıkmıştır.<sup>247</sup> Bunun yanı sıra, Reform sadece kilise ıslahına dayanmaz. Dini ve politik açıdan kurulacak olan yeni kiliseleri de tanımlayan bu hareket, günümüz Avrupa coğrafyasını oluşturan politik bir misyonu da beraberinde getirmiştir.<sup>248</sup>

Luther’in görüşleri arasında yer alan, Katolik kilisesinin günahlarından dolayı İslam’ın yükselişe geçtiği düşüncesi, Katolik dünyasında sert bir tepkiyle karşılanmış ve Protestanlık hareketi için “Türkler reformun destekçisidir” propagandası yayılmaya çalışılmıştır.<sup>249</sup>

Katolik dünyasının tepkisini çeken bir diğer durum ise, Luther tarafından düzenlenen 95 maddelik bir tezdur. Bu maddeler arasında;

*“1. Rabbimiz ve efendimiz İsa Mesih bize ‘Tövbe edin’ dediğinde, o inananların tüm yaşamı boyunca tövbe etmesini istedi.*

*2. Bu kelime sakramental kefarettir, yani rahipler tarafından yönetilen günah çıkarma ve ödeme yapma anlamına gelmez.*

*22. Gerçek şu ki; Kanuna göre bu hayatta ödenmesi gereken cezayı Papa Araf’ta olan ruhlar için bağışlayamaz.*

<sup>245</sup> Öznur Güzel, *Dionysos Şenliklerinin Rönesans ve Barok Resim Sanatına Yansımaları*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı 2006, 38.

<sup>246</sup> Bıyık, 42.

<sup>247</sup> Jacques Waardenburg, “Reform” *Türk Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, C.34, İstanbul 2007, 530.

<sup>248</sup> Ali Erbaş, “Protestan Reformu ve Martin Luther”, [Bildiri], *Dinler Tarihi Araştırmaları- III Sempozyum Bildirileri*, 09-10 Haziran 2001, (s.197-245), Ankara, Dinler Tarihi Derneği Yayınları, 205.

<sup>249</sup> Hakan Olgun, “Reform”, *Türk Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, C.34, İstanbul 2007, 533.

50. *Hristiyanlara söylenmeli; Endüljans vaizlerinin zorla aldıklarından haberi olsaydı, Aziz Petrus, kilisesini, O'nun kuzularının deri, et ve kemikleri üzerine inşa etmekten ziyade, yanıp kül olmasını yeğlerdi.*"<sup>250</sup>

Katolik dünyası tarafından, bu harekete karşı olarak Karşı Reformasyon ya da diğer adıyla Katolik Reformu başlatılmıştır. Bu hareketi destekleyen tarikatların başında ise Fransiskan, Dominiken ve en önemlisi Cizvitler gelmektedir.<sup>251</sup>

Cizvit Tarikatı'nın kurucusu Ignatius Loyola İspanya'nın Bask bölgesinde dünyaya gelmiştir. Askerî eğitim aldıktan sonra teolojiye yönelen Loyola aynı zamanda Paris Üniversitesi'nde felsefe üzerine mastır yapmıştır. Paris'teyken çevresine topladığı altı öğrenci ile Cizvitleri kuran Loyola ve tarikat mensupları, Papa'ya sadakat yemini etmişler, tüm insanlığı Hristiyanlaştırmayı hedeflemişlerdir. Hristiyanlığı hiçbir taviz vermeden sert kurallarla yaşamayı hedefleyen Cizvitler misyonerlik faaliyetlerinde de oldukça başarılı olmuşlardır.<sup>252</sup>

Katolik kilisesinin reform süreciyle hâlihazırda var olan problemleri iyice gün yüzüne çıkmış, kilise tüm bu problemler içerisinde en tehlikelisi olan Protestanlarla mücadeleye başlamıştır. Bu amaçla XVII. yüzyılda toplanan Trent Konsili'nde Cizvitler, İsa merkezli din anlayışları ve Papaya olan sadakatleri ile Karşı-reformasyonun temsilcisi konumuna ulaşmışlardır.<sup>253</sup> Trent Konsili, Protestanlığın tüm Avrupa'ya sirayet etme endişesi sonucundan bazı tavizler vermiştir. Her ne kadar imanın tek başına yeterli olmadığı görüşünden hareketle sakramentleri kaldırmasalar da, Endüljansın iptali ve piskoposların yetkilerinin sınırlandırılması gibi konularda reformcularla benzer çizgide ilerlemişlerdir. Karşı-reformasyon Protestanlığı ortadan kaldıramasa da Cizvitlerin güçlenmesi ile Hristiyanlığı Asya ve Amerika'ya taşımışlardır.<sup>254</sup>

Savaş sınıflandırmasında Otuz Yıl Savaşları özel bir yere sahiptir. 1618-1648 yılları arasında yaşanan bu savaşlar, özünde Protestan ve Katoliklerin mücadelesini barındırdığı için bir din savaşı olarak görülmekle birlikte, katılan devletlerin sayısı bakımından ittifak savaşları, Kutsal Roma Germen İmparatorluğu'nun prenslerinin

<sup>250</sup> <http://www.luther.de/en/95thesen.html>, (Erişim Tarihi 10.12.2017)

<sup>251</sup> Güngör, 32.

<sup>252</sup> Günay Tümer, "Cizvitler", *Türk Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, C.8, İstanbul 1993, 40-41.

<sup>253</sup> Güngör, 33.

<sup>254</sup> Kürşat Demirci, "Hristiyanlık", *Türk Diyaner Vakfı İslam Ansiklopedisi*, C.17, İstanbul 1998, 336.

farklı taraflarda yer alması ile iç savaş, yine Protestan ve Katoliklerin birbirlerine karşı yaptıkları reform süreci ile başlamasından dolayı ideolojik savaş, kapsadığı alan bakımından bölgesel savaş, Protestan prenslikleri için de bağımsızlık savaşı kategorilerinde yer alır.<sup>255</sup> Seksen Yıl Savaşları'nın (1566-1648) aksine dinin daha etkili olduğu Otuz Yıl Savaşları, Protestan ve Katolik anlaşmazlığı sonucunda Almanya'da başlamıştır. Protestanlar, Fransa, Hollanda ve İngiltere'nin desteğini alırken, Katolik Alman devletleri de Kutsal Roma İmparatorluğu'nun desteğini almıştır. İç savaş olarak başlayıp, din savaşlarına oradan da bağımsızlık mücadelesine dönüşen Otuz Yıl Savaşları, Protestanların zaferi ile sonuçlanmış ve savaş sonunda Westphalia Barış Antlaşması imzalanmıştır.<sup>256</sup>

Tüm bu politik olaylar ve yaşanan savaşlar, Barok sanatı dinin olduğu kadar krallıkların da kendilerini ifade ettikleri bir anlatım biçimi haline getirmiştir.

Barok mimari, resim ve heykel sanatı, mutlak hâkim olan gösterişli krallara layık kilise ve saray sanatıdır. Avrupa'nın kuzeyinde ise hayatından memnun bir burjuva sanatıdır.<sup>257</sup>

Avrupa Barok mimarisinde en büyük etki Fransız sarayları ile olmuştur. Saraylarda ortası avlu biçimli yapı tarzı, yerini önü açık bir U şekline bırakmıştır. Bu temel plan üzerine sarayın birimleri eklenmektedir. Bu tip sarayların öncüllerinden olan Vaux-le-Vicomte Sarayı'nda bir eksen üzerinde mekân sıralaması ve eksenin ortasında iki kat yüksekliğinde üstü kubbeli eğlence salonu bulunmaktadır. Bu planda orta salonun her iki yan bölümünde eksen ortadan kalmış ve iki yanına birer daire eklenmiştir. Simetrik bu yan dairelere giriş salonunun yanındaki birer kapı ile sağlanmıştır. Bu düzenleme Versailles Sarayı'na da ilham olmuştur.<sup>258</sup>

<sup>255</sup> Ali Bilgin Varlık, "Savaşı Tanımlamak: Terminolojik Bir Yaklaşım", *Avrasya Terim Dergisi*, 1 (2), 2013, 120.

<sup>256</sup> Yalçın Alganer, Çağlar Yılmaz, "Avrupa'da Birlik ve Bütünleşme Hareketleri", *Journal of Economics*, S.7, 2016, 98.

<sup>257</sup> Turani, 446.

<sup>258</sup> Turani, 450.



**Fotoğraf 14.** Vaux-le-Vicomte Sarayı, 1656-1660, Melun, Fransa.<sup>259</sup>

### **Ekonomi ve Bilim**

Barok dönemde servet sahibi olan iki sınıf, Aristokratlar ve burjuvalar sanatın müşterilerindedir. Dönemin ekonomisi temel olarak tüm ülkelerde toprak mülkünün gelişmesiyle öne çıkar.<sup>260</sup>

XVII. yüzyılın en önemli olayları arasında Almanya'yı harabeye çeviren ve Kutsal Roma İmparatorluğu'nun otoritesini sarsan Otuz Yıl Savaşları, İspanyolların gerilemesi ve Felemenk Cumhuriyeti'nin yükselişe geçmesi yer alır. İspanya'ya karşı isyan eden Hollanda ve Felemenkler kazandıkları bağımsızlıkla Avrupa'da en zengin ve hoşgörülü bölge haline gelmişlerdir. Bu dönemde serbest piyasa önem kazanmış, özellikle deniz ticaretinde serbest teşebbüse dayanan bir ekonomik sistem ortaya çıkmıştır.<sup>261</sup> XVI. ve XVIII. yüzyıllar arası Avrupa'da ortaya çıkan merkantilist olarak anılan ve XVII. yüzyılda gelişmeye başlayan dönem,<sup>262</sup> esaslı devlet idaresine dayanan, hem ekonominin hem de devletin birlikte büyümesi gerektiğini savunan bir görüşe

<sup>259</sup> <http://www.vaux-le-vicomte.com/wp-content/uploads/2014/08/Transparence.jpg> (Erişim Tarihi 11.12.2017)

<sup>260</sup> Tapié, 42.

<sup>261</sup> Honour- Fleming, 567.

<sup>262</sup> Mehmet Bulut, "XVII. Yüzyılda Osmanlılar ve Merkantilistler", *Ekonomik Yaklaşım Dergisi*, 11 (39), 2000, 24.

sahiptir. Bu dönemde güçlü olmanın kriterlerinden biri olarak hazinen büyümesini görmüşler ve bu yüzden dış ticaret dengesinin pozitif olmasını savunmuşlardır. Bu anlayış, yani ithalattan çok ihracat anlayışı hükümdarlar ve tacirler arasında da bir çıkar birliği oluşturmuştur.<sup>263</sup>

Bu dönemde sanatın ilk alıcısı yine kilise olmuştur. Karşı-reforma uygun olarak, iman duygularının artması amaçlanmış bu da kiliseyi, krallar ve prenslerden önce sanatın alıcısı konumuna getirmiştir.<sup>264</sup> Barok sanat gerçekte Roma İmparatorluğu'nun lüksüne ve varlığına çok şey borçludur. Bu dönemde zenginlik ve güç, aşırılık ve savurganlıkla ifade bulmuştur.<sup>265</sup>

Bilimsel anlamda ise yine Cizvit Tarikatı'nın çalışmaları dikkat çekicidir. Aristo'nun felsefesine fazlasıyla önem veren tarikat, pozitif bilimler arasında da astronomi, matematik ve fiziği ön plana almıştır.<sup>266</sup> Bilimsel ilgiler tüm Avrupa, özellikle Kuzey Avrupa'da önem kazanmış, astronomi ve matematik alanlarında büyük gelişmeler yaşanmıştır. Bilimsel açıdan yerleşik otoriteye bir başkaldırı olan bu dönemde, Francis Bacon (1561-1626) tarafından öne sürülen fizik bilimlerinde deneysel ve tümevarımcı yaklaşım büyük ölçüde kabul görmüştür.<sup>267</sup> Tümevarım kavramında, bir cinsin çeşitlerinde saptanan ortak haller, o cinsin bütünü üstünde genel yasalara varılabileceğini gösterir düşüncesi vardır. Bu sadece pozitif bilimler açısından ileri sürülen bir görüş değil, sanat dalları ve estetik açısından da savunulan bir görüş olmuştur.<sup>268</sup>

Batı medeniyetinin iki bin yıllık Platon ve Aristoteles bağlılığı, bu dönemde René Descartes (1596-1650) tarafından yıkılmış, Descartes'in *Yöntem Üzerine Konuşma* adlı eseri aşırı şüphecilik üzerine kurulmuş ve sistematik bir şüphe vasıtasıyla "*Düşünüyorum öyleyse varım*" sonucuna ulaşılmıştır.<sup>269</sup>

<sup>263</sup> Cahit Aydemir, Hüseyin Haşimi Güneş, "Merkantilizmin Ortaya Çıkışı", *Elektronik Sosyal Bilimler Dergisi*, 5, (15), 2006, 136.

<sup>264</sup> Kınay, 83.

<sup>265</sup> Hollingsworth, 301.

<sup>266</sup> Güngör, 67.

<sup>267</sup> Honour, Fleming, 567.

<sup>268</sup> Tuba Gültekin, Ezgi Tokdil, "Francis Bacon'ın Putlar Kuramı Betimlemesinde Yeryüzü Sanat ve Yoksul Sanatta Söylem Üretimi", *Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, S.52, 2017, 182.

<sup>269</sup> Honour, Fleming, 567.

XVII. yüzyılda hükümdarlar sadece sanatın değil biliminde koruyucuları olmuşlardır. İngiltere’de 1662 yılında Royal Society kurulmuş, Fransa’da ise eşdeğer bir kurum olan Académie Royale des Sciences faaliyete geçmiştir. Teleskop, mikroskop ve termometre gibi icatların bulunduğu bu dönem aynı zamanda Galilei’nin de Jüpiter üzerine keşifler yaptığı dönem olmuştur. Yüzyılın sonunda ise, İngiltere’de Isaac Newton yeni bir bilim dalı olan fiziğin temel teorilerini belirlemiştir.<sup>270</sup>

Barok dönemde anatomi çalışmaları ise sanat eserlerine de yansımış, Rönesans’tan farklı olarak, figürler gerçek ayrıntılarına girmeden yumuşak ve rahat fırça darbeleri ile açık bir şekilde resmedilmişlerdir. Anatomi, eserlerde küçük adalelere ve damarlara kadar gösterilmiştir. Bu yüzden sağlam duruşlu klasik vücut anlatımı, yerini kas yığına bırakmıştır.<sup>271</sup>

Rembrandt’ın, Dr. Tulp’un Anatomi Dersi adlı eseri bu devrin insanlarını tanıtan önemli bir eserdir. Resmin merkezinde Dr. Tulp’un eli yer almaktadır. Ortada bir ceset ve etrafında öğrencilerin yer aldığı eserde piramidal figürler diyagonal bir şekilde yerleştirilmiştir.<sup>272</sup> Cesedin göz kısmı ve dizlerinden aşağısı gölgede kalmıştır. Bunun yanı sıra merkezden yayılan ışık ile de bir kontrast yakalanmıştır. Eserde yer alan figürler farklı noktalara dikkatlerini vererek Dr Tulp’u dinlemektedirler.

---

<sup>270</sup> Cumming, 165.

<sup>271</sup> Tijen Sevil, *Rönesans ve Barok Resim Sanatında İnsan Anatomisinin Üsluplara Göre Yorumlanması*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Dokuz Eylül Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Güzel Sanatlar Eğitim Ana Bilim Dalı Resim-İş Öğretmenliği Programı, İzmir 2008, 80.

<sup>272</sup> Turani, 472.



**Resim 9.** Rembrandt, “Dr. Tulp’un Anatomi Dersi”, 1632, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 170 x 217 cm, Mauritshuis Müzesi, Hollanda.<sup>273</sup>

Eserde en dikkat çekici noktalardan biri, kadavranın sol el ve kolunun tamamen açılmış olması ve tüm damar ve kasların ortaya çıkarılmasıdır. Burada Dr. Tulp bir yandan makas ile açılan dokuyu tutarak parmakların nasıl hareket ettiğini gösterirken, diğer yandan da öteki eliyle bu hareketi uygulamaktadır.

<sup>273</sup> [https://www.wga.hu/html\\_m/r/rembrand/26group/01group.html](https://www.wga.hu/html_m/r/rembrand/26group/01group.html) (Erişim Tarihi 11.12.2017)





**Resim 10.** Dr. Tulp'un Anatomi Dersi Detay.

## 2.2. İTALYA'DA BAROK SANAT

İtalya'da ortaya çıkan Barok sanat, derin ideolojik ve dinsel bölünmelerin odağında yer almaktadır. Bir tarafta Katolik Kilisesi ve sorgulanamaz krallar, diğer tarafta ise dindışı tüm eylemleri reddeden Protestanlar yer almaktadır. İlk grubun sanat anlayışı kiliseler, çeşmeler ve saraylar yaparak ifade bulurken, ikinci grup dinsel sanat eserlerini yok etmiş, kiliselerin içlerini beyaza boyamış ve kraliyet koleksiyonlarını dağıtmıştır.<sup>274</sup> XVI. yüzyıldaki dini ayaklanmadan sağ çıkan Katolik Kilisesi, Karşı-reform hareketinden sonra gösterişli imgelerle Roma'nın gücünü yeniden duyurmaya başlamıştır. XVII. yüzyıla geldiğinde ise Papa ve kardinallerin sanat hamiliği görülmemiş boyutlara ulaşmıştır.<sup>275</sup>

Rönesans sanatının özünü oluşturan hümanist ve seküler dünya görüşünü, Karşı-reform ile ortadan kaldırmak ve kiliseyi tekrar güçlü kılmaktan hareketle oluşturulan Barok sanat, karşıt devrimin sanatsal ifade aracı olarak kullanılmıştır.<sup>276</sup> Yapılarda iç mekânlar ışıklı, kubbe ve tavanlar abartılı ve karmaşık perspektiflerin kullanılmasıyla

<sup>274</sup> Cumming, 163.

<sup>275</sup> Hollingsworth, 301.

<sup>276</sup> Özlem Kutlu Altan, *Katolik Yapıların İç Mekân Tasarımında Gotik ve Barok Dönemin Karşılaştırılmalı Analizi*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Bahçeşehir Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü İç Mekân Tasarımı, İstanbul 2015, 43.

oluşturulmuştur. Buralarda yer verilen resimlerle adeta sonsuzluğa gitmek amaçlanmıştır.<sup>277</sup>

Barok sanat kıvrımlı hatlarla sonsuza uzanan yeni bir sanat tasarımını başlatmış, esas gayesi şaşırtıcı eserler ortaya koymak olmuştur. Dinsel ve monarşik erklerin himayesinde “*yücelik estetiği*” ve teatral bir anlatım dilini benimsemiştir.<sup>278</sup>

Rönesans’ın resim sanatı yanında ikinci plana itmiş olduğu mimari ise, Barok sanat ile birlikte tekrar canlanmış, özellikle İtalya’da Barok sanatın birincil alanı mimari olmuştur.<sup>279</sup> Roma mimarisini daha geniş ve serbest binalar yapmaya iten güç ise Kuzey İtalya’dan gelen Bernini, Borromini ve Cortana gibi dönemin önemli mimarlarıdır. Onların çalışmalarında Roma mimarisi genel ciddiyetinden uzaklaşmıştır.<sup>280</sup>

Gotik dönemde mimariye bağımlı gelişen heykel sanatı, Rönesans ile birlikte bağımsızlığına kavuşmuş, ancak Barok dönem tekrar Gotik sanatta olduğu gibi mimari ve heykeli tek parça haline getirmiştir. Sanatlar arası bir kaynaşma söz konusu olmuş ve bu anlayış Bernini, Borromini gibi sanatçıların yapıtlarında mimari, resim ve heykelin bölünmez bir şekilde kaynaşması ile oluşturulmuştur. Bu anlayışın sonucu olarak görsel etki ön plana çıkmış, bu da malzemenin değerini önemsiz kılmıştır. Mermer yerine stuko, altın yerine yaldızlı bronzda aynı etkiyi sağlayabilmiştir.<sup>281</sup>

Barok resim özellikle Carracciler’in kurduğu akademi ve Caravaggio’nun eserleri ile gelişimini sürdürürken, Olgun Barok dönemde tavan resimleri de dikkat çekmeye başlamıştır. Tavan resimlerinde, resmin öğeleri kilise tavanından göğe doğru süzülür şekilde resmedilmiştir. İtalya’da başlayan bu uygulama diğer bölgelere de sirayet ederek İncil kökenli bir tavan resmetme geleneğini başlatmıştır.<sup>282</sup>

## Mimari

Mimarlıkta Barok hem planda hem de süslemede görülmektedir. Rönesans gibi çizgilerin aralığına değil kütlelerin gücüne önem veren Barok mimaride nef sayıları bire

<sup>277</sup> Köşklük Kaya, 6.

<sup>278</sup> Tuğba Polat, Ayla Fatma Antel, “Postmodern Cephe Estetiğinde Barok Bir Yöntem Olarak Teatral Anlatım İlkeleri”, *Tasarım + Kuram Dergisi*, S.19, 2015, 110-113.

<sup>279</sup> Eroğlu, 418.

<sup>280</sup> Mutlu, 160.

<sup>281</sup> Mutlu, 160.

<sup>282</sup> Hasanoğlu, 10.

düşürülmüş, sarayların bağımsız kat anlayışı kaldırılarak dev ayaklarla birleştirilmiştir. Dış yüzeylerde dalgalanmalar, zaman zaman oyulmalar görülür. Barok mimarlıkta Yunan gelenekleri görülse de anlatım derin bir değişikliğe uğramıştır.<sup>283</sup> Kiliselerde cephe ortalarına yanlardan daha fazla önem verilmiş, bunu orta kısmın daha yüksek tutulmasıyla ve taşıyıcı öğelerin merkez çevrede gruplanmasıyla sağlamışlardır.<sup>284</sup> Üçgen biçimli alınlıklar sağ ve sol köşelere dek uzamak yerine küçülerek kıvrımsal bir hareketle birleşmişlerdir.<sup>285</sup>

Michelangelo gerek heykel sanatı için gerekse mimari için erken Barok sanatın ilk temsilcisi olarak kabul edilir.<sup>286</sup> Michelangelo'dan kaynaklanan İtalyan Barok mimarlığı, büyük hacimler ve yoğun süslemelerle güç ve görkem izlenimi veren bir anlayışa sahiptir.<sup>287</sup> Barok stil Michelangelo tarafından tasarlanan St Pietro Kilisesi'nin kubbesinde yer verilen masif ve devasa görünümle ortaya çıkmış, ancak sanatçının Barok sanata yönelme çabaları sonradan Maniyerist üsluba kaymıştır.<sup>288</sup>

1547 yılında Papa III. Paulus tarafından verilen bir görevle St. Pietro Kilisesi'nin başmimarı olan Michelangelo'nun kiliseye en büyük katkısı, tasarlamış olduğu merkez kubbesidir. Sanatçı 1564 yılında öldüğünde henüz tamamlanmamış olan kubbe, Giacomina della Porta (1541-1604) ve yardımcısı Domenico Fontana tarafından otuz yıl sonra, 1590 yılında tamamlanabilmiştir.<sup>289</sup> Michelangelo kubbeyi kasnak kısmına kadar inşa etmiş, daha sonra diğer mimarlar tarafından onun planına sadık kalınarak inşa tamamlanmıştır. Ölçülü tasarım yerine abartılı bir şekilde yukarı doğru yükselen bir düzende ele alınmış olan kubbe, Rönesans'ın ideali olan ölçülülüktense, Barok'un aşırılığını sergiler ve bu yönü ile klasik dönem sanatçısı Michelangelo'nun, Barok'u başlatmasına da sebep olur.<sup>290</sup> St. Pietro'nun Bramante ve Michelangelo tarafından düzenlenen merkezi planı törenlere uygun düşmediğinden II. Gesu planına göre yorumlanmak istenmiş, bu iş için de Carlo Maderno'ya görev verilmiştir. Maderno 1607 yılında Grek haçını Latin haçına çevirmiş, apsis yönüne dikey olan nefin girişe doğru

---

<sup>283</sup> Yetkin, 12.

<sup>284</sup> Conti, 6.

<sup>285</sup> Yetkin, 12.

<sup>286</sup> Turani, 447

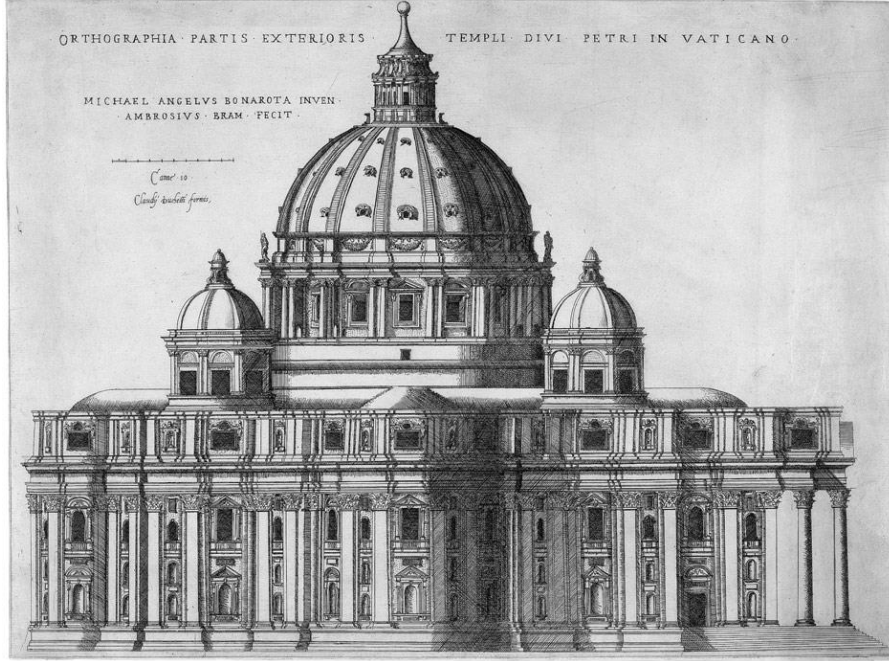
<sup>287</sup> Bazin, 370.

<sup>288</sup> Pevnsner, 109.

<sup>289</sup> Ormiston, 76.

<sup>290</sup> Turani, 400.

uzatılmasına karar vermiştir. Maderno aynı zamanda kilisenin ön yüzünde yüksek sütunların sıralandığı bir revak, revakın yukarısına da papanın halkı kutsaması için kemerli dış galeri eklemiştir.<sup>291</sup>



**Çizim 1.** Michelangelo, St. Pietro Bazilikası Projesinin Gravürü.<sup>292</sup>

St. Pietro Bazilikası'nın tamamlanması ise heykeltıraş, ressam ve mimar olan Gian Lorenzo Bernini (1598-1680) tarafından büyük ölçüde gerçekleştirilmiştir. 1632-1634 yıllarında bazilikanın tavan bölümünü, X. Innocentius döneminde de döşeme ve dekorasyonunu yapmıştır.<sup>293</sup> Yapımı uzun yıllar süren bazilikanın, Bernini tarafından eklenen bölümleri, Papa VIII. Urbanus (1623-1644) döneminde başlanan ihtişamlı anlayışın bir örneğini oluşturur. Burada Bernini; Michelangelo ve Maderno'nun sadelik anlayışını mermer levhalar, bronz, alçı ve yaldızlı süslemelerle bezemiş, bu da İtalya'nın tüm bölgelerinde hâkim sanat anlayışını belirlemiştir.<sup>294</sup>

Bernini aynı zamanda Maderno tarafından yapılan ön kısımda yer alan ağır meydanı dörder sırada 284 sütunun oluşturduğu bir revakla çevrelemiştir. Bu revak üç yollu elips biçiminde olup doğu yönünde revakın uçları daralarak bir eksene uygun bir

<sup>291</sup> Yetkin, 19.

<sup>292</sup> Ormiston, 76.

<sup>293</sup> Tapié, 56

<sup>294</sup> Bazin, 371, 372.

şekilde dışarı kaymıştır.<sup>295</sup> Bu bölümde arşitravın üst kısımlarında hareketli heykel uygulamalarına da yer verilmiştir. Bu düzenleme Bernini'nin ve Barok sanatın şaheseri olarak kabul edilir.<sup>296</sup>



**Fotoğraf 15.** St. Pietro Meydanı.<sup>297</sup>

Barok üslubun kilise planlaması ve mimarisinde ilk özgün örneği, Vignola tarafından planı düzenlenen 1568-1577 tarihli Cizvit Kilisesi olan II. Gesu Kilisesi'dir.<sup>298</sup> II. Gesu Kilisesi'nin cephesi, ünlü mimar Giacomo della Porta tarafından yapılmıştır. Tüm cephe klasik mimarinin öğelerinden oluşur. Gömme sütun ve ayaklar üstteki arşitravı ve onun da üstünde yer alan ara bölmeyi taşımaktadır.<sup>299</sup> Yapıda yer alan içlerinde heykel bulunan aediculalar, korint düzende taşıyıcılar ve üçgen alınlıklar antik dönem mimari öğelerinin erken Barok uygulamaları olarak dikkat çeker. Cephede bir denge elde edebilmek için, üst kısımda her iki yanda yer verilen volüt uygulamaları da yine antik kaynaklıdır.

<sup>295</sup> Yetkin, 23.

<sup>296</sup> Mutlu, 164.

<sup>297</sup> <https://www.rome.net/st-peters-square> (Erişim Tarihi 16.12.2017)

<sup>298</sup> Bazin, 370.

<sup>299</sup> Gombrich, 388.



**Fotoğraf 16.** Il. Gesu Kilisesi, 1568-1577, Roma, İtalya.<sup>300</sup>

Il. Gesu Kilisesi, Santa Maria degli Angeli (1569) ve Montepulciano Katedrali (1570) gibi erken dönem Barok kiliseleri, 1580'den 1625'e kadar Protestanlığın karşısında kilisenin yönettiği bir sanat olmasından dolayı sade ve ağırbaşlı bir üslupla ele alınmıştır.<sup>301</sup>

Barok dönemin önemli mimarlarından biri olan ve St. Pietro'da orta nef ve cephede çalışmış olan Carlo Maderno (1556-1629) Roma'nın ağırbaşlılığına karşıt olan bir özgürlük getirmiştir. Maderno tarafından planı yapılmış olan Palazzo Barberini, Roma'da yeni görülen bir düzende olmakla beraber, özellikle Cenova ve çevresindeki Kuzey İtalya saraylarında görülen başlıca uygulamalara sahiptir. Cephesi Bernini, dekoratif ayrıntıların birçoğu da Borromini tarafından yapılan Barberini Sarayı Floransa ve Roma saraylarının katı kütlelerinden tamamen farklıdır.<sup>302</sup>

<sup>300</sup> <https://www.britannica.com/topic/Gesu> (Erişim Tarihi 11.12.2017)

<sup>301</sup> Bazin, 371.

<sup>302</sup> Pevsner, 110.

Barok dönemde Roma ve Vatikan üzerinde önemli ölçüde etkili olan Barberini Ailesi üyelerinden Maffeo Barberini (1568-1644) VIII. Urban adı ile papa olmuş ve bu dönemde Roma’da önemli inşaa ve yenileme faaliyetlerine başlamışlardır.<sup>303</sup> Barberiniler için yapılmış olan saray, ön cephede iki yanda kısa kanatlarla uzatılmış ve cephenin ortası geniş bir locayla açılmıştır. Sarayda yer alan oval bölümler Roma İmparatorluğu’nun kalıntıları dikkate alınarak yapılmış olabilecek düzendedir.<sup>304</sup> Bir avlu etrafında inşaa edilmektense plan açılmış vaziyettedir. Girişteki tonozlu geçitten geniş oval bir salona ulaşılır. Binanın merkezinde büyük bir blok ve iki yanında çıkıntı yapan kanatlar bulunur. Barok mimarinin kapalı olanı açığa çıkarma anlayışından hareketle, saray merdivenleri XVI. asır örneklerine göre çok daha geniş ve açıktır.<sup>305</sup>



**Plan 4.** Carlo Maderno, Palazzo Barberini Planı, 1628.<sup>306</sup>

<sup>303</sup> Mehmet Kahyaoğlu, “Hanedan Sembölü Olarak Arı”, *Çevrimiçi Tematik Türkoloji Dergisi*, S.1, 2011, 106.

<sup>304</sup> Pevsner, 110.

<sup>305</sup> Mutlu, 160.

<sup>306</sup> <http://galleriabarberini.beniculturali.it/index.php/es/150/primera-planta> (Erişim Tarihi 12.12.2017)

İtalya'da Barok mimarının üç büyük ustasından biri olan Francesco Borromini (1599-1667) bir duvar ustasının oğlu olarak dünyaya gelmiş ve kendisi de taş yontuculuğu yapmıştır. 1614 yılında Roma'ya giden sanatçı burada önce Carlo Maderno'nun yanında çalışmış, daha sonra da Bernini'nin çırağı olmuştur. Bernini'nin yanından ayrıldığında kendisine şöhreti kazandıran S. Carlo alle Quattro Fontane'yi inşa etmiştir.<sup>307</sup>

Oval şeklin ince bir yorumu olan S. Carlo'da, esasen iki eşkenar üçgen ve bu üçgenlerin birleşmesi görülür.<sup>308</sup> Burada Borromini Gotik sanatın bazilikal planını, Rönesans'ın daire planı ile birleştirerek bir ovallik elde etmiştir.<sup>309</sup> Planda iç mekânda yer alan ve dışa doğru çıkıntılar yapan taşıyıcılar, Barok'a uygun olarak iç mekândaki dalgalı formu oluşturmaktadır. Bu dalgalanma dış mimaride de görülür.

Yunan haçı şeklinde türeyen planda merkez kubbe bütün kollara hâkim olarak düzenlenmiştir. Plan ve şapeller oval olarak düzenlenen yapıda, oval bölümleri takip eden antablement kısmı, gömülü sütunların genel düzenlemesi ve tonozların oval yapıdaki kubbeyle olan bağlantıları Borromini tarafından getirilen yeniliklerdendir.<sup>310</sup> Barok sanatın düşünsel anlamda maddenin sınırlarını yok etme isteği ve sınırsızlık arzusu, iç mekânda yapının biçimsel farklılıklara uğramasına ve ışık- gölge uygulaması ile bir etki elde etmesine olanak sağlamıştır. Bunun sonucu olarak iç mekânda dinamik ve statik olarak algısal farklılıklar meydana gelmiştir.<sup>311</sup>

<sup>307</sup> Nurhan Atasoy, *17. ve 18. Yüzyıllarda Avrupa Sanatı*, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, İstanbul 1976, 39-40.

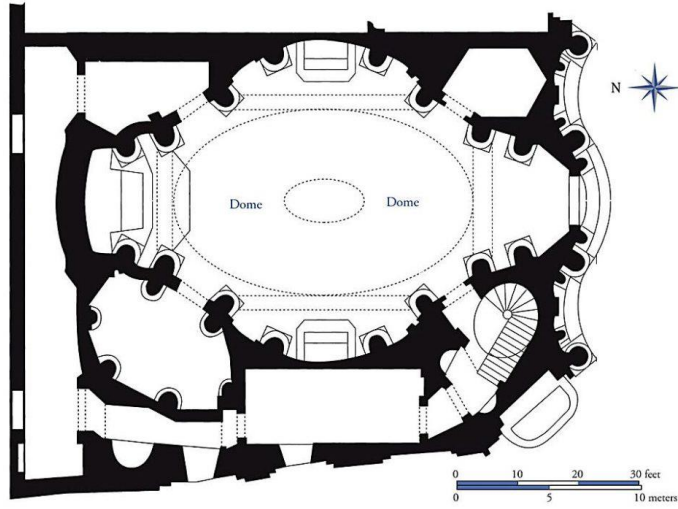
<sup>308</sup> Mutlu, 161.

<sup>309</sup> Atasoy, *17. ve 18. Yüzyıllarda Avrupa Sanatı*, 40.

<sup>310</sup> Mutlu, 161.

<sup>311</sup> Murat Sönmez, *Çağdaş Mimarlıkta Cephe/Yüzey Kavramı Tartışmaları*, (Yayımlanmamış Doktora Tezi, Gazi Üniversitesi) Fen Bilimleri Enstitüsü, Ankara 2011, 135.





**Plan 5.** Borromini, S. Carlo alle Quattro Fontane Planı, 1638, Roma.<sup>312</sup>

Yapının zemin planı üst örtüde de kendini göstermektedir. Üst örtü birimi olan kubbe de oval olarak düzenlenmiş, dikdörtgene yakın bir de fener açıklığına yer verilmiştir. İç mekânda yer alan sütun ve başlıklar, üst örtüde uygulanmış olan kaset uygulamaları antik kökenli olup, Barok tesiri ile yapılmıştır. Yine bu dönemin özelliğini yansıtır şekilde dalgalı hatlar, altın yaldız süslemeler ve stukoda görülmektedir.



**Fotoğraf 17.** S. Carlo Üst Örtü Detayı.<sup>313</sup>

<sup>312</sup> <https://en.wikiarquitectura.com/building/san-carlo-alle-quattro-fontane/#lg=1&slide=4> (Erişim Tarihi 13.12.2017)

<sup>313</sup> <https://en.wikiarquitectura.com/building/san-carlo-alle-quattro-fontane/> (Erişim Tarihi 13.12.2017)

Borromini yapılarında, mimari elemanlar mimari kontrast elde edebilmek için oynanabilecek formlardır.<sup>314</sup> Sanatçı, S. Carlo'da “dalgalanan duvar” uygulamasına gitmiştir. Hareketi temsil eden bu uygulamada bölümler birbirinden ayrılmaz ve karşılıklı bir bağlantı içerisindedir. Cephenin sadece belirli bir bölümü değil, tümü dalgalı bir formda düzenlenmiştir.<sup>315</sup> Yapıda dalgalı yatay bir bölünme ile cephe iki katlı olarak ele alınmış, alt katta içlerinde heykel bulunan aediculalar uygulanmıştır. Yapının ikinci katı ise tapınak mimarisine benzer bir formda ele alınmış, sütunlar arası, alt kata göre daha sade düzenlenmiştir.

Yapıda en tepede bulunan sivri kemere doğru poligonlar ve çeşitli şekiller küçülerek uygulanmış, bu da perspektif etkisini kuvvetlendirmiştir. Barok mimariye uygun olarak tek başlarına anlamsız duran bu düzenlemeler, dekoratif bütün içinde son derece önemlidirler.<sup>316</sup>



**Fotoğraf 18.** S. Carlo Cephe Detay.<sup>317</sup>

Çağdaşları tarafından *extra-avantgarde* olarak adlandırılan Borromini, mekânı mimariyi asıl kuran eleman olarak görmüş olduğundan, onun yapıtlarında mekân

<sup>314</sup> Mutlu, 161.

<sup>315</sup> Aslı Aydın, *Günümüzde Mimarlığın Çoğalma Aralığı Olarak Yüzey* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü 2008, 23.

<sup>316</sup> Mutlu, 161.

<sup>317</sup> [http://romanchurches.wikia.com/wiki/San\\_Carlo\\_alle\\_Quattro\\_Fontane?file=Carlo\\_alle\\_Quattro\\_Fontane.jpg](http://romanchurches.wikia.com/wiki/San_Carlo_alle_Quattro_Fontane?file=Carlo_alle_Quattro_Fontane.jpg) (Erişim Tarihi 13.12.2017)

bölünmez bir bütündür ve varoluşsal karakter olarak bu bütünlük karmaşıklıkla meydana gelmiştir.<sup>318</sup> Borromini'nin mimari yeteneği eksantrik metotlar ve hayal gücünden ileri gelmektedir. Yapıları Barok tarzın cüretkâr ve teatral yönünü vurgulamaktadır. Yüzeyler açık bir biçimde durağanken üçgenlerin ve ovalerin çakışmasıyla ortaya koyduğu bir sistem kullanarak hareketi sağlamıştır.<sup>319</sup>

Borromini'nin Roma'da üniversite için yapmış olduğu S. İvo alla Sapienza, altı dilimli kubbesi, altıgen fener ve üstündeki burğu şeklinde olan tepeliği ile dikkat çeker.<sup>320</sup>

Borromini, Sapienza Kilisesi planında geometrik kuralları bütüne ve parçalara bir akış halinde uygulamış ve karmaşık bir plan elde etmiştir.<sup>321</sup> Altı köşeli bir yıldız şeklinde, iç içe geçen iki üçgenden oluşan planda kubbe bölümü de altı kısımda gelişmiştir.<sup>322</sup> Avlunun sonuna yerleştirilmiş olan yapıda, avluda iç bükey cephe, yapıyı çevreleyen diğer bölümlerle bütünleşirken, sütun gövdesi ile kubbenin karmaşıklığını yansıtır. Sanatçı, kilisede altıgen merkezi oluşturan iki üçgen temeliyle, geometrinin akılcılığını Barok'un dinamizmine eklemiştir.<sup>323</sup>

Sapienza Kilisesi, Barok evrenin ruhani atmosferini bünyesinde barındırır. Bu atmosfer, şaşkınlık, spekülasyon ve merakla renklendirilmiştir. Borromini bazen olağandışı, tuhaf ve bazen de gösterişçi olarak adlandırılmış ama her zaman mantıklı ve analitik olanı aramıştır. Sapienza ile bunu gerçekleştiren sanatçının eserlerinde yapı, şekil ve tasarım arasındaki birleşme onu Barok mimarının en dinamik sanatçılarından biri haline getirmiştir.<sup>324</sup>

<sup>318</sup> Sema Erim, *Yaşanan Mekan Olarak "Yer"*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Fakültesi, 1999, 10.

<sup>319</sup> Borden, Jerzy, Lavrenz, Miller, Smith, Taylor, 232.

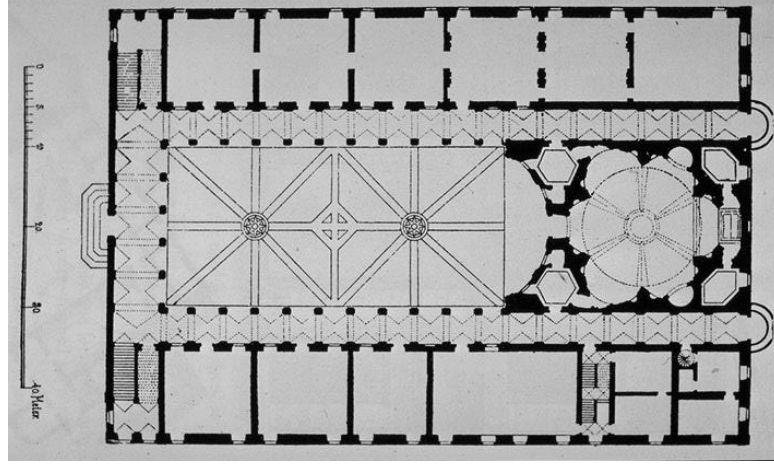
<sup>320</sup> Atasoy, 1976, 41.

<sup>321</sup> Ahmet Nazif Satı, *Mekânda Öyküselleştirme* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü 2005, 28.

<sup>322</sup> Mutlu, 162.

<sup>323</sup> Borden, Jerzy, Lavrenz, Miller, Smith, Taylor, 232.

<sup>324</sup> Gennaro Tampone, Roberto Corazzi, Emma Mandelli, *Domes in the World Cultural Identity Symbolism Geometric and Formal Genesis Consturction, Identification, Conservation*, Promo Florence Events, Floransa 2012, 14.



**Plan 6.** Borromini, San't Ivo alla Sapienza Planı  
1642- 1650, Roma.<sup>325</sup>

Sapienza Kilisesi'nde giriş bölümünde yer verilen iç bükey hat, üst kısımda plandaki altıgenin kubbede yansıyan görünümü sonucu meydana gelen dalgalanma ve yukarı doğru yükselen fener açıklığı ile Barok'un genel prensiplerini sağlamıştır.

Borromini, Sapienza ile geleneğin dışına da çıkmış ve kubbede farklı bir anlatıma gitmiştir. Kiliselerde sembolik olarak yukarıdan her şeye hâkim bir konumda düzenlenen kubbe anlayışı ortadan kalmış ve kubbe plan ekseninde şekillenmiştir.<sup>326</sup>



**Fotoğraf 19.** San't Ivo alla Sapienza Dış Mekân.<sup>327</sup>

<sup>325</sup> <https://www.bluffton.edu/homepages/facstaff/sullivanm/italy/rome/stivo/planwhole.jpg> (Erişim Tarihi 14.12.2017)

<sup>326</sup> Tampone, Corazzi, Mandelli, 15.

Barok mimarinin üç büyük mimarından biri olan Pietro Berettini Da Cortona (1596-1669) ilk eseri olan San Luca e Martina Kilisesi'nde cephe uygulamasında bir kornişle cepheyi iki bölmeye ayırmış, aşağıdan yukarıya doğru yükselen ikili köşe ayaklarına yer vermiştir. Kare düzende olan bu ayaklar ön cephenin sağlam çerçevesini oluşturmaktadır. Cephede hareketlilik ise orta bölümde yer alan çıkıntılarla sağlamıştır.<sup>328</sup>



**Fotoğraf 20.** Pietro da Cortona, Santa Maria della Pace Kilisesi, 1635, Roma.<sup>329</sup>

Büyük sanat koruyucusu Papa VII. Alexandre ve mimar Borromini 1667'de, Cortona'da 1669'da ölmüşler, Bernini ise artık eser vermez olmuştur. Bundan sonra Barok mimari kendine Torino ve Venedik'te ifade alanı bulmuştur. Bu iki merkezden, Torino'da Guarino Guarini (1624-1683), Venedik'te ise Baldassare Longhena (1698-1682) bulunmaktadır.<sup>330</sup>

Guarini tarafından Torino'da inşa edilen San Lorenzo Kilisesi Borromini etkileri yansıtırsa da Guarini onun etkilerini abartıya kaçarak kullanmıştır. Sekiz köşeli bir yıldız şeklinde olan kubbe, uçan kaburgalardan meydana gelir ve bir aydınlatması bulunur.<sup>331</sup>

<sup>327</sup> <https://www.bluffton.edu/homepages/facstaff/sullivanm/italy/rome/stivo/0139.jpg> (Erişim Tarihi 14.12.2017)

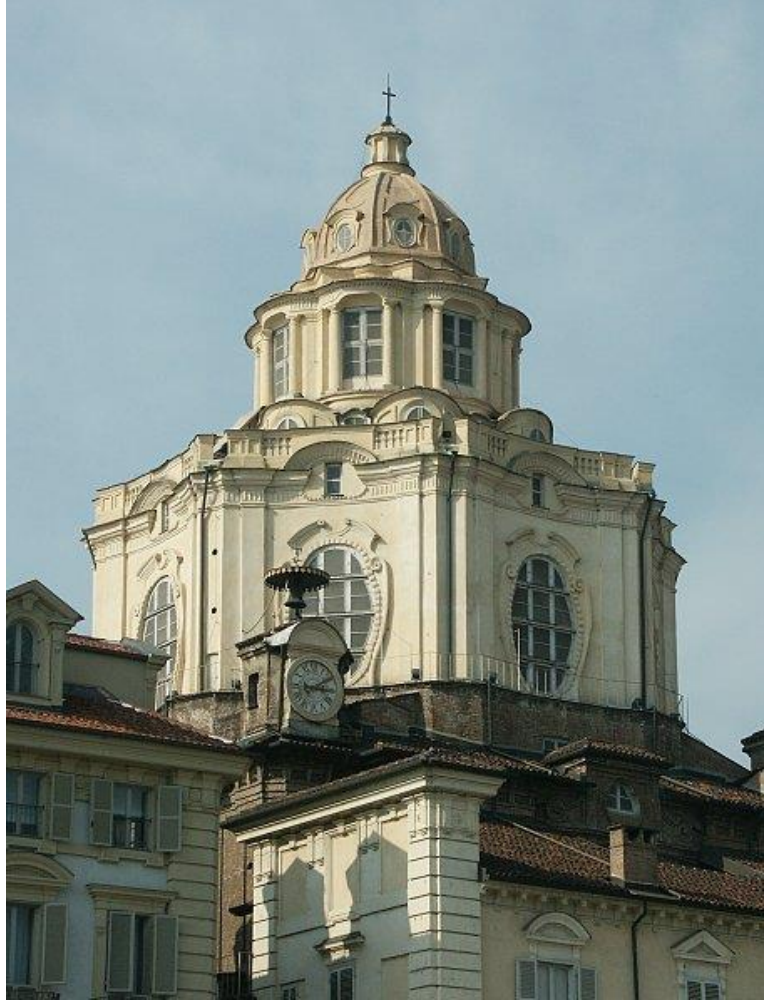
<sup>328</sup> Yetkin, 33.

<sup>329</sup> [http://romanchurches.wikia.com/wiki/Santa\\_Maria\\_della\\_Pace?file=Maria\\_della\\_Pace.jpg](http://romanchurches.wikia.com/wiki/Santa_Maria_della_Pace?file=Maria_della_Pace.jpg) (Erişim Tarihi 15.12.2017)

<sup>330</sup> Yetkin, 34.

<sup>331</sup> Mutlu, 164.

Yapı cephesinde oluşturulan kırık hatlar, bezeme amaçlı plasterler, elips formlu pencereler ile Barok etkiler yansıtılmıştır.



**Fotoğraf 21.** Guarini Guarino, San Lorenzo Kilisesi

1668-1687, Torino, İtalya.<sup>332</sup>

Yapıda üst örtü, altı kavsın birbirini kesmesiyle oluşan üçgenler ve türlü geometrik biçimlerden meydana gelen bir kubbe ile örtülüdür. Bu düzenleme Kurtuba Ulu Camii'nin damarlı kubbeleri ile büyük bir benzerlik gösterir.<sup>333</sup> Kurtuba Camii'ndeki sekiz köşeli kaburgalı yıldız taklit edilmiş ve kubbe orada olduğu gibi çapraz kemerlerle taşınmıştır.<sup>334</sup>

<sup>332</sup> <https://www.bluffton.edu/homepages/facstaff/sullivanm/italy/turin/sanlorenzo/0003.jpg> (Erişim Tarihi 16.12.2017)

<sup>333</sup> Yetkin, 34.

<sup>334</sup> Mutlu, 165.



**Fotoğraf 22.** San Lorenzo Kubbesi

Detay.<sup>335</sup>



**Fotoğraf 23.** Kurtuba Ulu Camii Kubbesi

Detay, İspanya.<sup>336</sup>

Venedik kentinde ise Barok mimarinin önemli ismi Longhena tarafından 1631 yılında yapımına başlanan, ancak 1687’de ölümünden beş yıl sonra tamamlanan Santa Maria della Salute Kilisesi, Venedik’te büyük kanalın girişine egemen bir konumda yer almaktadır.<sup>337</sup>



**Fotoğraf 24.** Longhena, Santa Maria della Salute Kilisesi, 1631-1687, Venedik.<sup>338</sup>

<sup>335</sup> <https://www.bluffton.edu/homepages/facstaff/sullivanm/italy/turin/sanlorenzo/0063.jpg> (Erişim Tarihi 16.12.2017)

<sup>336</sup> <http://islamic-arts.org/2011/the-great-mosque-of-cordoba-geometric-analysis/> (Erişim Tarihi 16.12.2017)

<sup>337</sup> Yetkin, 41-42.

<sup>338</sup> <https://www.lonelyplanet.com/italy/venice/attractions/basilica-di-santa-maria-della-salute/a/point-of-interest/399961/360029> (Erişim Tarihi, 16.12.2017)

Bu kilisenin en dikkat çekici yanı, büyük tomar şeklindeki payandalarıdır. Barok mimarının yaygın öğelerinden birini oluşturan bu düzenlemede, her tonozlu çatıda bulunması gereken payandalar klasik görünümüne kavuşmuştur.<sup>339</sup>

Venedik şehri süslü dekoratif Barok mimariyi Longhena ile birlikte tanımıştır. Ancak burada Venedik gelenekleri uygulanmış, Barok ise tezyinatta ve kubbeyi kiliseye bağlayan kıvrımlı payandalarda görülmüştür. Burada yer alan volütlerde kubbeye destek olmuşlardır.<sup>340</sup> Yapıda yer alan sekizgen düzenlemede sekizgenin her yüzeyinde sütunlu birer giriş revakına yer verilmiştir. Venedik'in en gösterişli yapısı olan Salute, etkisini elli yıl kadar devam ettirmiş ve Fischer von Erlach'a ilham olmuştur.<sup>341</sup>

Rönesans mimarlarının özellikle benimsediği basit, süssüz ve çözümsel planları bir kenara iten Barok mimari, bir dereceye kadar yapıların büyük heykel anlatımında olduğu bir dönem olmuştur.<sup>342</sup>

## Heykel

Klasiğin durağanlık ifadesiyle hayat bulduğu Rönesans'ın tersine, dinamizm ile ifade bulduğu Barok dönem heykel sanatı, açık form anlayışı ve hem figür biçimlenmesinde hem de diğer unsurlarda meydana getirdiği S ve C kıvrımları ile yaşayan hareketin ortaya çıkmasını sağlamıştır.<sup>343</sup> Gotik dönemin ardından estetik algısında üslup değişiminin yaşandığı en önemli dönem Barok'tur. Grek heykellerdeki formlar yumuşatılmış, Barok döneme kadar heykellerin sağlam, açık ve keskin hatları korunmuştur. Barok dönem heykellerinde ise dinamizm ve insan enerjisi, heyecan, korku ve şiddet gibi ifadelerin abartılı jest ve mimiklerle ortaya konması Barok heykelin genel anlatımı olmuştur.<sup>344</sup>

Barok dönemde heykeller çevreleri ile sıkı bir ilişki içerisindedir. Mimari, resim, heykel ve ışık bir bütün olarak düşünülmüş ve ortaya konan eserler bu sentezle meydana

<sup>339</sup> Conti, 11.

<sup>340</sup> Mutlu, 165.

<sup>341</sup> Yetkin, 42.

<sup>342</sup> Conti, 10.

<sup>343</sup> Özand Gönülal, "Cenovalı Heykeltraşlar (Barok Üslup)", *Akdeniz Sanat Hakemli Dergi*, 3, (5), Antalya 2010, 88.

<sup>344</sup> Emrah Ateşli, *Günümüz Heykel Sanatında Geleneksel Malzeme ve Yeni Arayışlar*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Sanat Çalışması Raporu), Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Heykel Anasanat Dalı, Ankara 2017, 10.



getirilmiştir. Yapılarda bir niş veya altara yerleştirilen heykeller, sadece mimari yapılar içerisinde bütünlük arz etmezler. Aynı zamanda meydan çeşmeleri de bu düzenlemeyle ele alınmıştır. Meydan çeşmelerinde heykeller meydanın bütünü içerisinde tamamlayıcı unsurdur.<sup>345</sup> Bunların dışında bir de tamamen bağımsız olarak yapılan heykeller bulunmaktadır.<sup>346</sup>

Bilimsel ve felsefi çalışmalar sonucu Barok dönem heykelleri, ilk kez birden çok ideal bakış açısına sahip olan uygulamalar olarak göze çarpar.<sup>347</sup> Barok sanat gerçek ile hayalin bir sentezi olması sonucu, ressam gibi heykeltıraşlarda doğayı öğrenmek için çalışmalar yapmışlar, ancak yine de doğaya hayallerindeki anlamı vermişlerdir.<sup>348</sup>

Ahenkli sükûnetin yerini patetik harekete bıraktığı Barok heykelinin İtalya’da en önemli temsilcisi Giovanni Lorenzo Bernini’dir. İtalyan Barok mimarisinde de önemli izler bırakan Bernin’in eserlerinde iki önemli unsur, ifade ve hareket dikkat çeker. Bernini insan davranışlarını incelemiş ve bu incelemelerini dini anlayışı ile birleştirerek kendine has bir üslup yaratmıştır.<sup>349</sup> Heykeltıraş, mimar, ressam ve şair olan Bernini, eserlerinde Katolik reformunun ideallerini yansıtır. Sanatçı aynı zamanda Cizvit Tarikatı’nın da üyesidir.<sup>350</sup> Yaklaşık bir asır önce yaşamış olan Michelangelo gibi Bernini’de kendini heykeltıraş olarak tanımlamıştır. Michelangelo’dan farklı olarak Bernini, dışa dönük ve sosyal bir karakterdir. Aristokrat bir yaşam süren sanatçı dinle derin bağlar içerisinde. Roma sanatı üzerinde hâkimiyet kuran Bernini’ye Papa VIII. Urban’ın “Sen Roma için, Roma’da senin için yaratılmış” dediği rivayet edilir.<sup>351</sup>

Bernini eserlerinde plastik anlayışı, hareket ve ifade arayışı ile belirlemiş, tutkuların ve vecdin şiddetini, bu duygusal yoğunluğun meydana getirdiği fizik düzensizlikleriyle oluşturmuştur.<sup>352</sup> Sanatçı *Apollo ve Daphne* adlı eserinde gözleme dayalı vücutların hayalini kompoze etmiştir.<sup>353</sup>

<sup>345</sup> Atasoy, *17. ve 18. Yüzyıllarda Avrupa Sanatı*, 89.

<sup>346</sup> Conti, 56.

<sup>347</sup> Ateşli, 10.

<sup>348</sup> Turani, 481.

<sup>349</sup> Atasoy, *17. ve 18. Yüzyıllarda Avrupa Sanatı*, 89.

<sup>350</sup> Borden, Jerzy, Lavrenz, Miller, Smith, Taylor, 230.

<sup>351</sup> Honour, Fleming, 580.

<sup>352</sup> Bazin, 373.

<sup>353</sup> Gülsüm Binzet, *Heykel Sanatında Doğa Formlarının Soyutlanması*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi) Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Heykel Anasanat Dalı, Erzurum 2014, 13.

Bernini'nin heykelleri sanatın Rönesans'tan ne kadar uzaklaştığını gösterir. Sanatçı, Apollo ve Daphne'de Barok hayale dayanarak, malzemeyi delik delik etmiş ve heykelin devamlılık istemesine bir tezat oluşturmuştur. Hareketin uçuculuğu mermerin ağır karakterini ortadan kaldırmıştır.<sup>354</sup> Eserde dinamizmi sağlayan en önemli unsurlar mermerin kusursuz parlaklığı ve heykeli işlemedeki üstün tekniktir.<sup>355</sup> Kumaşlar ve anatominin çok parçalı hale getirilmesi, Apollo'nun aşkını ve Daphne'nin defne ağacına dönüşmesi anının dramatik kurgusunu en yoğun hali ile betimler.<sup>356</sup>



**Fotoğraf 25.** Bernini, Apollo ve Daphne

1616-1625, Mermer Heykel Borghese Galerisi, Roma.<sup>357</sup>

Daphne'nin saçlarına dönüşen yapraklar hareketin ritmine uyumlu bir halde yukarı doğru savrulmaktadır. Vücutların birbirine uyarak kompoze edilişi, kol ve

<sup>354</sup> Turani, 481.

<sup>355</sup> Ateşli, 10.

<sup>356</sup> Güneş Çınar, *Heykel ve Mitoloji*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Eser Metni), Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Heykel Anasanat Dalı, İstanbul 2006, 48.

<sup>357</sup> <https://www.wga.hu/frames-e.html?bio/b/bernini/gianlore/biograph.html> (Erişim Tarihi 14.12.2017)

bacakların hareketi devam ettiren düzeni Rönesans'ta görülmeyen uygulamalardır.<sup>358</sup> Eserde Barok'un ifadesel anlatımının en çarpıcı anı, Tanrı Apollo'dan kaçarken defne ağacına dönüşmeye başlayan Daphne'nin yüzüdür. Tam defne ağacına dönüşme anının betimlendiği eserde, Daphne korku, şaşkınlık ve endişe içerisinde ağzını haykırır bir vaziyette açmış, gözlerinde ise bu duyguların bir karmaşasını yansıtmıştır. Bir eliyle Daphne'yi tutan Tanrı Apollo ise büyük bir şaşkınlık içerisinde.



**Fotoğraf 26.** Apollo ve Daphne Detay.<sup>359</sup>

Barok dönem heykel sanatı, mitolojik konuların yanı sıra Kitab-ı Mukaddes'te bahsedilen konuları da aynı dinamizm ile taşa ve mermere aktarmıştır. Bunlar arasında Bernini tarafından yapılan Davut'un Golyat'ı öldürmesi hikâyesi heykel sanatının başyapıtlarındandır.

Kitab-ı Mukaddes'te Davut'un hikâyesi şöyle geçmektedir:

*“Savaşmak üzere ordularını bir araya getiren Filistliler, Yahuda'nın Soko Kenti'nde toplandılar... Filist ordularından Gatlı Golyat adında usta bir dövüşçü ortaya çıktı. Boyu altı arşın bir karıştı... Golyat durup İsrail ordusuna; 'Ben Filistliyim,*

<sup>358</sup> Turani, 481.

<sup>359</sup> <https://www.wga.hu/frames-e.html?bio/b/bernini/gianlore/biograph.html> (Erişim tarihi 14.12.2017)

*sizse Saul'un kölelerisiniz. Aranızdan karşıma çıkacak birini seçin. Dövüşte beni öldürebilirse biz sizin köleniz oluruz. Ama ben üstün gelip onu yok edebilirsem siz bizim kölemiz olur, bize kulluk edersiniz... Davut Yahuda'nın Beytlehem Kenti'nde Efratlı İşay adında bir adamın oğluydu... Davut Saul'a 'Bu Filistli yüzünden kimse yılmasın. Ben kulun gidip onunla dövüşeceğim' dedi. Saul, 'Sen bu Filistliyle dövüşemezsin' dedi, 'çünkü çok gençsin, o ise gençliğinden beri savaşçıdır'... Davut 'beni aslanın, ayının pençesinden kurtaran Rab, bu Filistli'nin elinden de kurtaracaktır' dedi... Golyat saldırmak amacıyla Davut'a doğru ilerledi... Davut elini dağarcığına sokup bir taş çıkardı, sapanla fırlattı. Taş Filistli'nin alınına çarpıp saplandı... Elinde kılıç olmaksızın onu yere serdi. Sonra koşup üzerine çıktı. Golyat'ın kılıcını tutup kınından çektiği gibi onu öldürdü ve başını kesti... ”<sup>360</sup>*

Bernini'nin Helenistik heykellerdeki gibi kurgusal bir anlayışla ele aldığı dinamik kompozisyon, Davut heykelinde ani bir kıvraklıkla, belden yukarı ve geriye doğru yapılan hareketle birleşerek heykele müthiş bir ivme kazandırmaktadır. Vücudun bu üst kısmındaki ani kasılmayı karşılamak üzere bacakların bükülmesi ve bu bükülmeyi güçlendiren yerle bağlantılı parmakların kıvrılması heykelin genel karakteristiğidir.<sup>361</sup>

<sup>360</sup> Samuel:17; 2, 4, 8, 9, 1, 12, 32, 33, 37, 48, 49, 50, 51.

<sup>361</sup> Özcan Özkarakoç, "Sanat Yapıtında Bağlamsal Eleştirisi İçin Bir Deneme: Davut ve Golyat Örneği", *İdil Sanat ve Dil Dergisi*, C.1, S.2, 2012, 9.



**Fotoğraf 27.** Bernini, “Davut”, 1623-24, Mermer Heykel, 170 cm, Borghese Galerisi, Roma.<sup>362</sup>

Bernini'nin Davut heykeli, Michelangelo'nun Davut heykelinden farklı olarak mücadeleye hazır bir halde betimlenmiştir. Kontrapost duruşlu Rönesans heykellerinin aksine, anlatılan konunun özünü yansıtan, olayın yaşandığı anı yoğun ifadeyle aktaran Barok heykeli bu yönü ile klasik anlatımdan uzaklaşır.

Davut, dönüş hareketi ile bedeninde oluşan gerilimi, savaşa hazırlanan ruh hali ile de yüzüne yansıtmıştır. Bir sonraki sahnede dönüşünü tamamlayıp sapanını fırlatacak olan Davut, bu anın hemen öncesinde olaya tamamen konsantre olmuş bir halde, yüzünde acımasız ve öfkeli bir ifadeyle düşmanına yönelmiştir.

<sup>362</sup> <https://www.wga.hu/frames-e.html?bio/b/bernini/gianlore/biograph.html> (Erişim Tarihi 14.12.2017)



**Fotoğraf 28.** Davut Heykeli, Detay.<sup>363</sup>



**Fotoğraf 29.** Davut Heykeli, Detay<sup>364</sup>

Barok heykel sanatının en önemli eserleri arasında yer alan Bernini'ye ait *Azize Teresa'nın Vecdi* adlı eserde, esere ilham olan Azize Teresa, diğer adı ile Avilalı Teresa İspanyol kökenli bir rahibe olup, XVI. yüzyılın en önemli mistiklerindedir.<sup>365</sup>

*The Life of St. Teresa of Jesus of The Order of Our Lady of Carmel* isimli, Azize Teresa'nın yaşadığı mistik deneyimleri de konu edinen otobiyografisi Bernini'ye de ilham olmuştur.

*“Elinde altın bir mızrak gördüm ve demirin ucunda biraz ateş var gibi görünüyordu. Bunu ara sıra kalbime sapladı... Ve o dışarı çektiği zaman tüm kalbim Tanrı'nın aşkıyla yandı. Bu acı o kadar harikaydı ki beni inilteler içinde bıraktı. Bundan kurtulmak istemem, şimdi ruh bundan azıyla tatmin olmaz... Bu bedenem değil ruhani bir acıydı...”*<sup>366</sup>

Cornaro Şapeli'nde yer alan Azize Teresa heykel grubu minyatür bir sahnenin içerisinde yer almaktadır. Cornaro Şapeli, Barok'un mimariyi, resmi ve heykeli bir bünyede özümseyen en önemli örneklerindedir. Merkezde yer alan Azize Teresa ve melek figürü mermer ve varaklı ahşaptan yapılmış, üst kısımda bronz ile meydana

<sup>363</sup> <https://www.wga.hu/support/viewer/z.html> (Erişim Tarihi 14.12.2017)

<sup>364</sup> <https://www.wga.hu/support/viewer/z.html> (Erişim Tarihi 14.12.2017)

<sup>365</sup> Aydın, 345.

<sup>366</sup> St. Teresa of Avila, *The Life of St. Teresa of Jesus of The Order of Our Lady of Carmel*, (Çev.: David Lewis), CreateSpace Independent Publishing Platform, London 2014, 165.

getirilen altın rengi ise kutsal ışığı sembolize etmiştir. Loca kısımlarında ise bu anı seyreden Cornaro Ailesi'nin heykellerine yer verilmiştir.<sup>367</sup>



**Fotoğraf 30.** Bernini, Azize Teresa'nın Vecdi, 1647-52, Mermer Heykel, 350cm, Santa Maria della Vittoria, Cornaro Şapeli, Roma<sup>368</sup>

Barok heykel sanatının başyapıtlarından biri olarak kabul edilen eserde, dokunaklı yüz ifadeleri ve dramatik dalgalı yüzeylerin bir gösterisi yer almaktadır. Dinsel vecd burada duyularla kavranabilecek bir deneyim olarak ele alınmıştır.<sup>369</sup>

Bernini bu eserinde, tam da Teresa'nın ruhanî bir zevkle kendinden geçiş anını yansıtmıştır. Azize bir bulut üzerinde göğe doğru yükselirken altın ışınlar biçiminde olan ışık seline doğru gitmektedir. Figür grubunun yerleştirilmesinde sunağın bir çerçeve görevi gördüğü algılanmakta, figürler bu çerçeve içerisinde havada duruyor gibi görünmektedir.<sup>370</sup> Teresa'nın kalbine mızrağı saplayacak olan melek sevecen bir ifade takınmış, azize ise büyük bir coşkuyla kendinden geçmiştir. Eserde bu yoğun duygular, bir bütün içerisinde farklı yönlere doğru meyleden figürler, elbise kumaşlarında meydana getirilen abartılı dalgalanmalar ve gözlem üzere ortaya çıkarılmış olan yüzlerdeki ifadelerle sağlanmıştır.

<sup>367</sup> Cumming, 174.

<sup>368</sup> [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Santa\\_Maria\\_della\\_Vittoria\\_-\\_2.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Santa_Maria_della_Vittoria_-_2.jpg) (Erişim Tarihi 15.12.2017)

<sup>369</sup> Buchholz, Bühler, Hille, Laeppele, Stotland, 223.

<sup>370</sup> Gombrich, 438.



**Fotoğraf 31.** Azize Teresa'nın  
Vecdi Detay.<sup>371</sup>



**Fotoğraf 32.** Azize Teresa'nın  
Vecdi Detay.<sup>372</sup>

Bernini'nin Azize Teresa'yı yorumlama şekli birçok tartışmayı da beraberinde getirmiştir. Teresa'nın genel duruş özelliklerinin cinselliği çağrıştıran nitelikte olduğu ve eserin erotizmin yoğun bir aktarımı olduğu iddia edilmiştir.<sup>373</sup> Melek figürünün görünüşü de Venüs'ün oğlu olan aşk oklarına sahip Küpid (*Eros*) ile ilişkilendirilmiş bu da Teresa'nın mistik deneyiminin cinsellikle bağdaştırılmasına sebep olmuştur.<sup>374</sup>

Barok dönemde heykeltıraşlar yetişmişse de bunlardan çok azı Bernini kadar ünlenmiştir.<sup>375</sup> Bernini aynı zamanda Cenova'da heykel sanatına da etki etmiş, çeşitli yapılarda Barok özellikler taşıyan heykellerin ortak yaratımı, kaynağını Bernini'den almıştır.<sup>376</sup>

<sup>371</sup> <https://www.wga.hu/frames-e.html?html/b/bernini/gianlore/sculptur/1640/therese1.html> (Erişim Tarihi 15.12.2017)

<sup>372</sup> <https://www.wga.hu/frames-e.html?html/b/bernini/gianlore/sculptur/1640/therese1.html> (Erişim Tarihi 15.12.2017)

<sup>373</sup> Jessica Peyton Bell, *Brides of Christ: Vision, Ecstasy and Death in the Holy Women of Gianlorenzo Bernini*, A Thesis Presented To The Graduate School of the University of Florida in Partial Fulfillment of the Requirements For the Degree of Master of Arts, University of Florida 2008, 25.

<sup>374</sup> Cumming, 175.

<sup>375</sup> Conti, 56.

<sup>376</sup> Gönülal, 89.



Cenova'nın önemli heykeltıraşlarından Filippo Parodi (1630-1702) heykeltıraş bir ailenin oğludur. İlk etapta ağaç oymacılığı yapan sanatçı, 1670'lerden itibaren sanatını mermer üzerinde icra etmiştir. Roma'ya yaptığı gezilerden birinde Bernini'nin atölyesinde asistan olarak çalışmış, bu da eserlerine yansıyan bir etki olmuştur.<sup>377</sup> Sanatçının, Bernini etkisi ile yaptığı en önemli çalışmaları arasında Hyacinthus bulunmaktadır.

Sümbülün Latince karşılığı olan Hyacinthus, Yunan mitolojisinde Sparta Kralı'nın genç oğlu olup, yeniden dirilmeyi temsil etmektedir. Efsaneye göre Tanrı Apollo ile disk atma yarışına girdikleri sırada, Apollo'nun attığı disk Hyacinth'in başına isabet etmiş ve genç prens hayatını kaybetmiştir. Yakın arkadaşının ölümüne çok üzülen Apollo ise, arkadaşının arkasından ağıtlar yakmıştır. Cesedi omuzlarına aldığı sırada kana boyanmış olan çimenlerde bir çiçek açmış ve bu çiçeğe Hyacinth ismini vermişlerdir.<sup>378</sup>

Parodi tarafından yapılan Hyacinth heykeli tek bir figürden oluşmakla beraber, kumaşlarda yer verilen hareketlenme, vücudun genel duruş şekli ve saçlardaki dalgalanma ile dinamizm yakalanmıştır. Eserde aynı zamanda Hyacinth'in ellerinde sembolü olan sümbül çiçeğine yer verilmiştir.

---

<sup>377</sup> Gönülal, 89-90.

<sup>378</sup> Gülay Karaman, "Perişân Çiçek Sümbül ve Klasik Türk Şiirinde İşleniş", *İnsan ve Toplum Bilimleri Araştırma Dergisi*, S.2, 2012, 290.



**Fotoğraf 33.** Filippo Parodi, “Hyacinth”, Mermer Malzeme,  
1680, Galleria di Palazzo Real, Cenova.<sup>379</sup>

Cenovalı heykeltıraş Schiaffino da (1688-1763) Roma’da Bernini ve diğer heykeltıraşların eserlerini inceleyerek aldığı eğitimden sonra Cenova’ya dönmüş ve en önemli eseri olarak kabul edilen Saf Meryem’i yapmıştır. Mermer malzemeden yapılan eserde, bir kaide üzerinde duran Meryem, ellerini göğsünde birleştirmiş, hafif başını bükerek masumiyetini vurgulamıştır. Barok’a uygun olarak S ve C kıvrımlarının yoğun olduğu eserde kumaş kıvrımları hareketliliği sağlamaktadır. Meryem’in ayakları altında yer alan melek figürleri de yine onun masumiyetinin ve kutsiyetinin birer ifadesidir.<sup>380</sup>

<sup>379</sup> <https://www.wga.hu/frames-e.html?html/p/parodi/index.html> (Erişim Tarihi 18.12.2017)

<sup>380</sup> Gönülal, 92.



**Fotoğraf 34.** Francesco Maria Schiaffino,  
Saf Meryem, 1762, Palazzo Doria Lamba, Cenova.<sup>381</sup>

Barok heykel sanatı eserlerde kontura olumsuz yaklaşmıştır. Ancak bu olumsuzluk siluet etkilerinin bütünüyle dışlanması değil, figürün belirli bir siluet içerisinde sabitlenmesinden kaçınmadır.<sup>382</sup>

### Resim

Üç asırlık bir yaratımdan sonra, Floransa okuluyla birlikte bir çöküş dönemine giren resim sanatında, Annibale ve Luigi Carracci ile kuzenleri Agostino tarafından kurulan akademi bu çöküş dönemine karşı gelmiştir. Kurulan bu akademiye Raffaello, Tiziano, Michelangelo ve Correggio gibi ustaların yöntemlerini öğrenme yoluyla sanatın geleneksel kurallarına dönmeyi amaçlamışlardır.<sup>383</sup> Bir tarafta Carraccilerin

<sup>381</sup> <https://tr.pinterest.com/pin/291678513342554571/> (Erişim Tarihi 15.12.2017)

<sup>382</sup> Heinrich Wölfflin, *Sanat Tarihinin Temel Kavramları*, (Çev.: Ahmet Cemal), Hayalperest Yayınevi, İstanbul 2015, 64.

<sup>383</sup> Bazin, 376.

klasik dönem resmine dönme eğilimleri diğer tarafta ise dönemin en yetkin sanatçılarından Caravaggio'nun karşıt sanat anlayışı yer almaktadır. Caravaggio'nun zengin karşıtlıklarla dolu, şaşırtıcı natüralizm ve duygusal drama ile karakterize edilen sanat üslubu dönemin birçok ressamı tarafından da benimsenmiştir.<sup>384</sup>

Bu dönemde Barok sanat, değişen toplumsal olaylara göre şekillenmiştir. Maniyerizm'in doğadan değil, insanın kişisel hayal gücünden hareket eden sanat anlayışı, doğanın hayali-optik görüntüsünü hedef alan bir resim sanatı ortaya çıkarmıştır. Barok dönem ise mimaride görülen girintili çıkıntılı hatların ve ışık gölge etkisinin resme de aktarıldığı, yüzeylerin parçalanıp üzerinde ayrıntılara yer verildiği bir anlayıştır. Bu sistemde doğa incelemeleri esasken, sonradan elde edilen unsurların hayali bir kompozisyonu söz konusu olmuştur.<sup>385</sup> Barok resim sanatının gelişimi tıpkı mimarinin gelişimi gibi ilerlemiş, Tintoretto ve El Greco gibi sanatçıların ışık ve rengin vurgulanması gibi önemli fikirlerinin XVII. yüzyıl resminde daha da önem kazandığı görülmüştür. Buna rağmen Barok sanat sadece Maniyerist resmin devamı olarak adlandırılmamıştır.<sup>386</sup>

Süslemeye aşırılığa gidilen, katı kurallara başkaldıran Barok sanat, resim alanında artık kompozisyonları diyagonal düzen içerisinde ele almaya başlamıştır. Kapalı kompozisyon yerini açık kompozisyona bırakmış, resim yüzeyleri ayrıntılarla belirlenmiştir. Çizgiselden gölgele geçilen bu dönemde aynı zamanda vücut anatomisinde adale ve damarlara kadar ayrıntıların verildiği bir tavır benimsenmiştir.<sup>387</sup>

Barok resim sanatı perspektifin yoğun olarak kullanıldığı bir dönemdir. Perspektife dayanan göz aldatıcı resimler, özellikle kilise ve saraylarda tonoz ve tavanları örtmek için kullanılmıştır. Yapılan eserlerde ihtişam, hareket, coşkunluk, teknik beceri ve alışlagelmişin dışına çıkan bir anlatım benimsenmiş, sonsuzluğa gitme fikrini verebilmek için resim yanlardan kısaltılarak düzenlenmiştir.<sup>388</sup>

<sup>384</sup> Buchholz, Bühler, Hille, Laeppele, Stotland, 213.

<sup>385</sup> Turani, 456.

<sup>386</sup> Gombrich, 390.

<sup>387</sup> Esra Meral, *Barok Dönem Ölüdoğa Resminde Kullanılan Nesnelere ve Kendi Çalışmalarına Yansımaları*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Eser Metni), Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Anasanat Dalı Resim Programı, İstanbul 2007, 17.

<sup>388</sup> Conti, 36.

Barok resimde amaçlanan güzeli yansıtmak değildir. Güzeli-çirkin gerçeği resimlerde tema olarak işlenmeye başlanmıştır. Bu dönem resimlerinde ışığın adeta resimden aktığı, figür sayısının arttığı ve artan figürlerdeki hareketliliğin elbise kıvrımlarıyla bir bütün halinde yansıtıldığı görülür.<sup>389</sup> Barok resimde ışık dramatizmi artırmak amacıyla fonla birleşir ve kaybolan gölgelerle vurgulanarak resimde yerini alır. Burada insan psikolojisi ve duyarlılığı hedef alınmıştır.<sup>390</sup>

Barok resimde sıklıkla işlenen temalar arasında, mitolojik konular, azizlerin yaşamları, aile tarihleri, portreler, kahramanlık hikâyeleri gösterilebilir. İdeal güzel arayışındaki Rönesans'ın akla uygun anlatımının aksine Barok resimde detaylı anatomi odaklı, çok yönlü kompozisyonların görüldüğü ve duygusallığın ağırlık kazandığı dikkat çeker.<sup>391</sup> Bu dönemde ayrıca, önceki sanat üsluplarında pek görülmeyen günlük yaşamdan konular<sup>392</sup> ve manzara ressamlığı da görülmektedir.<sup>393</sup>

Carracciler'in 1595 yılında kurdukları akademi, mitolojik konularda olduğu gibi dinsel konularda da aynı ölçüde bir özgürlük anlayışı sergilemişler ve bir tür plastik retorik yaratmışlardır.<sup>394</sup>

Annibale Carracci (1560-1609) Roma'ya yaptığı bir ziyarette Raffaello'nun eserlerinin sadeliği ve güzelliği karşısında büyük bir etkiye kapılmış, Maniyerist ressamlar gibi bunları yadsımak yerine yeniden ortaya koymak istemiştir.<sup>395</sup>

Klasik güzelliği geliştirmeyi amaçlayan Carracci, *İsa'ya Yas Tutan Meryem* adlı eserinde<sup>396</sup> Barok dönemin tekniğiyle birlikte, resim alanında yeniden ölüm kavramını

<sup>389</sup> Mebruke Tuncel, *Osmanlı Tezhip Sanatında Barok- Rokoko Üslubu 18-19. Yüzyıl*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Geleneksel Türk El Sanatları Anasanat Dalı Tezhip Programı, İstanbul 2002, 43.

<sup>390</sup> Bahar Ağçiçek, *Barok Resim Sanatından "Light Art" a Uzanan Işık Kavramı*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Ondokuz Mayıs Üniversitesi Eğitim Bilimleri Entitüsü Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı Resim-İş Eğitimi Bilim Dalı, Samsun 2017, 27.

<sup>391</sup> Merve Uçar, *Caravaggio'nun Eserlerinde Vahşetin Görselliği*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Işık Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul 2014, 38.

<sup>392</sup> Ağçiçek, 27.

<sup>393</sup> N. İpşiroğlu, M. İpşiroğlu, 128.

<sup>394</sup> Bazin, 376.

<sup>395</sup> Gombrich, 390.

<sup>396</sup> Gombrich, 390-391.

biçimlemiştir. Eserde Carracci ölümün korkutucu yanını ve ölenin kaybıyla gelen matemi yansıtmıştır.<sup>397</sup>

Eser her ne kadar Rönesans resminde olduğu gibi sade ve uyumlu bir kompozisyona sahip olsa da, Carracci'nin İsa'nın vücudunda ışığı oynatma biçimi ve oluşturduğu duygusal ortam Barok'u yansıtır. Eser bir sunak resmi olmasından dolayı, aynı zamanda önünde mum yakıp dua eden insanların da bu duygusal atmosfere bakıp derin düşüncelere dalmaları için yapılmıştır.<sup>398</sup> Carracci, resimde aynı bakış doğrultusunda, bir yandan kalıpların dışına çıkarken bir yandan da bu kalıplara bağlı kalarak, sanat arayışını sürdürmektedir.<sup>399</sup> Işık-gölge etkisinin göze çarptığı eserde, İsa'dan yayılan ruhani ışık, Meryem'in yüzünü de aydınlatmaktadır. Aynı zamanda İsa'dan uzaklaştıkça karararan ortam, ışığın tek merkezden, İsa'dan yayıldığı algısını da kuvvetlendirmektedir

---

<sup>397</sup> Nurten Nasır, *Tarihsel Süreçte Resim Sanatı Bağlamında Çürümenin Ele Alınışı ve Görsel Yorumlar*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Anasanat Dalı, Ankara 2011, 19.

<sup>398</sup> Gombrich, 391.

<sup>399</sup> Zeynal Bilgin, *Müziğin Duyumsanması Üzerine Bir Dizi Resim Uygulaması*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), İnönü Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Malatya 2016, 50.



**Resim 11.** Annibale Carracci, “İsa’ya Yas Tutan Meryem”, 1599-1600 Tuval Üzerine Yağlı Boya, 156x149 cm, Museo di Capodimonte, Napoli.<sup>400</sup>

Carracci’nin hem Michelangelo hem de Raffaello’dan etkilenerek yaptığı Farnese Sarayı tavan kaplamaları tüm Avrupa’da büyük bir etki göstermiştir.<sup>401</sup>

Bu dönemde Maniyeristlerin ihmal ettiği doğa etüdü eserlere yansımış, dünya ve insan güzelliği yeniden keşfedilmiştir. Bu özellikler Carracci’nin özellikle Farnese’de yer alan fresklerinde dikkat çeker. Burada Grek tanrılarının aşk serüvenleri konu edinmiştir.<sup>402</sup> Bu serüvenlerden biri Selene ve Endymion arasındaki aşkı konu alır.

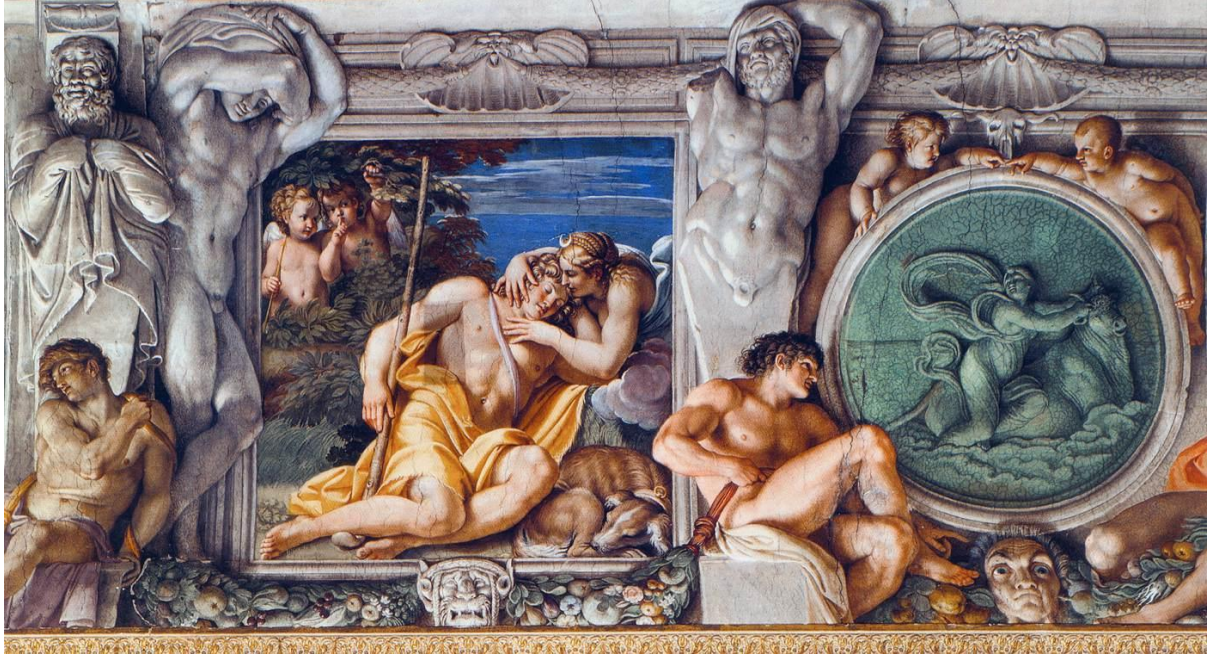
Ay Tanrıçası Selene (*Diana*) Endymion adında bir çobanı görüp ona âşık olmuş ve her gece onun gövdesini ışınlarla sararak yanına gider olmuştur. Bu durum karşısında hoşnut olan Zeus Endymion’a yaşlılıktan uzak sonsuz bir uyku ile ölüm arasında tercih sunmuş, Endymion’da uykuyu tercih etmiştir. Böylece Ay Tanrıçası Selene aşkına

<sup>400</sup> <https://www.wga.hu/frames-e.html?bio/c/carracci/annibale/biograph.html> (Erişim Tarihi 18.12.2017)

<sup>401</sup> Bazin, 376.

<sup>402</sup> Turani, 458.

sonsuz dek sahip olmuştur. Sanat eserlerinde genellikle bu konu, Endymion'un uyku sırasında Tanrıçanın yanına gelmesi hali tasvir edilir.<sup>403</sup>



**Resim 12.** Annibale Carracci, “Diana ve Endymion”, Fresk, 1597-1602, Farnese Sarayı, Roma.<sup>404</sup>

Carracci'nin Diana ve Endymion anlatımında, çoklu figür gruplarına yer verilmiş, burada figürler abartılı anatomik anlatımlarla yer almıştır. Resmin merkezinde, uyuyan Endymion ve ona sarılan Tanrıça Diana yer almaktadır. Resmin sağ ve sol kısımlarında yer alan heykelimsi figürler bir nevi çerçeve görevi görmektedir. Bununla birlikte, hemen aşağıda oturur vaziyette resmedilmiş olan figürler Michelangelo'nun etkisini yansıtır.

Carracci'nin eserinde sol ve sağ alt köşede, bir kaide üzerinde oturan ve hemen yandaki madalyonlarla bağlantılı olan çıplak erkek figürleri ile Michelangelo'nun yine bir kaide üzerinde nü olarak resmedilmiş ve hemen ortadaki madalyonları (*şilt*) tutan figürleri arasında gözle görülür bir benzerlik vardır.

<sup>403</sup> Bedrettin Cömert, *Mitoloji ve İkonografi*, Ayraç Yayınevi, Ankara 1999, 48.

<sup>404</sup> <https://www.wga.hu/frames-e.html?html/c/carracci/annibale/farnese/index.html> (Erişim Tarihi 18.12.2017)





**Resim 13.** Michelangelo, “İgnudo”, Fresk, 1509, Sistine Şapeli, Vatikan.<sup>405</sup>

Carracciler çöküş halinde olan İtalyan okulunu ayakta tutarken, aynı zamanda tüm Avrupa’da önemli bir rol oynamışlardır.<sup>406</sup> Rönesans’a yakın bir idealizme dönen Annibale Carracci resimlerindeki öğeleri seçerek buluyor ve kafasındaki idealizme göre kurguluyordu. Onun aksine Caravaggio, gördüğünü bütün hata ve doğruları ile ele almıştır.<sup>407</sup>

Michelangelo Merisi Il Caravaggio (1571-1610) üç asır süren İtalyan okulunun entelektüellik anlayışının yıpratıcı olduğunu düşünmüş ve tüm Avrupa’yı natüralist bir anlayışa zorlamıştır. Venüs ve Madonna dışında hiçbir şeyin resmedilmediği bir dönemde, azizlerin ve kahramanlarının modellerini halk arasından, sıradan kadın ve erkeklerden seçmiştir.<sup>408</sup>

XVI. yüzyılın sonlarına doğru sanatçılar “kusursuz güzellik” arayışına odaklanmışlardır. Bunlardan bazıları izlenimini değiştirmeden ya da bir ek yapmadan doğallığı taklit etmeyi seçerek erken natüralizmin öncüsü olmuşlardır. Bir diğer grup ise ideal ve kusursuz figürü ortaya çıkarmak için, gerçekliğin içinden güzel ve zarif detayları almışlardır. Caravaggio ise klasik ve kusursuz güzellik anlayışını reddetmiştir.<sup>409</sup> Caravaggio’nun eserlerinde insanın dışı ve ruhani dünyası detaylıca incelenmiştir.

<sup>405</sup> <https://my.vanderbilt.edu/michelangelosignatures/the-lions-mouths/> (Erişim Tarihi 19.12.2017)

<sup>406</sup> Bazin, 377.

<sup>407</sup> Tutani, 458.

<sup>408</sup> Bazin, 377.

<sup>409</sup> D’Orazio, 38.

Kompozisyonlarının çoğunda yüzü gülmeyen figürler dramatik bir nitelik almışlardır.<sup>410</sup> İdeal güzellik anlayışını reddeden sanatçıya göre çirkinden korkmak aşağılanması gereken bir güçsüzlüktür. Alışılmışın dışına çıkarak, doğrudan gerçeği aramak onun sanatsal tutumunu yansıtır.<sup>411</sup> Caravaggio'nun doğalcılığını güzel ya da çirkin ayırt etmeksizin eserlerinde yansıtması, Carracciler'in güzellik anlayışından daha dinsel olabilir.<sup>412</sup>

Annibale Carracci'nin Farnese Sarayı'nın resim programını yaptığı yıl, Caravaggio'da San Luigi dei Francesi'de Contarelli Şapeli'nin yan cephelerinde çalışmıştır. Contarelli Şapeli çalışmaları tepki çekse de, özellikle gençler Caravaggio'nun izinden giderek, onun stilinin tüm Avrupa'ya yayılmasını sağlamışlardır.<sup>413</sup>

Contarelli Şapeli'nde yer alan dini konulu çalışmalar arasında *Aziz Mattheus'un Şehit Edilmesi* adlı eserde Bramante'nin antik gravürlerini inceleyen sanatçı, öldürülme sahnesinin yaşandığı tapınağı buradan esinlenerek oluşturmuştur.<sup>414</sup>

İsa'nın havarisi olmadan önce vergi memuru olduğu iddia edilen Aziz Matta, İsa'nın çağrısı üzerine havarilerin arasına katılmıştır. Eski rivayetlerde Aziz Matta'nın Hristiyanlığı yaymaya çalışırken şehit edildiği belirtilmektedir. Ne ile suçlandığı hakkında tam bir bilgi bulunmayan Matta'nın nasıl öldürüldüğü de tartışmalıdır. Bunlar arasında, taşlanarak öldürüldüğü veya başının kesildiği iddiaları mevcuttur.<sup>415</sup>

Barok devrin sanatçılarının resimlerinde üslup bakımından önemli farklar olsa da, ışık ve gölge uygulaması bu dönemin resim sanatını birleştirici etkenlerdendir. Işık ve gölge etkisinin en önemli isimlerinden olan Caravaggio, *Aziz Mattheus'un Şehit Edilmesi* eserinde koyu karanlık bölümlerle çokça aydınlatılmış bölümleri bir arada kullanarak bir tezat oluşturmuş, bu aynı zamanda figürlerin yüksek kabartma gibi görünmelerini sağlamıştır. Burada aynı zamanda gerçeklik acımasız ve kaba bir şekilde

---

<sup>410</sup> Yetkin, 50.

<sup>411</sup> Gombrich, 392.

<sup>412</sup> Gombrich, 393.

<sup>413</sup> D'Orazio, 40-41.

<sup>414</sup> D'Orazio, 113.

<sup>415</sup> Muammer Ulutürk, *Hristiyanlık'ta Havarilik*, (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Felsefe ve Din Bilimleri Anabilim Dalı Dinler Tarihi Bilim Dalı, Konya 2005, 113-115.

yansıtılmıştır.<sup>416</sup> Resmin merkezinde yere düşmüş vaziyette olan Aziz Matta, kaderine razı bir tutum içerisinde, kendisini öldürmeye çalışan figüre karşı hiçbir direnç göstermez. Bir eliyle Matta'nın bileğini sıkıca tutmuş olan figürün diğer elinde kılıç yer almaktadır. Bu figür Barok'un ifadesel anlatıma uygun olarak büyük bir öfke ile resmedilmiştir. Işık bu iki merkez figürden yayılmakta, merkezden uzaklaştıkça karanlık ortaya çıkmaktadır. Aziz Matta'nın hemen üstünde bulutlar üzerinde, azize doğru eğilmiş bir melek figürü bulunur. Geri kalan diğer figürler ise şaşkınlık içerisinde olayı seyretmektedirler.



**Resim 14.** Caravaggio, “Aziz Mattheus’un Şehit Edilmesi”, 1599-1600, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 323x343 cm, Contarelli Şapeli, Roma.<sup>417</sup>

Eserde cellat konumundaki genç tablonun en muğlak karakteridir. Matta'ya son darbeyi vuracakmış gibi görünmesine rağmen, hâlihazırda yaralanmasına sebep olanın bu genç olduğu bilinmez. Sahnede yer alan figürler arasında, solda bulunan iyi giyimli

<sup>416</sup> Conti, 41.

<sup>417</sup> <https://www.wga.hu/frames-e.html?html/c/caravagg/index.html> (Erişim Tarihi 19.12.2017)

erkek figürü, tatmin olmuş bir yüz ifadesine sahip, sahneden çıkmaya çalışırken de kılıcını kınına sokmaktadır. Bu figür olayın azmettiricisi veya Matta'yı ilk yaralayan olabilir.<sup>418</sup>



**Resim 15.** Aziz Mattheus'un Şehit Edilmesi Detay.<sup>419</sup>

Caravaggio'dan önce iki yüzyıl içerisinde doğanın bütün görünüşleri kusursuz bir şekilde resmedilmiş, Caravaggio ise artık çağa uygun bir araştırma yapmaya başlamıştır. Eserlerinde güçlü köylüler, hancılar ve kumarbazlar dikkat çekmeye başlar. Figürler bazen aziz, kahraman ve kilise büyükleri gibi giydirilmiş olsa da her zaman en kaba ve acı yönü ile gerçekliği yansıtır.<sup>420</sup> Güzel giyimli, ağırbaşlı havari anlatımlarına alışmış olan toplum için Caravaggio'nun eserleri bir saygısızlık olarak da görülmüş olabilir. Bu durumun en bilinen örneklerinden biri *Kuşkucu Thomas* adlı eserdir.<sup>421</sup>

*“Onikilerden biri, ikiz diye anılan Thomas İsa geldiğinde onlarla birlikte değildi. Öbür öğrenciler O'na ‘Biz Rab’bi gördük’ dediler. Thomas ise, ‘O'nun*

<sup>418</sup> D'Orazio, 116.

<sup>419</sup> <https://www.wga.hu/frames-e.html?html/c/caravagg/index.html> (Erişim Tarihi 20.12.2017)

<sup>420</sup> Conti, 41.

<sup>421</sup> Gombrich, 393.

ellerinde çivilerin izini görmedikçe, çivilerin izine parmağımla dokunmadıkça ve elimi böğrüne sokmadıkça inanmam' dedi. Sekiz gün sonra İsa'nın öğrencileri yine evdeydiler. Thomas'da onlarla birlikteydi. Kapılar kapalıyken İsa gelip ortalarında durdu, 'Size esenlik olsun' dedi. Sonra Thomas'a 'Parmağını uzat' dedi, 'Ellerime bak, elini uzat, böğrüme koy. İmansız olma, imanlı ol' dedi."<sup>422</sup>



**Resim 16.** Caravaggio, "Kuşkucu Thomas", Tuval Üzerine Yağlı Boya, 107x146cm, 1601-1602, Sanssouci Potsdam.<sup>423</sup>

İdealize edilmiş havari anlatımlarının aksine Caravaggio bu eserinde insanî yönleri ağır basan ve büyük bir merak içerisinde İsa'nın yaralarına bakan figürler olarak resmettiği havarileri, sıradan insanlar tiplemesinde ele almıştır. Kırıksık alınları, yırtık kıyafetleri ve şaşkınlıkları içerisinde havariler ruhani güzelliklerinden uzaklaşmışlardır.

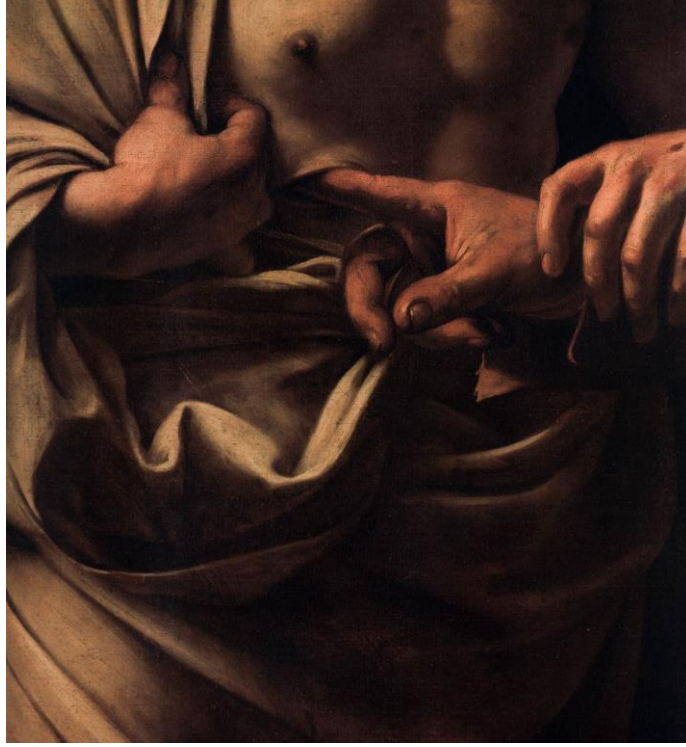
Caravaggio seyirciyi kendisinin bir parçası olmaya zorlamıştır. Tasvir ettiği neşeyi kendisiyle paylaşan ve ıstırapı birlikte hisseden eserler ortaya koymuştur.<sup>424</sup> Bu bağlamda *Kuşkucu Thomas*, Caravaggio'nun yoğun psikolojik anlatımını da ortaya

<sup>422</sup> Yuhanna:20; 24, 25, 26, 27.

<sup>423</sup> <https://www.wga.hu/frames-e.html?html/c/caravagg/06/34thomas.html> (Erişim Tarihi 20.12.2017)

<sup>424</sup> Atasoy, 17. ve 18. Yüzyıllarda Avrupa Sanatı, 116.

koymaktadır. Eserde Thomas'ın elini tutarak vücudunda yer alan yaraya götürən İsa, Thomas'ın kuşkuya düşmüş olmasından dolayı hayal kırıklığına uğramış ve üzgün bir yüz ifadesi ile verilmiştir. İsa'nın durağanlığına karşın, başta Thomas olmak üzere havarilerin şaşkınlığı Barok'un zıtlıklar prensibine uygundur. Seyirciyi olayın psikolojik gerilimine dâhil eden en önemli unsur, Thomas'ın parmağını İsa'nın yarasına sokmasıdır.



**Resim 17.** Kuşkucu Thomas Detay.<sup>425</sup>

Caravaggio'nun ışık anlatımı vücuda zarafet ve yumuşaklık vermenin aksine sert bir anlatım verir. Işık ve derin gölgelerle yarattığı kontrast etkileyicidir.<sup>426</sup> Yine bu eserde de İsa'dan yayılan ilahi bir ışık diğer figürleri aydınlatmaktadır ve arka fonda yer alan karanlıkla da bir zıtlık oluşturulmaktadır.

Caravaggio'nun kendi yaşamında olan öfke, kavgaya meyilli olma ve saldırganlık gibi duygular eserlerinde de yoğun duygusal dışa vurum ve tutku ile görülmektedir. Umut, çaresizlik, ölüm anı gibi insana dair tüm duygular mitolojik ve dini anlatımlarında yerini almış, bu anlatımlarda gündelik yaşamdaki insanları model olarak kullanmıştır.<sup>427</sup> Sanatçı İncil'den aldığı kutsal kişi anlatımlarında, Meryem için

<sup>425</sup> <https://www.wga.hu/support/viewer/z.html> (Erişim Tarihi 20.12.2017)

<sup>426</sup> Gombrich, 393.

<sup>427</sup> Uçar, 45.

her gün sokaklarda görülen bir kadını, diğer kutsal kişiler için ise hamalları da model olarak kullanmıştır. Bu tutumunda halktan gelmiş olmasının büyük bir payı vardır.<sup>428</sup> Hiçbir zaman bir atölye kurmayı düşünmemiş olan Caravaggio yine de olağanüstü bir öğrenci grubuyla bir asrı aşkın sürecek olan bir üslubun başlangıcını yaratmıştır.<sup>429</sup>

Barok dönem dinsel coşkulara görsel ifadelerin katıldığı bir dönemdir. Bu dönemin önemli sanatçılarından *Baciccia* olarak da bilinen Giovanni Gaulli (1639-1709) Il. Gesu Kilisesi'nin tavan süslemelerini yapmıştır.<sup>430</sup> Daha önce Correggio tarafında da bu Cizvit kilisesinin süsleme programı yapılmaya çalışılmış, ancak Gaulli'nin meydana koyduğu izlenim, Correggio ile kıyaslanamayacak ölçüde abartılı olmuştur. Sanatçı burada izleyiciye, kilisenin tavanının açılmış olduğunu ve doğrudan cennetin ihtişamını gördüğünü algılatmaktadır.<sup>431</sup> Tam bir karmaşanın hâkim olduğu eserde bulutlar üzerinde uçan figür grupları, sayısız melek uygulaması, kompozisyonun bütününde dalgalanma etkisini yaratan uçan kumaşlar ve ışık gölge etkisi abartılı bir anlatımla ele alınmıştır. Freskin merkez kısmı bir madalyon içerisine alınmış olsa da bu sınırlayıcı bir unsur olmamıştır. Sınırsızlığı yakalamaya çalışan Barok sanata uygun olarak, figür ve motifler çerçeve dışına taşmakta veya çerçeve dışında kalan figürler merkeze doğru ilerlemektedir.

---

<sup>428</sup> Yetkin, 50.

<sup>429</sup> D'Orazio, 119.

<sup>430</sup> Hollingsworth, 308.

<sup>431</sup> Gombrich, 443.



**Resim 18.** Baciccio, "İsa'nın Adının Yüceltilmesi", Fresk, 1676-1679,

II. Gesu Kilisesi, Roma.<sup>432</sup>

Dini heyecan ve dinamik enerji ile coşkulu olan, süsleme zenginliğinin hâkim olduğu Barok sanat, Roma'da belirdikten sonra, Avrupa ve kolonileri, Amerika ve Hindistan gibi farklı coğrafyalara dek etki alanını genişletmiştir.<sup>433</sup>

<sup>432</sup> <https://www.wga.hu/frames-e.html?bio/b/baciccio/biograph.html> (Erişim Tarihi 20.12.2017)

<sup>433</sup> Honur, Fleming, 572.



## ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

### 3. ARTEMISIA GENTILESCHI VE ESERLERİ

#### 3.1. ARTEMISIA GENTILESCHI'NİN HAYATI VE SANATSAL ÜSLUBU

Toskanalı ressam Orazio Gentileschi ve Prudentia Montone'nin en büyük çocukları olan Artemisia Gentileschi, doğum kayıtlarında 1590 tarihi belirtilmesine rağmen 1593 yılında Roma'da dünyaya gelmiştir.<sup>434</sup> Okula gönderilmeyen ve okuma yazmayı kendi çabası ile öğrenen Artemisia<sup>435</sup> 12 yaşına geldiğinde annesini kaybetmiştir. Artemisia'nın, babasının atölyesinde resim çalışmalarlarıyla iç içe büyüdüğü, 16 yaşına geldiğinde ise babası Orazio'nun aldığı siparişlerden bazılarını tamamladığı kabul edilmektedir.<sup>436</sup>

Yeniden evlendiğine dair bir kayıt bulunmayan Orazio Gentileschi, Artemisia ve diğer çocuklarını aile yakınları ve arkadaşlarının yardımı ile yetiştirmiş<sup>437</sup>, bu dönemde Artemisia'nın erkek kardeşlerinden daha yetenekli olduğu dikkati çekmiştir. Çizim yapmayı, renkleri nasıl karıştıracağını ve nasıl resim yapacağını öğrenen Artemisia, 19 yaşına geldiğinde ise babasının övgüsünü kazanan olağanüstü bir yetenek sergilemiştir.<sup>438</sup> İlk etapta Orazio, kızı Artemisia'yı rahibe olmaya ikna etmeye çalışmışsa da, bunda başarılı olamamış ve ona eğitim vermeye başlamıştır. Geleneksel konularda eğitim almaya başlayan Artemisia, diğer çıraklar gibi atölyede eğitim almak yerine, evlerinde eğitimine başlamıştır.<sup>439</sup> Bu bir anlamda cinsiyetinden ötürü Artemisia'nın izole edilmiş olmasını sağlamış, bu da ortaya koyacağı ilk dönem eserlerinde bu durumun yansımalarına sebebiyet vermiştir.<sup>440</sup>

---

<sup>434</sup> Bissell, 135.

<sup>435</sup> Gülden Mavioğlu- Kenan Karbeyaz, "Ressam Artemisia Gentileschi ve 17. Yüzyıldan Bir Cinsel Suç Örnekleme", *XII. Adli Bilimler Kongresi*, Isparta 04-06 Haziran 2015, 6.

<sup>436</sup> Erkan, 212.

<sup>437</sup> Deborah Anderson Silvers, *Artemisia Gentileschi: The Heart of a Woman and the Soul of a Caesar*, A Thesis Submitted in Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree of Master of Liberal Arts Department of Humanities and Cultural Studies College of Arts and Sciences, University of South Florida, Florida 2010, 2.

<sup>438</sup> Mary Garrard, *Artemisia Gentileschi: The Image of the Female Hero in Italian Baroque Art*, Princeton University Press, Princeton 1989, 13.

<sup>439</sup> Garrard, 93.

<sup>440</sup> Bissell, 208.

Caravaggistlerin en önemlilerinden olan Artemisia, aynı zamanda Floransa’da yer alan Accademia di Arte del Disegno’ya kabul edilen ilk kadın ressamdır.<sup>441</sup>

1611 yılında Orazio Gentileschi, kızının resimsel perspektif uygulamalarını öğrenmesi için, dönemin en önemli ressamlarından olan, ama aynı zamanda cinayet ve ensest gibi suçlamaların yöneltildiği Agostino Tassi’yi tutmuştur.<sup>442</sup> Bu süreçte Tassi’nin tecavüzüne uğrayan Artemisia, Tassi tarafından evlilik vaatleri ile kandırılmış<sup>443</sup> ve cinsel istismara uğramaya devam etmiştir.<sup>444</sup> Artemisia’nın bu istismara göz yummasının sebebi ise evlilik vadeden Tassi’nin onun itibarını ve geleceğini kurtaracağına inanmasıdır. Tecavüzden dokuz ay sonra durumu öğrenen Orazio Gentileschi, Tassi’ye tecavüz suçlaması ile dava açmıştır.<sup>445</sup>

Artemisia’nın mahkeme tutanaklarında yer alan ifadesinde “*Beni yatağın kenarına itti, bacaklarımın arasına dizini koydu ve böylece bacaklarımı kapatamadım... Bir mendil ile ağzımı kapatıp ağlamamamı söyledi... Elimden geldiğince çığlık attım, Tuzia’yı arıyordum*”<sup>446</sup> bulunmaktadır.

Tecavüz davası, kayıtlardan anlaşıldığı kadarıyla yedi ay sürmüş, Artemisia iffetsizlikle suçlanmış, defalarca aşağılanmış, mahkeme kararı ile suçlamalarından vazgeçmesi için işkence görmüş ve mahkeme salonunda bekâret kontrolü yapılmıştır.<sup>447</sup> Dava sürecinde Artemisia, Tassi tarafından tecavüze uğradığını ve evlilik vaadiyle kandırıldığını ısrarla yenilemesine rağmen parmaklarına takılan metal yüzüklerin sıkıştırılması ile mahkeme salonunda da işkenceye maruz kalmış ve kayıtlarda belirtildiğine göre Tassi bu işkenceler sırasında herhangi bir merhamet göstermemiştir.<sup>448</sup>

---

<sup>441</sup> Bissell, 135.

<sup>442</sup> Nurtaç Elçi Akpınar, “Görsel Ziyafete Başkaldırı: Artemisia Gentileschi, ‘Susanna ve Yaşlılar’, (1610, Pommersfelden)”, *Sanat Tasarım Dergisi*, S.7, 2016, 15.

<sup>443</sup> Akpınar, 15.

<sup>444</sup> <http://www.arthistoryarchive.com/arthistory/baroque/Artemisia-Gentileschi.html>, (Erişim Tarihi 10.04.2018)

<sup>445</sup> Elizabeth S. Cohen, “The Trials of Artemisia Gentileschi: A Rape as History”, *The Sixteenth Century Journal*, Vol.31, No.1, 2000, 31.

<sup>446</sup> Cohen, 70.

<sup>447</sup> Mavioğlu- Karbeyaz, 6.

<sup>448</sup> Akpınar, 16.

Tassi ise yapmış olduğu savunmasında, Artemisia ile hiçbir ilişkisinin olmadığını, Artemisia'nın aslında bir fahişe olarak tanındığını ve büyük ihtimalle de babası ile ensest bir ilişki içerisinde olduğunu iddia etmiştir.<sup>449</sup>

Davanın yedinci ayında elde edilen bilgiler ışığında Tassi'nin kendi karısını ve kayınvalidesini öldürdüğü şüphesi de doğmuş, ancak tüm bu suçlamalara rağmen sadece iki yıl ceza almıştır. Bu ceza da daha sonra iptal edilerek Tassi serbest bırakılmış<sup>450</sup> ve aldığı tek ceza dava sonunda Roma'dan sürülmek olmuştur.<sup>451</sup>

Davayı takiben, 1612 yılında Orazio Gentileschi, Artemisia'yı Floransalı bir genç olan Pierantonio Stiattesi ile evlendirmiş ve hemen Floransa'ya taşınmışlardır. Ancak burada da Stiattesi, kumar borçlarını ödeyebilmek için soy bağıını kullanarak Artemisia'nın resimlerini borçlarına karşın kullanmıştır.<sup>452</sup>

1618 yılına gelindiğinde Artemisia ve Stiattesi'nin Prudentia isminde bir kızları olmuş, Artemisia, diğer adı Palmira olan kızına 12 yaşındayken kaybettiği annesi Prudentia'nın adını vermiştir.<sup>453</sup> Üç kızı daha olan Artemisia'nın sadece bir çocuğu hayatta kalmış, diğerleri küçük yaşta ölmüşlerdir.<sup>454</sup>

Floransa'da sanatsal kişiliğini geliştiren Artemisia 1616 yılında Accademia di Arte del Disegno'ya kabul edilen ilk kadın ressam olma onuruna erişmiş, buradayken babasının terkettiği Caravaggio'nun stili geliştirmeye devam etmiştir.<sup>455</sup> Yaklaşık on yıl sonra evliliğini bitirerek Roma'ya geri dönecek olan Artemisia burada saygın bir sanatçı olarak hem Genç Michelangelo Buonarroti hem de Mediciler tarafından korunmuştur.<sup>456</sup>

Floransa'dan sonra Roma, Venedik, Napoli ve İngiltere'ye giden sanatçı, İngiltere'de bir süre Kral I. Charles'ın yanında çalışmıştır.<sup>457</sup> 1638 yılında vardığı Londra'da babası Orazio ile birlikte Greenwich'de kraliçe için yapılan Great Hall'de çalışmaya başlamıştır. 1639 yılında babası ölünce birkaç yıl daha Londra'da kalan

<sup>449</sup> Akpınar, 15.

<sup>450</sup> <https://artuk.org/discover/artists/tassi-agostino-c-15791644> (Erişim Tarihi 11.04.2018)

<sup>451</sup> <https://www.biography.com/people/artemisia-gentileschi-9308725> (Erişim Tarihi 12.04.2018)

<sup>452</sup> Anderson Silvers, 66.

<sup>453</sup> Bissell, 159.

<sup>454</sup> <http://www.artnews.com/2002/02/01/who-was-the-real-artemisia/> (Erişim Tarihi 19.04.2018)

<sup>455</sup> <https://www.britannica.com/biography/Artemisia-Gentileschi> (Erişim Tarihi 12.04.2018)

<sup>456</sup> Anderson Silvers, 49.

<sup>457</sup> Anderson Silvers, 70.

sanatçı, yaşamının son yıllarına doğru Napoli'ye dönmüştür. Ressam Jusepe de Ribera'nın teşviki ile yerleştiği ve sanat hayatının büyük bir kısmının geçtiği Napoli, aynı zamanda natüralizmde geliştiği yerdir.<sup>458</sup> Artemisia'nın hayatının bu dönemi ile ilgili yeterli bilgi bulunmamakla beraber, döneminde sanatsal yeteneği ile babasını geçtiği söylenmektedir.<sup>459</sup> Napoli'de hayata gözlerini yummuş olan sanatçının tam olarak ne zaman ve neden öldüğü bilinmemekle beraber, 1652/53 yılında ölmüş olabileceği tahmin edilmektedir. Ölüm tarihinin tam bilinmemesine sebep olarak da intihar etmiş olabileceği gösterilmektedir.<sup>460</sup>

Artemisia Gentileschi Roma, Floransa, Venedik gibi bölgelerde yapmış olduğu çalışmaları ile önemli bir ün kazanmış, eserleri aristokrat çevrelerce aranır hale gelmiştir. Dönemin önemli simalarından Galileo başta olmak üzere, pek çok düşünür, şair ve yazarın hayranlığını kazanmıştır.<sup>461</sup>

Artemisia Gentileschi'nin yapmış olduğu eserlerin büyük bir çoğunluğunda kadınlar ya kahraman olarak ya da erkeklerle eşit olarak betimlenmiştir. Kadın karakterler, kasıtlı olarak "kadınsı özelliklerden", örneğin; hassasiyet, çekingelik ve zayıflıktan uzak olan asil, cesur ve güçlü kişiler olarak yer almaktadır.<sup>462</sup>

Eserlerinde kana susamış sahnelere yer veren Artemisia, genellikle erotik, kanlı ve bir kurban ya da intikam alır halde tasvir ettiği kadın kahramanlarında dramatik konuları, çarpıcı bir etkiyle yansıtmıştır.<sup>463</sup> Barok'un zıtlıklar prensibine uygun olarak, eserlerinde yoğun duygusal anlatımları karşıt duygularla yansıtan sanatçı, Caravaggio'nun izinde, natüralizmi duygusal drama ile bütünleştirerek karakterlerini resmetmiştir.

Barok dönem resim sanatında, ışık yine dramatizmi artırmak amacıyla kullanılmıştır. Artemisia'nın eserlerinde de ışık adeta tablodan akar vaziyette ele alınarak bu etki vurgulanmıştır. Yine Caravaggio etkisi ile Carracciler'in sanat

<sup>458</sup> Honour, Fleming, 579.

<sup>459</sup> <https://www.britannica.com/biography/Artemisia-Gentileschi> (Erişim Tarihi 12.04.2018)

<sup>460</sup> <http://www.arthistoryarchive.com/arthistory/baroque/Artemisia-Gentileschi.html> (Erişim Tarihi 12.04.2018)

<sup>461</sup> Peter J. Buckley, "Perspectives Artemisia Gentileschi, 1593-1653", *The American Journal of Psychiatry*, V.10, I.8, 2013, 832.

<sup>462</sup> Bissell, 112.

<sup>463</sup> Cumming, 172.

anlayışını benimsemeyen Artemisia'nın tablolarında, güzelliği yansıtmak amaçlanmamış, idealize edilen insan anlatımlarına yer verilmemiştir.

Sanatındaki yetkinliği ile kendi döneminden itibaren dikkat çekmiş olan Artemisia Gentileschi, yaşamış olduğu tecavüz olayı başta olmak üzere tüm yaşamını, yapmış olduğu eserlere yansıtmış, eserlerinde yer alan kadın figürlerini, güçlü ve ne yaptığını bilen birer kahraman olarak betimlemiştir. Yapmış olduğu eserlerin yanı sıra, yaşamış olduğu trajik olaylarla da özellikle feminizmi fikirsel ve sanatsal anlamda etkilemiştir. Judy Chicago öncülüğünde 1974- 1979 yılları arasında yapılmış olan ve feminist düşüncenin başyapıtlarından olan *Akşam Yemeği Partisi* adlı entalasyonda Artemisia Gentileschi'ye de yer verilmiştir. Bunun dışında birçok film, şiir ve kitaba da konu olmuştur.

### 3.2.ESERLERİ

Artemisia Gentileschi, Barok dönem resim sanatının da genel konularını oluşturan, Kitab-ı Mukaddes konuları, apokrif metinlerde anlatılan hikâyeler, Hristiyan inancı için önemli olan şahsiyetler, tarihi kişilikler ve mitolojik figürlere eserlerinde sıkça yer vermiştir. Bunun dışında oto portreleri ile de dikkat çeken sanatçı, babası Orazio'nun etkisi ile Caravaggio'nun stilini eserlerinde yansıtmıştır.

Artemisia Gentileschi tarafından yapılmış eserler arasında, Suzanna ve Yaşlılar, Judith'in Holofernes'i Öldürmesi, Magdalene'nin Dönüşümü, Meryem ile Çocuk ve Davut ile Bat-Şeva eserleri birden fazla resmedilmiştir.

Sanatçının değişen stilini aktarabilmek amacıyla, eser tanıtımlarında ikonografik açıdan benzer olan konular tek başlık altında ele alınmıştır. Bunun dışında, Karşılaştırma ve Değerlendirme bölümü, sanatçının her bir eseri altında Ara Değerlendirme başlığı altında yer almaktadır. Bu alt başlık içerisinde, Barok sanatın önemli ressamı tarafından yapılan eserler, Artemisia Gentileschi'nin tabloları ile karşılaştırılmıştır. Burada konu birliğinin yanı sıra, özellikle tablolarda yer verilen ifade sel anlatımların, konunun özünde ne gibi değişikliklere sebep verdiğine değinilmiştir.

### 3.2.1.1. Suzanna ve Yaşlılar

Sanatçının ilk dönem eserleri arasında, Rönesans ve Barok dönem sanatçıları tarafından sıklıkla resmedilmiş olan *Suzanna ve Yaşlılar* adlı eser bulunmaktadır. Suzanna, apokrif Daniel Kitabı'nda anlatılan ve iffetin sembolü olan kadın bir kahramandır.

*“Babil’de Yoakim adında bir adam yaşıyordu. Bu adam Hilkiya’nın kızı Suzanna adında güzel bir kadınla evlenmişti. Suzanna çok inançlı bir kadındı. Ailesi inançlı Yahudiler’den ve kızlarına Musa’nın yasasını öğretmişlerdi. Yoakim çok zengin bir adamdı. Evinin çevresinde çok güzel bahçeler vardı. Yahudiler orada sık sık toplanırlardı. Çünkü Yoakim’e çok saygı duyarlardı. Birbirinden davacı olanlar Yoakim’in evine giderlerdi, çünkü orada iki yargıç görevlerini yerine getiriyorlardı. Yahudi toplumun ileri gelenlerinden iki kişi bu göreve yeni atanmışlardı. Bunlar için Rab şöyle demişti: ‘Babil’e kötülük girdi. Çünkü yargıçlar halka yol göstermeyi başaramıyorlar.’ Öğle vakti herkes gittikten sonra, Suzanna kocasının bahçesinde yürüyüşe çıkardı. Suzanna o iki yargıcı öylesine cezbediyordu ki, onu görebilmek için orada beklerlerdi. Suzanna’ya duydukları istek bir saplantıya dönüştü. Artık dua edemez oldular, yargıç olarak sorumluluklarını unuttular. Her ikisinin de tutkusu aynıydı, ama ikisi de isteğini birbirinden saklıyordu. Çünkü şehvet düşkünlüklerini açıklamaya utanıyorlardı. Böylece her gün Suzanna’nın yolunu gözleyip, onu görmeye çalışıyorlardı. Bir gün öğle vakti birbirlerine şöyle dediler; ‘Eve gidelim, öğle yemeği zamanı.’ Her ikisi ayrı yönere gittiler, ama Suzanna’yı görebilmek için geri dönünce, tekrar yüz yüze geldiler. Bu durumda her şeyi açıklamak zorunda kaldılar, tutkularını kabul ettiler. Suzanna’yı yalnız yakalayabilmek için fırsat kollamaya başladılar.”<sup>464</sup>*

*“Böylece uygun zamanı bekliyorlardı. Bir gün Suzanna her zamanki gibi iki hizmetçi kızla bahçeye çıktı. Bahçede iki yargıçtan başka kimse yoktu. Saklanmış, Suzanna’yı gözliyorlardı. Hava çok sıcaktı ve Suzanna banyo yapmaya karar verdi. Ardından hizmetçilere şöyle dedi: ‘Bana banyo yağı ve koku getirin, rahatsız edilmem için kapıları kilitleyin.’ Hizmetçiler kapıları kilitleyip Suzanna’nın istediklerini getirmek için yan taraftan çıktılar, ama iki erkeği görmediler. Hizmetçiler gider gitmez iki yargıç saklandıkları yerden hemen ortaya çıktılar. Suzanna’ya koşup şöyle dediler: ‘Kapılar*

<sup>464</sup> [https://www.catholic.org/bible/book.php?bible\\_chapter=13&id=34](https://www.catholic.org/bible/book.php?bible_chapter=13&id=34) (Erişim Tarihi 17.07.2018)

kilitli, bizi kimse görmez. Seninle olmak için yanıp tutuşuyoruz. İstedığımızı bize ver. Eğer vermezsen mahkemeye gidip genç bir adamla yalnız kalmak için hizmetçilerini uzaklaştırdığını söyleyeceğiz. Bu konuda ant içeceğiz.’ Suzanna inleyerek şöyle dedi: ‘Bu işte kurtuluş yok. Size teslim olursam, zina işlediğim için ölüme mahkûm edilebilirim. Sizi reddedersem yine de bana tuzak kuracaksınız. Ama Rabbime karşı günah işlemektense, sizin masum kurbanınız olmayı yeğlerim.’ Ardından Suzanna elinden geldiğince yüksek sesle bağırmağa başladı. İki yargıçta bağıra bağıra onu suçladı. Bir tanesi koşup kapıları açtı. Evdeki hizmetçiler gürültüyü duyunca Suzanna’ya ne olduğunu görmek için yan kapıdan bahçeye koştular. Yargıçlar öykülerini onlara anlatınca, hizmetçiler tiksinipti utandı. O güne dek Suzanna için asla böyle bir şey söylenmemişti.<sup>465</sup>

“Ertesi gün halk Yoakim’in evine toplandı. Kötü planlarını uygulayıp Suzanna’yı ölüme mahkûm ettirmeye kesin kararlı olan iki yargıç da oraya geldi. Herkesin önünde şöyle dediler: ‘Hilkiya’nın kızı, Yoakim’in eşi Suzanna’yı getirin.’ Onu çağırdıkları zaman Suzanna, annesi, babası, çocukları ve bütün akrabalarıyla birlikte geldi. Suzanna o denli zarif ve güzeldi ki, iki kötü adam ona bakmak zevkinden yoksun kalmamak için yüzündeki peçeyi kaldırmasını istediler. Suzanna’nın ailesi ve orada bulunan herkes ağlıyordu. Ardından iki yargıç halkın önünde ayağa kalktı, ellerini Suzanna’nın başına koyup onu suçlamaya başladı. Suzanna ağlıyordu ama Rabbine inanıyordu. Onun için başını göğe doğru kaldırdı. İki adam şöyle tanıklık etti: ‘Biz bahçede yürüyorduk. Ardından bu kadın iki hizmetçi kızla geldi. Asıl kapıları kilitledi ve hizmetçilere gitmelerini söyledi. Sonra bahçede saklanan genç bir adam ona yaklaştı ve onunla birleşti. Biz bahçenin bir köşesindeydik ve olup bitenleri görünce koşup geldik. Onları bu eylemi işlerken yakaladık. Adamı tutmaya çalıştık, ama o bizim için çok güçlüydü. Koşup kapıları açtı ve kaçtı. Kadını yakalamayı başardık. Ona adamın kimliğini sorduk, ama o yanıt vermeyi reddetti. Doğru tanıklık ettiğimize ant içiyoruz.’ Bu iki adam hem toplumun önderlerindendi hem de yargıç. Bu yüzden halk onların öyküsüne inandı ve Suzanna’yı ölüme mahkûm etti.”<sup>466</sup>

“Suzanna yüksek sesle bağırdı; ‘Ey ölümsüz Tanrı, senden hiçbir şey gizlenemez. Sen olacakları önceden bilirsin. Şimdi ölmek üzereyim ama suçsuz olduğumu biliyorsun. Bu

<sup>465</sup> [https://www.catholic.org/bible/book.php?bible\\_chapter=13&id=34](https://www.catholic.org/bible/book.php?bible_chapter=13&id=34) (Erişim Tarihi 17.07.2018)

<sup>466</sup> [https://www.catholic.org/bible/book.php?bible\\_chapter=13&id=34](https://www.catholic.org/bible/book.php?bible_chapter=13&id=34) (Erişim Tarihi 17.07.2018)

adamların yalan söylediğini biliyorsun, ben neden öleyim?’ Rab Suzanna’nın duasını duydu. Ölüme mahkûm edilmek üzereyken Daniel adındaki genç bir adamı konuştu. Daniel şöyle bağırdı; ‘Onun ölümüne neden olan taraflardan biri olmayı reddediyorum.’ Herkes ona baktı ve sordu; ‘Neler söylüyorsun?’ Daniel onların önünde ayağa kalkıp şöyle dedi; ‘Ey İsrail ulusu, neden davranışın bu denli saçma? Böyle bir tanıklıkla İsraili bir kadını ölüme mi mahkûm edeceksin? Doğruyu anlamaya bile çalışmadın. Dava yeniden açılsın. Bu adamların tanıklığı yalandı.’ Ardından herkes davanın bakıldığı yere geri döndü. Yetkililer Daniel’a şöyle dediler; ‘Genç yaşına rağmen Tanrı sana bilgelik verdi. Onun için bize katıl ve ne demek istediğini açıkla’ Daniel onlara şöyle dedi; ‘İki yargıcı birbirinden ayırın ve bırakın da onları ayrı ayrı sorguya çekeyim.’ Daniel ilk yargıcı çağırdı ve ona şöyle dedi; ‘Kötülüklerde yaşlanmış ihtiyar. Şimdi tüm günahlarının hesabını vereceksin. Adil olmayan kararlar verdin. Suçsuz bir insanı öldürmeyin diyen Rabb’e karşın, suçsuzları mahkûm ettin, suçluları serbest bıraktın. Bu iki kişiyi ahlaksız ilişkide bulunurken gerçekten gördünse söyle bakalım, onlar hangi ağacın altındaydı?’ Yargıç; ‘Küçük bir zamk ağacının altındaydı’ dedi. Daniel şöyle dedi; ‘Peki! Bu yalanın bedelini hayatınla ödeyeceksin. Seni balta ile ikiye ayırması için Tanrı’nın meleğine şimdiden buyruk verildi.’ Ardından ilk yargıç oradan uzaklaştırıldı, ikincisi Daniel’ın önüne getirildi. Daniel ona şöyle dedi; ‘Yahudi’den çok Kenanlı birine benziyorsun. Bu kadının güzelliği yargını doğru yoldan saptırdı ve şehvet düşünceni bulandırdı. İsrail’in kadınları senden korktuğu için onlarla istediğini yapmaya alışkınsın. Ama bir Yahudi kızı senin kötülüğüne ortak olmaz. Şimdi söyle bakalım, onları hangi ağacın altında gördün?’ İkinci yargıç şöyle cevap verdi; ‘Büyük meşe ağacının altında.’ Daniel şöyle dedi; ‘Peki! Bu yalanın bedelini hayatınla ödeyeceksin. Tanrı’nın meleği elinde kılıçla seni ikiye bölmek için hazır bekliyor. Böylece ikinizden de kurtulacağız.’ Bunun üzerine bütün insanlar bağırarak Tanrı’yu övdüler. Tanrı kendisine inanıp güvenenleri kurtarır. Her iki yargıca karşı cephe aldı, çünkü Daniel ant içtikleri halde yalan söylediklerini kanıtlamıştı. Musa’nın yasası uyarınca yalancı tanıklık edenler, suçlulara verilecek ceza ile cezalandırılır. Böylece iki yargıç ölüme mahkûm edildi, suçsuz bir kadının hayatı kurtuldu. Suzanna aklandığı için, annesi, babası, kocası ve tüm akrabaları Tanrı’yu övdüler. O günden itibaren Daniel’a büyük saygı gösterildi.”<sup>467</sup>

<sup>467</sup> [https://www.catholic.org/bible/book.php?bible\\_chapter=13&id=34](https://www.catholic.org/bible/book.php?bible_chapter=13&id=34) (Erişim Tarihi 17.07.2018)





**Resim 19.** Artemisia Gentileschi, “Suzanna ve Yaşlılar”, 1610/11, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 170 x 121 cm, Schloss Weissenstein, Pommersfelden.<sup>468</sup>

III. yüzyıl katakomb resimlerine kadar uzanan Suzanna ve Yaşlılar öyküsü, ilk dönem Hristiyanları için iffetin sembolü olmuştur. XVI. ve XVII. yüzyıllarda bir değişim gösteren öyküde, Suzanna ilk kez Barok dönemde çıplak bir vaziyette ele alınmış, anlatımda erotik unsurlar kullanılmıştır.<sup>469</sup>

Artemisia Gentileschi'nin bilinen en eski tablosu olan eserde, taş bir blok üzerinde oturan Suzanna ve hemen arkasında iki yaşlı yargıç yer almaktadır. Sahne, iki yaşlı adamın Suzanna'ya yaptığı ahlaksız teklifin hemen sonrasını anlatmaktadır. Suzanna sağ eliyle kendini korumaya çalışırken, sol eliyle de iki yaşlı yargıcı durdurmak ister vaziyettedir. Yüzünde yer alan ifade, korku, öfke ve iğrenmenin

<sup>468</sup> <https://www.wga.hu/support/viewer/z.html> (Erişim Tarihi 15.04.2018)

<sup>469</sup> Akpınar, 16.

yansımasıdır. Hemen arkasında yer alan yargıçlardan biri diğerinin kulağına bir şeyler fısıldarken, daha yaşlı olanı düşünceli bir halde Suzanna'ya doğru bakmaktadır.

Buradaki Suzanna figürü, sanatçının belki de diğer tüm eserlerinde, idealize edilmemiş figürleri arasında genel güzellik kurallarına kısmen uyan nadir figürlerden biridir. İdeal güzellik anlayışının Caravaggio ve ardılları ile birlikte yıkıldığı bu dönemde, Suzanna'nın kısmen de olsa böyle betimlenmesi, Daniel Kitabı'nda belirtilen özelliklerden kaynaklanmaktadır.

Eserde ışık yoğun olarak Suzanna'nın üzerindedir. Onun masumiyetini de temsil eden ışık tablonun diğer bölümlerine onun vasıtası ile yayılmış gibidir. Sonraki dönem eserlerinde sanatçı ışığı dramatikliği artıran bir öğe olarak kullanarak, dramatik natüralizmin geliştirilmesinde önemli bir rol oynamıştır.

Barok resim sanatında görülen zıt duyguların bir arada uygulanması, bu eserde de, arzularının esiri olan yargıçlar ve onlara karşı iğrenme ve öfke duyan Susanna üzerinden yansıtılmıştır. Bunun dışında, kutsal kabul edilen figürlerin dahi çıplak resmedilebildiği Rönesans anlayışı ile birlikte gelinen noktada, Susanna, erotizmin sınırlarında, üzerinde sadece küçük bir kumaş parçası olan bir figür olarak resmedilmiştir.

Sanatçı bu tabloda canlı bir anlatıma gitmiş, tabloda falu ve karanfil kırmızısı, bataklık yeşili ve mavi tonlardan oluşan canlı renkler kullanmıştır.

### **3.2.1.2. Suzanna ve Yaşlılar**

Artemisia Gentileschi'nin ikinci kez resmettiği *Suzanna ve Yaşlılar* tablosu, erotik unsurlar açısından ilk tablodan daha belirgin unsurlar içermektedir.



**Resim 20.** Artemisia Gentileschi, “Suzanna ve Yaşlılar”, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 161,5 x 123 cm, 1622, Exeter Marquess Koleksiyonu, Lincolnshire.<sup>470</sup>

Eserde Suzanna'nın sağ dizinin yanında “*Artemisia Gentileschi Lomi*” imzası bulunmasına rağmen, bu imza zamanla yok olmuştur.<sup>471</sup> İkinci tablo ilkinde (Resim 19) göre daha canlı bir anlatıma sahiptir. Tabloda melek figürleri ile çevrili bir havuzun yanı başında çıplak vaziyette Suzanna ve hemen arkasında iki yaşlı yargıç yer almaktadır. Suzanna elinde yer alan beyaz kumaş ile üzerini örtmeye çalışırken daha önde olan yargıç düşünceli bir halde onu seyretmektedir. Öteki yargıç ise olasılıkla gelen birileri var mı diye bakış yönünü Suzanna'dan farklı bir yöne çevirmiştir. Sahne iki yargıcın yaptığı ahlaksız teklif sonrasında ele almıştır. Bunu belirten en önemli etmen Suzanna'nın yüzünde yer alan üzüntü ve teklifi geri çevirdikten sonra kendini Tanrı'nın merhametine

<sup>470</sup> Christiansen, Mann, 355.

<sup>471</sup> Christiansen, Mann, 355.

bırakarak gökyüzüne bakan halidir. Suzanna, Daniel Kitabı'nda bahsedilen güzelliğinin tam aksine sıradan bir kadın olarak ele alınmıştır.

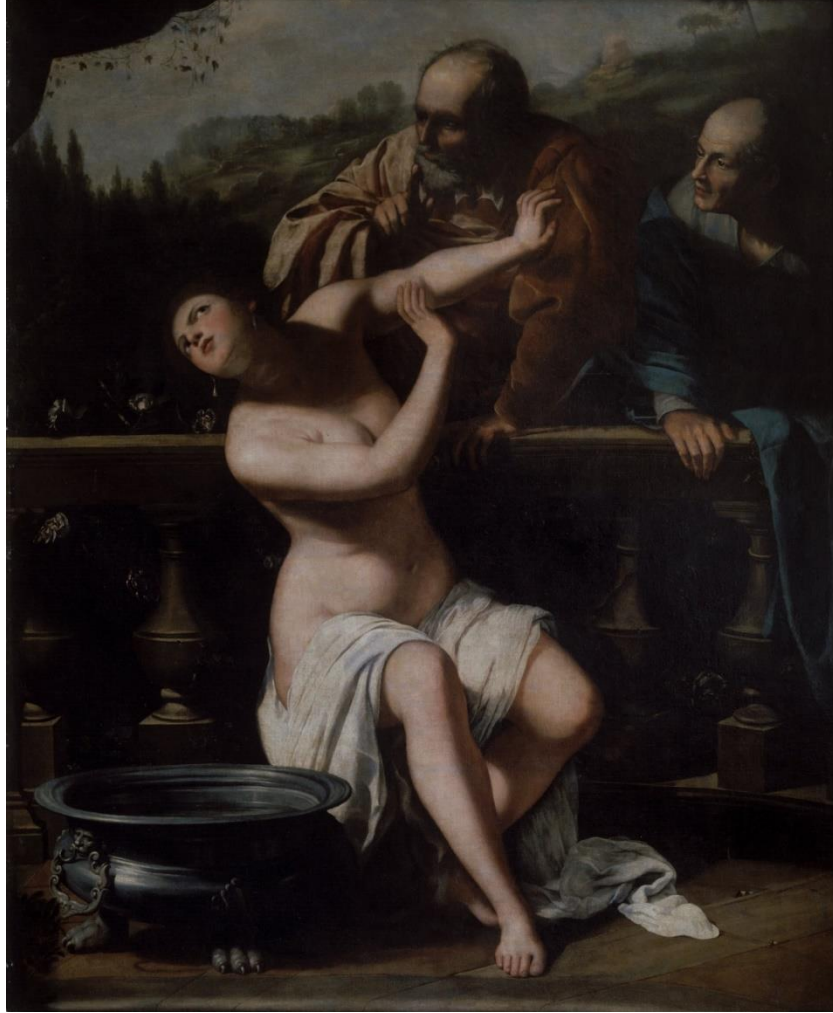
Apokrif Daniel Kitabı'nda yaşlı yargıçları sorguya çeken Daniel, Suzanna'yı başka bir adamla nerede gördüklerini sorduğunda, ilki bir zambak ağacının ikincisi ise bir meşe ağacının altında gördüklerini söylemişlerdir. Artemisia ilk tabloda iftirayı ortaya çıkaran ağaç sorusuna istinaden herhangi bir ağaca yer vermemişken, ikinci tabloda da farklı bir ağaca yer vermiştir. Sarı, beyaz ve mavinin yoğun olduğu açık renkler ve kahverengi ile grinin yoğun olduğu koyu renklerin yanı sıra ışık-gölge etkisi de esere bir canlılık kazandırmıştır.

Dramatik konuları etkileyici bir görsellikle ele alan Artemisia, Suzanna'nın ilk anlatımında öfke dolu bir kadın tasvirini kullanmışken, ikinci tablo konunun özünü daha iyi yansıtmıştır. Suzanna, ilk etapta aldığı teklife karşı öfke ile dolsa da, tehdit ve ölüm korkusuna rağmen Tanrı'nın yasalarından vazgeçmemiş, bunun için ölümü dahi göze almıştır. Yaşadığı olayın şaşkınlığı ve üzüntüsü ikinci tabloda Suzanna'nın yüzünde dramatik bir etkiyle yansıtılmıştır. Suzanna gözleriyle Tanrı'ya yakarır bir haldedir.

İkinci tabloyu ilkinden daha erotik kılan unsur, Suzanna'nın çıplaklığından ziyade tablonun hangi anı ifade ettiğiyle alakalıdır. İlk tabloda, çıplak bir kadının, karşısına çıkan adamlar karşısında korkuya kapılmış bir hali var iken, ikinci tablo, bu iki adamın niyetlerinin apaçık ortaya çıktığı, bunun karşısında ise Suzanna'nın büyük bir üzüntü ve çaresizliğe kapıldığı psikolojik an etkendir.

### 3.2.1.3. Suzanna ve Yaşlılar

Artemisia Gentileschi, farklı versiyonlarını yaptığı Suzanna ve Yaşlılar öyküsünün son tablosunu hayatının son yıllarında resmetmiştir.<sup>472</sup>



**Resim 21.** Artemisia Gentileschi, “Suzanna ve Yaşlılar”, Tuval Üzerine Yağlı Boya”, 205 x 168 cm, 1649, Moravská Galerie, Brno.<sup>473</sup>

Apokrif Daniel Kitabı’nda iffetin sembolü olarak anlatılan Suzanna’nın, Artemisia tarafından yapılan bu son tasviri, sanatçının önceki iki eserinden farklı bir psikolojik anlatıma sahiptir. İlk tabloda kendini savunmaya çalışan kızgın Suzanna, ikinci tabloda Tanrı’nın ona çizdiği kadere razı, üzgün bir halde başını semaya dikmiştir. Bu son tablo ise, her iki tablonun psikolojik etkilerini yansıtan bir özelliğe sahiptir. Evinin bahçesinde yalnız başına yer alan Suzanna, yaşlı yargıçlardan aldığı

<sup>472</sup> Christiansen, Mann, 423.

<sup>473</sup> [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Susanna\\_and\\_the\\_Elders.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Susanna_and_the_Elders.jpg) (Erişim Tarihi 26.04.2018)

ahlaksız teklif sonrası, kollarını hınçla onlara doğru uzatarak onları durdurmaya çalışırken, bir yanda da gözlerini gökyüzüne dikmiş ilahi bir yardım beklemektedir. Korkuluklara dayanmış olan yargıçlardan daha yaşlı olanı sağ eliyle sus işareti yaparak Suzanna'yı sakinleştirmeye çalışmaktadır. Hemen yanında yer alan diğer yargıç ise, böyle bir tepki beklemiyormuşçasına şaşkın bir halde Suzanna'ya bakmaktadır.

Daha canlı bir anlatıma sahip ilk iki tablonun aksine, bu versiyonda kasvetli bir hava vardır. Karanlık bir atmosferde koyu tonların yer aldığı eserde Suzanna'yı kısmen aydınlatan bir ışık bulunmasına rağmen karanlık algısı değişmez. Resmin arka planında orman ve dağ manzarası yer almaktadır. Bu bölümde koyu yeşil tonlarla elde edilen karanlık, ön kısımda kısmen aşılmış olsa da eserin genelinde kasvetli bir anlatım bulunur. Bu düzenleme Barok'un kötümser anlayışını yansıtmaktadır. Sanatçının özellikle Judith anlatımlarında ele aldığı katliam olgusu ve trajedi, bu eserde de kasvetli bir anlatıma bürünerek, Caravaggio ile genel hatları çizilen Barok natüralizminin dramatik yönünü vurgular.

Tabloda beyaz bir örtü ile belden aşağısı örtülmüş olan Suzanna'nın gerisinde kahverengi ve yeşil tonlardan oluşan kıyafetler giymiş yargıçlar yer almaktadır. Yargıçların kıyafetlerinde, Artemisia'nın önceki eserlerinde görülen canlı renklerin yerini solgun renkler almıştır. Yargıçların önceki iki eserde yüzlerinde yer alan arzu, burada yerini solgun yüzlerdeki şaşkınlığa bırakmıştır. İlk tabloda, Suzanna, yargıçlar ve taş blok yer almaktadır. İkinci tabloda, etrafında melek heykellerinin bulunduğu bir çeşme görülür. Üçüncü tabloda ise iç karartıcı anlatıma destek sağlar mahiyette siyah bir kazan yer alır. Kazanın ayaklarında vahşi hayvan pençeleri, kulplarında ise masklara yer verilmesi bu algıyı güçlendirir. Bu değişimler, tabloyu karanlık bir atmosfere büründürürken, sanatçının da yaşamının son yıllarında değişen ışık ve renk algısını yansıtması açısından önemlidir.

## **Ara Değerlendirme**

### **Suzanna ve Yaşlılar**

Artemisia Gentileschi'nin bilinen ilk eseri olan Suzanna ve Yaşlılar (Resim.19) 1610/1611 yıllarında yapılmıştır.

Hristiyan resim sanatında sıkça tasvir edilen konu, Daniel Kitabı'nda iftiraya uğrayan iffetli bir kadının Tanrı'ya güveni sonunda kurtulmasını anlatması bakımından, Hristiyanlık için sembol olan konulardandır. Karşı reformasyonun ifade biçimi olan Barok dönemde de birçok sanatçı tarafından Suzanna'nın hikâyesi resmedilmiştir.



**Resim 22.** Johann Carl Loth, “Suzanna ve Yaşlılar”, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 101,3 x 137,2 cm, XVII. Yüzyıl, J. Paul Getty Museum, Kaliforniya.<sup>474</sup>

Johann Carl Loth (1632-1698)<sup>475</sup> tarafından yapılan Suzanna ve Yaşlılar anlatımında, Suzanna'nın bahçede yaşlılarla karşılaştığı an ele alınmıştır. Tabloda sol tarafına doğru yere yatmış olan Suzanna, sağ elini kaldırarak yaşlılardan korunmaya çalışmaktadır. Yaşlı yargıçlardan biri Suzanna'ya doğru arzuyla karışık bir merakla yönelmişken, diğeri eliyle sus işareti yapmaktadır.

Artemisia'nın mavi, kırmızı ve yeşil renklerle yakaladığı canlılık, Loth'un tablosunda tek rengin hâkimiyetine dönüşmüştür. Kahverengi tonların yoğun olduğu eserde, Suzanna'nın üzerinde bel kısmını örten beyaz bir örtü ve mavi bir pelerin bulunur. Ona daha yakın olan yargıç sol eli ile pelerini tutmaktadır.

<sup>474</sup> <http://www.getty.edu/art/collection/objects/526/johann-carl-loth-susannah-and-the-elders-german-fourth-quarter-of-17th-century/> (Erişim Tarihi 27.04.2018)

<sup>475</sup> <http://www.getty.edu/art/collection/artists/413/johann-carl-loth-german-1632-1698/> (Erişim Tarihi 14.06.2018)

Loth'un Suzanna anlatımında da ışık Suzanna'da yoğunlaşmıştır. Ancak Artemisia'nın Suzanna ve Yaşlılar (Resim 20, Resim 21) anlatımlarında görülen kasvetli havaya yer verilmemiştir. Artemisia arka planda karanlık bir ortam elde ederek, ön kısımda meydana gelen olayın dramatik yönünü vurgulamıştır. Loth ise Suzanna'da yoğunlaştırmış olduğu ışığa rağmen, arka kısım ile ön kısımda ışık-gölge etkisini en aza indirmiştir.

Loth, kahverenginin tonlarını, tablonun hemen her yerinde kullanmış, Suzanna'da yer verdiği beyaz ve mavi kumaşlar ile de onu vurgulamıştır. Burada yer alan Suzanna, duruş açısı ile korkmuş bir figür olmasına rağmen, yüzünde ifadesizlik dikkati çeker. Barok resmin en belirgin özelliği olan ifade Suzanna'da bu tablo için donuk bir ifadeye dönüşmüştür. Bu hali ile Suzanna, Artemisia'nın eserlerinde (Resim 19, Resim 21) görülen, kendini savunmaya hazır, cesur bir kadın olmaktan çıkmıştır. Artemisia'nın tablolarında yer alan öfke ve iğrenme Loth'un tablosunda görülmez. Yine Loth'un tablosunda, yaşlı yargıçlardan ayakta olanı, Daniel Kitabı'nda ima edilen doğulu olmasından kaynaklı, doğulu kıyafetlerle betimlenmiştir. Diğer yargıç ise, Suzanna'yı ilk defa görür gibi bir halde, şaşkınca bakmaktadır. Bu hali ile kutsal metinde geçen bir hadise olmaktan çok, mitolojik kurgusallıkta anlatılan hikâye kahramanı gibi bir tavrı bulunmaktadır.

Bir diğer Suzanna ve Yaşlılar tablosu, Barok dönemin önemli sanatçılarından Peter Paul Rubens tarafından resmedilmiştir.





**Resim 23.** Peter Paul Rubens, “Suzanna ve Yaşlılar”, Panel Üzerine Yağlı Boya, 198 x 218 cm, 1609/1610, Real Academia de Ballas Artes de San Fenando, Madrid.<sup>476</sup>

Peter Paul Rubens’in (1577/1640)<sup>477</sup> Suzanna ve Yaşlılar tasvirinde, tabloya hakim olan kaos anı dikkati çeker. Barok’un karmaşaya dayanan kompozisyonlarının bir örneğini oluşturan eserde, Suzanna’yı yalnız başına yakalamış olan yaşlı yargıçların ona saldırması ve Suzanna’nın çaresizce onlardan kaçmaya çalışması resmedilmiştir.

Suzanna, kırmızı bir kaftanın olduğu sandalyesinden korku ile ayağa kalmış, üzerindeki beyaz ve sarı renklere oluşan örtü ile kendini kapatmaya çalışırken, bir yandan da yargıçlardan uzaklaşmaya çalışmaktadır. Yargıçlardan daha yaşlı olanı, Suzanna’yı tamamen çıplak bırakmak için örtüsünü çekiştirmektedir. Diğer yargıç ise korkuluklardan atlayarak sağ eli ile Suzanna’yı tutmaktadır. Tablonun bu hareketli anlatımı, yoğun ifadesellikle birleşince son derece canlı bir anlatıma sahip olmuştur. Yaşlı yargıçlar, kötülüğün sembolü konumundadırlar. Yüzlerinde yapmaya çalıştıkları eylemin yansıması olarak sert bir ifade yer alır. Arzulu bakışları kötülükle birleşmiş

<sup>476</sup> [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/b6/Peter\\_Paul\\_Rubens\\_Susanna\\_and\\_the\\_Elders\\_-\\_WGA20267.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/b6/Peter_Paul_Rubens_Susanna_and_the_Elders_-_WGA20267.jpg) (Erişim Tarihi 30.04.2018)

<sup>477</sup> Ağçiçek, 27.

olan bu iki karakter şeytani bir anlatımla ele alınmıştır. Artemisia'nın ilk tablosunda ise (Resim 19) yaşlılar, düşünceli bir tavır takınmışlardır. Artemisia onları şehvetin kurbanları olarak ele almışken, Rubens kötülüğün kaynağı olarak yansıtmıştır. Rubens'in eserinde, Suzanna'nın masumiyetinden ziyade yargıçların kötülükleri ön plandadır. Artemisia ise, her üç tabloda da (Resim 19, Resim 20, Resim 21) Suzanna'nın masumiyetine ve cesaretine odaklanmıştır. Bu aynı zamanda fiziken de güçlü olan tarafın yargıçlar değil, Suzanna olmasını sağlamıştır. Rubens'in kötülüğü timsali olan karakterleri, insana korku salan bir anlatımla ön planda iken, Artemisia'nın yargıç tasvirleri son derece sönük ve güçsüz karakterlerdir.

Rubens'in Suzanna tasviri, ne kendini savunmaya çalışan güçlü bir karakterdir ne de kendini Tanrı'nın merhametine bırakan dinsel bir kahramandır. Saldırı karşısında fazlasıyla korkmuş olan Suzanna'nın yüzünde çaresizliğin ifadesi okunmaktadır. Panik anında ne yaptığını bilmeyen bir karakter olarak ele alınmış olan Suzanna, yargıçları engellemek yerine kendini umutsuzca kapatmaya çalışmaktadır. Artemisia'nın ilk ve son Suzanna anlatımları (Resim 19, Resim 21) kendini şiddetle savunan, yapılan eylemden dolayı utanç, iğrenme ve öfke duyan bir karakterdir. İkinci Suzanna tasvirinde ise (Resim 20) kaçış yolu bulamayan Suzanna gözlerini gökyüzüne dikerek Tanrı'dan yardım ister ve ona teslim olur vaziyette ele alınmıştır.

Rubens'in eserinde de ışık ve gölge etkisi, koyu arka plan ve daha aydınlık olan ön planda, özellikle Suzanna'ya yansıyan ışıkla elde edilmiş, kırmızı, beyaz, sarı, parlak mavimsi gibi canlı renklerle konu vurgulanmıştır.

Rubens'in figürlerinde görülen genel anlatım bu eserde de yer alır. Figürlerini iri basenlere sahip, göbekli ve iri cüsseli olarak ele alan Rubens'in Suzanna'da da aynı anlatıma gittiği, anatomik açıdan da bilinçli bir bozulmaya sebep verdiği görülmektedir. Bu uygulama Artemisia Gentileschi'nin de eserlerinde göze çarpmaktadır. İdeal güzelliği aramayan sanatçılar figürlerini ideal olmaktan çıkarmış, konunun özünü vurgulayan ifadesel anlatıma daha fazla yönelmişlerdir.

Bir diğeri Suzanna ve Yaşlılar tablosu, Barok dönem İtalyan ressamlarından Guido Cagnacci'ye (1601/1663)<sup>478</sup>aittir.



**Resim 24.** Guido Cagnacci, “Suzanna ve Yaşlılar”, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 144 x 173 cm, XVII. Yüzyıl, Hermitage Museum, Rusya.<sup>479</sup>

Cagnacci tarafından resmedilen Suzanna ve Yaşlılar tablosunda, Suzanna ayak ayaküstüne atmış bir vaziyette oturmakta ve sağ tarafında bulunan yaşlı yargıçlara doğru bakmaktadır. Kahverengi ve kırmızı kıyafetler içerisinde olan yargıç ciddi bir ifade ile Suzanna'ya birşeyler söylerken, diğeri de Suzanna'ya doğru bakmaktadır.

Arka kısımda yer alan yoğun karanlık, Artemisia'nın tablosunda (Resim 21) olduğu gibi kasvetli bir hava sağlamaktadır. Ancak burada, arka plandaki bu karanlık, Cagnacci'nin olay anı olarak akşamı seçmiş olmasından kaynaklıdır. Ön kısımda ise Suzanna üzerinde yoğunlaşan ışık, onun vasıtası ile yargıçları da aydınlatmaktadır.

Artemisia'nın her üç tablosunda da görülen, kendini savunmaya hazır ve Tanrı'ya güvenen Suzanna anlatımı, Cagnacci'nin eserinde yerini bulunduğu durumdan

<sup>478</sup> <https://www.wga.hu/frames-e.html?html/c/cagnacci/index.html> (Erişim Tarihi 14.06.2018)

<sup>479</sup> [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Guido\\_Cagnacci\\_-\\_Susanna\\_and\\_the\\_Elders\\_-\\_WGA3761.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Guido_Cagnacci_-_Susanna_and_the_Elders_-_WGA3761.jpg) (Erişim Tarihi 30.04.2018)

pek şikâyetçi olmayan bir karaktere bırakmıştır. Artemisia'da öfke ile yargıçları durdurmaya çalışan (Resim 19, Resim 21) veya büyük bir inançla Tanrı'ya yönelen (Resim 20) Suzanna, Cagnacci'nin eserinde, cüretkâr bir havaya bürünmüştür. Yüzünde kısmen görülen utanmışlık ifadesi dışında tavırlarında bir değişme olmayan Suzanna, rahat bir duruş sergiler. Bu, yargıçlarla karşılaşma anının yaşatmış olduğu bir şok olabilir. Onlarla karşılaşmış olmasına rağmen kendini geri çekmeden, doğrudan onlara yönelmiş olan Suzanna, Artemisia'nın eserlerinde görülen güçlü kadın imajını yansıtmaz.

Artemisia'nın idealleştirmediği çıplaklık Cagnacci'nin tablosunda erotizmi vurgular mahiyette idealize edilmiştir. Artemisia'nın Suzanna tablolarında görülen çıplak kadın figürü, korku ile geri çekilen, kendini kapatmaya çalışan bir anlatımla çıplaklığı sembolik olarak yok ederken, Cagnacci, çıplaklığı ilahi bir ışık algısı ile ön plana çıkarmış, şehvete karşı bir başkaldırı olan Suzanna'yı erotik bir karakter haline getirmiştir.

Cagnacci eserinde karanlık bir ortamda koyu tonları tercih etmiştir. Kahverengi tonlarda bir oturma alanı, koyu kırmızı ve kahverengiden oluşan yargıç kıyafetini benimsemiştir. Bu düzenlemenin aksine, yine Suzanna'da yoğun bir ışık ve belden aşağısını kısmen örten beyaz bir örtü ile merkez figür vurgulanmıştır. Renk açısından Artemisia'nın özellikle ilk tablosunda görülen canlılık burada yer almaz.

### **3.2.2.1. Madonna ve Çocuk (Meryem'in İsa'yı Emzirmesi)**

Artemisia Gentileschi'nin ilk dönem çalışmalarından bir diğeri Madonna (Meryem) ve Çocuk'tur. Eser Meryem'in oğlu İsa'yı emzirmesini konu edinmektedir.

Hristiyan resim sanatının erken dönemlerinden itibaren resmedilen Meryem ve Çocuk İsa anlatımlarında, Meryem son derece sevecen, Tanrı annesi olması hasebiyle vakur ve aynı zamanda mütevazı bir duruş sergiler. Tasvirlerin çok büyük bir bölümünde örtülü olarak resmedilen Meryem sadece duruşu ile değil aynı zamanda kıyafetleri ile de mütevazı bir karakterdir. Çocuk İsa anlatımları ise, genellikle yaşımdan beklenmeyecek olgunlukta olan tasvirleri içerir. Rönesans ile birlikte Meryem yer yer örtüsüz olarak ve şık kıyafetler içerisinde resmedilmiş, İsa ise tanrısallığının önceki dönemlere nazaran daha az vurgulandığı bir çocuk anlatımına bürünmüştür. Barok

dönem sanatçıları ise bu anlatımların daha keskin hatlarla ayrıldığı, Tanrı annesi Meryem'in çok daha gösterişli olduğu, Çocuk İsa'nın ise tanrısallığından ziyade çocuksu yönünün ortaya çıkarıldığı eserler vermiştir.

Barok dönemde Meryem ve İsa anlatımlarında, Meryem'in İsa'yı emzirmesi sahnesi sıklıkla işlenmiştir. Bunun sebepleri arasında, entelektüel birikimi doğurganlık ve aile kurumundan üstün gören Rönesans'ın sekülerliğine karşın, Barok'un dinsel bir misyon üstlenmesi gösterilebilir. Kutsal sayılan çocuğunu emziren anne figürü, kutsal olan Meryem üzerinden verilmiştir.

Artemisia Gentileschi tarafından yapılan Madonna ve Çocuk adlı çalışma Barok'un bu genel anlatımına sahiptir.



**Resim 25.** Artemisia Gentileschi, “Madonna and Child”, 1610/1611, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 116 x 86 cm, Galleria Spada, Roma.<sup>480</sup>

Eserde sandalyesi üzerinde oturan Meryem, kucağında çocuk İsa’yı tutmaktadır. Caravaggist bir ressam olan Artemisia, onun etkisi ile arka fonda karanlık bir atmosfer yaratarak sahnede yer alan kutsal konuyu çarpıcı hale getirmiştir. Bu etkiyi aynı zamanda Meryem ve İsa’da yer verdiği yoğun ışıkla da destekleyen sanatçı ışık- gölge etkisini yapmış olduğu tüm eserlerinde kullanmış, bu tabloda da koyu arka planla zıtlık oluşturan mavi ve kırmızı tonlar ve beyaz renk ile canlı bir anlatıma gitmiştir. Meryem bu sahnede örtüsüz ve şık kıyafetler içerisinde resmedilmiş, yüzünde merhamet ve şefkati hissettiren bir durgunluğa yer verilmiştir. Sol göğsünü açarak İsa’yı emzirmeye çalışan Meryem’in durağanlığına karşın, çocuk İsa merakla ve biraz da şefkatle

<sup>480</sup> Keith Christiansen, Judith W. Mann, *Orazio and Artemisia Gentileschi*, The Metropolitan Museum of Art, New York Yale University Press, 2013, 299.

annesine doğru bakmaktadır. İsa'nın sol kolunu annesinin boynuna doğru uzatması da bu anlatımı destekler. Özellikle Rönesans dönemi eserlerinde Meryem ve Çocuk İsa figürü çoğunlukla doğrudan seyirciye bakarken veya yanlarında farklı figürler yer alırken, Artemisia bu eserinde, anne ve oğlu yalnız başına ve tamamen kendilerine odaklanmış bir şekilde resmetmiştir. Burada Meryem ve İsa arasındaki kutsanan sevgi bağı son derece keskindir.

Barok'un zıtlık anlayışına uygun olarak, eserde yer alan durağanlık yine Barok dönem resim ve heykellerinde sıkça görülen bir uygulama ile farklı yönlere meyleden vücut uzuvları ve elbise kumaşlarında yer alan dalgalanmalarla bir hareketlilik sağlayarak, eseri canlı bir anlatıma büründürmüştür.

Gözlemin esas olduğu Barok dönemde, elde edilen unsurların hayali bir kompozisyonu gerçekleştirilir.<sup>481</sup> Artemisia Gentileschi'nin de, bu eserinde gerçek bir emzirme olayını gözlemlediği kabul edilmektedir.<sup>482</sup> Burada gerçek bir gözleme dayalı olarak, vücutların duruş şekilleri, özellikle İsa'nın pozisyonundan dolayı bedeninin alması gereken kıvrımlar, Barok'un anatomik gerçekliğine uygun olarak verilmiştir.

### 3.2.2.2. Tesbihli Meryem ve Çocuk

Artemisia Gentileschi'nin *Tesbihli Meryem ve Çocuk* adlı eseri son dönem eserlerinden biridir.

Üzerinde sanatçının imzası bulunmasına rağmen, tablo bir dönem oldukça tartışılmıştır. Bunun en önemli sebebi değişen renk algısıdır. Eserde yer alan kırmızı ve mavinin ton uygulaması, Artemisia'nın daha önceki eserlerinde görülmeyen bir düzendedir.<sup>483</sup>

---

<sup>481</sup> Turani, 456.

<sup>482</sup> Christiansen, Mann, 302.

<sup>483</sup> Christiansen, Mann, 427.



**Resim 26.** Artemisia Gentileschi, “Tesbihli Meryem ve Çocuk”, Bakır Üzerine Yağlı Boya, 58 x 50 cm, 1651, El Escorial Casita del Principe.<sup>484</sup>

Tabloda, Çocuk İsa’yı kucağına alarak oturmakta olan Meryem, bir önceki anlatıma nazaran geleneksel tanrı annesi anlatımına daha yakındır. Diagonal şekilde duran bu iki figürden, Meryem oğlunun üzerine hafifçe eğilerek elindeki tesbihle onu oyalayan bir anne imajı sergiler. Bir bacağı aşağı sarkmış olan İsa ise sağ elinde bir adet gül tutarken, sol eliyle tesbihi tutmaya çalışmaktadır. Buradaki tesbih, sadece sıradan

<sup>484</sup> [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:La\\_Vergine\\_e\\_il\\_Bambino\\_con\\_il\\_rosario\\_Artemisia.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:La_Vergine_e_il_Bambino_con_il_rosario_Artemisia.jpg) (Erişim Tarihi 26.04.2018)



bir annenin sıradan olan çocuğunu oyalama unsuru olarak değil, uç kısmında yer alan haçla da kutsallığı vurgular.

Meryem tabloda, bakır rengi saçlarını kısmen, göğüs bölgesini ise tamamen örten ince bir tülle tasvir edilmiştir. Rönesans ile birlikte örtüsüz olarak resmedilen Meryem anlatımlarında, Artemisia'da bir önceki tablosunda Meryem'i örtüsüz olarak ele almıştır. Bu tablo ise geleneksel Meryem anlatımlarına yakın bir çizgidedir. Tanrı annesi Meryem'in yüzünde yine geleneksel anlatıda yer alan ve bir önceki tabloda bulunmayan nuranî bir ifade vardır. Masumiyetin ve temizliğin tezahürü olan bu genç Meryem tasvirin de aynı zamanda alışılmış olan vakur bir ifade de yer almaktadır.

Annesinin kucağında, üzerinde ince bir tül ile uzanmış olan İsa ise tutmaya çalıştığı tesbihe değil de annesine bakmaktadır. İsa ağzı yarı açık halde, annesinin tanrısal güzelliğinden son derece etkilenmiş bir haldedir.

Tablonun zemini karanlık olarak ele alınmıştır. Ön kısma doğru yeşil bir perde ve pembe güller ile başlayan canlı renkler Meryem'de tamamlanmıştır. Zaten fazlasıyla aydınlık olan merkez sahne, Meryem'in parlak mavimsi pelerini, ateş kırmızısı elbisesi, hardal sarısı örtüsü, bakır saç rengi ve yüzüne yansıyan ışıkla son derece canlı bir anlatıma sahip olmuştur.

Meryem ve İsa'nın bir önceki tabloda olduğu gibi tamamen birbirlerine odaklanmış halleri, kutsal sevgi bağı anlatımını vurgulamaktadır. Buradaki kutsiyete ucunda haç olan tesbih, Meryem'in başı üstünde altın bir çember gibi duran hale ve İsa'nın hemen başından çıkan kutsal ışıktır.

## **Ara Değerlendirme**

### **Madonna ve Çocuk (Meryem'in İsa'yı Emzirmesi)**

Artemisia Gentileschi tarafından iki kez resmedilen Madonna (Meryem) ve Çocuk (Resim 25, Resim 26) konusu, erken Hristiyanlık döneminden itibaren resmedilen, Barok dönemde de karşı reformasyonun sembollerinden olan bir anlatıma sahiptir. İlk tabloda (Resim 25) Meryem'in oğlu İsa'yı emzirmesi anını resmeden sanatçı, ikinci tabloda (Resim 26) kucağında İsa'yı tutan Meryem'i elinde tesbih ile betimlemiştir.

Sanatçının babası Orazio Gentileschi (1563-1639)<sup>485</sup> tarafından da resmedilen Meryem ve Çocuk tasviri, yine Meryem'in İsa'yı emzirme konusunu işlemektedir.



**Resim 27.** Orazio Gentileschi, “Meryem ve Çocuk”, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 98,43 x 74,93 cm, 1609, Muzeul National de Artă al României, Romanya.<sup>486</sup>

Orazio Gentileschi'nin yapmış olduğu tabloda, Meryem sandalyesinde oturmakta ve sağ göğsü ile kucağında yer alan İsa'yı emzirmektedir. Son derece doğal bir aktarıma gitmiş olan Orazio, Meryem ve Çocuk anlatımlarında görülen kutsallığı ele

<sup>485</sup> Christiansen, Mann, 150.

<sup>486</sup> <http://www.the-athenaeum.org/art/detail.php?ID=39935> (Erişim Tarihi 30.04.2018)

almamış, Meryem ve İsa'yı sıradan bir anne ve oğul olarak resmetmiştir. Caravaggio'nun ardıllarından olan Orazio'nun bu natüralist anlayışı, kızı Artemisia'ya da sirayet etmiş ve o da Madonna ve Çocuk anlatımlarında idealize edilen kutsallık anlayışından kaçınmıştır.

Orazio Gentileschi'nin tablosunda yer alan Meryem, son derece sıradan bir kadındır. Kucağında, kutsiyetine dair hiçbir ifade bulunmayan İsa'yı taşımaktadır. İsa, yaşından beklenecek canlılıkta olup, merakla annesine doğru bakmaktadır. Eserdeki bu sıradanlık, ışık-gölge etkisi ile bir canlılığa sebebiyet vermiştir. Resmin sağ arka kısmında yer alan karanlık, soldan yansıyan ışıkla bölünmüş, Meryem ve İsa'yı vurgularcasına onlarda yoğunlaşmıştır. Artemisia'nın ilk tablosunda da görüldüğü gibi ışık parçalanarak küçük yüzeylerde de bir kontrast oluşturmuştur. Bu canlı anlatıma koyu kırmızı, mavi ve beyaz renklerden oluşan Meryem'in kıyafeti de destek sağlamıştır.

Orazio'nun sıradanlaştırdığı Meryem, son derece sade bir kıyafet içerisinde resmedilmiş, Artemisia'nın her iki tablosunda da yer verdiği gösterişli anlatım uygulanmamıştır.

Orazio, Meryem'i sıradanlaştırdığı gibi, İsa'yı da alelade bir çocuk olarak ele almış, Tanrı'nın oğlu anlatımını destekleyen hiçbir unsura yer vermemiştir. Artemisia'nın özellikle ilk tablosu, İsa'nın çocuksu yönünü ön plana çıkarırken, aynı zamanda annesine olan şefkati ile de İsa'nın sembolize ettiği sonsuz şefkat algısını vurgulamaktadır. Bunun yanı sıra, Orazio'nun tablosunda günlük bir iş algısına dönüşen Tanrı annesinin oğlunu emzirmesi kutsallığı, Artemisia'nın tablosunda duygusal bir alt plana sahiptir. Meryem'in gözlerini kapayarak oğluna doğru yönelmesi ve yüzünde yer verilen merhamet ve İsa'nın annesine hem merakla hem şefkatle uzanması, Orazio'nun tablosunda yer verilmeyen dramatik unsurlardır.

Kutsallığı öteleyen Orazio, Meryem ya da İsa'da onların kutsiyetini belirten haleye de yer vermemiştir. Bu kutsal sembol de yine Artemisia'nın her iki eserinde birden görülmektedir.

Meryem ile İsa tasvirlerinin en bilindik örneklerinden biri Rubens tarafından yapılmış olan *Bakire ve Çocuk* adlı eserdir.



**Resim 28.** Peter Paul Rubens, “Bakire ve Çocuk”, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 151 x 108 cm, 1624/1625, Gemäldegalerie der Staatlichen Museen zu Berlin.<sup>487</sup>

Rubens’in tablosunda İsa ve Meryem bir bahçede yer almaktadırlar. Çeşitli ağaç ve güller başta olmak üzere, çeşitli çiçeklerin arasında resmedilmiş olan bu iki figürden biri olan Meryem, üzerine halı serili bir masanın hemen yanında, İsa ise üzerinde ayakta durmaktadırlar. Meryem’in sol tarafında bir meyve sepeti yer almaktadır. Meryem sol eli ile içerisinde çiçek desenlerinin de bulunduğu bir kitabı karıştırırken resmedilmiş, İsa ise Meryem’e sarılmış şekilde ele alınmıştır. Meryem sağ eli ile İsa’yı tutarken, İsa onun sağ göğsünü açmış ve başını yaslamış şekildedir. Meryem’in İsa’yı emzirdiği ve sonrasında İsa’nın huzur içinde başını onun göğsüne yasladığı algısını yaratan eserde, her iki figürde ilahi bir huzur içerisindeyler. Meryem’in yüzüne yansıyan hoşnutluk,

<sup>487</sup> [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Peter\\_Paul\\_Rubens\\_-\\_Virgin\\_and\\_Child\\_-\\_WGA20220.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Peter_Paul_Rubens_-_Virgin_and_Child_-_WGA20220.jpg) (Erişim Tarihi 30.04.2018)

İsa'da da mutluluk olarak yer almıştır. Artemisia Gentileschi'nin ilk tablosunda görülen duygusal drama yerini neşeye bırakmıştır. Rubens'in Meryem tasviri, Artemisia'nın her iki eserinde de görülen gösterişli bir anlatıma sahiptir. Kahverengi ve kırmızı renkten oluşan bir kıyafet giymiş olan Meryem örtüsüz olarak ele alınmıştır. Yüzünde ağır başlı bir sakinlik olan Meryem bu yönü ile Artemisia'nın ikinci tablosundaki Meryem ifadesine daha yakındır. Her iki tabloda da duygusal drama en aza indirilerek, Meryem'de hoşnut Tanrı annesi anlatımına gidilmiştir.

Artemisia'nın karanlık arka planın zıttı olarak uyguladığı aydınlık ön kısım düzenlemesi merkez konuyu vurgulamaktadır. Rubens'te aynı anlatıma sahiptir. Arka fon, ön kısma göre daha karanlık olarak ele alınmış, Meryem ve İsa'da yoğunlaşan ışık, renklerle birleşince, onları ön plana çıkaran bir etken olmuştur.

Rubens'in açık havada resmettiği Meryem ve İsa, içerisinde buldukları mekân ile cennet düşüncesini oluşturan idealize edilmiş bir kutsallık içerisindedirler. Her ne kadar bu iki figür yalnız başlarına olsa da bahçe düzenlemesindeki canlılık, onların yalnız olmadığı düşüncesini doğurur. Artemisia ise her iki eserinde de kapalı bir mekânda, İsa ve Meryem'den başka hiç birşeye odaklanılmayacak bir anlatıma gitmiştir. Bu yönü ile Artemisia'nın anne ve oğul arasındaki sevgi vurgusu daha keskin bir şekilde hissedilmektedir.

Bakire ve Çocuk anlatımlarının bir diğerini, Bartolome Esteban Murillo (1617/1682)<sup>488</sup> tarafından yapılan eser oluşturmaktadır.

---

<sup>488</sup> Meral, 68.



**Resim 29.** Bartolome Esteban Murillo, “Bakire ve Çocuk”, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 166 x 112 cm, 1650/1655, Royal Collection, Madrid.<sup>489</sup>

Murillo tarafından resmedilen Meryem ve İsa tasvirinde, kapalı bir mekânda taş bir blok üzerine oturmuş olan Meryem, kucağında ayakta duran İsa’ya sarılmaktadır. İsa sol eli ile Meryem’e sarılırken, sağ elinde ucunda haç olan bir tesbih tutmaktadır.

Resmin arka planında Barok’un ışık-gölge etkisini yansıtmadaki en önemli unsuru olan karanlık bir atmosfer yer almaktadır. Bu düzenlemenin karşılığı olarak Meryem ve İsa’ya gökyüzünden yansıyor izlenimini veren bir ışık uygulanmıştır.

<sup>489</sup> <https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/the-virgin-of-the-rosary/eb5f85ec-f95d-4709-ab09-693206bfb3f5> (Erişim Tarihi 30.04.2018)

Murillo'da tıpkı Artemisia gibi, ışığı bir merkezde yoğunlaştırmak yerine, merkez sahnede ışığı kırılmalara uğratarak daha küçük yüzeylerde de ışık-gölge etkisini yaratmayı başarmıştır. Eserde ışık-gölge etkisi ile yakalanan canlılık, Meryem'in parlement mavisi pelerini, kan kırmızı elbisesi ve başındaki tülle birleşince yoğun bir hal almıştır. Artemisia Gentileschi'nin ikinci Meryem tablosunda görülen canlı ve parlak renkler gibi, Murillo da tablosunda renk unsurunu cesurca kullanmıştır.

Eserde Meryem ve İsa, doğrudan izleyiciye bakmaktadırlar. Bu onların ilahi yönlerini vurgularken, onları Artemisia'nın tablolarında olduğu gibi dış dünyadan soyutlamamıştır. Bu yönü ile Artemisia'nın yakalamış olduğu duygusal drama, Murillo'da etkisini kaybetmiştir. Anne ve oğul arasında paylaşılan özel an algısı ortadan kaldırılmış ve İsa ile Meryem, kutsal misyonlarını yansıtır şekilde seyirciye dönmüşlerdir. Murillo, Meryem ve İsa'nın yüzünde masumiyeti ve olgunluğu belirten bir ifade yaratmıştır. Bu özellikle Artemisia'nın ilk tablosunda görülen şefkatli Meryem ve İsa anlatımından tamamen farklıdır.

Artemisia'nın idealize edilmemiş kutsallık anlayışı, Murillo'nun eserinde tam tersi halde idealize edilen kutsallık olarak ele alınmıştır.

### 3.2.3.1. Cleopatra

Artemisia Gentileschi'nin eserlerinde bir diğer konuyu tarihi kişilikler oluşturur. Bunlar arasında Cleopatra'nın ölümünü işleyen eseri ilk örneklerdendir.

Antik Mısır'ın Ptolemaios Hanedanı'na mensup olan VII. Kleopatra MÖ 69-30 yılları arasında yaşamıştır. Hanedanını tekrar güçlü kılmayı hedeflemişse de bu amacında başarısız olmuş, iktidardan uzaklaştırılmış ve ölüme mahkûm edilmiştir. Buna karşın Kleopatra, Jül Sezar'ın ona iktidarın kapılarını açacağına inanmış ve ona yaklaşmaya çalışmıştır. Bir halıya serilerek Sezar'ın huzurunda halıdan çıktığı ve onu etkilemeyi başardığı anlatılmaktadır.<sup>490</sup> Sezar'ın ölümünden sonra Romalı komutan Mark Antony ile ilişkisi başlayan Kleopatra'nın, kardeş evliliği yaptığı, Romalı

<sup>490</sup> Sibel Almelek İşman, "Rönesans'tan 19. Yüzyıla Avrupa Resminde Antik Dünyanın Kadınları", *SDÜ Fen Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, S.33, 2014, 166.

komutanlarla nikâhsız birliktelikler yaşadığı, çeşitli entrikalar ve suikastlar düzenlediği bilinmektedir.<sup>491</sup>

Kleopatra, Antonius'un Aktium Savaşı'nda yenilmesi ve ölmesi üzerine kendi canına kıymaya karar vermiştir. Söylentilere göre simgesi ve kılavuzu yılan olan Kleopatra incir sepeti içerisinde getirttiği zehirli yılanın kendini ısırmasını sağlamış ve hayatına son vermiştir.<sup>492</sup>



**Resim 30.** Artemisia Gentileschi, “Cleopatra”, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 1611/1612, 118 x 181 cm, Özel Koleksiyon (Amedeo Morandotti), Milan.<sup>493</sup>

Barok dönemde pek çok sanatçı tarafından Kleopatra'nın bu efsaneye dayanan ölümü resmedilmiştir. Artemisia Gentileschi de eserinde yılanın Kleopatra'yı ısırarak üzere olduğu ana yer vermiştir.

Tabloda tek başına yatağında uzanmış olan Kleopatra, birazdan karşılaşacağı ölüm anını beklerken umursamaz bir tavır içerisinde. Sol elini başının altına götürmüş olan Kleopatra'nın sağ elinde bileğine dolanmış olan yılan ağzı açık bir vaziyette kraliçeye yönelmiştir. Kleopatra'nın psikoloji sınırlarını zorlayan huzurunun

<sup>491</sup> Meltem Onay, “Antik Çağdan Bugüne Tarihin Başarılı Kadın Liderleri”, *Sosyal ve Beşeri Bilimler Dergisi*, 8, (2), 2013, 220.

<sup>492</sup> Almelek İşman, 168.

<sup>493</sup> <http://www.the-athenaeum.org/art/detail.php?ID=121601> (Erişim Tarihi 17.04.2018)



aksine, gözlerinin hafif aralık olması da gerginliğini yansıtmaktadır. Aynı zamanda kendisini ısırması için getirttiği yılanı sıkı bir halde kavrayarak hareket alanını daraltması, ölüme yaklaşırken belirli bir tereddütte olduğunu aksettirmektedir.

Tarihi anlatımlarda sık sık güzelliğinden bahsedilen Kleopatra, Artemisia'nın eserinde idealize edilmeyen bir anlatımla sıradan bir kadın olarak resmedilmiştir. Anatomik açıdan orantısız bir vücut, iri basenler ve gövdesi ile genel Kleopatra anlatımının dışına çıkan eser, yine Artemisia'nın eserlerinde göze çarpan erotik bir anlatıma sahiptir. Kleopatra'nın sıradanlığına karşın, eserde Barok'un şaşaalı anlayışı yatak çarşafı ve olasılıkla kraliçenin yatağını çevreleyen kadife kumaşla yansıtılmıştır. Zengin kumaşlar dalgalanmalarla ve ışık-gölge etkisi ile bir canlılık sağlamıştır.



**Resim 31.** Kleopatra Detay.<sup>494</sup>

Eserde dramatik etki, arka fonda yer alan koyu renklerin karşıtı olarak Kleopatra'da yer verilen yoğun ışık ve yüzüne yansıyan ölüm anının gerginliği ile sağlanmıştır. Gözleme dayalı vücut anlatımında, iri gövdesinde yatış pozisyonuna göre bedenin aldığı kıvrımlar gerçekçi bir anlatıma sahiptir.

<sup>494</sup> Christiansen, Mann, 302.

### 3.2.3.2. Cleopatra

Artemisia Gentileschi'nin ikinci Cleopatra anlatımında, Cleopatra'nın intiharından hemen sonraki an resmedilmiştir.



**Resim 32.** Artemisia Gentileschi, “Cleopatra”, Tuval Üzerine Yağlı Boya  
117x175,5 cm, 1633/1635, Özel Koleksiyon, Roma.<sup>495</sup>

Tabloda, yatağında kendinden geçmiş bir halde uzanan Cleopatra ve hemen arkasında onun yanına gelen hizmetçileri yer almaktadır.

İnci beyazı bir yatağın üzerinde parlament mavisi bir örtü ile kısmen sarılı olan Cleopatra'nın hemen yanında kendisini zehirleyen yılan ve onun gerisinde de yılanın çıktığı sepet bulunmaktadır. Sepetin içerisinde farklı renklerde ve türlerde çiçekler yer almaktadır.

Sıradan bir kadın olarak ele alınan Cleopatra, heykelimsi bir anlatımla ele alınarak ölü bedeni vurgulanmıştır. Bu vurgu ışığın parlak bir halde onun üzerine aksetmesi ile elde edilmiştir. Cleopatra'nın artık ölü olduğu bir önceki tabloda sağ eli ile sıkıca kavradığı yılanı artık bırakmış olması ve sağ kolunun ölü bir bedende olduğu gibi

<sup>495</sup> [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Artemisia\\_Gentileschi\\_Cleopatra3.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Artemisia_Gentileschi_Cleopatra3.jpg) (Erişim Tarihi 25.04.2018)

cansız halde düşmüş olmasından anlaşılmaktadır. Bu anı destekleyen diğer unsurlar ise, solgun yüzünde yarı açık ağzı ve gözleridir. Cleopatra'nın tacı ise ölüm anının şiddeti ile kafasından arkaya düşmüş haldedir.

Cleopatra'nın arkasında yer alan hizmetçileri Charmion ve Iras kraliçenin ölü bedenini henüz bulmuşlardır.<sup>496</sup> Turuncu-beyaz kıyafetler içerisinde resmedilen ön kısımdaki hizmetçi acı içerisinde kraliçeye bakarken, arkasında yer alan diğer hizmetçi bir bezle gözyaşlarını silmektedir. Koyu kırmızı arka planda, hizmetçilerin acı çeken hali ve Cleopatra'nın ölü bedenine yansıyan ışık dramatik kurguyu güçlendirmektedir. Cleopatra'nın ilk tabloda intiharından hemen önce yüzünde yer alan umursamaz hal, bu tabloda yerini ölümün acısına bırakmıştır. Yılan zehrini akıttıktan sonra, kraliçenin çektiği ölüm acısı, ölümü ile birlikte yüzüne yansıyan son ifade olarak kalmış, bu kaskatı kesilmiş ölü yüzde trajedinin boyutu yansıtılmıştır.

## **Ara Değerlendirme**

### **Cleopatra**

Artemisia Gentileschi tarafından iki kez resmedilen Cleopatra (Resim 30, Resim 32) tablolarından ilki, Cleopatra'nın intihar etmek üzere olduğu anı, ikincisi ise intiharından hemen sonraki anı ele almaktadır. Artemisia'nın, Cleopatra'nın son anlarına doğru iki ayrı zaman dilimini anlatan iki tablosu, hikâyeci bir anlatıma sahiptir.

Cleopatra'nın ölüm anı Francesco del Cario (1607-1665)<sup>497</sup> tarafından da resmedilmiştir.

<sup>496</sup> Christiansen, Mann, 402.

<sup>497</sup> [https://www.wga.hu/bio\\_m/c/cairo/biograph.html](https://www.wga.hu/bio_m/c/cairo/biograph.html) (Erişim Tarihi 14.06.2018)



**Resim 33.** Francesco del Cairo, “Cleopatra”, Tuval üzerine Yağlı Boya, 129,5 x 97,7 cm, 1645/1650, Kelvingrove Art Gallery and Museum, İskoçya.<sup>498</sup>

Cairo tarafından resmedilen Cleopatra tablosu, Cleopatra'nın yılan tarafından ısırılma anını anlatmaktadır.

Kapalı bir mekânda yalnız başına resmedilen Cleopatra, acı ile sola doğru düşmüştür. Sol göğsü üzerinde onu ısırmakta olan yılan yer almaktadır. Sağ elini acı ile havaya kaldırmış olan Cleopatra'nın yüzünde ölümün dramatik kurgusu başarı ile verilmiştir. Artemisia'nın, ikinci tablosunda (Resim 32) Cleopatra'nın ölümünden hemen sonraki an ele alınmışken, Cairo, kraliçenin ölmek üzere olduğu anı

<sup>498</sup> [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Cairo.\\_Death\\_of\\_Cleopatra.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Cairo._Death_of_Cleopatra.jpg) (Erişim Tarihi 01.05.2018)

resmetmiştir. Artemisia'nın eserinde, yüzünde ölüm acısının ifadesi ile donmuş bir vaziyette ele alınan Cleopatra, Cairo'nun anlatımında bu acıyı henüz yaşamaktadır.

Bu trajik olayı yansıtan en önemli etken, Artemisia'nın da tablosunda ön plana çıkan ışıktır. Cairo, kahverengi ve kan kırmızısı arka plan düzenlemesini, Cleopatra'da yer verilen ışıkla birleştirerek dramatik anlatımı en üst seviyeye çıkarmıştır.

Barok'un idealize edilmeyen güzellik anlayışına sahip her iki sanatçı da, Cleopatra'yı bedenen idealize etmemiş olmalarına rağmen, ölüm anını idealize eden bir anlatıma sahiptir. Bu yönü ile natüralist bir etki yakalayan her iki tabloda da, seyircide ölüm anının dehşetli havası yoğun bir şekilde karşılık bulur.

Artemisia gibi zengin bir mekân kurgusuna sahip olan Cairo, Cleopatra'yı zengin kumaşlar arasında resmetmiştir. Kan kırmızısı bir örtü, Cleopatra'nın yarı çıplak bedeninde yeşil ve parlement mavisinden oluşan kıyafeti ve üzerinde altın sarısı işlemler ile gösterişli bir anlatım sağlanmıştır.

Her iki sanatçının da ölümün soğukluğu ve insanın faniliğine rağmen yaratmış oldukları bu zenginlik, sadece resmedilen kişinin kraliçe olmasından kaynaklanmaz. Barok'un zıtlıklara dayanan sanat anlayışında, dünyevî olan ile artık bu dünyaya ait olmayan tek bir kompozisyonda yer almıştır.

Cleopatra'yı iki ayrı zaman diliminde resmeden bir diğer sanatçı İtalyan Barok dönem sanatçısı Guido Cagnacci'dir. Cagnacci, *Cleopatra'nın Ölümü* isminde iki ayrı tablo resmetmiş, Artemisia'dan farklı olarak ilk tabloda yılanın Cleopatra'yı ısırması anına, ikincisinde ise ısırmadan hemen önceki ana yer vermiştir.



**Resim 34.** Guido Cagnacci, “Cleopatra’nın Ölümü”, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 140 x 159,5 cm, 1658, Kunsthistorisches Museum, Viyana.<sup>499</sup>

Cagnacci’nin ilk Cleopatra anlatımında sanatçı kalabalık figürlerden oluşan bir düzenlemeye gitmiştir. Kırmızı kadife kaplı, altın rengi işlemeli raptiye ve topuzlara sahip bir sandalye üzerinde oturmuş olan Cleopatra’nın etrafını hizmetçileri sarmış haldedir. Cleopatra’nın sağ kolunda onu ısırmakta olan yılan bulunur. Başında tacı ile remedilen Cleopatra’nın boynu acı ile sağa doğru düşmüştür. Hemen yanı başında yer alan hizmetçi dehşete kapılmış şekilde ellerini havaya kaldırmış yılanı doğru bakmaktadır. Arkası dönük olan hizmetçi sol elinin işaret parmağı ile yılanı diğer hizmetçiye göstermektedir. Sandalyenin hemen arkasında elindeki mendille göz yaşlarını silen hizmetçi ve her iki yanında büyük bir üzüntü ile kraliçeye doğru bakan iki hizmetçi daha yer almaktadır.

Diyagonal şekilde düzenlenmiş olan figürler, Barok’un çoklu figürlerden meydana gelen karmaşasını yansıtmaktadır.

<sup>499</sup> <https://www.wga.hu/frames-e.html?/html/c/cagnacci/index.html> (Erişim Tarihi 01.05.2018)

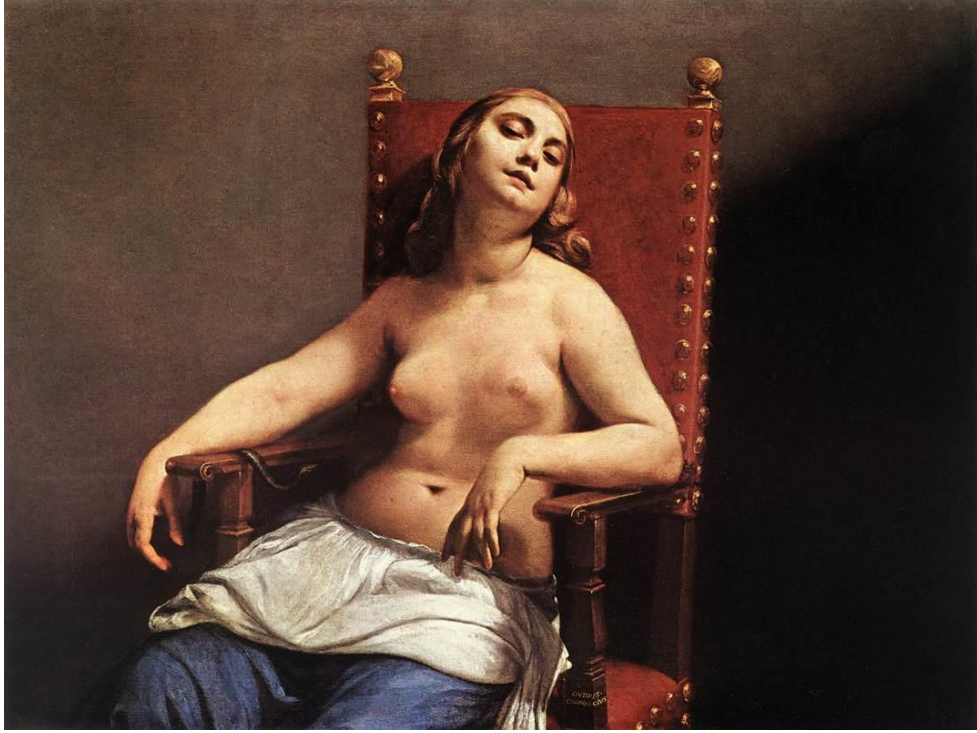
Cagnacci tarafından ele alınan bu ilk Cleopatra tablosunda, Cleopatra'nın hizmetçileri yılan onu ısırıldığı anda yanında bulunmaktadırlar. Bu Artemisia'nın tablosunda (Resim 32) Cleopatra'nın ölüm anından hemen sonra hizmetçilerin onu bulması algısını yok ederek, intihar anında hizmetçilerin orada bulduklarını düşündürür.

Cleopatra, Cagnacci'nin eserinde son derece sıradan bir karakter olarak betimlenmiştir. Bir kraliçe olduğunu belirten tek unsur başındaki tacıdır. Bu sıradanlık Cleopatra'nın mavi ve beyazdan oluşan elbisesinde ve mekân kurgusunda da yer almaktadır. Artemisia'nın idealize etmemesine rağmen güçlü bir kadın imajı ile ele aldığı Cleopatra, mekân kurgusu ve genel duruşu ile soylu bir kadın anlatımını net bir şekilde hissettirmektedir.

Her iki sanatçı da ölümün dramatik yönünü vurgulayan ışık-gölge etkisini başarılı bir şekilde yansıtmıştır. Artemisia gibi Cagnacci'de, daha karanlık bir arka plan ve onun zıttı olarak daha aydınlık merkez sahnede Cleopatra'da yoğunlaştırdıkları ışıkla hem kraliçeyi ön plana çıkarmışlar hem de ölüm acısını en yalın hali ile ele almışlardır.

Artemisia ve Cagnacci, ölüm anının dramatizmini erotik unsurlar kullanarak kısmen bölmüşlerdir. Artemisia'da, Cleopatra'da görülen erotik unsurlar, Cagnacci'nin eserinde bazı hizmetçilerle de desteklenmiş, ölüm ve erotizmin aynı kurguda ele alınması ile Barok'un zenginliklerle dolu karşıtlık anlayışı yansıtılmıştır.

Artemisia'nın Barok'un şaşaaasını yansıtan mekân kurgusu, Cagnacci'de yerini sadeliğe bırakmıştır. Cagnacci'nin renk konusunda da bu sadeliği devam ettirdiği görülür. Kahverengi, kırmızı ve beyazın yoğun olduğu bu tabloda, Artemisia'nın parlak mavisi, kan kırmızısı gibi canlı renkleri yer almaz.



**Resim 35.** Guido Cagnacci, “Cleopatra’nın Ölümü”, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 120 x 158 cm, 1660, Pinacoteca di Brera, Milan.<sup>500</sup>

Cagnacci tarafından yapılan ikinci Cleopatra anlatımında, Cleopatra kapalı bir mekânda yalnız başına resmedilmiştir. Sandalyesinde oturan Cleopatra’nın sağ yanında, sandalyenin kolunda onu zehirleyecek olan yılanın yer verilmiştir. Sade bir anlatıma sahip olan eser, Artemisia’nın ilk Cleopatra anlatımında (Resim 30) görülen ölüm anının gerginliğini en aza indirmişdir. Cagnacci tarafından resmedilen tabloda, Cleopatra gerginliğini neredeyse belli etmeyen bir halde hafifçe gülümseyerek doğrudan izleyiciye bakmaktayken, Artemisia, Cleopatra’yı yatağında uzanmış, gözleri hafif aralık bir halde resmetmiştir. Cagnacci’nin eserinde yer alan umursamazlık, Cleopatra’nın tebessümünde ve yılan ona doğru yönelmişken sahip olduğu tepkisizlikte yatmaktadır. Artemisia’nın eserinde, Cleopatra her ne kadar kararlı ve umursamaz görünse de, bileğine dolanmış olan yılanı sıkarak aslında bir tereddüt sergiler. Bu Barok’un zıtlıklarla dolu sanat anlayışını pekiştiren bir örnektir.

Her iki sanatçı da idealize edilmiş güzellik anlayışını yıkmış ve güzelliği ile ün salmış olan Cleopatra’yı sıradan bir kadın olarak resmetmişlerdir. Ancak Artemisia’nın eserinde resmedilen figürün bir soylu olduğunu gösteren emareler varken, Cagnacci,

<sup>500</sup> [https://www.wga.hu/frames-e.html?html/c/cagnacci/death\\_c.html](https://www.wga.hu/frames-e.html?html/c/cagnacci/death_c.html) (Erişim Tarihi 01.05.2018)



mekân kurgusu ile de sıradanlığa gitmiştir. Artemisia, kadife kumaşlarla kaplı yatağına uzanmış olan Cleopatra'da fiziken olmasa da ruhen ideal bir anlayış benimsemiştir. Gösterişli bir duruş sergileyen Cleopatra, ölümüne hazırlanırken vakur bir ifadeye bürünmüştür. Cagnacci'nin eserinde ise, herhangi bir özelliği olmayan mekân tercihinde tek görsellik kırmızı sandalye ve üzerinde yer alan altın rengi raptiye ve topuzlardır. Artemisia'nın tamamen çıplak olarak ele aldığı Cleopatra, Cagnacci'nin eserinde, belden yukarısı çıplak olarak resmedilmiş, alt kısımda mavi ve beyaz renkten oluşan sıradan bir kıyafete yer verilmiştir.

Her iki sanatçının da erotik bir anlatıma gittiği Cleopatra'nın ölüm anı, Artemisia tarafından ışık-gölge etkisi ile dramatize edilmişken, Cagnacci, daha yalın bir anlatım sergilemiştir. Cagnacci'nin eserinde resmin sol kısmında göze çarpan karanlık dışında ışık hemen her noktaya eşit olarak dağıtılmıştır. Artemisia ise, daha karanlık bir arka fon kullanmış, ön kısımda ise ışığı kırılmalara uğratarak dramatik etkiyi kuvvetlendirmiştir. Artemisia, bu dramatik etkiye kan kırmızısı kadife örtü ve perdelerle katkı sağlarken, Cagnacci, daha yalın tonlar seçerek, olayın sıradanlığını ve Cleopatra'nın umursamazlığını vurgulamıştır.

### 3.2.4. Danae

Artemisia Gentileschi'nin yapmış olduğu eserler arasında az sayıda bakır üzerine yağlı boya resim bulunmaktadır. Artemisia Gentileschi'nin *Danae* adlı eseri bu teknikle yapılmıştır.

Sanatçının bu eseri, Gentileschiler üzerine araştırma yapan uzmanlar arasında son derece tartışmalıdır. İlk kez 1986'da Monaco'da bir satışta ortaya çıkan eser, bazı uzmanlar tarafından Artemisia'nın babası olan Orazio'ya atfedilmiştir. Eserin Artemisia'ya ait olduğunu ifade eden araştırmacılar ise, *Danae* figürünün Artemisia'nın yapmış olduğu *Cleopatra* ile büyük bir benzerlik gösterdiğini ve eserin Artemisia'ya ait olduğunu belirtmişlerdir. Yaygın olarak eserin genel özellikleri ve tekniği dikkate alındığında Artemisia Gentileschi'ye ait olduğu kabul edilmektedir.<sup>501</sup>

Bakır üzerine yağlı boya tekniği XVI. yüzyıl Avrupa'sında, olasılıkla Fransa'da kullanılmaya başlanmış ve XVII. yüzyıldan itibaren terkedilmiştir. Pahalı bir maliyeti

<sup>501</sup> Christiansen, Mann, 305.

olan bakır, bu dönemin ekonomik gücü düşünüldüğünde sanatçılar tarafından elde edilmesi zor bir malzeme olmamıştır. Bu teknikle, pürüzsüz olan bakır yüzeyin bir dişli görevi görerek yağlı boyayı tutan bir katman haline gelmesi için, yüzeyde pürüzlendirme işlemi yapılmaktadır.<sup>502</sup>



**Resim 36.** Artemisia Gentileschi, “Danae”, Bakır Üzerine Yağlı Boya, 40,5 x 52,5 cm, 1612, The Saint Louis Art Museum.<sup>503</sup>

Artemisia Gentileschi'nin eserlerinde bir diğer grubu oluşturan mitolojik konulu anlatımların günümüze ulaşan ilk örneği Danae'dır.

Zeus, Argos Kralı Acrisius'un kızı olan Danae'ya âşık olmuştur. Bir kâhin, Kral Acrisius'a Danae'nin dünyaya getireceği bir çocuğun kendisini öldüreceğini söylemiş, kral da bu kaderin önüne geçebilmek için yer altında tunç kaplamalı bir odaya kızını

<sup>502</sup> Maria Leonor Brito do Nascimento e Oliveria, “A Technical Investigation of an Oil Painting on Copper Support, Including a Study on Consolidants for Treatment”, *Faculdade de Ciências E Tecnologia Universidade Nova de Lisboa*, 2015, 3-4.

<sup>503</sup> <https://www.wga.hu/frames-e.html?html/g/gentiles/artemisi/index.html> (Erişim Tarihi 17.04.2018)

kapatmıştır. Ancak Zeus tavandaki bir delikten kendini altın yağmuruna çevirerek içeri girmiştir. Danae ile Zeus'un birlikteliğinden Perseus dünyaya gelmiştir.<sup>504</sup>

Sanat eserlerinde Danae anlatımında bir diğer figür olan Eros (Cubid) yerine bazı dönemlerde yaşlı bir kadın geçmiştir.<sup>505</sup>

Artemisia'nın eserinde, Zeus'un altın yağmuru şekliiden içeri süzülme anı resmedilmiştir. Yatağında uzanmakta olan Danae, tıpkı sanatçının Cleopatra eserinde olduğu gibi sol eli başının altında, sağ elini yumruk şeklinde sıkılmış bir vaziyette yatağında uzanmaktadır. Genel duruşu, yüz ifadesi ve olanca sakinliği ile Cleopatra'nın bir kopyası niteliğinde olan eserde, Danae'nın yanında hizmetçisi yer almaktadır. Hizmetçi, Zeus'un altın yağmuru şeklinde gelişi sırasında etrafa saçılan altınları eteğine toplamaya çalışmaktadır. Yine mekân kurgusu olarak Cleopatra tablosu ile büyük bir benzerlik gösteren resimde, arka fon daha karanlık iken ışığın merkezi Danae üzerinde toplanmıştır. Işık sahneye yukarıdan, Zeus'un gelişi yönünden verilerek ışığın ilahi sembolizmi uygulanmıştır.

Kırmızının farklı tonlarından oluşan yatak örtüsü, mavinin tonlarına sahip yaşlı kadının kıyafeti ve saçılan altınlarla, renklerde bir canlılık sağlanmışken, Danae'nın vücuduna yansıyan ışık, ona mermer heykel görünümünde donuk bir ifade kazandırmıştır. Altın yağmurunun damlaları yatağın ve Danae'nın üzerine düşerken, Danae umursamaz bir tavırla, yarı açığızlerle olayı seyretmektedir. Eserde hareketliliği sağlayan etkenler, etrafa saçılan altın damlaları, kumaş kıvrımları ve yaşlı kadının elbisesinde yaratılan dalgalanmalarla sağlanmıştır. Yine bir zıtlık olarak Zeus'un gelişi karşısında umursamaz bir tavra sahip olan Danae'nın, yumruk şeklinde sıkılmış olduğu sağ elinde, parmakları arasında yağmur damlalarını sıkıca tutmuş olduğu görülmektedir. Bu durum esasen Danae'nın meydana gelen olay karşısında kayıtsız kalamadığını da göstermektedir.

Genel güzellik kurallarını yıkan bir diğer anlatım olan Danae figüründe de Artemisia sadece nü bir figür elde etmemiş, yine bu eserde de erotizm vurgusunu ön plana çıkarmıştır. Bu vurgu sadece figürün çıplak bir halde yatağında uzanması ile

<sup>504</sup> Yasemin Örs, "Takımyıldızların Mitolojik Öyküleri", *Ankara Üniversitesi Fen Fakültesi Astronomi ve Uzay Bilimleri (Özel Konu)*, 2001, 82.

<sup>505</sup> Carlo Ridolfi, *The Life of Titian*, Pennsylvania State University Press, 1996, 117.

değil, ona altın yağmuru şeklinde gelen Zeus karşısında kıskırtıcı bir sakinlikte ve umursamazlıkta olmasından kaynaklıdır.

### Ara Değerlendirme

#### Danae

Mitolojik bir karakter olan Danae'nın hikâyesini işlemiş sanatçılardan biri de, Artemisia Gentileschi'nin babası olan Orazio Gentileschi'dir.



**Resim 37.** Orazio Gentileschi, “Danae ve Altın Yağmuru”, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 161,5 x 227,1 cm, 1621/1623, J. Paul Getty Museum, Kaliforniya.<sup>506</sup>

Orazio tarafından ele alınan Danae anlatımı, Zeus'un geliş anını resmetmektedir. Eserde, yatağı üzerinde uzanmış olan Danae sağ elini havaya kaldırarak altın yağmuruna uzanmıştır. Hemen yanında yer alan Eros arka planda görülen yeşil renkli perdeyi tutarak altınları toplamaya çalışan bir halde tasvir edilmiştir.

Son derece zengin bir mekân kurgusuna giden Orazio, Danae'yı altın rengi bir yatak, ateş kırmızısı bir döşek ve yine altın rengi yatak örtüsü üzerinde resmetmiştir.

<sup>506</sup> <http://www.getty.edu/art/collection/objects/133975/orazio-gentileschi-danae-and-the-shower-of-gold-italian-1621-1623/?dz=0.5000.0.3560.0.79> (Erişim Tarihi 01.05.2018)

Arka kısımda yer alan yeşil perdenin altın rengi püskülleri ve yağın altın yağmuru ile bir renk birlikteliğine gitmiş olan Orazio, Eros'u da beyaz ve altın rengi kanatlarla resmetmiştir.

Artemisia'nın eserinde görülen (Resim 36) soğuk hava, Orazio'da yerini sıcak bir anlatıma bırakmıştır. Renk seçimi ile sağlanan bu anlatıma, Danae'nın Zeus'a karşı olan tepkisi de eşlik etmiştir. Artemisia'nın Danae tasviri, ona altın yağmuru şeklinde gelen Zeus'a tepkisiz bir yüz ifadesi takınmışken, Orazio'da daha istekli bir anlatıma bürünmüştür. Artemisia, erotik bir algıyla, hem umursamaz bir Danae resmetmiş, hem de altını avucunda sıkı sıkı tutan bir anlatımla alt planda Danae'nın arzusunu vurgulamıştır. Orazio ise zaten Zeus'un gelişine hazır ve onu bekleyen bir anlatım ele almıştır. Bu yönü ile her iki eser arasında, Artemisia'nın tablosu bilinçaltında erotizmi daha net bir şekilde vurgular. Yanına gelen bir Tanrı olmasına rağmen onu önemsemeyen Artemisia'nın Danae'sı tamamen çıplak olarak ele alınmışken, Orazio'nun hevesli Danae'sı üzerinde bel bölgesini kısmen kapatan bir tül ile resmedilmiştir.

Her iki sanatçı da ışık-gölge etkisinde Caravaggist bir anlatıma sahiptir. Artemisia'nın ışık-gölge uygulamasında tek bir merkezde yoğunlaşmayan, kırılmalara uğrayan ve özellikle merkez sahnenin hemen her bölümünde oluşturduğu kontrast, Orazio'nun tablolarında da aynı etkide ele alınmıştır.

Bir diğer Danae anlatımı ise, Hollandalı Barok dönem sanatçısı Rembrandt'a aittir.



**Resim 38.** Rembrandt Harmensz Van Rijn, “Danae”, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 185 x 202,5 cm, 1636, Hermitage Museum, Rusya.<sup>507</sup>

Rembrandt Harmensz Van Rijn (1606-1669)<sup>508</sup> tarafından resmedilen Danae anlatımı, Barok’un gösterişli anlatımını vurgulayan en önemli eserlerden biridir.

Tabloda, yatağında uzanmış olan Danae, perdenin dışında yaşlı hizmetçi ve Danae’nın başının üst tarafında da Eros yer almaktadır. Tabloda zengin bir mekân algısına gidilmiştir. Yatağın altın rengi detayları, dalgalı bir halde ele alınan yatak perdesinde yer verilen altın süslemeler, Eros’un tamamen altın renginde olması, Danae’nın mücevherleri, yerde bulunan altın ayakkabılar ve masa örtüsü gibi unsurlarda yer verilen altın tozu uygulaması şaşaalı bir anlatımı ortaya koymuştur.

Rembrandt’ın ele aldığı konuda Zeus’un altın yağmuru şeklinde gelişine dair bir emare bulunmaz. Danae’nın hemen karşısında yer alan duvardan geldiği hissi,

<sup>507</sup> <https://www.hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/digital-collection/01.+Paintings/45708/?lng=en> (Erişim Tarihi 01.05.2018)

<sup>508</sup> Ağçıçek, 27.

Danae'nın şaşkın bir şekilde oraya doğru bakması ve sağ elini o tarafa doğru uzatması ile belirtilmiştir. Yaşlı hizmetçinin de şaşkınlıkla perdenin bir ucundan tutup aynı yöne doğru bakması bu anlatımı kuvvetlendirir.

Artemisia'nın tablosunda yer alan umursamaz Danae, neler olduğunun farkında olan bir sakinlikte iken Rembrandt'ın resmettiği Danae, neler olduğunu bilmez bir halde tasvir edilmiştir. Rembrandt'ın eserinde Danae'nın olanlardan habersiz olduğu yaşlı hizmetçinin duruşu ile de vurgulanmıştır. Artemisia'nın tablosunda, yağın altınları eteğine toplamaya çalışan hizmetçi, Rembrandt'ın eserinde şaşkınlıkla olanları izlemektedir. Bu yönü ile Rembrandt'ın eseri, görünürde, Danae'nın çıplaklığı ile erotik bir anlatım yakalasa da, Artemisia'nın herşeyin farkında olan Danae anlatımı, Danae'nın Zeus karşısında gizlemeye çalıştığı arzusu eserin erotik yönünü daha belirgin kılmıştır. Artemisia, Danae'nın duruşu ve bakışı ile bu anlatımı vurgulamışken, Rembrandt, şaşkın Danae'nın yüzünde yer verdiği belli belirsiz arzu ifadesiyle, eserinde bu yönü yansıtmıştır.

Artemisia ve Rembrandt, ışık-gölge etkisini benzer şekilde ele almışlardır. Rembrandt farklı olarak, altın rengini daha yoğun kullanmasıyla eserde doğal bir ışık elde etmiştir.

Her iki sanatçı da, dalgalanan kumaşlar ve diyagonal düzende yer verilen figürler ile canlı bir anlatıma sahiptirler.

Hollandalı bir diğer Barok dönem sanatçısı olan Jacob van Loo (1614-1670)<sup>509</sup> tarafından da Danae konusu resmedilmiştir.

---

<sup>509</sup> Zirpolo, 350.



**Resim 39.** Jacob van Loo, “Danae” Tuval Üzerine Yağlı Boya, 74 x 62 cm, 1655/1660, Kremer Collection.<sup>510</sup>

Jacob van Loo tarafından resmedilen Danae anlatımı, genel kompozisyonun dışına çıkarak, Zeus’un geliş anında Danae’yı uyur halde ele almıştır.

Tabloda yatağında uyuyan Danae’nın hemen yanında onu uyandırmaya çalışan yaşlı hizmetçiye yer verilmiştir. Hizmetçi yüz ifadesiyle Danae’yı Zeus’un gelişini haber vermek için uyandırdığı izlenimine sahiptir. Tam bu esnada Danae’nın başı üstüne, yukarıdan süzülen bir ışık ve küçük parçalar halinde altın yağmuru yağması dikkati çeker.

Loo’nun eserinde büyük bir masumiyetle uyuyan Danae, Artemisia’nın eserinde görülen kadınsı özelliklerden uzaktır. Zeus’un karşısında sakinliği ile onu kışkırtan Artemisia’nın Danae figürü, Loo’nun eserinde, babası tarafından hapsedilmiş genç kadın anlatımını daha belirgin kılmaktadır.

<sup>510</sup> [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Danae\\_by\\_Van\\_Loo.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Danae_by_Van_Loo.jpg) (Erişim Tarihi 01.05.2018)



Loo'nun eserindeki masumiyet algısı, sadece Danae ile sınırlı değildir. Artemisia'nın tablosunda, açgözlü bir halde yağın altın damlalarını eteğine toplamaya çalışan hizmetçi, Loo'nun eserinde, meydana gelen olay karşısında şaşkın ya da gözü dönmüş olarak ele alınmamış, yüzünde sevecen bir ifade ile Danae'yı uyandıran bir karakter olarak uygulanmıştır.

Yine ışık-gölge etkisinin benzer şekilde ele alındığı her iki tabloda da, karanlık arka plan ve konunun kahramanında yoğunlaşan ışık esere canlı bir anlatım kazandırmıştır.

Loo'nun eserinde, heykelimsi bir anlatımla ele alınan Danae, Artemisia'da da görülen sıradan kadın modeline uygundur. Her iki sanatçı da ideal güzelliğin dikkate alınmadığı Barok resmin bu yönünü vurgulamaktadırlar.

Loo, Artemisia'nın soğuk bir atmosfer yarattığı tablosunun aksine, daha canlı renklerle sıcak bir anlatım elde etmiştir. Siyah, kırmızı, hardal sarısı ve beyaz rengin yoğun olduğu eserde, bu parlak renklere yansıyan ışıkla da canlı bir anlatım yakalanmıştır.

### 3.2.5.1. Judith'in Holofernes'i Öldürmesi

Artemisia bazı eserlerinin konusunu sonraki dönem sanat hayatında da tekrarlamıştır. Bunların başında geleni ise Judith'in Holofernes'i Öldürmesi sahnesidir.

Museviliğin apokrif metinlerinden olan Judith'in Kitabı'nda<sup>511</sup> İsrail'i köleleştirmeye çalışan Asur generali Holofernes'in kafasını keserek halkını kurtaran Judith anlatılmaktadır.<sup>512</sup>

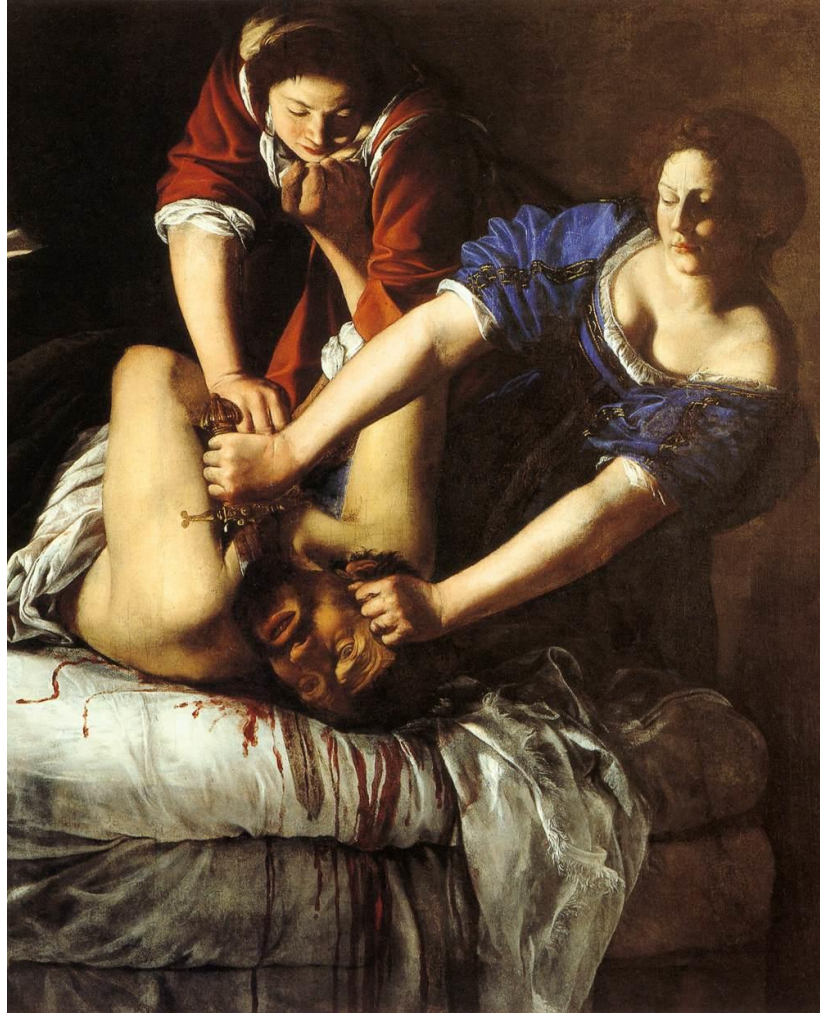
Judith Kitabı'na göre Yahudi dul bir kadın olan Judith, ülkesini ele geçirmeye çalışan Asurluları engellemek için bir plan yapmıştır. Topluluğunun ileri gelenleri ile konuşan Judith, plana göre hizmetçisi ile birlikte kendi halkından kaçıp Asurlulara sığınmış, Holofernes'in çadırına götürülünce ona biat etmiş ve halkının sırlarını anlatmıştır. Kendisine yardım etmesi ve Judith'in eşsiz güzelliği karşısında oldukça

<sup>511</sup> Kevin R. Brine, Elena Ciletti, Henrike Lähnemann, *The Sword of Judith*, OpenBook Publishers, Cambridge 2010, 28.

<sup>512</sup> İnan Keser, Nimet Keser, "Kadın Tarihi İçin Bir Anıt: Akşam Yemeği Partisi" *Humanitas Dergisi*, S.5, Tekirdağ 2015, 141.

etkilenen general onun söylediklerine inanmıştır.<sup>513</sup> Holofernes'in çadırında ona şarap ikram eden Judith, planının son kısmını da uygulamayı başarmıştır.

*“Holofernes şöyle dedi: İç ve otur... Judith'de şöyle söyledi: İçeceğim efendim. Çünkü bugün tüm hayatımın en büyüleyici günü... Son derece sarhoş olan Holofernes yatağında sızdı kaldı. Ve Judith hizmetçisine seslendi... Ve onun yatağı başında asılı olan kılıcı aldı. Ve onun başına bakarak şöyle seslendi: Tanrım bana güç ver... Boynuna iki kez vurdu, başsız bedenini devirdi ve baş ile dışarı çıktı...”<sup>514</sup>*



**Resim 40.** Artemisia Gentileschi, “Judith’in Holofernesi Öldürmesi”, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 158,8 x 125,5cm, 1612/1613, Museo di Capodimonte.<sup>515</sup>

<sup>513</sup> [https://www.catholic.org/bible/book.php?id=18&bible\\_chapter=](https://www.catholic.org/bible/book.php?id=18&bible_chapter=) (Erişim Tarihi 18.04.2018)

<sup>514</sup> Book of Judith, Chapter : 12; 17, 18, Chapter: 13; 4, 5, 8, 9, 10.

<sup>515</sup> <https://www.wga.hu/frames-e.html?html/g/gentiles/artemisi/index.html> (Erişim Tarihi 18.04.2018)

Yatağında uzanır vaziyette olan Holofernes'in boğazını kesen Judith ve ona yardım eden hizmetçisi ile tablo Holofernes'in öldürülme anını olanca dehşeti ile aktarmaktadır. Bir elinde Holofernes'in kılıcı yer alan Judith, diğer eliyle generalin saçlarını sıkıcı kavrayıp, başını yatağa bastırır vaziyettedir. Hizmetçinin de generali sıkıca tutması Holofernes'e hareket alanı bırakmamıştır. Judith'in büyük bir güç uygulamış olduğu, kollarında meydana gelen gerilmelerden anlaşılmaktadır. Holofernes'in kafasını kesme işlemi neredeyse bitmiş durumda, yatak çarşafı kana bulanmış halde olmasına rağmen, Holofernes'in henüz ölmediği, hizmetçinin yakasını sıkıca kavramasından anlaşılmaktadır. Sızmış vaziyette olan general acı, korku ve şaşkınlık içerisinde gözlerini açmış, yaşadığı dehşet yüzüne yansımıştır. Judith ve hemen yanında ona yardım eden hizmetçisi yaptıkları işe odaklanmış halde, kendilerinden emin ve yaptıkları şeyin doğruluğunu göstermek istercesine hiçbir tereddüt emaresine sahip değillerdir. Karanlık bir arka planda, üçlü figür grubunun ve kumaşların üzerine yer yer yoğun, yer yer belli belirsiz vuran ışık olayın dehşetini ve dramatik etkisini artırmaktadır. Holofernes'in umutsuzca kendini kurtarmaya çalışması ve yatağın kana bulanmış olması katliam duygusunu ön plana çıkarır.

Judith'in hikâyesinde Holofernes hem köleliğin savunucusu hem de şehvetin esiridir. İsrailileri köleleştirmeye çalışmasının yanı sıra Judith'e duyduğu arzunun cezası olarak köleliğin ve şehvetin karşısında olan Judith tarafından öldürülmüştür.

Judith figürü kilise tarafından Bakire Meryem ile özdeşleştirilmiş ve aynı zamanda karşıt reformun diğer etkenler üzerinde elde edeceği zaferin bir sembolü olarak görülmüştür. Bu anlayışla XVII. yüzyıldan itibaren farklı sanatçılar tarafından işlenmiştir.<sup>516</sup>

Judith ve hizmetçisi Abra'nın<sup>517</sup> hikâyeleri Artemisia tarafından sonraki dönemlerde de tekrarlanmış konulardan olup, bu hikâye sanatçının yaşamı ile ilişkilendirilmiş olan eserlerin başında gelmektedir.

---

<sup>516</sup> Christiansen, Mann, 310.

<sup>517</sup> Christiansen, Mann, 308.

### 3.2.5.2. Judith ve Hizmetçisi

Judith'in hikâyesini yeniden resmeden sanatçı, ilk eserinde Judith'in Holofernes'in başını kesmesi anını anlatmış, ikinci Judith anlatımında ise Holofernes'in başının kesilmesinden sonraki anı resmetmiştir.

*“Daha sonra cesedi yatağından kaldırıp bir bezle örttü. Sonra hizmetçisine kesik başı verdi ve dışarı çıktılar. Çantaya koydukları baş ile vadiyi geçip Bethulia'ya vardılar. Judith kapıdaki gardiyanlara bağırdı; ‘Kapıyı açın...’ Onun sesini duyan kasaba halkı yaşlıları çağırıp kapıya geldiler... Sonra Judith sesini yükseltti ve ‘Bu gece düşmanlarımızı paramparça ettik, Tanrı'yi övün!’ dedi. Çantadan kesik başı çıkardı ve görmeleri için tuttu. ‘Bu Asur ordusu generali Holofernes'in başıdır. İşte altında sarhoş olduğu bez. Rab onu bir kadının eline düşürdü...’<sup>518</sup>*

---

<sup>518</sup> Book of Judith, Chapter : 13; 9,10,11,12,14,15.



**Resim 41.** Artemisia Gentileschi, “Judith ve Hizmetçisi”, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 114 x 93,5 cm, 1614/1620, Palazzo Pitti, Floransa.<sup>519</sup>

Sanatçı bu tabloda, Judith ve Abra'nın bir çantaya koydukları baş ile çadırdan ayrılmak üzere oldukları anı resmetmiştir. Holofernes'in kesik başı, Abra'nın tuttuğu çantada yer alırken, generalin ölü yüzünün yarısı görülmektedir. Bir önceki sahnede (Resim 40) korkunun ifadesine bürünmüş olan yüz, artık ölümü tüm benliği ile hissettirmektedir. Üzerinde sızıp kaldığı çarşaftan yapılmış bir beze sarılan kesik baş ve bezin üzerindeki kanlar Artemisia'nın sıkça resmettiği kanlı sahnelerden biridir.

Abra'nın hemen yanında Holofernes'in kılıcını sol omzuna alan Judith yer alır. Judith kılıcı umursamaz bir halde omzuna atmıştır ve bu genel duruşu ile halkı için yapmış olduğu fedakârlığı ve kahramanlığı yansıtmaktadır. Judith ve Abra'nın çadırdan ayrılmadan önceki son anları olduğu, her iki figüründe çadırın dışına doğru dikkat kesilerek bakmaları ve dışarıda o anda neler olduğunu anlamaya çalışmalarından

<sup>519</sup> <https://www.wga.hu/frames-e.html?/html/g/gentiles/artemisi/index.html> (Erişim Tarihi 20.04.2018)

bellidir. Judith'in, Abra'nın omzundan tutması da dikkatli olmaları gerektiğini gösteren bir işarettir. Yine bir zıtlık olarak, dikkat etmeleri gereken bu anda her iki figürün çehrelerine yansıyan rahatlık göze çarpmaktadır.

Trajedi ve kahramanlık arasında dramatik bir anlatıma sahip olan konu, ışığın etkisi ile daha belirgin kılınmıştır. Judith ve Abra'yı aydınlatan ışığın aksine Holofernes'in kesik başı esere kasvetli bir anlatım kazandırmıştır.

Abra, hizmetçi olduğunu gösteren kıyafetlerle betimlenmişken, Judith kıyafeti ve mücevherleri ile zengin ve daha genç bir anlatıma sahiptir. Elbise kumaşlarındaki kıvrımlar ve ışığın yer yer sebep olduğu dalgalanmalarla esere bir canlılık verilmiştir.

İş birliği yapan bu iki güçlü kadın imajı Artemisia Gentileschi'nin sonraki dönemlerde de tekrarlayacağı bir konudur.

### **3.2.5.3. Judith'in Holofernes'i Öldürmesi**

Kendilerine yapılan zulme karşı intikam alan ve bir bakıma erkek egemenliğine karşı duran kadınlar Artemisia'nın yaşamış olduğu trajedilerle de birleşerek, acımasız ve güçlü bir ifadeye bürünmüşlerdir. Sanatçının birden fazla yapmış olduğu eserlerin başında gelen Judith de bu kadınlar arasında en fazla ifade edilen karakterlerden biri olmuştur.

Artemisia'nın bir diğer Judith anlatımı, ilk eseri (Resim 40) ile kıyaslanınca vahşetin daha belirgin olduğu bir eserdir.



**Resim 42.** Artemisia Gentileschi, “Judith’in Holofernes’i Öldürmesi”, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 199 x 162 cm, 1621, Galleria degli Uffizi, Floransa.<sup>520</sup>

Floransa’da Uffizi Galeri’de yer alan tablo, burada bulunan pek çok eser gibi, 1993 yılında meydana gelen terörist saldırıda zarar görmüştür. Bu tabloda dikkat çeken hasarlar Holofernes’in başı ve Abra’nın sol gözündedir.<sup>521</sup>

Aynı konunun benzer şekilde ele alındığı bu eserde, birinci tablodan (Resim 40) farklı olarak, Judith’in haklı davasından ziyade, bir insanın katledilmesi çok daha belirgindir. Aslında, her iki tabloda da simalar, mekân ve duruş şekilleri neredeyse aynı olmakla beraber, ikinci tablo vahşetin tezahürüdür.

<sup>520</sup> <https://www.wga.hu/frames-e.html?html/g/gentiles/artemisi/index.html> (Erişim Tarihi 21.04.2018)

<sup>521</sup> Christiansen, Mann, 349.

Caravaggio'nun ışık-gölge etkisini devam ettiren Artemisia, Judith'in Holofernes'i öldürdüğü bu tablosunda idealize edilmemiş, alelade insan görünümünü çarpıcı bir hale getirmiş, Judith'i işini emin adımlarla yapan bir karakter olarak yansıtmıştır. Galileo'nun tavsiyesi üzerine Toskana Büyük Dükası tarafından satın alınan bu eser dramatik natüralizmin en önemli örneklerindedir. Bir insanı öldüren kadın kahramanın, eseri yapan bir kadınla özdeşleştirilmesi, döneminde “dehşet uyandırıcı” ve “tehditkâr” bulunmuştur. Artemisia'nın bu anlatımında yaşamış olduğu tecavüz olayının etkin olduğunu kabul edilmektedir.<sup>522</sup> Ve bu durumda esasen ortaya koyduğu vahşet sahnesi, Tassi'nin sembolik olarak öldürülmesidir.

İkinci tabloyu birincisinden daha çarpıcı kılan en önemli detay, Holofernes'in boğazının kesilmesi anında, etrafa, özellikle de Judith'in üzerine doğru fıskıran kanlardır. İlk eserde, tam boğazın kesilme anı resmedilmiş olmasına rağmen, kan sadece çarşafına bulanmış hali ile uygulanmıştır. İkinci tablo ise bu yönü ile konuyu daha gerçekçi olarak ele almıştır. İlk tabloda Holofernes, şuursuzca bir noktaya bakmaktadır. İkinci tabloda şuuru tamamen yerinde, bilinçli bir şekilde bir noktaya bakarken, yarı açık ağzıyla da yardım istemeye çalışır gibidir. Holofernes'in bu kendinde olma hali, çektiği acıyı ve katledildiği gerçeğini daha çarpıcı bir hale getirmiştir. Holofernes, ilk tabloda olduğu gibi yine kendini umutsuzca savunmaya çalışmaktadır. Judith ise, büyük bir güç uygulamasına rağmen, sanki kanın üzerine sıçramasını istemez ya da iğrenircesine bedenini Holofernes'ten geriye doğru çekmiştir.

Beyaz, kırmızı ve sarı tonların yoğunlukta olduğu tabloda, ışık üçlü figür grubu üzerinde, özellikle Holofernes'de daha belirgindir. Bu yine dramatik etkiyi artıran en önemli unsurdur.

Abra figürü ilk eserle neredeyse aynıdır. Holofernes'i büyük bir güç ile tutmaya çalışan Abra, onun yakasına yapışmış olmasına aldırmaz. Judith figürü ise, biraz daha farklı olarak, ilk tabloda sadece yaptığı işten emin ve memnun iken, ikinci tabloda kaşlarını çatarak öfkeli bir hale de bürünmüştür. Bu Judith'in köleliğe ve iffetsizliğe karşı duyduğu büyük öfkenin yansımasıdır.

---

<sup>522</sup> Honour, Fleming, 579.



### 3.2.5.4. Holofernes'in Başı ile Judith ve Hizmetçisi

Artemisia'nın, Judith'i son kez resmettiği kabul edilen tablo 1620'lerin ortalarında sanatçı Roma'da iken resmedilmiştir.<sup>523</sup>



**Resim 43.** Artemisia Gentileschi, “Holofernes’in Başı ile Judith ve Hizmetçisi”, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 182,2 x 142, 2cm, 1623/1625, Detroit Institute of Arts.<sup>524</sup>

Bu son Judith anlatımında, yine Holofernes'in öldürülmesinden sonraki an resmedilmiştir. Sahnede, henüz çadırın içinde olan Judith ve Abra, aynı anda sağa doğru dönmüş ve hareketleri donmuş haldedir. Bu olasılıkla o anda çadırın hemen dışında yaşanan bir hareketliliğe işaret eder. Abra yere çökmüş, kesik başı beze sararken dikkat kesilmiş bir şekilde dışarıya doğru bakmaktadır. Judith ise ayakta, bir eliyle

<sup>523</sup> Christiansen, Mann, 368.

<sup>524</sup> <https://www.dia.org/art/collection/object/judith-and-her-maidservant-head-holofernes-45746> (Erişim Tarihi 21.04.2018)

Holofernes'in kılıcını tutarken, diğeri elini havaya kaldırarak hem yüzüne yansıyan mumun ışığını engellemeye çalışmakta hem de Abra'ya dikkat etmeleri gerektiğini işaret etmektedir. Elinin bu pozisyonu, ışığı keserek yüzünde kısmî bir gölgelenmeye sebep olmuştur. Eserin bu genel durumu zamanın donduğu bir anı, her iki figür içinde asıl tehlikenin başladığı hissini vermektedir. Judith bu olası tehlike anını bertaraf etmeye hazır şekilde pozisyonunu almış, kılıcını saldırmaya hazır bir şekilde tutmuştur. Bu Judith'in cesaretinin boyutunu gösteren en önemli andır.

Kırmızı tonların yoğun olduğu karanlık ortamı aydınlatan mum ışığı, merkez sahneyi aydınlatarak konuyu canlı kılmış, tehlike altında bulunan iki kadın anlatımını vurgulamıştır.

Hizmetçi kıyafetleri içerisinde, başında örtüsü ile tasvir edilen Abra, Holofernes'in bedeninden ayırdıkları başını sarar haldedir. Holofernes'in başı ise, ölümün soğuk yüzünü hatırlatır mahiyette heykelimsi bir görüntüye sahiptir. Judith bu tabloda da oldukça gösterişli altın sarısı bir elbise ve mücevherlerle resmedilmiştir.

Artemisia'nın Judith konulu tabloları, sanatçının özellikle ışık-gölge etkisinde ne kadar ustalaştığını gösteren örneklerin başında gelir. İlk dönem eserlerinde, ışık doğrudan merkez sahneyi aydınlatan bir halde iken, sonraki dönem eserlerinde, belirli bir noktadan merkez sahneye süzölmüştür. Sadece karanlık arka fon ve aydınlık ön kısım algısının yaratılmadığı, aydınlatılmış sahnelerde de süzölen ışık sayesinde kendi içinde bir ışık-gölge etkisinin de yansıtıldığı bir anlatım olarak ele alınmıştır. Bu aynı zamanda ışığın sahneyi belirginleştiren bir unsur değil, ilahi bir metafor olmasını da sağlamıştır.

## **Ara Değerlendirme**

### **Judith'in Holofernes'i Öldürmesi**

Artemisia Gentileschi tarafından dört kez resmedilmiş olan Judith'in Holofernes'i Öldürmesi sahnesi, sanatçının öykücü bir anlatımla ele aldığı bir diğeri eserini oluşturmaktadır. Sanatçı ilk tabloda (Resim 40) Judith'in Holofernes'in boğazını kestiği anı ele almış, ikinci tabloda (Resim 41) Judith ve hizmetçisi Abra'yı kesik başla

çadırdan çıkmaya hazırlanırken, üçüncü tabloda (Resim 42) yine öldürme anını ve dördüncü tabloda da (Resim 43) çadırdan çıkmaya hazırlandıkları anı tekrarlamıştır.

Karşı reformasyonun ifade biçimlerinden biri olan Judith ve hikâyesi, Barok dönem sanatçıları tarafından sıkça resmedilmiştir. Bunlar arasında, en bilindik olanlardan biri, sanatı ile Artemisia Gentileschi'yi de etkilemiş olan Caravaggio'dur.



**Resim 44.** Caravaggio, “Judith’in Holofernes’in Başını Kesmesi”, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 145 x 195 cm, 1598, Galleria Nazionale d’Arte Antica, Roma.<sup>525</sup>

Michelangelo Merisi da Caravaggio'nun (1571/1610)<sup>526</sup> en bilindik eserlerinden olan Judith, konunun dramatik etkisini ön plana çıkaran yoğun bir ifadesel anlatıma sahip olup, ışık-gölge etkisi ile yakalanan duygusal drama ve katliam olgusunu ön plana çıkarır.

<sup>525</sup> <https://www.wga.hu/frames-e.html?html/c/caravagg/03/17judit.html> (Erişim Tarihi 01.05.2018)

<sup>526</sup> Bazin, 377.

Caravaggio'nun sanatsal üslubunda özellikle dini konularda, azap, işkence ve ölüm duygusu çekici kılınmıştır. Judith ve Holofernes anlatımı bu dönemin figüratif resim sanatının işlevi ve ideoloji-din ile sanat ilişkilerinin önemli bir örneğidir.<sup>527</sup>

Tabloda, Judith'in Holofernes'in kafasını kestiği an resmedilmiştir. Yatağında yüzüstü uzanmış olan Holofernes'in şaşkınlığı ve korkusu yüzüne yansımış, çektiği acı ile de trajik bir anlatım elde edilmiştir. Holofernes'in henüz ölmediği çektiği acıdan dolayı yüzünde oluşan kasılmalar, sağ elini kalkmak istercesine yatağa bastırması ve sol eli ile de yatak çarşafını sıkıca kavramasından anlaşılmalıdır. Artemisia'nın her iki tablosunda da (Resim 40, Resim 42) benzer bir düzenleme ile ele alınan Holofernes, tablo anında henüz hayattadır. Bu Abra'nın yakasına sıkıca yapışmasından ve kendini çaresizce korumaya çalışmasından anlaşılmalıdır.

Caravaggio'nun tablosunda tasvir edilen Judith aslında olayın azmettrici olmaktan tamamen uzaktır. Judith Kitabı'nda kendi hazırladığı plana göre hareket eden Judith, Artemisia'nın anlatımlarında bu bilinç ve farkındalıkla resmedilmiştir. Artemisia Judith'i işini emin adımlarla yapan sert bir karakter olarak ele almışken, Caravaggio, Judith'in yüzünde yer verdiği üzgün ifade ile bu anlatımın dışına çıkmıştır. Bunun yanı sıra, Artemisia'nın tablolarında görülen Abra, Judith'e yardım eder bir halde ele alınmış, Holofernes'in hareket alanını daraltan genç bir kadın olarak tasvir edilmiştir. Caravaggio'nun resmettiği Abra, yaşlı bir hizmetçi olup, olay anında Judith'e yardım etmemektedir. Ancak, Abra'nın yüzünde yer verilen öfke ve elleri ile az sonra Holofernes'in başını koyacakları kumaşı hınçla sıkmış olması, olayın planlayıcısının Abra olduğu hissini vermektedir. Judith, Caravaggio'nun anlatımında bir insanı öldürmekten dolayı pişmanlık duyacak yufka yürekli bir karakterken, Artemisia'da ise tam tersine bu işi yapmaktan memnun olan bir karaktere dönüşmüştür. Caravaggio'nun Judith'i halkı için fedakârlık yapan bir ifadeye sahip iken, Artemisia, Judith'i kutsal bir görevi yerine getiren bir kahraman olarak ele almıştır.

Caravaggio'nun Judith hikâyesi vahşet unsurunu ön plana çıkarmaktadır. Holofernes'in yüz ifadesi ve boynundan fişkıran kanlar, Artemisia'nın da özellikle ikinci tablosunda (Resim 42) görülmektedir. Caravaggio'nun izinde giden sanatçı,

<sup>527</sup> Adem Genç, "Figüratif Resimde Temsilin İdeolojik Göstergeleri" *Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi*, S.12, Ankara 2014, 25.

katliam vurgusunun yanı sıra, ışık-gölge etkisini de bu trajik anı üst seviyeye çıkaran bir araç olarak kullanmıştır. Caravaggio'nun kan kırmızısı yoğunluktaki eserinde, ön kısma kırılmalarla yansıyan ışık uygulaması, Artemisia'nın tablolarında da aynı etki ile ele alınmıştır.

Caravaggio'nun yıktığı ideal güzellik anlayışı, bu tabloda özellikle Abra üzerinde yoğunlaşmıştır. Judith'in de genel güzellik kurallarının dışında çıktığı bu uygulama, Artemisia'nın da eserlerinde idealize edilmeyen bir anlatım olarak Caravaggio etkilerini yansıtmaktadır.

Barok dönemin bir diğer önemli sanatçısı olan Rubens tarafından da Judith ve hikâyesi resmedilmiştir.



**Resim 45.** Peter Paul Rubens, “Holofernes’in Başı ile Birlikte Judith”, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 120 x 111 cm, 1616, Herzog Anton Ulrich Museum, Almanya.<sup>528</sup>

Rubens’in Judith anlatımı, Judith ve Abra’nın Holofernes’i öldürdükten sonraki anlarına odaklanmaktadır.

Holofernes’in çadırında ayakta yer alan Judith ve Abra görevlerini tamamlamışlardır. Judith’in sağ elinde Holofernes’in kılıcı, sol elinde ise başı yer almaktadır. Hemen yanında duran Abra sağ eli ile bir mum tutarken sol eli Holofernes’in çenesindedir.

<sup>528</sup> [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Peter\\_Paul\\_Rubens\\_-\\_Judith\\_with\\_the\\_Head\\_of\\_Holofernes\\_-\\_WGA20269.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Peter_Paul_Rubens_-_Judith_with_the_Head_of_Holofernes_-_WGA20269.jpg) (Erişim Tarihi 01.05.2018)

Holofernes'i saçından sıkıca tutmuş olan Judith, zafer edasıyla doğrudan seyirciye bakmaktadır. Yaşlı hizmetçi Abra ise memnun bir halde Holofernes'e odaklanmıştır.

Holofernes'in ölüm acısı ile donup kalmış olan yüzü, onun bir kurban olduğu algısını kuvvetlendirmektedir. Sahnede yer verilen ateş kırmızısı rengi hem Abra'nın kıyafetinde hem de farklı tonları ile tüm tabloya yayılmıştır. Bu uygulamaya Abra'nın elinde yer alan mumun yaydığı ışık eklenince olayın vahşet kurgusu ön plana çıkmaktadır.

Artemisia Gentileschi'nin de Judith anlatımlarında ele aldığı katliam olgusu, Rubens'in tablosunda erotik bir anlatıma bürünmüştür. Judith'in göğüslerinin tamamen açık olması, yüzünde yer verilen gülümseme ve o sırada kesik başı elinde tutması sadistçe bir zevk aldığı hissini uyandırmaktadır. Bu yönü ile Artemisia'nın kutsal kadın kahramanı, Rubens'te bir insanı öldürmüş olmaktan dolayı büyük bir haz yaşayan sosyopatça bir anlatıma dönüşmüştür.

Her iki sanatçı da vurguladığı vahşet olgusuna, en önemli katkıyı ışıkla yapmışlardır. Artemisia'nın tablosunda (Resim 42) olduğu gibi Rubens de ışığı özellikle Judith'i vurgulayan bir unsur olarak kullanmış, ışıpta meydana getirilen kırılmalar ile ışık-gölge etkisi yansıtılmıştır.

Artemisia, Holofernes'in öldürülmesinden hemen sonrasını anlattığı tablolarında (Resim 41, Resim 43) Judith ve Abra'yı dışarıyı dikkatle gözlemleyip çadırdan çıkmaya çalıştıkları anla ele almışken, Rubens, sadistçe yapılan eylem vurgusunu güçlendirmek istercesine, Judith'i kesik başı seyirciye doğru uzattığı hali ile Abra'yı ise kesiği incelemek maksadıyla Holofernes'in çenesini tuttuğu hali ile resmetmiştir. Bu farklılık Artemisia'nın Judith ve Abra anlatımlarında, görevlerini yapan iki kadın algısını, Rubens'te ise bu görevin zevkini çıkararak kadınlar anlatımını güçlendirmektedir.

Artemisia'nın tablolarında Judith ve Abra benzer tiplerde ve yaşıt olarak ele alınmışlardır. İdealize edilmeyen bu iki figür, fiziksel olarak dikkat çeken anlatımlara sahip değillerdir. Rubens'in de ideal güzelliği benimsemeyen anlayışına rağmen bu tabloda özellikle Abra figürü, Judith'i idealleştiren bir anlatıma sahiptir. Bunun sebebi, yan yana duran ve ışıkla aydınlatılmış olan bu iki figürden, Abra'nın oldukça yaşlı ve

bedenen de kadınsı özelliklerini yitirmiş bir anlatımla ele alınmasının aksine, Judith'ten yayılan gençlik ışığıdır. Artemisia'nın resmettiği iki kadın da görsellik olarak neredeyse eşitken, Rubens, Abra'da yer verdiği sıradanlığı Judith tasvirinde gösterişle tamamlamıştır. Abra'nın ateş kırmızısı kıyafetinin üzerinde yer alan hayvan postundan oluşan elbisesi, yüzünün her yerine yayılmış olan derin kırışıklıklar, Judith'de gösterişli bir kıyafete ve genç bir çehreye dönüşmüştür. Her iki figürün yoğun bir ışıkla yan yana durması da bu farklılığı ön plana çıkaran bir etkiye sahiptir.

Judith ve Holofernes hikâyesinin bir diğer temsilcisi Alman Barok dönem sanatçısı Johann Liss'e (1597-1631)<sup>529</sup> ait olan tablodur.



**Resim 46.** Johann Liss, “Holofernes’in Çadırında Judith”, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 129 x 104 cm, 1624/1625, Museum of Fine Arts, Budapeşte.<sup>530</sup>

<sup>529</sup> Zirpolo, 350.



Liss tarafından ele alınan Judith ve Holofernes hikâyesi vahşetin sınırlarında, ürpertici bir atmosfere sahiptir.

Tabloda yatağın üzerinde sağ eli aşağıya düşmüş olan Holofernes'in başı kesilmiş, başın vücuttan ayrıldığı kısım detaylıca resmedilmiştir. Bu kısımdan Holofernes'in kolu üzerine kanlar akmaktadır. Holofernes'in başını kesmiş olan Judith'in sağ elinde kılıç yer almaktadır. Başını geriye doğru çevirerek seyirciye bakan Judith'in sol elinde ise bir sepete koymaya çalıştığı Holofernes'in başı bulunmaktadır. Kesik başta gözler henüz açıktır. Olayın ürpertici havasını artırmak amacıyla, Holofernes'in kesik başında, açık olan sağ gözü seyirciye doğru bakmaktadır. Başın hemen gerisinde ise siyahi bir hizmetçi olarak resmedilmiş olan ve Judith'e bakan Abra yer alır.

Tablo, Barok zıtlıklara uygun olarak, hem vahşet anlatımının sınırlarını zorlamaktadır hem de, Judith'in genel duruşu, Holofernes'in cansız bedeni ve kullanılan açık tonlardaki renkler ile bir sakinliğe sahiptir. Artemisia'nın tablolarında, kırmızının tonları ile elde edilen sıcak anlatım, ışık-gölge etkisi ile trajik olay algısını güçlendirmiştir. Aynı zamanda, mekânda yer verilen ışık ateşin aydınlattığı bir ortam düzenlemesiyle konunun şeytani planını da vurgulamaktadır. Liss'in eserinde de arka plan daha karanlık tutulmuş ancak ön kısma yansıyan parlak ışık, saten kumaş parçaları ile birleşince eseri canlı ama durağan bir hale sokmuştur. Petrol yeşili, hardal sarısı ve beyazdan oluşan saten kumaşlar, Artemisia'nın eserinde görülen trajik kasvetli havayı engellemiştir. Liss, bu etkenlerin yerine, Holofernes'in katlini can alıcı hale getiren bir düzenlemeye gitmiş ve bedenini ikiye ayırdıktan sonraki hallerini tuvaline aktarmıştır.

Her iki sanatçının da anlatımlarında, Barok resmin genel bir düzenlemesi olarak, dalgalanan kumaş kıvrımları ve ışık-gölge etkisi ile bir canlılık elde edilmiştir. Artemisia'nın kaçındığı ideal güzellik anlayışı, Liss'in tablosunda Judith ile yansıtılmıştır. Son derece genç olan Judith hem kıyafetleri ile hem de bedenlen bu anlayışa sahiptir. Artemisia'nın iri bedenlerle tasvir ettiği Judith, Liss'in eserinde daha narin ve orantılı bir anlatıma sahiptir.

<sup>530</sup>[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Judith\\_in\\_the\\_Tent\\_of\\_Holofernes\\_by\\_Johann\\_Liss\\_Budapest\\_version.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Judith_in_the_Tent_of_Holofernes_by_Johann_Liss_Budapest_version.jpg) (Erişim Tarihi 01.05.2018)

Yine Liss de, Artemisia gibi Judith'i görev bilincinde olan güçlü bir kadın olarak ele almış, yüzünde işini yapmış olmanın sakinliğine ve bir insanı öldürmüş olmasına rağmen umursamazlığına yer vermiştir.

### 3.2.6. Eğitim Alegorisi

Roma'dan Floransa'ya taşınan Artemisia'nın burada yapmış olduğu ilk eser *Eğitim Alegorisi*'dir. Genç Michelangelo Buonarroti tarafından, Michelangelo'yu onurlandırmak için Floransa'da yapılmış olan Casa Buonarroti'de Floransalı sanatçılar çalışmış ve Genç Michelangelo burada Artemisia'nın da bir tablosuna yer vermiştir.<sup>531</sup>

---

<sup>531</sup> Anderson Silvers, 52.



**Resim 47.** Artemisia Gentileschi, “Eğim Alegorisi”, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 1615-1616 Casa Buonarroti, Floransa.<sup>532</sup>

Inclination (*Eğim*) adlı eser, Casa Buonarroti’de tavana yerleştirilmiş olan bir tablodur. Bu tabloda yer alan figürün Artemisia Gentileschi’nin kendisi olduğu söylenmektedir.<sup>533</sup>

<sup>532</sup> Britiany Daugherty, “Between Historical Truth and Story- Telling: The Twentieth- Century Fabrication of Artemisia”, *A Thesis Presented to the Faculty of The Graduate College at the University of Nebraska In Partial Fulfillment of Requirements For the Degree of Master of Arts*, Lincoln 2015, 107.

<sup>533</sup> Anderson Silvers, 51.

Artemisia'ya bu görevin verilmesindeki en önemli etken, daha önce yapmış olduğu nü tablolarındaki başarısıdır. Bu tablonun tamamen çıplak olduğu ve 1684 yılında “ahlaki” nedenlerle kumaşla kaplandığı belirtilmektedir.<sup>534</sup>

Eserde, özellikle Barok dönem tavan resimlerinde sıkça görülen bir uygulama ile tabloda yer alan figür bir bulut üzerinde yükselmektedir. Arka planda daha koyu renklere yer veren sanatçı, bunun tam aksine, kadın figüründe gökyüzünden gelen bir izlenim veren daha parlak bir ışık kullanarak bu figürü vurgulamıştır.

Genç kadın figürü doğal yeteneği temsil etmekte olup elinde bir pusula tutmaktadır.<sup>535</sup>

Suzanna ve Yaşlılar adlı tabloda yer alan Suzanna figürü gibi, bu figürde de idealize edilmiş insan bedeni anlatımına yer verilmiştir. Artemisia'nın eserlerinde ideal güzellik anlayışı nadiren görülmektedir.

### **3.2.7. Bir Rahibenin Portresi**

XIX. yüzyılda Venedik'te Brass Koleksiyonu'nda ilk kez ortaya çıkan bir portre Artemisia Gentileschi'ye atfedilmektedir. Bir rahibenin resmedildiği bu portre eğer Artemisia'ya ait ise, olasılıkla Floransa'dan ayrıldıktan kısa bir süre sonra 1620'lerin başında resmedilmiş olmalıdır.<sup>536</sup>

---

<sup>534</sup> Daugherty, 107.

<sup>535</sup> <http://www.hellenicaworld.com/Art/Paintings/en/ArtemisiaGentileschi.html> (Erişim Tarihi 19.04.218)

<sup>536</sup> Christiansen, Mann, 318.



**Resim 48.** Artemisia Gentileschi'ye Atfedilen, “Bir Rahibenin Portresi”,  
Tuval Üzerine Yağlı Boya, Özel Koleksiyon, Venedik.<sup>537</sup>

Tabloda seyirciye doğru bakan kadın figürü, rahibelere atfedilen şefkat, merhamet ve sonsuz sevgi gibi duygulardan tamamen uzak, son derece somurtkan ve karşısındakini ayıplar bir ifadeye bürünmüştür. Karanlık arka plan ve rahibenin siyah elbiseleri, beyaz örtü ve doğrudan rahibenin yüzüne vuran ışıkla parçalanmış haldedir. Farklı bir uygulama ile rahibenin örtüsü tamamen kapatılmamış ve saçları ortaya çıkarılmıştır. Figürün yüzüne yansıtılan ışık rahibeyi ruhani yapmaktan ziyade daha soğuk bir ifadeye sahip olmasını sağlamıştır.

<sup>537</sup> [https://en.wikipedia.org/wiki/Portrait\\_of\\_a\\_Nun\\_\(Artemisia\\_Gentileschi\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Portrait_of_a_Nun_(Artemisia_Gentileschi)) (Erişim Tarihi 19.04.2018)

Barok dönem resim sanatı Caravaggio ile beraber ideal güzellik anlayışını sekteye uğratmış olsa da, Hristiyanlık için önemli olan figürler ruhani bir atmosferle resmedilirler. Burada amaç bu figürleri idealize edilmiş bir anlatıma büründürmek değil, dini vasıfları gereği, bilge, merhametli, şefkatli, sevgi dolu ve yüce göstermektir. Bu bağlamda dinî bir vasıf yüklenmiş olan rahip ve rahibeler de genel anlamda aynı anlatımla ele alınırlar.

Artemisia'ya atfedilen bu eserde, rahibenin dinî karakterler ile özdeşleşen tüm erdemlerden yoksun katı biri olarak gösterilmiş olması dikkat çekicidir. Eğer eser Artemisia'ya ait ise, bu anlatımının sebebi, tecavüz davası sırasında, mahkeme salonunda kendisini bekâret kontrolüne tabii tutan rahibeler ve onların tutumları olabilir.

### **3.2.8. Kadın Şehit**

Artemisia'nın ahşap üzerine yağlı boya ile yapmış olduğu iki eserinden biri *Kadın Şehit* isimli oto portre çalışmasıdır. Burada resmettiği kadın figüründe yine kendi yüzünü kullandığı ifade edilmektedir. Sanatçının kendi yüzünü kullandığı bilinen *Eğim Alegorisi* ve *Pitti Magdalene* eserleri ile yapılan karşılaştırmada, aynı yüz hatlarına sahip olduğu anlaşılmaktadır.<sup>538</sup>

---

<sup>538</sup> Christiansen, Mann, 320.



**Resim 49.** Artemisia Gentileschi, “Kadın Şehit”, Ahşap Üzerine Yağlı Boya  
31,75 x 24.76 cm, 1615, Özel Koleksiyon, New York.

Eser Artemisia'nın Floransa'da yaşadığı dönemde yapılmıştır.

Orazio Gentileschi'nin üvey kardeşi olan Aurelio Lomi, Floransa'nın önemli sanatçılarından biridir. Artemisia'ya profesyonel anlamda yardımcı olan üvey dayısı Lomi'nin ismi, *Kadın Şehit* isimli tabloda geçmektedir. Artemisia imzasını atarken “*Artemisia, Aurelio Lomi'nin yeğeni*” ifadesini kullanmıştır.<sup>539</sup>

*Kadın Şehit* özellikle Casa Buonarroti'de yer alan *Eğim Alegorisi* ile büyük bir benzerlik göstermektedir. Her ikisinde de aynı yüz tipleri, çukurlukların olduğu eller ve dağınık saçlar dikkat çeker.<sup>540</sup>

<sup>539</sup> <http://www.artemisia-gentileschi.com/female-martyr.html> (Erişim Tarihi 19.04.2018)

<sup>540</sup> Christiansen, Mann, 321.

Karşı-reformasyon dalgasıyla birlikte, özellikle XVI. yüzyıldan itibaren şehit anlatımları yaygınlaşmaya başlamıştır. Kilise tarihçisi Cesare Baronio tarafından 1586 yılında düzenlenen *Roma Şehitliği* adlı kitapla da kilise yeniden doğuş hedefini amaçlamıştır. Bu amaç ile Hristiyan idealleri XVII. yüzyılda sanatçılar tarafından bu şehitler üzerinden verilmeye başlanmıştır. Sanatçılar tarafından yapılan şehit tasvirlerinde, figürlerin başlarını gevşek bir şekilde çeviren türban uygulaması genel bir anlatımdır.<sup>541</sup> Artemisia'da benzer bir uygulama gerçekleştirmiştir.

Tabloda seyirciye bakan kadın figürünün başında son derece gevşek bağlanmış mavi bir türban yer almaktadır. Dağınık saçları türbandan saçılmış olan figür durgun bir yüz ifadesine sahiptir. Sanatçının “şehit kadın” anlatımında kendi suretine yer vermesi, masumiyetini aktarma amacıyla bağdaştırılabilir.

## Ara Değerlendirme

### Kadın Şehit

Barok resim sanatında, kadın şehit anlatımları karşı reformasyonun propagandasına hizmet eden bir anlatımla ele alınmıştır. Kadın şehit konulu eserlerin büyük bir çoğunluğu, özellikle Hristiyanlığın ilk üç asrında, paganlar tarafından şehit edilen, isimleri ve yaşamları bilinen kişilerden oluşmaktadır. Bunlar dışında bir de sadece “kadın şehit” tanımlaması ile yapılmış olan eserler bulunmaktadır.

Artemisia Gentileschi'nin, Azize Catherine ve Azize Cecilia gibi eserleri ilk gruba dâhil iken, kendi suretini kullanarak resmetmiş olduğu Kadın Şehit (Resim 49) tablosu ikinci grupta yer almaktadır.

İkinci grup kadın şehit anlatımlarından bir diğerini de İtalyan Barok dönem sanatçısı Carlos Francesco Nuvolone (1609-1662)<sup>542</sup> tarafından resmedilen eser oluşturmaktadır.

---

<sup>541</sup> Christiansen, Mann, 321.

<sup>542</sup> Zirpolo, 416.





**Resim 50.** Carlos Francesco Nuvolone, “Kadın Şehit”, 20 x 16 cm, 1650, Metropolitan Museum of Art, New York.<sup>543</sup>

Nuvolone tarafından resmedilen kadın Şehit tablosunda, kimliği bilinmeyen bir kadın figürü tek başına yer almaktadır. Başını hafifçe sağa doğru düşmüş olan kadın yere doğru bakmakta ve kadın şehit anlatımlarında sıkça kullanılan ağaç yaprağı sol elinde bulunmaktadır. Artemisia'nın (Resim 49) tablosunda da olduğu gibi, bu eserde de ağaç yaprağını tutmuş olan kadın elini göğsüne doğru götürmüş, başını hafifçe yana eğerek oldukça masum bir ifadeye bürünmüştür. Artemisia'nın eserinde doğrudan seyirciye bakan figür, burada yere doğru bakarak hem masumiyetini vurgulamakta hem de daha düşünceli bir tavır sergilemektedir.

Nuvolone tabloda koyu bir arka plan üzerine koyu renk kıyafetlerle betimlediği Kadın Şehit'i, sağ taraftan yayılan bir ışıkla vurgulamış, kırmızı, mavi ve beyaz renklerden oluşan bir kıyafetle betimlediği kadın figüründe durağan bir anlatıma gitmiştir. Artemisia'nın tablosunda ise benzer bir ışık ve renk uygulaması görülmekle

<sup>543</sup> <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/441230> (Erişim Tarihi 02.05.2018)

beraber, seçilen bu renklerin daha canlı tonlarda olması, Artemisia'nın tablosunda durağanlığa müsaade etmemiş ve onu canlı bir anlatıma büründürmüştür.

Kadın şehit anlatımlarında yer verilen bir diğer ortak nokta, figürlerin başlarında gevşek şekilde bağlanmış olan türbandır. Artemisia gibi Nuvolone de bu düzenlemeyi kullanmış ve betimlemesinde saçları kısmen örten gevşek bir örtüye yer vermiştir.

Her iki sanatçı da gözleme dayalı natüralist bir anlayışla resmettikleri kadın figürlerinde, saç tellerine varıncaya kadar detaylı bir anlatıma gitmişlerdir. Ağaç yaprağını tuttıkları ellerinde, yaprağı tutuş şekillerinden ve ellerini göğüslerine doğru götürmelerinden dolayı parmaklarının aldığı şekil ve ellerinin üstünde oluşan çukurluklar gerçekçi bir anlayışla ele alınmıştır.

### **3.2.9. Udî**

Artemisia Gentileschi, birçok farklı kadın anlatımlarında kendi portresini kullanmıştır. Bunlardan bir diğeri *Udî* adlı eseridir.



**Resim 51.** Artemisia Gentileschi, “Udi”, Tuval Üzerine Yağlı Boya  
77,5 x 71,8 cm, 1615/1617, Curtis Galleries, Minneapolis.<sup>544</sup>

Artemisia'nın neredeyse tüm eserlerinde yer alan kadın figürlerinde kendi çehresini kullandığı kabul edilmektedir. *Judith*, *Magdalene*, *Lucretia* gibi birçok eserinde<sup>545</sup> model üzerinde çalışmaktansa kendini resmetmeyi tercih etmiştir.

Yine Barok dönemde sanatçılar tarafından sıkça tekrarlanmış olan, enstrüman çalan genç erkek ve kadın anlatımlarından biri olan *Udi'de* de kendi çehresini kullanmış olan sanatçı, karanlık bir mekan algısı yaratmış, figürü sahnenin ortasında seyirciye bakar bir vaziyette konumlandırmıştır. Kahverenginin farklı tonlarının yoğun olarak kullanıldığı eserde, udinin duruş şeklinden ve ellerinin açısından çalacağı esere başlamak üzere olduğu anlaşılmaktadır. Karanlık ortama ışık, udinin sol tarafından süzülerek girmektedir. Bu dönemde sanatçının ışık-gölge etkisinde gittikçe ustalaşmış olduğu dikkat çeker. Önceki dönem eserlerinde karanlık arka fon ve ışığın ön kısma

<sup>544</sup> [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Artemisia\\_Gentileschi\\_-\\_Self-Portrait\\_as\\_a\\_Lute\\_Player.JPG](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Artemisia_Gentileschi_-_Self-Portrait_as_a_Lute_Player.JPG) (Erişim Tarihi 19.04.2018)

<sup>545</sup> Christiansen, Mann, 322.

yoğun olarak yansması ile elde edilen ışık-gölge etkisi, artık yerini ortama süzülerek giren, bu yönü ile de en küçük alanlar da bile bu etkinin yaratılmasını sağlayan bir düzene bırakmıştır. Udînin yüzünde, bedeninde ve elbisesinde ışık ile sağlanan bu değişkenlik, esere canlı bir hava verirken, mavi tonlardaki kıyafet ve kıyafetinin üzerinde yer yer parlayan altın yıldız süslemeler ile de bu canlılık desteklenmiştir.

XI. ve XIII. yüzyıllardaki Haçlı Seferler'i ile Avrupa'ya götürülmüş olan ud, İspanya'nın Müslümanlarca alınmasından XVIII. yüzyıla kadar batı için gözde bir müzik aleti olmuştur. Avrupa bu dönemlerde ud yapımında da önemli bir ün elde etmiştir. Bunun yanı sıra son derece popüler olan ud için batı musıkisinde de birçok eser bestelenmiştir.<sup>546</sup> Bu etkilerle beraber özellikle Barok resminde ud çalan figürlere sıkça rastlamak mümkün olmuştur.

## Ara Değerlendirme

### Udî

Artemisia Gentileschi tarafından da işlenmiş olan, bir müzik aleti ile resmedilen erkek ve kadın figürleri Barok dönem sanatçıları tarafından sıkça resmedilmiştir.

Bunlar arasında en bilinen eserlerden biri Caravaggio'ya aittir.

---

<sup>546</sup> Tolga Oter, *Geçmişten Günümüze Ud Yapımcıları, Ud Yapımında Kullanılan Yöntemler*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Selçuklu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzik Anabilim Dalı Türk Sanat Müziği Bilim Dalı, Konya, 2007, 4.



**Resim 52.** Caravaggio, “Udî”, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 102 x 130 cm, 1600, Metropolitan Museum of Art, New York.<sup>547</sup>

Caravaggio tarafından resmedilen udî, kapalı bir mekânda bir masanın yanında oturmakta olan tekli figürden oluşmaktadır. Udînin elinin biçimlenişinden anlaşıldığı üzere ud çalmakta olduğu anın resmedildiği eserde, masanın üzerinde nota defterini açık tutmak için üzerine konulmuş bir keman, figürün sağ tarafında bir epinet klavsen ve ön kısımda da üflemeli bir çalgı yer almaktadır. Artemisia Gentileschi'nin eserinde (Resim 51) görülen tekli enstrüman, Caravaggio'nun eserinde udînin müzik yeteneğini belirten çoklu bir anlatıma dönüşmüştür.

Artemisia'nın Udî adlı eseri, parmak hareketlerinden kadın udînin bestesini çaldığı anı gösterir şekilde düzenlenmiştir. Caravaggio'nun da aynı anlatıma sahip olduğu eserde, her iki tabloda da figürler doğrudan seyirciye bakmaktadırlar. Artemisia'nın kadın udîsi yüzünde yer alan donuk ifade ile işini ciddiyetle yapmaktadır. Caravaggio'nun tablosunda yer alan figür ise, hafif aralanmış dudakları, düşünceli ve karşıya odaklanmış gözleri ve boynunun hafif yana bükülmesiyle daha duygusal bir karakterdir.

<sup>547</sup> [https://www.wga.hu/html\\_m/c/caravagg/01/091lute.html](https://www.wga.hu/html_m/c/caravagg/01/091lute.html) (Erişim Tarihi 02.05.2018)

Caravaggio'nun izinden giden Artemisia, tablolarında ışık-gölge etkisini onun gibi en küçük yüzeylerde dahi uygulayacak bir düzenlemeye gitmiş, ışığı anlatılan konuyu destekleyen bir unsur olarak kullanmıştır. Bu bağlamda her iki eserde, karanlık arka planın zıttı olan aydınlık ön kısım uygulamasında, ön kısma kırılmalara uğratarak yaydıkları ışık sayesinde hem kompozisyonu vurgulamışlardır hem de en küçük alanlarda da kontrast yakalayabilmişlerdir.

Artemisia'nın tablosunda udînin sadece müzik aleti ile ele alınmış olması daha yalın bir anlatıma sebep olmuşken, Caravaggio farklı müzik aletleri, masa üzerinde yer alan halı gibi dikkat çeken unsurlarla daha canlı bir anlatım yakalamıştır. Bu anlatıma, kullanmış olduğu beyaz, kırmızı ve siyah renklerin ışıkla birleşmesinden oluşan görsellikte katkı sağlamıştır.

Artemisia'nın kendi yüzünü kullanarak yaptığı Udî bu yönü ile de yalın bir anlatıma sahiptir. Ancak Caravaggio'nun udî anlatımı farklı anlamlar çağrıştıracak bir düzendedir. Figürün erkek olduğu gözlemlenmekle beraber, özellikle saçlarının şekli ve pürüzsüz yüzü ile bir kadın algısını yaratmaktadır.

Enstrüman çalan tekli figürden oluşan bir diğer tablo Orazio Gentileschi'ye aittir.



**Resim 53.** Orazio Gentileschi, “Udî”, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 143,5 x 129 cm, 1612/1620, National Gallery of Art, Washington.<sup>548</sup>

Yine Caravaggist bir ressam olan Orazio Gentileschi, onun ışık-gölge anlatımını eserlerinde yansıtmıştır. Udî tablosunda, bir masanın hemen yanında oturan tekli kadın figürü, arkası dönük bir halde ele alınmıştır. Başını sağa doğru çevirmiş olan udînin elinde bir ud, masasının üzerinde ise, Caravaggio’da da görülen nota defterleri ve farklı enstürmanlar yer almaktadır. Yeşil rengin hâkim olduğu tabloda, daha karanlık tutulan arka plan, aydınlık ön kısım ile bir zıtlık oluşturarak ışık-gölge etkisini sağlamıştır. Yeşil rengin tonları ile sağlanan canlılığa kırmızı ve beyaz eşlik etmektedir.

<sup>548</sup> <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.46434.html> (Erişim Tarihi 02.05.2018)

Artemisia tablosunda farklı detaylara yer vermeyerek doğrudan udıye odaklanılmasını sağlamışken, Orazio daha zengin bir anlatıma gitmiştir. Mekân kurgusu ve figürün duruş şekli ile bir canlılık yakalanmıştır.

Artemisia'nın tablosunda işini ciddiyetle yapan bir figür yer alırken, Orazio, müziğin kutsallığını vurgularcasına, kadın figüründe eserini çalarken bir kendinden geçme hali ve duygusallığa yer vermiştir. Bu yönü ile Artemisia'nın tablosuna nazaran dramatizmin daha net olduğu Orazio'nun eseri, aynı zamanda kadın figüründe genel güzellik kurallarına giderek Caravaggio'nun çizgisinden ayrılmıştır. Artemisia'nın devam ettirdiği bu stil, ideal güzelliği vurgulamayarak eserin özüne odaklanmaya olanak sağlarken, Orazio'nun tablosunda genç ve güzel kadın anlatımı ön plandadır.

### 3.2.10.1. Magdalene'nin Dönüşümü

Sanatçının dinsel coşku veya trajik konulu eserlerinde ışık-gölge etkisi, kompozisyonun dramatik yönünü ön plana çıkarır. Bu anlayışta olan bir diğer eseri *Magdalene'nin Dönüşümü'dür*. Luka, Markos ve Yuhanna İncilleri'nde Magdalene'nin öyküsünden bahsedilmektedir.

*“Ferisilerden biri İsa'yı yemeğe davet etti. İsa Ferisi'nin evine gidip sofraya oturdu. O şehirde günahkâr olarak bilinen bir kadın vardı. İsa'nın Ferisi'nin evinde yemek yediğini duydu. Kaymaktaşıdan yapılmış kap içinde hoş kokulu pahalı bir yağ getirdi. Ağlayarak İsa'nın ayaklarının dibinde durdu. O'nun ayaklarını gözyaşlarıyla ıslatmaya başladı. Sonra saçlarıyla kuruladı ve defalarca öperek yağla ovdu. İsa'yı evine çağırın Ferisi bunu görünce içinden şöyle dedi: ‘Bu adam peygamber olsaydı, kendisine dokunan bu kadının kim ve ne tür bir kadın olduğunu bilirdi. Günahkâr biri olduğunu anlardı.’ Bunun üzerine İsa Ferisi'ye döndü, ‘Simun, sana bir söyleyeceğim var’ dedi. Simun, ‘Buyur Hocam’ dedi. İsa anlatmaya başladı: ‘Aynı tefeciye borcu olan iki adam varmış. Bir tanesinin beş yüz, diğerinin ise elli dinar borcu varmış. İkisinin de parası yokmuş, bu yüzden borçlarını ödeyemiyorlarmış. Buna rağmen tefeci onların borçlarını silmiş. Şimdi bu iki adamdan hangisi tefeciyi daha çok sever?’ Simun, ‘Bence ona daha çok borcu olan’ diye cevap verdi. İsa, ‘Haklısın’ dedi. Sonra kadına bakarak Simun'a şunları söyledi: ‘Bu kadını görüyor musun? Ben senin evine geldiğimde ayaklarımı yıkamak için su vermedin. Fakat o ayaklarımı gözyaşlarıyla ıslatıp saçlarıyla kuruladı. Sen beni öpüp selâmlamadın, fakat o geldiğimden beri ayaklarımı*



*öpüp duruyor. Sen başıma zeytinyağı sürmedin, fakat o ayaklarımı güzel kokulu yağla ovdu. Sana şunu söyleyeyim, onun bir sürü günahı affedildi. İşte bu kadar çok sevmesinin sebebi budur. Günahı az olup affedilenlerse az sever.’ İsa kadına, ‘Günahların affedildi’ dedi. Sofradakiler kendi aralarında, ‘Bu adam kim ki, günahları bile affediyor?’ diye konuşmaya başladılar. İsa kadına, ‘İmanın sayesinde günahlarından kurtuldun. Selâmetle git’ dedi.”<sup>549</sup>*

Luka İncil’inde bahsedilen bu olayda, günahları affedilen kadının Magdalene (Mecdelli) Meryem olduğu ifade edilmektedir. Bunun dışında Markos ve Yuhanna İncilleri’nde de Mecdelli Meryem’den bahsedilmektedir.

*“İsa, haftanın ilk günü, yani Pazar günü erken saatlerde ölümden dirilmişti. İlk olarak Mecdelli Meryem'e görüldü.”<sup>550</sup>*

*“Mecdelli Meryem, Pazar sabahı erkenden İsa'yı koydukları mezara gitti. Hava daha aydınlanmamıştı. Mezarın girişindeki taşın kaldırılmış olduğunu gördü. Koşarak Simun Petrus ile İsa'nun çok sevdiği diğer şakirtin yanına gitti. ‘Efendimiz'i mezardan almışlar, nereye götürdükleri de belli değil!’ dedi.”<sup>551</sup>*

*“Bundan sonra şakirtler kaldıkları yere geri döndüler. Ama Meryem mezarın önünde durmuş ağlıyordu. Ağlarken eğilip mezarın içine baktı. Orada, beyazlara bürünmüş iki melek gördü. Meleklerden biri İsa'nın ölüsünün daha önce yatırılmış olduğu yerin başucunda, diğeri ise ayakucunda oturuyordu. Melekler Meryem'e, ‘Kadın, niye ağlıyorsun?’ diye sordular. Meryem, ‘Efendim'i alıp götürmüşler. O'nu nereye koyduklarını bile bilmiyorum’ diye cevap verdi. Meryem bunları söyledikten sonra arkasına döndü ve İsa'nun orada, ayakta durduğunu gördü. Fakat O'nun İsa olduğunu anlamadı. İsa ona; ‘Kadın, niye ağlıyorsun? Kimi arıyorsun?’ dedi. Meryem O'nun bahçıvan olduğunu sandı, ‘Efendim, O'nu sen mi götürdün? Öyleyse nereye koyduğunu söyle, gidip O'nu alayım’ dedi. İsa ona; ‘Meryem!’ diye seslendi. O zaman Meryem İsa'ya döndü, ‘Rabbuni!’ dedi.”<sup>552</sup>*

<sup>549</sup> Luka:7;36/50.

<sup>550</sup> Markos: 16; 9.

<sup>551</sup> Yuhanna:20; 1,2.

<sup>552</sup> Yuhanna: 20;10/16.



**Resim 54.** Artemisia Gentileschi, “Magdalene’nin Dönüşümü”, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 146,5 x 108 cm, 1615/1616 Palazzo Pitti, Floransa.<sup>553</sup>

Artemisia, Mecdelli Meryem’i anlatmış olduğu eserinde kapalı bir mekânda yalnız başına oturmuş, günahları için tövbe eden ve içtenlikle kendini Tanrı’ya adayan bir tasvir benimsemiştir. Sandalyesi üzerinde oturan Meryem, bir elini kalbinin üzerine koymuş ve başını göğe doğru kaldırarak teslimiyete hazırlanmaktadır. Boynunu yana doğru eğmiş ve dudakları hafif aralanmış olan Meryem bu duruşu ile Tanrı karşısındaki acziyetini ve ona karşı sunacağı bağlılığını beyan etmektedir. Bu dini coşkunuğu hissettiren en büyük etken ise, karanlık bir odada Meryem’e yansıyan ilahi ışıktır. Kırmızı sandalye, altın sarısı elbise ve yeşil masa örtüsü ile birleşen ışık kasvetli havayı dağıtarak eserde canlı ve ruhani bir atmosfer yaratmıştır. Kendini Tanrı’ya adamaya

<sup>553</sup> [https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:The\\_Penitent\\_Mary\\_Magdalene\\_by\\_Artemisia\\_Gentileschi](https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:The_Penitent_Mary_Magdalene_by_Artemisia_Gentileschi) (Erişim Tarihi 19.04.2018)

hazır olan Meryem, günahkâr bir hayattan kilise öğretilerine geçerek bir bakıma Katolik reformunun da propagandasının yapıldığı bir figür haline gelmiştir.

Günahları için tövbe eden Meryem figüründe sanatçı tam da Meryem'in dönüşüm anını resmetmiştir. Oldukça gösterişli altın renginde bir kıyafet ve kulaklarındaki mücevherleriyle betimlenen Meryem'in elbisesi omuzlarına kadar açıktır. Bu onun Tanrı'ya adanmışlıkla terk ettiği eski yaşamının son anıdır.

Meryem'in sol eli ile masa üzerinde yer alan ve yüzünün yarısı yansımış olan aynayı itmesi, esasında eski hayatını silip yeni bir sayfa açtığını gösteren bir semboldür. Aynanın üzerinde altın bir çerçevede "*Optimam Partem Elegit*" yazmaktadır. Bu Luka İncili'nde 10;42'de yer alan "*Meryem O'nu seçti; seçtiği de kendinden alınmayacak*" ayetine bir göndermedir.<sup>554</sup>

Artemisia'nın yapmış olduğu tablolarında yer alan kadın figürlerinden birçoğu sanatçının kendi portresidir. Yine Mecdelli Meryem'i anlattığı bu eserde de kendi portresini kullanmıştır. Sanatçı imzasını da sandalyede ahşap üzerine altın sarısı bir renkle atmıştır.

### 3.2.10.2. Meryem'in Vecdi

Artemisia'nın Meryem'in vecdini anlattığı bu kutsal kadın tasviri daha öncede resmetmiş olduğu (Resim 54) Mecdelli Meryem'dir. Günahkâr bir hayattan Tanrı'ya adanmanın sembolü olan Meryem'in, Artemisia tarafından yapılan *Meryem'in Vecdi* adlı tablosu yoğun dinsel deneyimi yansıtan önemli bir örnektir.

---

<sup>554</sup> Christiansen, Mann, 325.



**Resim 55.** Artemisia Gentileschi, “Meryem’in Vecdi”, Tuval Üzerine Yağlı Boya  
81 x 105 cm, 1620, Özel Koleksiyon.<sup>555</sup>

Sanatçı, İsa ile karşılaşmasından sonra tövbekâr olan Mecdelli Meryem’i tövbe anında kendinden geçmiş bir halde tasvir etmiştir. Karanlık bir mekânda yalnız başına oturan Meryem, bacak bacak üstüne atmış, kendini geriye doğru yaslamış ve ellerini dizlerinde birleştirerek dengesini sağlamıştır. Bu duruşun sebebi, o sırada dinsel bir hazla kendinden geçmiş olmasıdır. Bir önceki eserde (Resim 54) yalvaran gözlere gökyüzüne bakan Meryem, bu tabloda kendini dine adamaya hazır bir huşu içerisinde. Kendini geriye doğru yaslamış olmasından dolayı sağ omzu açıkta kalmış, saçları sol omzuna ve sırtına doğru dağılmıştır. Bu düzenleme aynı zamanda Meryem’in günahkâr hayatına bir göndermedir.

Meryem’in duruşunda ve yüz ifadesinde, Bernini’nin *Azize Teresa’nın Vecdi* heykelinde de (Fotoğraf 30) görülen tinsel haz dikkat çekmektedir. Karanlık arka kısım ve Meryem’in yüzü ile göğüs bölgesini aydınlatan ışık arasındaki zıtlık, bu hazzı en üst seviyeye taşımıştır. Meryem’in altın sarısı parlak ve dalgalı saçları, sarı, patlıcan moru

<sup>555</sup> <https://www.artbible.info/art/large/931.html> (Erişim Tarihi 26.04.2018)

ve beyaz renklerden oluşan kıyafetindeki dalgalanmalar ise, esere bir canlılık kazandırmıştır.

### 3.2.10.3. Tövbekâr Magdalene

Mecdelli Meryem, şehvete bulanmış günahkâr bir hayattan vazgeçmiş ve kendini tamamen Tanrı'ya adayan bir tövbekâr olmuştur. “*Tövbekâr Meryem*” anlamına gelen *Penitent Magdalana* sanatçının üçüncü Mecdelli Meryem tablosudur.



**Resim 56.** Artemisia Gentileschi, “Tövbekâr Magdalene”, Tuval Üzerine Yağlı Boya  
122 x 97 cm, 1625/1626, Seville Cathedral.<sup>556</sup>

<sup>556</sup>[https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:The\\_Penitent\\_Mary\\_Magdalene\\_by\\_Artemisia\\_Gentileschi#/media/File:Artemisia\\_Gentileschi\\_%E2%80%94\\_Conversione\\_della\\_Maddalena\\_\(Maria\\_Maddalena\\_a\\_penitente.jpg\)](https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:The_Penitent_Mary_Magdalene_by_Artemisia_Gentileschi#/media/File:Artemisia_Gentileschi_%E2%80%94_Conversione_della_Maddalena_(Maria_Maddalena_a_penitente.jpg)) (Erişim Tarihi 22.04.2018)

Üçüncü Magdalene anlatımında, sanatçı Meryem'in tövbenin getirmiş olduğu sakinlik ve huzur ile dinlenme halini ele almıştır. İlk eserde, (Resim 54) huşu halinde tövbe eden Meryem, bu tabloda ruhani bir durulma halindedir. Karanlık bir mekânda yalnız başına sandalyesinde oturan Meryem, sağ dirseğini sandalyenin başına koymuş ve sağ elini boynunun altına koyarak huzurlu bir halde oturmaktadır. Dinlenmesine rağmen, uyur bir vaziyette değil, gözleri hafif aralık, tövbenin getirisi olan huzurun tadını çıkarır gibidir. Yine gösterişli bir kıyafetle, boynunda yer alan ipek örtü ile ve mücevherlerle vazgeçmiş olduğu hayata bir atıfta bulunulan Meryem, artık kendini Tanrı'ya adamaya tamamen hazırdır.

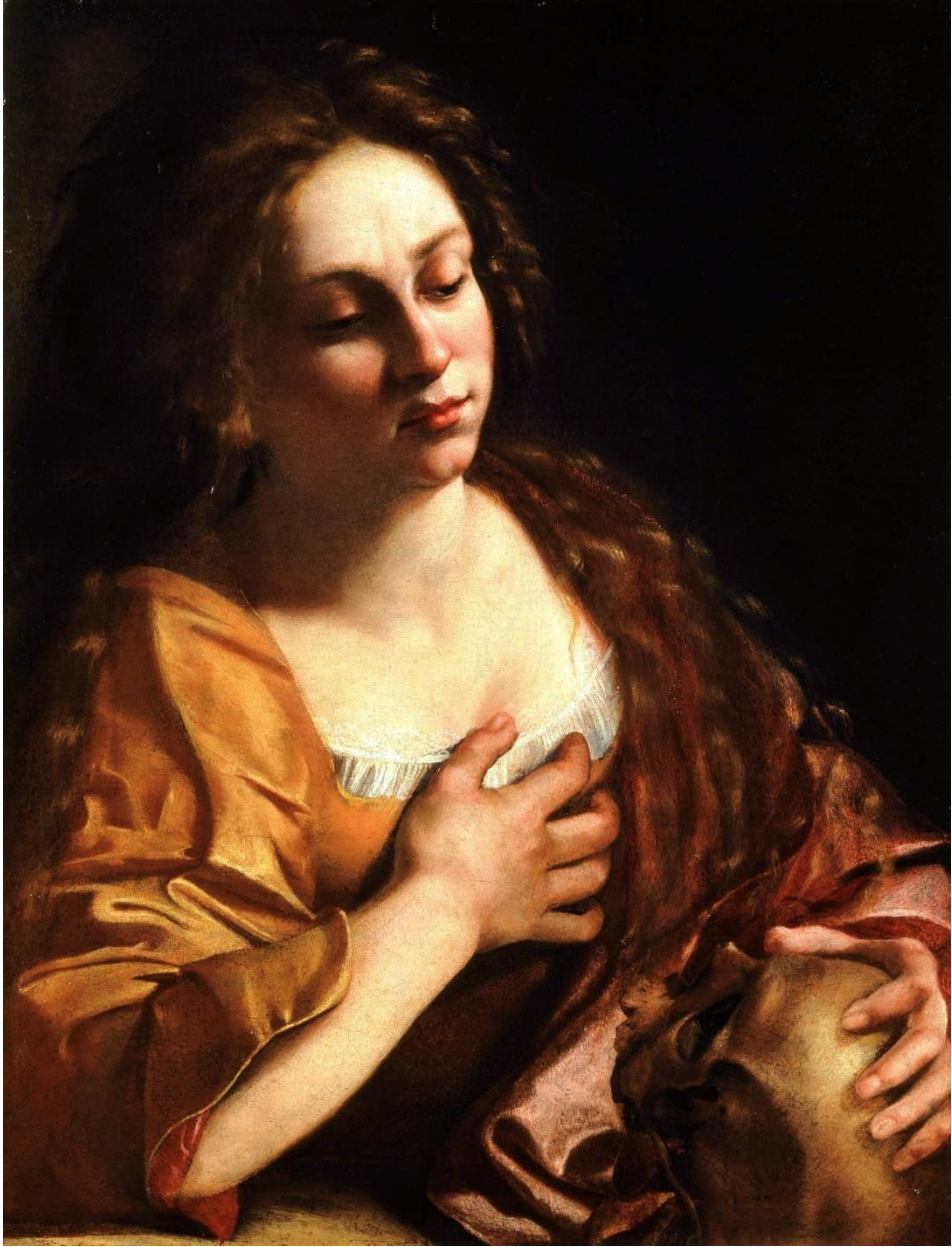
Meryem sadece tövbenin vermiş olduğu huzurla değil, geçmiş hayatının yaşattığı yorgunlukla da sandalyesine yığılmış gibidir. Sol kolunun duruşu, başını sağ eline dayaması, gözlerinin yarı açık hali bu yorgunluğu vurgulamaktadır. Artemisia'nın başarılı bir şekilde ele aldığı an ressamlığı, bu tabloda da kendini gösterir. Meryem'in bu yorgunluğu, az önce tüm benliği ile yapmış olduğu tövbenin ve arınmanın ruhsal yorgunluğunu seyirciye hissettirmektedir. Bu algı aynı zamanda sanatçının Mecdelli Meryem tablolarının gelişiminde de görülür. İlk tabloda (Resim 54) dua eder bir vaziyette gökyüzüne bakan Meryem, ikinci tabloda (Resim 55) dualarının karşılığını alıyormuşçasına kendinden geçmiş, dinsel bir coşku tüm benliğini sarmıştır. Bu son Meryem anlatımı ise, sonuç kısmını oluşturur halde, Meryem'in arınma yorgunluğunu yansıtmaktadır.

Barok'un zıtlıklar prensibine uygun olarak, karanlığın karşısında ışık algısı, arka fonda yer alan siyah ve kırmızı gibi koyu fonların aksine, ön kısımda, özellikle Meryem'in sarı ve beyazdan oluşan kıyafeti ve tamamen onu aydınlatan ışık ile yansıtılmıştır. Barok eserlerde görülen dalgalanmada Meryem'in kıyafeti, örtüsü, arkada yer alan kırmızı kumaş ve Meryem'in saçlarında göze çarpar.

Karşı reformasyon için son derece önemli olan Mecdelli Meryem figürü, Katolik kilisesi tarafından insanların tövbeye teşvik edildiği bir figür haline getirilmiş ve bu dönemde sıkça resmedilmiştir.

#### 3.2.10.4. Tövbekâr Meryem

Sanatçının Mecdelli Meryem anlatımlarından sonuncusu da yine Meryem'in tövbe etme anına odaklanmaktadır.



**Resim 57.** Artemisia Gentileschi, “Tövbekâr Meryem”, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 67,5 x 50,8 cm, 1630/1632, Özel Koleksiyon.<sup>557</sup>

<sup>557</sup> [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/ad/Artemisia\\_Gentileschi\\_Mary\\_Magdalene3.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/ad/Artemisia_Gentileschi_Mary_Magdalene3.jpg)  
(Erişim Tarihi 24.04.2018)

Tabloda Mecdelli Meryem, yine yalnız başına, karanlık bir mekânda tövbe eder halde ele alınmıştır. Sağ elini kalbinin üzerine götüren Meryem'im sol elinde bir kafatası yer almaktadır.

Hristiyan resim sanatında Mecdelli Meryem anlatımlarında görülen kafatası, bir meditasyon aracı olarak kullanılmıştır.<sup>558</sup> Bu kafatası Meryem'in tövbe etmeden önceki ve sonraki hayatında, yaşam ile ölümün bir sembolü olarak nitelenebilir.

Kafatasını kendine doğru çevirmiş olan Meryem, yarı açık gözlerle daha ileriye doğru bakmaktadır. Sanatçının önceki Meryem anlatımlarında görülen tövbe anının dramatik etkisinden ziyade, bu kez derin bir düşünme hali vardır. Bu, tövbe öncesi yaşamının pişmanlığı niteliğindedir. Karanlık arka planda, Meryem'in yüz ve göğüs bölgesinde yoğunlaşan ışık, bu keder anını vurgulamaktadır. Meryem, önceki iki tabloda görülen gösterişten nispeten uzaktır. Mücevherleri olmayan, daha sıradan bir kıyafet içinde ve dağınık saçlarla resmedilen Meryem dönüşümüne hazır bir haldedir.

İlk Mecdelli Meryem anlatımında (*Resim 54*) dikkati çeken ilk nokta, gösterişli bir mekânda, Tanrı'ya yakaran bir kadın imajıdır. İkinci Meryem ise (*Resim 55*) bu yakarıştan sonra huzura ermiş, bedenen ve ruhen yorgun düşmüş halde dinlenmektedir. Ancak bu son tabloda Meryem, tövbe eden yakarıştan da, huzura ermiş olan mutlu sondan da tamamen uzakta derin bir keder içerisinde. Bu tablo Artemisia'nın anlatımları içerisinde, Meryem'in önceki hayatının pişmanlığını en derin hali ile yansıtan eserdir.

## **Ara Değerlendirme**

### **Magdalene'nin Dönüşümü**

Artemisia Gentileschi'nin öyküsellığı, Mecdelli Meryem'i anlatmış olduğu dört ayrı tabloda görülmektedir. İlk tabloda (*Resim 54*) Meryem'in tövbe etme anını ele alan sanatçı, ikinci tabloda (*Resim 55*) tövbe etmenin duygusal hazzını en üst seviyede yaşayan ve kendinden geçen bir Meryem anlatıma gitmiş, üçüncü tabloda (*Resim 56*) bu duygusal yorgunluk ve yıpranmanın ardından derin bir huzurla dinlenmeye çekilen

<sup>558</sup> <http://art.thewalters.org/detail/5083/saint-mary-magdalene/> (Erişim Tarihi 24.04.2018)



Meryem betimlemesini kullanmıştır. Dördüncü ve bilindiği kadarıyla sanatçının son Meryem tasviri olan tablo da ise (Resim 57) yine tövbe eden bir Meryem görülmektedir.

Mecdelli Meryem tasvirlerinde, çoğu zaman onun önceki günahkâr hayatına atıfta bulunulan detaylara yer verilmiştir. Dinsel bir trans halinde olan Meryem'i kimi zaman çok gösterişli, kimi zaman erotik bir anlatımla ele alan sanatçılar, eski hayatına birer gönderme yapmışlardır.

Mecdelli Meryem'in, dinsel bir coşkuyla kendinden geçtiği anı yansıtan en başarılı örneklerden biri Caravaggio'ya aittir.



**Resim 58.** Caravaggio, “Meryem’in Vecdi”, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 106 x 91 cm, 1606, Özel Koleksiyon.<sup>559</sup>

<sup>559</sup> <https://www.artbible.info/art/large/932.html> (Erişim Tarihi 02.05.2018)

Caravaggio tarafından resmedilen Meryem, tövbe anından hemen sonra, dinsel coşkunlukla kendinden geçmiş bir haldedir. Kapalı bir mekânda yalnız başında resmedilmiş olan Meryem, sandalyesinde başını geriye doğru atarak oturmuş, ellerini kavuşturarak yaşadığı deneyime odaklanmıştır.

Artemisia'nın özellikle üçüncü Meryem tablosunda (Resim 56) görülen tövbe anının yorgunluğu ve huzuru Caravaggio'nun eserinde de en derin hali ile yansıtılmıştır. Günahlarından arınan Meryem, tövbe ederken hem bedenen hem de ruhen büyük bir çaba harcamış gibi yarı baygın bir anlatımla ele alınmıştır. Bu ilahi yorgunluğun getirisi, Artemisia'nın tablosunda tebessüm eden ve dinlenmeye çekilen Meryem olarak yansımışken, Caravaggio'nun Meryem'e yaşattığı deneyim içinde hem huzuru barındırmaktadır hem de geçmiş hayatına karşı olan pişmanlığı yansıtmaktadır. Meryem'in yüz ifadesinde, yarı açık gözleri ve ağzı ile alnında oluşan kırışıklıklar ondaki düşünceyi vurgulamaktadır.

Her iki sanatçının da Meryem'de yer verdiği kısmî çıplaklık bir önceki yaşamına atıf niteliği taşıırken, Meryem'in yüzünde yer verdikleri dinsel coşku da onun yeni hayatına tamamen hazır olduğu algısını yaratır.

Caravaggio'nun karanlık bir mekânda aydınlattığı Meryem, kırmızı ve beyaz kıyafeti ile birleşen ışıkla canlı bir anlatım kazanmıştır.

Mecdelli Meryem tasvirlerinin bir diğer örneği Guido Reni (1575-1642)<sup>560</sup> tarafından resmedilmiştir.

---

<sup>560</sup> Gombrich, 393.



**Resim 59.** Guido Reni, “Tövbekâr Magdelene”, Tuval Üzerine Yağlı Boya”, 90,8 x 74,3 cm, 1635, Walters Art Museum, Baltimore.<sup>561</sup>

Guido Reni'nin Meryem anlatımı, yine kapalı mekânda yalnız başına tövbe etmekte olan Meryem'i büyük bir teslimiyet içinde ele almaktadır. Başını sağa doğru hafifçe çevirmiş gökyüzüne doğru bakan Meryem sağ elini göğsünün üzerine koymuş, bir haç tuttuğu sol eli ise bir kafatasının üzerindedir. Artemisia'nın dördüncü Meryem tablosunda da (Resim 57) yer alan kafatası, yaşam ile ölümün, bu dünya ile ahiretin bir sembolü olarak Meryem anlatımlarında sıkça kullanılmıştır.

Artemisia Gentileschi'nin dördüncü Meryem tablosunda, tövbenin dramatik anını yansıtan en önemli etken, hardal sarısı, açık kırmızı tonlar ve koyu arka planla birleşen ışığın, ilahi bir yansımayla tuvale aktarılmasından elde edilmiştir. Reni ise, arka plan ve ön kısımdaki ışık-gölge etkisini en aza indirmiş, yer verdiği pembe ve tonları, gri ve altın sarısı renklerle dramatik bir andan ziyade idealize edilen bir kutsallık elde etmiştir. Reni'nin Meryem tasviri, önceki hayatından pişmanlık duyan bir ifadeye sahip

<sup>561</sup> [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Guido\\_Reni\\_-\\_The\\_Penitent\\_Magdalene\\_-\\_Google\\_Art\\_Project.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Guido_Reni_-_The_Penitent_Magdalene_-_Google_Art_Project.jpg) (Erişim Tarihi 02.05.2018)

değildir. Yüzünde zaten kutsal olarak doğmuş olan bir azize ifadesi yer alır. Artemisia'nın dördüncü tablosunda, Meryem'in kafatasına bakarak derin bir düşünceye dalması ve diğer tablolarında görülen yalvaran gözler ya da kendinden geçmişlik hali Reni'de yer almaz.

Reni'nin idealize edilen kutsallığı sadece ifadesel olarak uygulanmamıştır. Meryem'de yer verilen ışık, mekânı aydınlatan bir araç olmaktan çok, doğrudan Meryem'in ruhaniliğine hizmet eden bir misyona sahiptir. Reni'nin Meryem tasvirinde, Meryem'in bedeninde ve yüzünde ilahi parlak bir ışık bulunurken, Artemisia'nın eserinde ise zaten kutsal olanın değil, sıradan bir kadının dönüşümünü vurgulayan bir amaca hizmet etmektedir.

Tövbekâr Meryem anlatımları içerisinde, Meryem'in dinsel bir coşku ve hazla kendinden geçtiği anı erotik unsurlar kullanarak çarpıcı bir hale getiren en önemli sanatçılardan biri Guido Cagnacci'dir. Yapmış olduğu Meryem tasviri, Barok'un kutsal sayılan figürleri dahi çıplak olarak ele alabilen özgür ruhunu yansıtmaktadır.



**Resim 60.** Guido Cagnacci, “Magdalene”, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 86 x 72 cm, 1663, Galleria Nazionale d’Arte Antica, Roma.<sup>562</sup>

Cagnacci’nin Meryem anlatımı, erotizmin sınırında olan bir düzenlemeye sahiptir. Karanlık bir mekânda yalnız başına yer alan Meryem, sandalyesinde geriye doğru yaslanarak oturmuş ve tamamen kendinden geçmiş bir haldedir. Belden yukarısı tamamen çıplak olan Meryem’in sağ elinde uçlarında sivri metallerin bulunduğu bir zincir, sol elinde ise genel anlatımlarda görülen kafatası yer almaktadır. Meryem’in hemen sol tarafında altın renginde bir de haç bulunur.

<sup>562</sup> [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Cagnacci\\_Maddalena\\_svenuta.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Cagnacci_Maddalena_svenuta.jpg) (Erişim Tarihi 02.05.2018)

Artemisia Gentileschi'nin ikinci Meryem tablosunda (Resim 54) görülen coşku, Cagnacci'nin eserinde erotik unsurlarla desteklenmiştir. Buradaki amaç cinselliği çağrıştıran bir figür ortaya koymaktan çok, Meryem'in eski ve yeni hayatı arasındaki farkı çarpıcı bir şekilde aktarmak olmuştur.

Katolik dünyasında, İsa ile tanışmadan önce fahişe olduğu belirtilen Mecdelli Meryem'in yeni hayatı Barok dönemde sıkça resmedilmiş olmakla beraber, eserlerde her zaman geriye bir atıf yapılmıştır. Artemisia'nın da tüm tablolarında görülen bu anlatım, Cagnacci'nin eserinde daha nettir.

Artemisia'nın ikinci tablosu ile coşkunluk olarak benzerlik bulunan Cagnacci'nin tablosu ışık-gölge etkisinde de benzer bir düzenlemeye sahiptir. Daha kapalı arka plan ve doğrudan Meryem'i aydınlatan ışık ile Meryem vurgulanmış, bedenine yansıyan parlak ışık, belden aşağısını kapatan yeşil tonlardaki kıyafet ve arka kısımda kısmen yansıyan gökyüzü ile canlı bir anlatım elde edilmiştir. Artemisia'nın tövbenin dramatize edilmiş kurgusu Cagnacci'nin eserinde günah ile tövbe arasındaki gergin anı yansıtır.

Artemisa, Mecdelli Meryem anlatımlarında, Meryem'in önceki hayatına atıflarını, ya Meryem'i gösterişli kıyafetler ve mücevherlerle resmederek ya da bedeninde yer verdiği kısmî çıplaklıkla yansıtmışken, Cagnacci daha erotik unsurlar kullanmıştır. Barok'un zıtlıklarla dolu sanat anlayışında, duyguların karmaşasını ön plana çıkarmış olan Cagnacci, Meryem'i, bir fahişe ama tövbekâr bir kutsal olarak ele almış, eserinde şehvet ve kefare, maneviyat ve erotizm gibi zıt konularla iki dünya arasındaki Meryem'i anlatmıştır. Meryem'in sağ elinde yer alan sivri uçlara sahip olan zincir, onun tövbe anında kefarelerini ödeyebilmek için kendine işkence ettiği kanısını uyandırmaktadır. Zincirin bu sebeple kullanılması da Meryem'in çıplaklığına getirilebilecek bir diğer açıklamadır. Tövbe ederken zinciri sırtına vurarak günahlarından arınmaya çalışan Meryem, büyük bir acıyla oturduğu yerde kendinden geçmiş olmalıdır. Takatsız bir halde elinde tuttuğu zincir, yüzünde acı çeken bir insanda oluşabilecek kızarıklıklar bu anlatımı desteklemektedir. Meryem'in diğer eline aldığı ve kendine doğru tutmuş olduğu kafatası da ona bundan sonraki hayatını nasıl yaşaması gerektiğini hatırlatan bir semboldür.

### 3.2.11. St. Catherine

Dini şahsiyetlerin yoğun olarak resmedildiği Barok dönemde, Artemisia tarafından yapılan bir diğer önemli figür St. Catherine'dir.

Geleneksel anlatıma göre, Azize Catherine, Roma İmparatoru Maxentius (278-312) dönemindeki İskenderiye Valisi Constus'un kızıdır.<sup>563</sup> Genç yaşlarında kendini çalışmaya adan Catherine, özellikle Meryem ve Çocuk İsa anlatımından oldukça etkilenerek Hristiyan olmuştur. İmparator Maxentius döneminde Hristiyanlara eziyetler baş gösterince, imparatorun huzuruna çıkmış ve onunla konuşmuştur. İmparator yaklaşık elli kadar pagan filozofunu çağırıp Catherine ile münakaşa yapmalarını istemiş, bu tartışmayı Catherine kazanmıştır. Hatta onunla münakaşa edenlerin bazıları da Hristiyanlığa geçmişlerdir.<sup>564</sup>

İmparator Maxentius, Catherine'yi zindana attırması, ancak ondan çok etkilenen başta imparatoriçe olmak üzere pek çok kişi onu ziyaret etmiştir. Efsaneye göre Catherine tarafından vaftiz edilen bu kişilerin bazıları da idam edilmiştir. Catherine'a Ortaçağ'da popüler olan bir idam cezası verilmiştir. Bu cezaya göre bir at arabasının tekerleğine bağlanarak kolları, bacakları ve gövdesine ölene dek vurulacaktır. Ancak Catherine tekerleğe bağlanır bağlanmaz, ilahi bir yardım ile tekerlek kırılmıştır. Daha sonra Maxentius cellada, Catherine'in başını uçurmasını emretmiş ve 18 yaşında olan Catherine kılıçla idam edilmiştir.<sup>565</sup>

Azize Catherine'nin bir prenses ve bilgin olması, kendini 14 yaşında Tanrı'ya adanması ve binlerce insanı Hristiyan yapmış olması ile Hristiyanlarca oldukça önemli bir figürdür. Catherine'den yaklaşık 1100 yıl sonra yaşamış olan Jeanne d'Arc da onunla özdeşleştirilmiştir.<sup>566</sup>

<sup>563</sup> <https://oca.org/saints/lives/2015/11/24/103382-great-martyr-catherine-of-alexandria> (Erişim Tarihi 20.04.2018)

<sup>564</sup> Clugnet, Léon. "St. Catherine of Alexandria." *The Catholic Encyclopedia*, Vol. 3. New York: Robert Appleton Company, <http://www.newadvent.org/cathen/03445a.htm> (Erişim Tarihi 20.04.2018)

<sup>565</sup> Clugnet, Léon. "St. Catherine of Alexandria." *The Catholic Encyclopedia*, Vol. 3. New York: Robert Appleton Company, <http://www.newadvent.org/cathen/03445a.htm> (Erişim Tarihi 20.04.2018)

<sup>566</sup> Williard Trask, *Joan of Arc: In Her Own Words*, Turtle Point Press, 1996, 99.



**Resim 61.** Artemisia Gentileschi “İskenderiyeli Azize Catherine”, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 77 x 62 cm, 1620, Galleria degli Uffizi, Floransa.<sup>567</sup>

Bu dönemde çokça yapılan Azize Catherine tasvirlerinde ortak özellikler genelde sol elde yer alan bir tekerlek veya tekerlek parçası, onun bilgeliğine tanıklık eden bir kitap ve kılıçtır. Yine taç giymesi ve hurma dalına benzer yapraklar tutması da bu tasvirlerin genel özelliklerindedir.<sup>568</sup>

Artemisia'nın bu eseri ilk kez 1890 yılında Floransa Akademisi'nin dokümanlarında yer almıştır. Başlarda farklı sanatçılara atfedilen tablonun, yapılan çalışmalar sonucunda Artemisia Gentileschi'ye ait olduğu anlaşılmıştır.<sup>569</sup>

Yine karanlık bir mekân algısına giden Artemisia, Azize Catherine'in genel özelliklerini kullanmıştır. Bir elinde ağaç yaprağı olan Azize sol elini idam edilmesi için

<sup>567</sup> <https://www.wga.hu/frames-e.html?/html/g/gentiles/artemisi/index.html> (Erişim Tarihi 20.04.2018)

<sup>568</sup> Christiansen, Mann, 328.

<sup>569</sup> Christiansen, Mann, 328.



getirilen tekerleğin bir parçasına koymuştur. Barok resim sanatının genel anlatımına giderek klasik azize tasvirlerinin dışına çıkan sanatçı, oldukça gösterişli bir kıyafetle betimlediği azizenin kıyafetinde kırmızı tonları kullanmış ve kıyafetini çeviren altın renginde kumaş parçalarına yer vermiştir. Catherine'nin başında kıymetli mücevherlerden oluşan bir taç dikkati çekmektedir. Barok'un şaşaalı anlatımına uyan tabloda Azize Catherine bu yönü ile de güçlü bir kadın imajı vermektedir.

Gökyüzüne bakan Azize Catherine'nin bakışları ölüm cezasının getirmiş olduğu bir şuur kaybını değil, kendini Tanrı'ya adanmış olmanın ve ona kavuşacak olmanın vermiş olduğu bir bilinç anını göstermektedir. Heybetli bir anlatımla ele alınmış olan Azize Catherine'nin bakışları cennete yönelmiş gibidir. Yine bu anın dramatik kurgusunu vurgulayan en önemli unsur karanlığın karşısındaki ışıktır. İlahi bir metafor olan ışık, doğrudan azizeyi aydınlatmaktadır.

### **Ara Değerlendirme**

#### **St Catherine**

Azize Catherine tasvirlerinden biri, Barok dönem İtalyan sanatçısı Bernardo Strozzi'ye (1581-1644)<sup>570</sup> aittir.

---

<sup>570</sup> Chiara Krawietz, "Strozzi, Bernardo", *Grove Art Online. Oxford Art Online, Oxford University Press*, 2017, 2.



**Resim 62.** Bernardo Strozzi, “İskenderiye’nin Azizesi Catherine”, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 167,6 x 121,9 cm, 1615, Los Angeles County Museum of Art.<sup>571</sup>

Strozzi tarafından resmedilen Catherine, karanlık bir mekânda tek başına oturmaktadır. Azizenin sağ ayağı altında, onun bilgeliğini vurgulaması muhtemel bir kitap yer almaktadır. Sağ elinde kendisine verilecek ilk ceza için kullanılmak istenen ama parçalanan tekerleğin bir parçası yer almaktadır. Sol elinde ise, bir ağaç yaprağı ve muhtemelen idamının gerçekleştirildiği kılıç bulunur.

Artemisia Gentileschi gibi (Resim 61) Strozzi de, Catherine’yı oldukça gösterişli bir anlatımla ele almıştır. İskenderiye valisinin kızı olması münasebetiyle mütevazı dini karakter anlatımının dışına çıkılan her iki eserde de, Catherine, gösterişli kıyafetler, mücevherler ve başında taç ile resmedilmiştir.

Artemisia’nın eserinde yer alan Catherine, ayakta yan dönmüş bir halde gökyüzüne doğru bakmaktadır. Strozzi’nin resmettiği, oturan, başını hafifçe yana

<sup>571</sup> [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Bernardo\\_Strozzi\\_-\\_St.\\_Catherine\\_of\\_Alexandria\\_\(LACMA\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Bernardo_Strozzi_-_St._Catherine_of_Alexandria_(LACMA).jpg) (Erişim Tarihi 02.05.2018)

yaslayıp gökyüzüne bakan Catherine'nin yüzündeki mahcubiyet, Artemisia'nın eserinde yerini kaya gibi sert bir karaktere bırakmıştır. Strozzi'nin tasviri, kendine yapılanları gökyüzüne bakarak mahcup bir eda ile anlatmaya çalışan bir anlatıma sahipken, Artemisia'nın tablosunda, Catherine bu haksızlığı sert bir yüz ifadesi ile aktarmaktadır. Bu yönü ile Strozzi, genel azize anlatımlarında görülen mahcubiyeti yansıtmışken, Artemisia, resmettiği kadın karakterlerde dikkatleri çeken güçlü kadın imajını azize için de kullanmıştır.

Her iki tabloda da, ışık-gölge etkisi dramatik kurguyu ön plana çıkaran bir düzende ele alınmıştır. Karanlık bırakılan arka planlar ve ön kısımda figürleri vurgulayan ışık, kırılmalara uğrayarak kompozisyonu belirgin kılmıştır. Artemisia'nın dramatik etkiyi artıran kırmızı renk uygulamasının aksine, Strozzi, pembe ve gümüş rengi tonlarla figürün masumiyetine odaklanmıştır. Bu farklılık, Strozzi'nin eserinde, beklenen ideal kutsallığı yansıtmıştır.

Bir diğer Azize Catherine tablosu, Barok dönem İtalyan sanatçısı Pietro Paolini (1603-1681)<sup>572</sup> tarafından resmedilmiştir.

---

<sup>572</sup> <http://www.getty.edu/art/collection/artists/623/pietro-paolini-italian-lucchese-1603-1681/> (Erişim Tarihi 15.06.2018)



**Resim 63.** Pietro Paolini, “İskenderiye’nin Azizesi Catherine”, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 74,5 x 53,3 cm, 1630, Ashmolean Museum, Oxford.<sup>573</sup>

Paolini’nin Azize Catherine tablosu, Catherine’yi yine yalnız başına karanlık bir mekânda tasvir eden bir anlatıma sahiptir. Azize Catherine, sırtı seyirciye dönük olmasına rağmen, başını çevirerek doğrudan seyirciye bakmaktadır. Azizenin hemen gersinde, hem tekerlek parçasına hem de kılıca yer verilmiştir. Sol eli ile kılıcı gösteren azize, kendisine yapılanı seyirciye anlatmak ister gibi düzendedir. Gösterdiği kılıcın ucunda kan olması da katledildiğini aktarma amacına hizmet etmektedir. Artemisia’nın resmettiği azize, kendine yapılan haksızlığı sert bir yüz ifadesiyle Tanrı’ya aktarırken,

<sup>573</sup> [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Pietro\\_Paolini\\_-\\_St\\_Catherine\\_of\\_Alexandria.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Pietro_Paolini_-_St_Catherine_of_Alexandria.jpg) (Erişim Tarihi 02.05.2018)

Paolini'nin insana dönük anlatımı dikkat çeker. Artemisia, azizenin alacağı mükâfatın da, ona haksızlık yapanların alacağı cezanın da tanrı katında olacağı algısını yaratırken, Paolini'nin resmettiği azize bu cezaları dünyada da isteyen bir anlatıma sahiptir. Yine Artemisia'nın sert mizaçlı azize anlatımı Paolini'de yerini daha naif ama bir o kadar da üzgün bir anlatıma bırakmıştır.

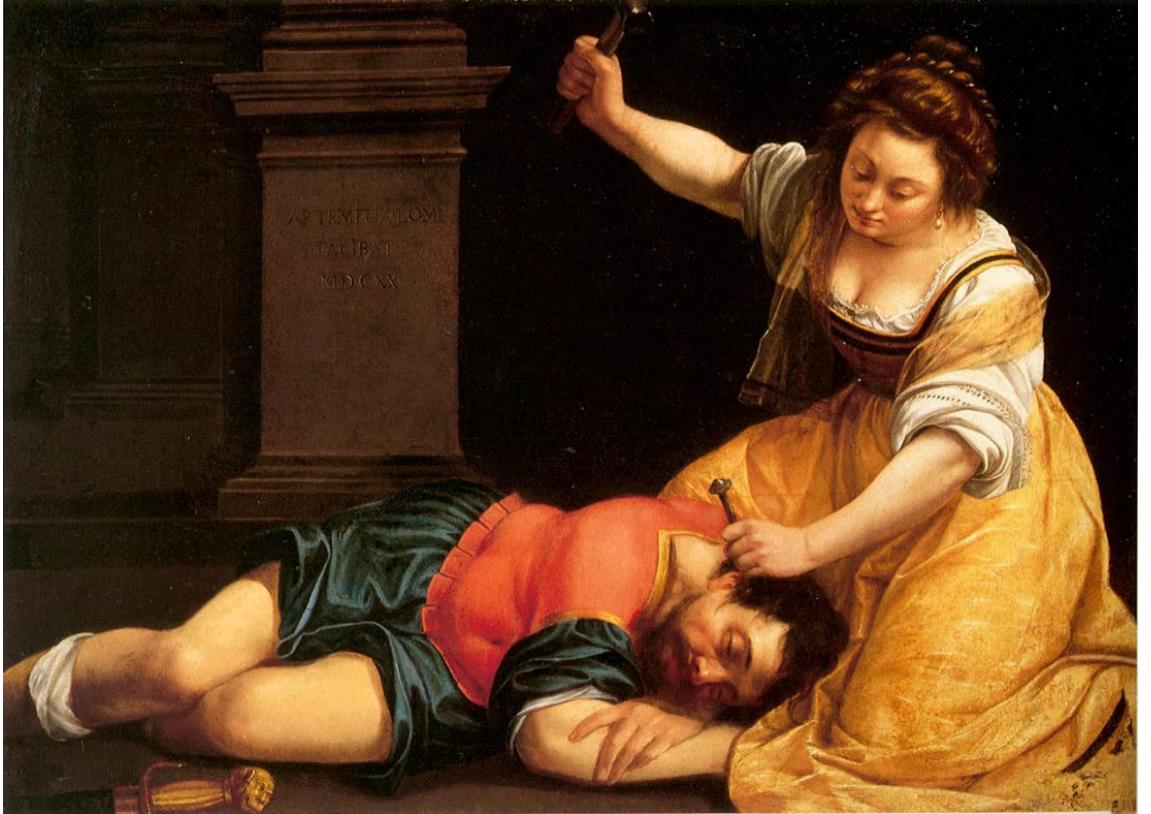
Her iki sanatçı da gösterişli kıyafetler, mücevherler ve taşlarla resmettiği azize de, dramatik unsuru vurgulayan ışık-gölge etkisini başarı ile kullanmışlardır. Paolini'nin yeşil ve sarının farklı ve parlak tonları ile elde ettiği dramatik sahne, koyu arka planda, azizenin yüzüne yansıyan ruhani bir ışıkla belirgin hale getirilmiştir.

### 3.2.12. Yael ve Sisera

Kitab-1 Mukaddes'te anlatılan ve Artemisia'nın resmettiği bir diğer kadın hikâyesi de Yael'e (Jael) aittir.

*"Ehut'un ölümünden sonra İsraililer yine RAB'bin gözünde kötü olanı yaptılar. Rab'de İsrailileri Hasor'da egemenlik süren Kenanlı kral Yavin'in eline teslim etti. Yavin'in Sisera adında bir ordu komutanı vardı. Dokuz yüz demir savaş arabasına sahip olan Yavin, yirmi yıldır İsrailileri acımasızca eziyordu. Bu yüzden İsraililer RAB'be yakardılar. O sırada İsrail'i Lappidot'un karısı Peygamber Debora yönetiyordu. Debora Efraim'in dağlık bölgesinde, Rama ile Beytel arasındaki hurma ağacının altında oturur, kendisine gelen İsraililerin davasına bakardı. Debora bir gün bir adam gönderip Avinoam oğlu Barak'ı Kedeş Naftali'den çağırttı. Ona, 'İsrail'in Tanrısı Rab yanına Naftali ve Zevulunoğulları'ndan on bin kişi alıp Tavor Dağı'na gitmeni buyuruyor' dedi. Barak, Debora'ya; 'Eğer benimle gelersen giderim, gelmezsen gitmem' dedi. Debora; 'Seninle gelmesine gelirim, ama böyle bir yol tuttuğun için onurlandırılmayacaksın' dedi. 'Çünkü Rab, Sisera'yı bir kadının eline teslim etmiş olacak'... Rab, Sisera'yı, savaş arabalarını sürenleri ve ordusunu Barak'ın önünde şaşkına çevirerek bozguna uğrattı. Sisera savaş arabasından indi ve yaya olarak kaçtı... Yaya olarak kaçan Sisera ise Kenliler'den Hever'in karısı Yael'in çadırına sığındı... Yael, Sisera'yı karşılamaya çıktı. Ona; 'Korkma efendim. Gel çadırıma sığın' dedi. Çadıra sığınan Sisera'nın üstüne bir yorgan örttü. Sisera; 'Susadım, lütfen biraz su ver de içeyim' dedi. Yael süt tulumunu açıp ona içirdikten sonra üzerini yine örttü. Sisera kadına; 'Çadırın kapısında dur. Biri gelir de çadırda kimse var mı diye sorarsa yok de.'*

*Hever'in karısı Yael eline bir çadır kazığı ile tokmak aldı. Yorgunluktan derin bir uykuya dalmış olan Sisera'ya sessizce yaklaşarak kazığı şakağına dayadı ve yere saplanıncaya dek çaktı. Sisera hemen öldü. Yael, Sisera'yı kovalayan Barak'ı karşılamaya çıktı. 'Gel aradığın adamı sana göstereyim' dedi. Barak kadını izledi ve şakağına kazık çakılmış Sisera'yı ölü buldu. Böylece Tanrı o gün Kenanlı kral Yavin'i İsraililerin önünde bozguna uğrattı. Giderek güçlenen İsraililer sonunda Kenanlı kral Yavin'i ortadan kaldırdılar.*"<sup>574</sup>



**Resim 64.** Artemisia Gentileschi, "Yael ve Sisera", Tuval Üzerine Yağlı Boya  
86 x 125cm, 1620, Szêpmüvészeti Museum, Budapeşte.<sup>575</sup>

Artemisia Gentileschi gerek kutsal metinlerden ve mitolojiden gerekse tarihten almış olduğu kadın figürlerini, erkeklerle mücadele eden, kimi zaman onları alt eden, kimi zaman da onları kendilerine bağlayan karakterlerden seçmiştir.

Judith'in hikâyesi ile benzerlik gösteren Yael de bu karakterlerden biridir. Judith gibi yardım etme amacıyla düşmanına yaklaşan Yael, halkı için bir insanı öldürmekte tereddüt göstermemiştir.

<sup>574</sup> Hâkimler: 4;1- 6, 8,-9, 15, 17-23.

<sup>575</sup> Christiansen, Mann, 344.

Tablo Sisera'nın öldürülme anını resmetmektedir. Her ne kadar kutsal metinde, öldürüldüğü yerin bir çadır olduğu belirtilse de, Artemisia olayı çadır dışında bir mekânda ele almıştır. Birazdan Yael tarafından öldürülecek olan Sisera savaş meydanından yaya olarak kaçmış olmasından dolayı bitkin bir halde uykuya dalmıştır. Üzerinde Romalı askerlerin kıyafetlerine benzer bir kıyafet bulunan Sisera, Yael'e sonuna kadar güvendiğinden dolayı kılıcını yanı başına almak yerine daha uzağa bırakmıştır. Yael, sol elinde çadır kazığını Sisera'nın şakağına yerleştirmiş, sağ elinde ise havaya kaldırdığı çekiç bulunmaktadır. Bir an ressamı olarak Artemisia, bir sonraki aşamada kazığa vurulacak çekiç darbesinin seyircinin gözünde canlanmasını sağlamayı başarmıştır.

Yael, kendisine bu kadar güvenen birine biraz sonra ihanet edecek ve onu uykusunda vahşice öldürecek olmasına rağmen, herhangi bir tereddüt ya da acıma duygusu göstermez. Yüzünde, bu işin haklılığını belirten bir ifadenin yanı sıra, yaptığı işten de hoşlandığını gösteren bir anlatım vardır. Eserde, birazdan meydana gelecek olan vahşet yaşanmayacakmış gibi son derece sakin bir atmosfer bulunur. Sıradan bir mekânda uyuyan Sisera, uykunun masumiyetine teslim olmuş, Yael ise günlük bir iş yapıyormuşçasına sakin ve birazda mutlu halde ele alınmıştır. Yael'in bu tavrı, Artemisia'nın erkek egemenliğinden aldığı intikamla ilişkili olabilir.

Artemisia'nın özellikle Floransa'ya gittikten sonra yapmış olduğu tablolarında ışık, belirli bir noktada odaklanmak yerine, bir noktadan mekâna sızan ve bu yönü ile dramatik etkiyi artıran bir araç olarak kullanılmıştır. Ancak *Yael ve Sisera* eserinde, ışığı merkezde, iki figür üzerinde odaklamıştır. Işığın bu şekilde kullanılması eserin son derece canlı olmasını sağlamış ve bu da anlatılan konunun dramatik yönünü kısmen de olsa ortadan kaldırmıştır. Yael çadırda yaşayan bir kadın için oldukça gösterişli altın renginde bir kıyafet, küpeler ve asilzade kadınların yaptığı bir saç şekli ile dikkat çekmektedir. Burada Artemisia kadını her anlamda güçlü bir konuma yerleştirmiştir.

Artemisia'nın tabloda plaster üzerinde belirgin bir şekilde imzasına yer vermesi, bu dönemde tanınmak için sarf ettiği çabayı göstermektedir.<sup>576</sup>

---

<sup>576</sup> Christiansen, Mann, 344.

## Ara Değerlendirme

### Yael ve Sisera

Yael ve Sisera'nın hikâyesi İtalyan Barok dönem sanatçısı Alessandro Turchi (1578-1649)<sup>577</sup> tarafından da resmedilmiştir.



**Resim 65.** Alessandro Turchi, “Yael ve Sisera”, Bakır Üzerine Yağlı Boya, 1600/1610, Dayton Art Institute, ABD.<sup>578</sup>

Turchi tarafından resmedilen Yael ve Sisera, Artemisia Gentileschi'nin iki eserinde (Resim 26, Resim 36) görülen bir teknikle, bakır üzerine yağlı boya olarak resmedilmiştir.

<sup>577</sup> <https://www.the-athenaeum.org/people/detail.php?ID=7081> (Erişim Tarihi 15.06.2018)

<sup>578</sup> [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:%27Jael\\_and\\_Sisera%27\\_Alessandro\\_Turchi,\\_Dayton\\_Art\\_Institute.JPG](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:%27Jael_and_Sisera%27_Alessandro_Turchi,_Dayton_Art_Institute.JPG) (Erişim Tarihi 02.05.2018)



Eserde, kutsal metinde belirtilen çadır anlatımı, hem Artemisia'nın eserinde (Resim 64) hem de Turchi'nin eserinde yer almamaktadır. Tabloda mermer bir zemin üzerinde uyumakta olan Sisera ve onun şakağına kazığı dayamış olan Yael bulunmaktadır. Artemisia'nın tablosunda olduğu gibi, yorgunluktan sızmış olan Sisera bir yatak üzerinde değil de yerde yatarken tasvir edilmiştir. Asker kıyafetleri üzerinde bulunan Sisera'nın kılıcı sol ayağının yanında, miğferi ise daha uzakta masa üzerinde yer almaktadır. Artemisia'nın eserinde Sisera'nın Yael'e olan güveni bu tabloda da yansıtılmış ve komutan herhangi bir önlem almadan uyumaya başlamıştır. Yael sol eli ile Sisera'nın şakağına dayadığı kazığı tutarken, sağ eliyle de kazığı çakacağı çekici havaya kaldırmıştır. Yael'in duruş şekline dolaylı büyük bir kuvvet uygulayacağı açıktır. Bir dizinin üzerine çökmüş diğeri ile de destek alan Yael, Artemisia'nın tablosunda son derece rahat bir karakter olarak ele alınmıştır. Turchi'nin eserinde yer alan Yael daha tedbirli bir şekilde, kazığı istediği gibi çakmaya hazırlanırken, Artemisia'nın Yael anlatımı bu iş için doğmuş biri gibi son derece kendinden emin bir karakterdir. Turchi'de tamamen yapacağı işe odaklanan Yael, Artemisia'nın anlatımında gülümseyen ve mutlu bir ifade ile ele alınmıştır. Her iki tabloda da, komutanın Yael'e olan güveninden dolayı silahını yakınına almadığı gözlemlenmektedir. Ancak Turchi'nin eserinde yer alan Sisera'nın yüzünde tedirgin bir ifade yer etmişken, Artemisia'nın tablosunda büyük bir sakinlikle uyuyan bir anlatıma yer verilmiştir.

Her iki sanatçının da ışık-gölge etkisinde farklı anlatımlara gittiği görülmektedir. Artemisia'nın arka planda daha karanlık bir hava yarattığı ve oldukça canlı renklerle merkez sahneyi aydınlattığı görülür. Bu yönü ile olayın vahşet boyutunu eritmiştir. Turchi ise yeşil, kahverengi, kırmızı, mavi ve altın sarısının yoğun olduğu eserinde arka planla ön kısım arasındaki ışık farklılığını en aza indirmişdir.

Artemisia'nın idealize edilmemiş olan Yael anlatımının aksine, Turchi, son derece genç ve güzel bir kadın anlatımına gitmiştir. Turchi ayrıca Yael tasvirinde, figürü yarı çıplak bir vaziyette ele almıştır. Göğüsleri açık olan Yael anlatımı ile vahşet ve erotizm arasında bir bağ kurmuştur.

Bir diğer Yael ve Sisera anlatımı Hollandalı Barok dönem sanatçısı Jan de Bray'a (1627-1697)<sup>579</sup> aittir.



**Resim 66.** Jan de Bray, “Yael ve Sisera”, Panel Üzerine Yağlı Boya, 40 x 33 cm, 1659, York Art Gallery, İngiltere.<sup>580</sup>

Jan de Bray'ın Yael anlatımı, konunun anlatım şekliyle beraber mekân kurgusu açısından da kutsal metinle bir bütünlük arz eder. Bir çadırın içinde yer verdiği Yael ve Sisera anlatımında, yerde uzanmakta olan Sisera'nın şakağına çadır kazığı dayanmış, Yael ise kazığı çakma işlemine başlamıştır. Artemisia Gentileschi'nin ilk çekiç darbesinin inmek üzere olduğu anı anlatan tablosunun aksine, Bray'ın eserinde ilk darbenin vurulmuş olduğu anlaşılmaktadır. Bunu belirten unsurlar, Sisera'nın korkuyla açılmış gözleri ve sağ elinin özellikle işaret parmağının duruş şeklidir. Büyük bir acı

<sup>579</sup> [http://www.artcyclopedia.com/artists/bray\\_jan\\_de.html](http://www.artcyclopedia.com/artists/bray_jan_de.html) (Erişim Tairih 15.06.2018)

<sup>580</sup> [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jan\\_de\\_Bray\\_003.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jan_de_Bray_003.jpg) (Erişim Tarihi 02.05.2018)

çeken Sisera, işaret parmağı ile yeri kazır gibidir. Yael, dilini hafifçe dışarı çıkarmış bir vaziyette diğer darbeleri vurmaya hazırdır. Artemisia'nın bedenlen idealleştirmediği Yael, kıyafetleri ile çadırda yaşayan bir kadına benzemez. Ancak Bray, kıyafetlerle de bu anlatıma gitmiştir. Her ne kadar altın sarısı bir renkle Yael'i tasvir etse de, sıradan bir kıyafet, sıradan sandaletler ve bir adamı başına kazık çakarak öldüren bir kadın olmaktan başka bir özelliği görülmeyen bir kadın figürü yaratmıştır.

Artemisia'nın ışık-gölge etkisi ve parlak renklerle elde ettiği canlı anlatım, Bray'ın eserinde de görülmektedir. Kan kırmızısı bir arka fonun önünde Yael'i aydınlatan ışık ve altın sarısı elbise, hem merkez figürü vurgulamakta hem de canlı bir anlatım kazandırmaktadır.

Artemisia'nın kendine güvenen, birini öldürmekten hoşnut olan Yael anlatımı, Bray'ın eserinde belirlenmiş bir kader algısına dönüşmüştür. Bray'ın Yael anlatımında, figürün baktığı noktaya odaklanmamış olması ve yüzünde yer alan durağanlık, onun gözünde yaptığı bu işi Tanrı yazgısına çevirmiştir.

### 3.2.13. Azize Cecilia

Artemisia'nın yapmış olduğu kutsal kadın anlatımlarının bir diğer örneğini ise Azize Cecilia oluşturmaktadır.

Erken Hristiyanlık döneminde şehit edilmiş olduğu kabul edilen Cecilia Karşı reformasyonun sembollerinden biri haline gelmiştir.<sup>581</sup> Cecilia, Katolikler tarafından "bakire, şehit, kilise müziğinin koruyucusu" olarak adlandırılmaktadır.<sup>582</sup>

Hristiyanî öğretiyeye göre III. yüzyılda Roma'da yaşamış olan Cecilia Valerian adında bir genç ile evlenmiştir. Ancak sadece vaftiz olanların görebildiği bir melek Cecilia'nın bekâretini korumaktadır. Bunu öğrenen kocası da vaftiz olmuş ve Cecilia'ya koruyan meleği görmüştür.<sup>583</sup> Valerian'dan başka 400 kişi daha İsa Mesih'in ölümünü ve dirilişini ilan eden Cecilia'ya inanmış ve vaftiz olmuşlardır. Bu dönemde birçok Hristiyan'ın karşılaştığı sonla karşılaşan Cecilia, Romalılar tarafından şehit edilmiştir.

<sup>581</sup> Christiansen, Mann, 350.

<sup>582</sup> Johann Peter Krsch, St. Cecilia, *The Catholic Encyclopedia*, Vol. 3. New York: Robert Appleton Company, <http://www.newadvent.org/cathen/03445a.htm> (Erişim Tarihi 21.04.2018)

<sup>583</sup> Uşun Tükel- Serap Yüzgüller Aرسال, *Sözden İmgeye Batı Sanatında İkonografi*, Kabalcı Yayınevi, 2014, İstanbul 195.

Cecilia evlendiği gün, cennette meleklerin müziğini duyduğunu söylemiş ve bu yüzden de Müziğin Azizesi olarak adlandırılmıştır.<sup>584</sup>

Azize Cecilia anlatımlarda, genellikle müziğin koruyucu azizesi olmasından dolayı bir müzik aleti çalarken ve müzik aleti taşıyan veya çalan meleği izlerken betimlenir.<sup>585</sup>



**Resim 67.** Artemisia Gentileschi, “Azize Cecilia”, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 108 x 79 cm, 1620, Galleria Spada, Roma.<sup>586</sup>

Artemisia'nın tasvir etmiş olduğu Cecilia'nın elinde ud bulunmakta, genel anlatımlarda yer alan org ise, hemen arkasında görülmektedir. Karanlık bir mekânda

<sup>584</sup> <http://www.sentantuan.com/kilisemiz/ruhsal-degerlerimiz/azize-cecillia/> (Erişim Tarihi 21.04.2018)

<sup>585</sup> Tükel-Yüzgüller Arsal, 196.

<sup>586</sup> <https://www.wga.hu/frames-e.html?/html/g/gentiles/artemisi/index.html> (Erişim Tarihi 21.04.2018)

yalnız başına yer alan Cecilia, başını göğre doğru kaldırmış udunu çalmaktadır. Bu ilahi müziği çalarken Cecilia'nın yüzünde huzur ve adanmışlığın ifadesi görölmektedir. Tabloda yalnız olarak ele alınmış olması da müzik yoluyla Tanrı'ya ulaşma anının duygusal hazzını yansıtmaktadır.

Barok öncesi anlatımlarda daha mütevazı karakterler olarak ele alınan aziz ve azizeler, Barok ile beraber gösterişli anlatımlara bürünmüşlerdir. Artemisia da Cecilia'yı altın sarısı renginde gösterişli bir elbise ile tasvir etmiştir.

Anatomik gözlem, özellikle Cecilia'nın ellerinde ön plana çıkmıştır. Telli bir çalgının icra edildiği sırada parmakların alması gereken şekil gerçekçi bir anlatımla uygulanmıştır.

### **Ara Değerlendirme**

#### **Azize Cecilia**

Azize Cecilia'nın resmedildiği eserlerden bir diğeri Guido Reni tarafından yapılmıştır.



**Resim 68.** Guido Reni, “St. Cecilia”, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 96 x 76 cm, 1606, Norton Simon Museum, Kaliforniya.<sup>587</sup>

Reni tarafından resmedilen Cecilia, kapalı mekânda yalnız başına keman çalarken resmedilmiştir. Cecilia'nın hemen arkasında Artemisia'nın da tablosunda yer verdiği, sahneye kısmen yansıyan org yer alır.

Cecilia, kırmızı, beyaz, hardal sarısı ve siyah renkten oluşan kıyafeti ile resmedilmiştir. Saçlarını kapatan beyaz bir örtüye de ver verilmiş olan Cecilia, başını gökyüzüne çevirmiştir. Artemisia'nın da eserinde görüldüğü gibi ilahi bir müziğe eşlik eder gibi, huzur ve inançla doludur. Artemisia'nın çiziminde, Cecilia'nın o anda müziğini çalıyor olduğu, parmaklarında oluşan şekillenmeden anlaşılmaktadır. Reni'nin resmettiği Cecilia'da keman yayını tutma şekliyle ve notalara basan eliyle müziği çaldığı anda resmedilmiştir.

<sup>587</sup> <https://www.wikiart.org/en/guido-reni/st-cecilia-1606> (Erişim Tarihi 02.05.2018)

Reni ve Artemisia'nın bir diğ er benzer uygulaması, Cecilia'nın kıyafetinde yapmış oldukları gösteriştir. M tevezı azize anlatımı, Barok dönemde dinsel coşkunun etkisiyle daha şaaşalı resmedilmiştir.

Bir diğ er benzer unsur ışık ve gölge etkisidir. Karanlık arka planda, her iki eserde de azizde yoğunlaşan ve kırılmalara uğrayan ışık, hem canlı bir anlatım elde edilmesini sağlamış hem de Cecilia anlatımlarında, onun ruhanî yönünü vurgulayan, ilahi müziğinin tınısını resme aktaran bir etki sağlamıştır. Hikâyesi ile birlikte düşünüldüğünde hem Reni'nin hem de Artemisia'nın tablosu, masum bir kadının dramatik anlatımını vurgular.

M ziğın koruyucu azizesi olan Cecilia, Fransız Barok sanatçı Jacques Blanchard (1600-1638)<sup>588</sup> tarafından da resmedilmiştir.



**Resim 69.** Jacques Branchard, “Azize Cecilia”, Tuval  zerine Yağlı Boya, 105 x 140 cm, XVII. Yüzyıl, Hermitage Museum, Rusya.<sup>589</sup>

<sup>588</sup> [http://www.artcyclopedia.com/artists/blanchard\\_jacques.html](http://www.artcyclopedia.com/artists/blanchard_jacques.html) (Erişim Tarihi 16.06.2018)

<sup>589</sup> [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Blanchard,\\_Jacques\\_-\\_Saint\\_Cecilia\\_-\\_17th\\_c.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Blanchard,_Jacques_-_Saint_Cecilia_-_17th_c.jpg) (Erişim Tarihi 02.05.2018)

Branchard'ın Azize Cecilia tablosu, Artemisia'nın anlatımından hem melek figüründe eklenmesi, hem de daha aydınlık ve geniş mekân kurgusu ile ayrılmaktadır.

Tabloda, oturmuş piyano çalmakta olan Cecilia, sağına doğru dönmüş, ud çalan meleğe bakmaktadır. Bu düzenleme, ikisinin aynı parçayı, ilahi bir müziği icra ettikleri düşüncesini doğurur. Melek figürü, ud çalarken bir yandan da şarkı söylüyormuş gibi ağzını aralamıştır. Artemisia'nın eserinde görülen ruhanî atmosfer yerini hareketli bir anlatıma bırakmıştır.

Işık-gölge etkisinin daha az olduğu Branchard tablosunda cüretkâr renkler kullanmıştır. Ateş kırmızısı, hardal sarısı gibi parlak renklere, siyah, kahverengi, beyaz ve gri eşlik etmektedir. Son derece canlı olan bu anlatım, Artemisia'nın tablosunda yer verdiği duygusal dramayı yok etmiştir. Artemisia, gözlerini gökyüzüne dikmiş ilahi bir müziğe eşlik eden Cecilia anlatımında, aynı zamanda ışık-gölge etkisi ile bir duygusallık sağlamıştır. Bunun yanı sıra, tek başına resmettiği azizeyi bu yönü ile odak noktası haline getirmiş, izleyicinin ondan başka bir şey düşünmesini engellemiştir. Bu düzenlemede büyük bir adanmışlıkla Tanrı'ya yönelmiş olan Cecilia, hem kurban hem azize olmanın sorumluluğunu yansıtmaktadır. Oysa Branchard'ın eserinde, Cecilia idealize edilmiş bir kutsallık içerisinde, bir melek ile birlikte gösterişli bir ortamda yer almaktadır. Bu da onu doğrudan odak nokta olmaktan çıkarmış ve konunun dramatik yönünü engellemiştir.

Artemisia ve Branchard'ın tablolarında Barok'un genel bir düzenlemesi olarak dalgalanan kumaşlara yer verilmiştir.

Anatomik açıdan ise, her iki eserde de, özellikle müziği icra eder anda ele alınmış olmalarıyla, parmaklarında ve ellerinde, yaptıkları işlem sırasında oluşması gereken şekiller gerçekçi bir üslupla ele alınmıştır.

### **3.2.14. Resmin Alegorisi**

Artemisia Gentileschi, azizeler ve kutsal kadın kahramanlar dışında yer vermiş olduğu kadın figürlerinde, çoğu zaman erotik unsurları ön plana çıkarmıştır. Bu anlatımların bir örneğini de sanatçıya atfedilen *Resmin Alegorisi* adlı eser oluşturmaktadır.





**Resim 70.** Artemisia Gentileschi, “Resmin Alegorisi”, Tuval Üzerine Yağlı Boya 95,5 x 133 cm, 1620, Musée de Têsse, Fransa.<sup>590</sup>

İlk kez 1988 yılında Artemisia’ya atfedilen Resmin Alegorisi, günümüzde de oldukça tartışmalı bir resimdir. Giovanni Baglione gibi farklı sanatçılara da atfedilen eser, hem Artemisia’nın hem de Baglione’nin farklı çalışmalarına uyan bir düzendedir. Bununla birlikte eserin tam olarak neyi sembolize ettiği de bilinmemektedir. Eserin siparişi veren kişi tarafından dizayn edildiği görüşü bulunmaktadır.<sup>591</sup>

Tabloda karanlık bir mekânda yere uzanmış olan bir kadın figürü yer almaktadır. Neredeyse tamamen çıplak olan kadın figürünün üzerinde kalçalarını örten pahalı bir kumaş yer almaktadır. Artemisia’nın eserlerinde göze çarpan erotizm bu eserde de kendini göstermektedir. Dinlenmeye çekilmiş gibi bir görünüme sahip olan figür bir elini başının altına alıp gözlerini kapamış haldedir. Hemen yanı başında mahiyeti bilinmeyen bir maskeye yer verilmiştir. Yerde ressamların kullandığı palet ve boya fırçalarının olması da, bu figürün dinlenmeye çekilmiş bir ressam veya bir ressamın

<sup>590</sup> <http://www.the-athenaeum.org/art/detail.php?ID=121580> (Erişim Tarihi 21.04.2018)

<sup>591</sup> Christiansen, Mann, 354.

resmettiği bir model olduğu kanısını uyandırmaktadır. Bunun dışında, yerde bulunan maskeden dolayı, figürün bir tiyatro sanatçısı olduğu da düşünülebilir.

Eserde başarılı bir şekilde rakursi tekniği uygulanmış, Caravaggio'nun etkisini yansıtan bir ışık uygulamasına yer verilmiştir.<sup>592</sup>

Resmin Alegorisi adlı eserde, figürün uzanma şekli, yarı çıplak hali ve karanlık atmosferi ile erotizmi çağrıştıran pek çok unsura yer verilmiştir. Artemisia tarafından yapılan, özellikle tekli figürlerden oluşan eserlerde bu anlatım daha sık görülmektedir.

### **3.2.15. Gonfaloniere Portresi**

Artemisia, kadın figürlerini sadece erkeklerle bir çatışma halinde olan kadınlar olarak değil, onların dengi kadınlar olarak da resmetmiştir. Bu en yalın hali ile çizmiş olduğu kadın ve erkek portrelerinden anlaşılmaktadır. Güçlü ve savaşçı kadın imajının yanında, bir de özellikle *Gonfaloniere Portresi*'nde göze çarpan savaşçı erkek imajını, feminen bir erkek tasviri şeklinde ele almasıyla da görülür.

---

<sup>592</sup> Christiansen, Mann, 355.



**Resim 71.** Artemisia Gentileschi”, Gonfaloniere Portresi”, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 208 x 128 cm, 1622, Palazzo d’Accursio, Bologna.<sup>593</sup>

*Gonfaloniere*, İtalyan şehir devletlerinde, yüksek sivil hâkimlerin unvanıdır.<sup>594</sup> Artemisia Gentileschi tarafından yapılmış Gonfaloniere Portresi’nde, tablonun arkasında “ARTEMISIA GENTILSCA.FA-/ CIEBAT ROMAE 1622” yazmaktadır.

Tabloda göze çarpan ilk unsur yoğun ışığın karşıtlığı olarak erkek figürün üzerinde yer alan zırhtır. Zırhın siyah renkte olması da ışık ile oluşan tezatlığı vurgular. Sahnede, merkezde ayakta duran zırh giymiş erkek figürü kılıcını kuşanmış, sol omzuna

<sup>593</sup> [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Artemisia\\_Gentileschi\\_Condottiero\\_Bologna.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Artemisia_Gentileschi_Condottiero_Bologna.jpg) (Erişim Tarihi 22.04.2018)

<sup>594</sup> <https://www.britannica.com/topic/gonfalonier> (Erişim Tarihi 22.04.2018)

da olasılıkla unvanını gösteren yeşil renkte, kenarlarında altın renkli süslemelerin olduğu ipek bir kumaş parçası asmıştır. Sağ el parmakları, hemen yanında tamamen kadife bir kumaşla kaplı olan masaya dayanmıştır. Bu şekli ile dengeyi sağlamaya çalışan figür ağırlığını sağ ayağına vermiştir. Bu duruş ile bacakları ve gövdesi farklı yönlere hafifçe meylederek, Antik dönem kaynaklı kontrapost duruşunu sağlar.

Kadife kaplı masanın üzerinde, zırhın diğer parçası olan, kırmızı ve beyaz kuş tüylerine sahip başlık yer almaktadır. Aziz Maurice ile ilişkilendirilen üç yapraklı yonca şeklindeki haç<sup>595</sup> siyah parlak zırhın üzerindeki en dikkat çeken unsurdur. Figürün sol yanında ise bir mızrağın ucunda kırmızı flama bulunmaktadır.

Tabloda ışık yoğun olarak figürün sağ kısmından yansımaktadır. Bunu destekleyen unsur ise, zırhlı figürün gölgesinin yansıma şeklidir.

Bu tablo, Artemisia'nın en başarılı portre resimlerinden biri olarak kabul edilmektedir.

### 3.2.16.1. Lucretia

Sanatçının tekli figürden oluşan tabloları, özellikle kadın figürleri üzerinde yoğunluk kazanmıştır. Bunlardan bir diğeri, *Lucretia* adlı eseridir.

Roma tarihinin efsanevi figürlerinden biri olan Lucretia, MÖ 500'lü yıllarda yaşamıştır. Babası ve erkek kardeşi Roma Meclisi üyesi olan Lucretia, Lucius adında biri ile evlidir. Geleneksel anlatıya göre Roma kralının oğlu Sextus Tarquinius MÖ 509 yılında Lucretia'ya tecavüz etmiştir. Gizlice onun odasına giren Sextus, onunla birlikte olmazsa, kendisini çırılçıplak soyundurup öldüreceğini ve siyahi bir kölenin yanına yatıracağını söyleyerek tehdit etmiştir. Bu tehdit karşısında onun isteğini yerine getirmek zorunda kalan Lucretia, sabah olanları kocası, babası ve erkek kardeşine söylemiş ve o anda çıkardığı bir hançeri göğsüne saplayarak intihar etmiştir. Onun ölümünden sonra, ailesinin halkı kışkırtarak yönetime karşı isyan başlattığı ve monarşiyi yıkıp cumhuriyeti getirdikleri ifade edilir.<sup>596</sup>

<sup>595</sup> <http://www.museibologna.it/arteantica/percorsi/53086/luogo/36144/id/51922/oggetto/43331/> (Erişim Tarihi 22.04.2018)

<sup>596</sup> <https://www.britannica.com/topic/Lucretia-ancient-Roman-heroine> (Erişim Tarihi 22.04.2018)

Bu hikâye Barok dönem sanatçıları tarafından sıkça işlenen bir konudur. Genel anlatımlarda Lucretia'nın intihar ettiği an ele alınmıştır.



**Resim 72.** Artemisia Gentileschi, “Lucretia”, Tuval Üzerine Yağlı Boya  
100 x 77 cm, 1623/1628, Girolamo Etro, Milan.<sup>597</sup>

Suzanna'nın hikâyesi ile paralellik gösteren Lucretia, hayat hikâyesi ile Artemisia'ya daha yakındır. Tassi'nin tecavüzlerine karşı koyamayan Artemisia ve Sextus'un tehditlerine karşı koyamayan Lucretia arasında bir bağ vardır.

Geleneksel anlatımların dışına çıkan Artemisia, Lucretia'nın ailesinin yanında yapmış olduğu intiharı, yalnız başına yatak odasında tasvir etmiştir. Dağınık bir yatağın üzerinde oturan Lucretia, sağ eliyle büyük bir hınçla sol göğsünü tutmuş, sol elinde ise kendini öldüreceği hançeri tutmaktadır. Başını göğe doğru kaldırmış olan Lucretia

<sup>597</sup> [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Lucretia\\_by\\_Artemisia\\_Gentileschi.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Lucretia_by_Artemisia_Gentileschi.jpg) (Erişim Tarihi 22.04.2018)

büyük bir öfke içerisindedir. Çatılmış kaşları, yarı açık ağzı ile kaderine üzülmeğe çok öfke duyar bir halde tasvir edilmiştir. Göğsünü hınçla tutmuş olması, Sextus'un tehdidine boyun eğmiş olmasının kızgınlığını yansıtır. Havaya kaldırdığı hançeri biraz sonra göğsüne saplayacak olan Lucretia'nın yüzünde ne tereddüt ne de ölecek olmanın hüznü vardır. Son derece kararlı olan Lucretia'da beliren en güçlü duygu öfkedir.

Geleneksel anlatımda tecavüzün hemen ertesi günü ailesinin önünde intihar eden Lucretia, burada dağınık yatağında yalnız başına yer alır. Bu da tecavüz olayının kısa bir süre önce cereyan ettiğini göstermektedir. Lucretia'nın öfke ile kendinden geçmiş olan bu hali de olayın çok kısa bir süre önce olduğunu hissettirir.

Yine karanlık bir arka plan ve ön kısımda bir ışıkla aydınlatılmış olan Lucretia'nın intihar anı dramatize edilmiştir. Lucretia'nın kendinden geçmesini sağlayan öfkesinin bu denli başarılı bir şekilde ele alınmış olması, Artemisia Gentileschi'nin Lucretia'nın neler hissetmiş olduğunu çok iyi anlamış olmasından kaynaklanmaktadır.

### **3.2.16.2. Lucretia'ya Tecavüz**

Sanatçının bir şehvet suçunu konu edindiği *Lucretia'ya Tecavüz* isimli eserde, daha önce Lucretia'nın intihar ettiği ana yer veren sanatçı, bu tablosunda da Lucretia'nın intiharına sebep olan tecavüz olayını resmetmiştir. İntihar sahnesini daha önce, tecavüzü ise sonradan resmetmesinin sebebi, tecavüz anını resmetme psikolojisine henüz vardığından kaynaklı olabilir.



**Resim 73.** Artemisia Gentileschi, “Lucretia’ya Tecavüz”, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 261 x 226 cm, 1650, Neues Palais in Potsdam.<sup>598</sup>

Roma kralının oğlu Sextus’un Lucretia’ya tecavüz etmek için onun odasına gizlice girdiği andan hemen sonrasını anlatan eserde, Sextus’un Lucretia’yı öldürüp yanına gömmekle tehdit ettiği siyahi köle de<sup>599</sup> tabloda yer almaktadır.

Tabloda yatağına düşmüş vaziyette olan Lucretia sağ kolundan destek alırken, sol eliyle de kendisine bıçakla saldırıyan Sextus’u durdurmaya çalışmaktadır. Lucretia’nın

<sup>598</sup> <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Gentileschi-Lucrezia-Potsdam.jpg> (Erişim Tarihi 26.04.2018)

<sup>599</sup> <https://www.britannica.com/topic/Lucretia-ancient-Roman-heroine> (Erişim Tarihi 26.04.2018)

sağında ise, yatağın perdesini kaldırıp meydana gelenleri izleyen siyahi köle bulunmaktadır.

Barok resim sanatında sıkça görülen diyagonal düzende ele alınmış figürlerden oluşan bu kompozisyonda, Lucretia tamamen savunmasız ve çaresiz bir haldedir. Yüzünde soğuk bir ifade yer alan Sextus sağ elinde bulunan bıçakla Lucretia'yı tehdit ederken, sol eliyle de Lucretia'nın bacaklarını açmaya çalışmaktadır. Bu Sextus'un iğrenç amacını gösteren en önemli kanıttır.

Sextus'un soğukkanlılığı Lucretia'da yerini büyük bir korkuya bırakmıştır. Çaresizce bıçağı tutmaya çalışan Lucretia, yalvarır bir halde boynunu yana eğmiştir. Sahneyi seyreden köle ise tamamen ifadesiz bir tavırla yerinden kıpırdamamaktadır. Sextus'un bedeninde yer alan hareketlilik, bıçak tuttuğu elini havaya kaldırması, büyük adımlarla hareket ettiğini gösterircesine pelerininin uçuşması, Lucretia'nın yatağa düşmüş olan bedeni ve yalvaran halinin aksine kölenin bu denli sakin ve umursamaz olması, Barok'un zıt duyguları aynı anda yansıtırma ilkesinin örneğini oluşturmaktadır.

Trajik bir konunun işlendiği bu tablo, arka planda yer alan karanlığın, trajedinin yaşandığı yerde, özellikle bu trajediye maruz kalacak olan Lucretia'nın bedeninde yerini yoğun bir ışığa bırakması konunun dehşetini artıran bir etkidir. Sarı, kırmızı, yeşil, beyaz ve mor rengin hâkim olduğu ön kısım, bu hali ile de sahneyi vurgulamaktadır.

Artemisia, Lucretia'nın ruh halini, tecavüzcünün gaddarlığını ve kölenin tepkisizliğini bu denli başarılı bir şekilde ele alması, yine yaşamış olduğu travmanın bir yansımasıdır. Tassi'nin tecavüzüne uğrayan sanatçı, bu olayın izlerini ömrünün sonuna kadar yaşamıştır. Mahkemede Tassi'nin acımasızca onu suçlaması ve etrafında yer alan insanların kendisini ayıplaması ve Tassi'ye olan tepkisizlikleri bu eserde ele alınmıştır.



## Ara Değerlendirme

### Lucretia

Lucretia'nın tecavüze uğradığı anı resmeden bir diğer sanatçı, İtalyan Barok dönem ressamı olan Felice Ficherelli'dir (1603-1660)<sup>600</sup>



**Resim 74.** Felice Ficherelli, “Lucretia’ya Tecavüz”, Bakır Üzerine Yağlı Boya, 24,5 x 29,9 cm, XVII. Yüzyıl, The Wallace Collection.<sup>601</sup>

Ficherelli, tablosunda Sextus’un, Lucretia’yı ölümle tehdit ettiği anı resmetmiştir. Sahnede, Sextus’un zorbalığı sonucu yatağına düşmüş olan Lucretia, hemen yanında onu omzundan tutan ve sağ elinde bıçak bulunan Sextus ve arka planda da bir hizmetçi yer almaktadır. Geleneksel anlatıda siyahi bir köle olduğu belirtilen hizmetçi Ficherelli tarafından yaşlı bir kadın olarak resmedilmiştir.

<sup>600</sup> <https://www.wga.hu/frames-e.html?/html/f/ficherel/index.html> (Erişim Tarihi 16.06.2018)

<sup>601</sup> [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Ficherelli,\\_Felice\\_-\\_The\\_Rape\\_of\\_Lucretia.JPG](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Ficherelli,_Felice_-_The_Rape_of_Lucretia.JPG) (Erişim Tarihi 02.05.2018)

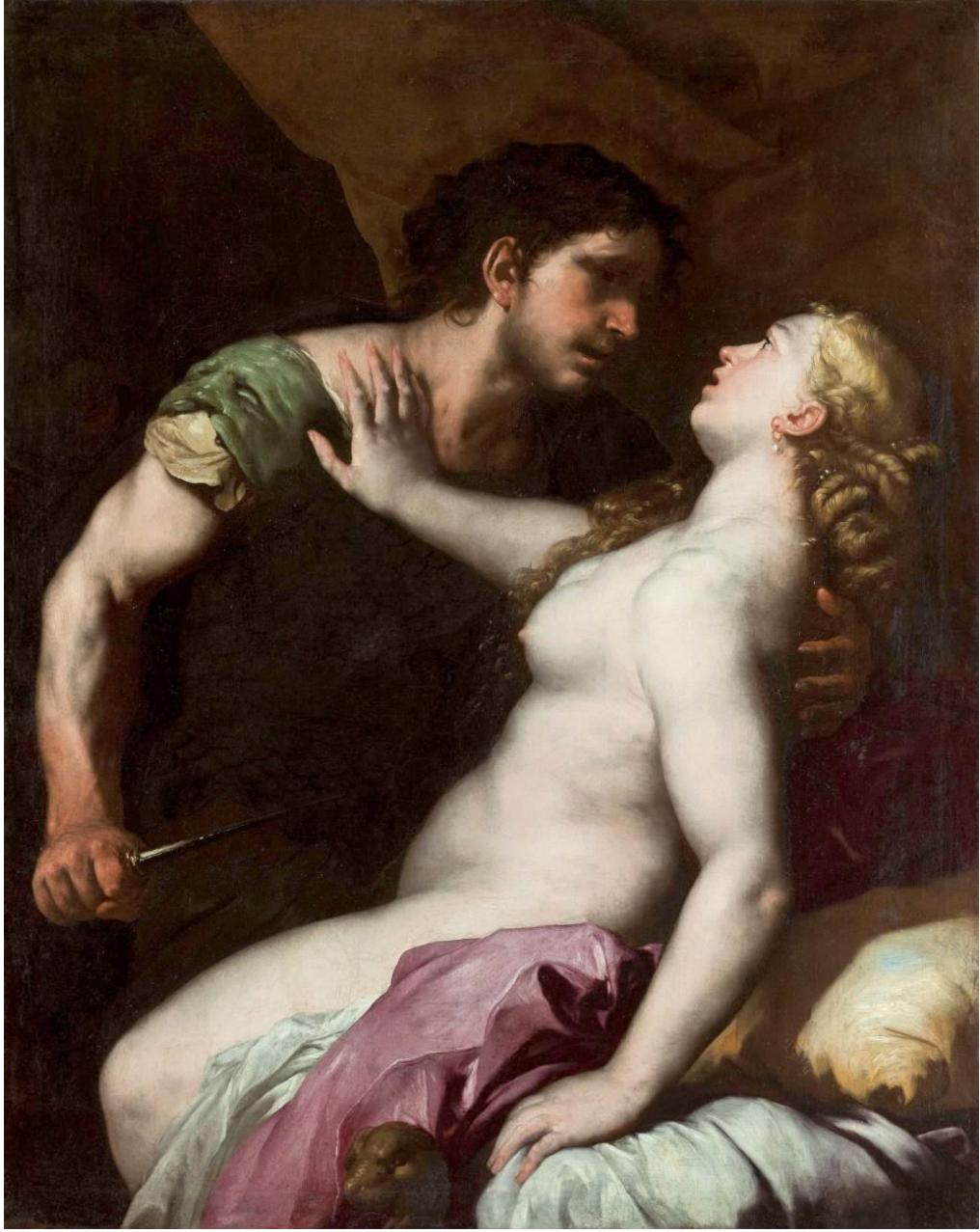
Kötülüğün temsilcisi konumundaki Sextus hınçla Lucretia'ya saldırmışken, Lucretia çaresizce onu durdurmaya çalışmaktadır. Artemisia'nın ikinci tablosunda (Resim 73) Sextus soğuk bir ifade ile ele alınmıştır. Ficherelli ise Sextus'un yüzünde arzu ve öfke karşımı bir ifadeye yer vermiştir. Artemisia'nın Lucretia anlatımı, çaresizce yalvaran ve bıçağı tutmaya çalışan bir karakterken, Ficherelli Lucretia'yı karşı koymanın son anında resmetmiştir. Artemisia'nın eserinde olanları izlemek için perdeyi aralayan siyahi kölenin umursamazlığı, Ficherelli'nin yaşlı kadın hizmetçi anlatımında yerini endişeye bırakmıştır. Bir şey yapamayacak olmanın çaresizliği hizmetçinin yüzüne ve duruşuna yansımıştır.

Her iki eserde de diyagonal düzende ele alınan figürler, korku ve kötülüğün etkisi altındadır. Artemisia, tablosunda daha koyu bir arka planla zıt olan kırmızı, sarı ve yeşil parlak renklerle kompozisyonu vurgulayan bir anlatım sağlayarak trajedinin boyutunu daha belirgin kılmıştır. Ficherelli ise, ışık-gölge etkisini trajediyi vurgulayan bir etken olarak yansıtmamıştır. Bu etkinin daha aza indirildiği tabloda, pembe, mavi ve beyazın yoğun olduğu renklerle dramatik etkiyi de kısıtlamıştır. Artemisia'nın kullandığı renkler ve ışık, olayın şeytani boyutunu vurgulayan bir anlatıma sahiptir.

Artemisia'nın eserinde Lucretia'ya yardım etmeyip olayı seyretmeye çalışan siyahi köle, Sextus'un şeytani soğukluğu, yine Sextus'un hınçla Lucretia'nın üzerine yürürken niyetini daha açık gösterircesine Lucretia'nın bacaklarını açmaya çalışması, kötülüğü oldukça belirgin kılmıştır. Ficherelli ise Sextus'u daha az harekete sahip olan bir karakter olarak ele almış, arkada yer verdiği hizmetçide de endişeli bir anlatıma yer vermiştir. Bu düzenlemede, Artemisia'nın eserinde görülen katıksız kötülük yer almamıştır. Artemisia'nın bu olayı daha dehşet verici bir anlatımla ele alabilmiş olması kişisel deneyiminden kaynaklıdır.

Lucretia'nın tecavüze uğramasına dair bir diğer anlatım, İtalyan sanatçı Luca Giordano'ya (1634-1705)<sup>602</sup> aittir.

<sup>602</sup> <https://www.wga.hu/frames-e.html?/html/g/giordano/index.html> (Erişim Tarihi 16.05.2018)



**Resim 75.** Luca Giordano, “Tarquin ve Lucretia”, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 126 x 98 cm, 1663/1664, Özel Koleksiyon.<sup>603</sup>

Giordano'nun Lucretia tablosunda, yatağı üzerine oturmuş, Sextus'u engellemeye çalışan Lucretia ve ona saldıran Sextus dışında kimse yer almaz. Kesik bir kompozisyon olan tabloda, hizmetçiye yer verilmemiştir.

Giordano, eserinde Lucretia'yı son derece korkmuş bir ifade ile ele almışken, ona tecavüz edecek olan Sextus'u da yalvaran bir ifadeyle yansıtmıştır. Sağ elinde bıçak

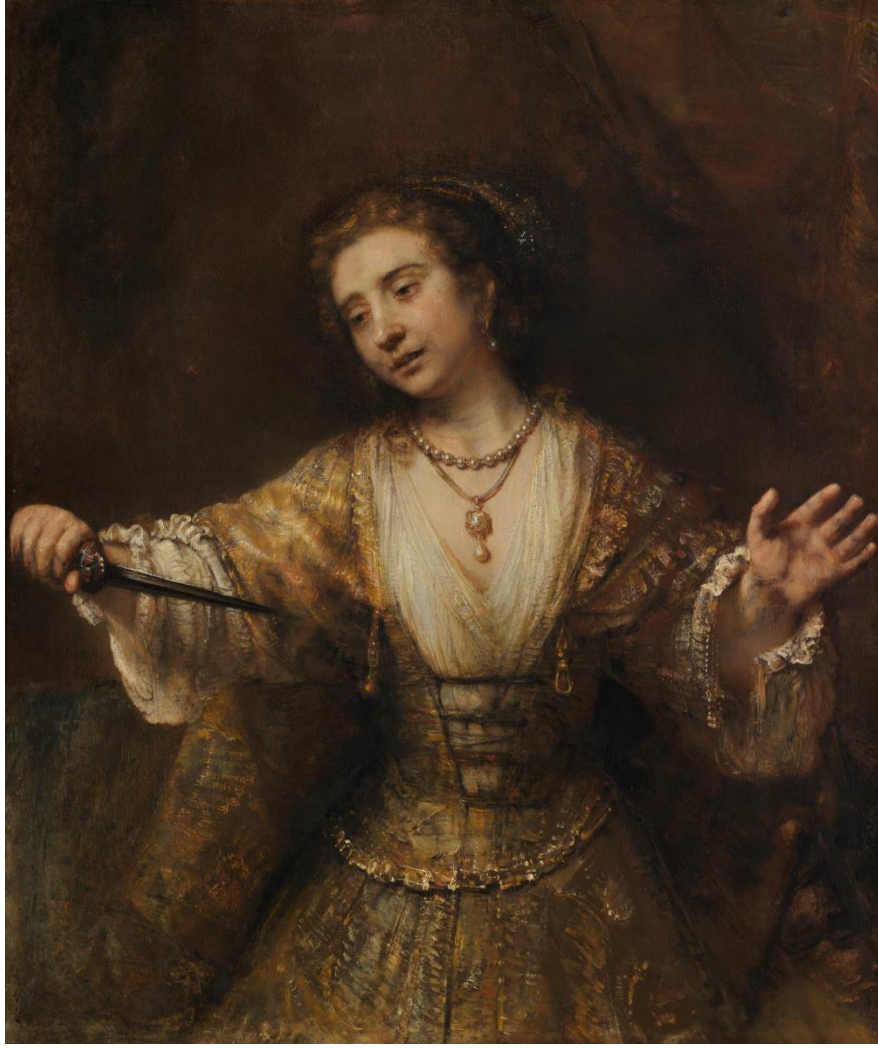
<sup>603</sup> [https://www.wga.hu/html\\_m/g/giordano/2/tarquin.html](https://www.wga.hu/html_m/g/giordano/2/tarquin.html) (Erişim Tarihi 02.05.2018)

yer alan Sextus, sol eli ile Lucretia'yı sırtından tutmaktadır. Ancak bu tutma şekli saldırıdan çok, sevgi ile sarılma halini yansıtır. Bu düzenleme ve Sextus'un yüzünde arzulu bir yalvarma ifadesi, Giordano'nun tablosunda, Sextus'u şehvetin kurbanı bir anlatıma büründürmesini sağlamıştır. Bu yönü ile kötülüğün temsilcisi olmaktan uzaklaşan Sextus bir nevi kurban rolünü üstlenmiştir. Artemisia'nın eserinde (Resim 73) görülen şeytani Sextus, soğuk bir ifadeyle isteğini yerine getirmek üzeredir ve hiçbir tereddüt göstermez. Sextus'un elindeki bıçak olmasa, iki sevgilinin kavgası gibi bir romantizme sahip olan tabloda, Sextus, Lucretia'yı kendine doğru çekmektedir. İsteği yerine getirilmezse, Lucretia'yı öldürecek olması, belirgin kılınmamıştır. Oysa Artemisia'nın tablosunda Sextus'un hareketleri, dileğini yerine getirmekle, Lucretia'yı öldürmek arasında kalmış gibidir.

Giordano da tablosunda ışık-gölge etkisinden faydalanmıştır. Koyu kırmızı ve hardal sarısı daha karanlık bir arka planda, Lucretia'da yer verdiği yoğun ışıkla onu vurgulamış, ön kısımda bu yoğun ışığı destekleyen yeşil, pembe, beyaz ve sarı renklerle canlı bir anlatım sağlamıştır.

Her iki sanatçı da idealize edilmeyen figürlere yoğunlaşmıştır. Sıradan bir kadın olarak ele alınan Lucretia, Giordano'nun eserinde daha erotik bir anlatıma sahiptir. Sextus'un Artemisia'nın eserinde olan şeytani yönü ve hınçla Lucretia'ya saldırmasına yer vermemiş olan Giordano, bunun yerine Lucretia'ya sanki şefkatle yaklaşmış gibi bir anlatıma gitmiştir. Bu anlatım figürlerin duruş şekilleri ile erotizmi vurgulamaktadır. İki eser arasında konunun ele alınışı açısından en net fark, Artemisia'nın tablosu seyirciye, anlatılan konunun bir tecavüz olduğunu hissettirirken, Giordano'nun eseri, sadizmin sınırlarında iki sevgili düşüncesini oluşturur. Giordano'nun tablosunda, olayın tecavüz olduğunu yansıtan bıçak ve Lucretia'nın korkusu, Sextus'un ona yaklaşım şekli ile ikinci plana itilmiştir.

Lucretia'nın tecavüz sonrası intiharını resmeden Artemisia (Resim 72), hikâyede geçtiği şekliyle, sabah ailesinin yanında başına gelenleri anlattıktan sonra intihar eden Lucretia yerine, tecavüzden hemen sonra odasında yalnız başına intihar eden bir kompozisyon kullanmıştır. Benzer bir düzenleme Barok dönemin en önemli sanatçılarından Rembrandt tarafından da kullanılmıştır.



**Resim 76.** Rembrandt, “Lucretia”, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 120 x 101 cm, 1664, Andrew W. Mellon Collection.<sup>604</sup>

Rembrandt’ın resmettiği Lucretia, kapalı bir mekânda yalnız başına yer almaktadır. Sağ elindeki bıçağı kendine doğru götüren Lucretia, büyük bir kederle başını yana doğru yaslamıştır.

Artemisia’nın ilk tablosunda ise (Resim 72) Lucretia, henüz yatağında resmedilmiştir. Yüzünde büyük bir öfke bulunan Lucretia, bir elinde bıçak, diğer eliyle de bıçağı saplayacağı göğsünü hınçla tutmaktadır. Bu duruşu ile tecavüzün hemen sonrası algısını yaratmış olan Artemisia’nın aksine, Rembrandt, Lucretia’yı oldukça gösterişli bir kıyafet ve mücevherlerle betimlemiştir. Lucretia altın sarısı kıyafeti, üzerinde yer alan tüller, elbisesindeki takı detayları, boynunda ve kulaklarında yer alan

<sup>604</sup> <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.83.html> (Erişim Tarihi 02.05.2018)

inciler ile şaşalı bir anlatımla ele alınmışken, yüzünde yer verilen keder ve tükenmişlik hissi büyük bir zıtlık oluşturmaktadır. Artemisia'nın tablosunda yer alan Lucretia, başına gelenlere karşı koyamadığı ve Sextus'un tehditlerine boyun eğdiği için kendine öfkeli bir halde ele alınmıştır. Bu özellikle göğsünü sertçe sıkmasından anlaşılmaktadır. Lucretia sanki tecavüze uğradığı için değil de buna karşı koyamadığı için kendini cezalandırmaktadır. Rembrandt'ın Lucretia'sı ise, başına gelenlerin acısı ile kendinden geçmiş ve yaşama hevesi bitmiş bir karakter olarak ele alınmıştır.

Barok'un duygu karmaşasını yansıtan eserde, Artemisia gibi Rembrandt da karanlık arka plan ve daha aydınlık ön kısımdan oluşan düzenlemeyle ışık-gölge etkisinden yararlanmıştır. Eserinde yer verdiği sarı tonlar olayı dramatize eden önemli bir unsurdur.

Artemisia ve Rembrandt idealize edilmeyen Lucretia anlatımında, bedensel olarak bunu yansıtırsalar da gösterişli bir anlatımla bunun aksini elde etmişlerdir.

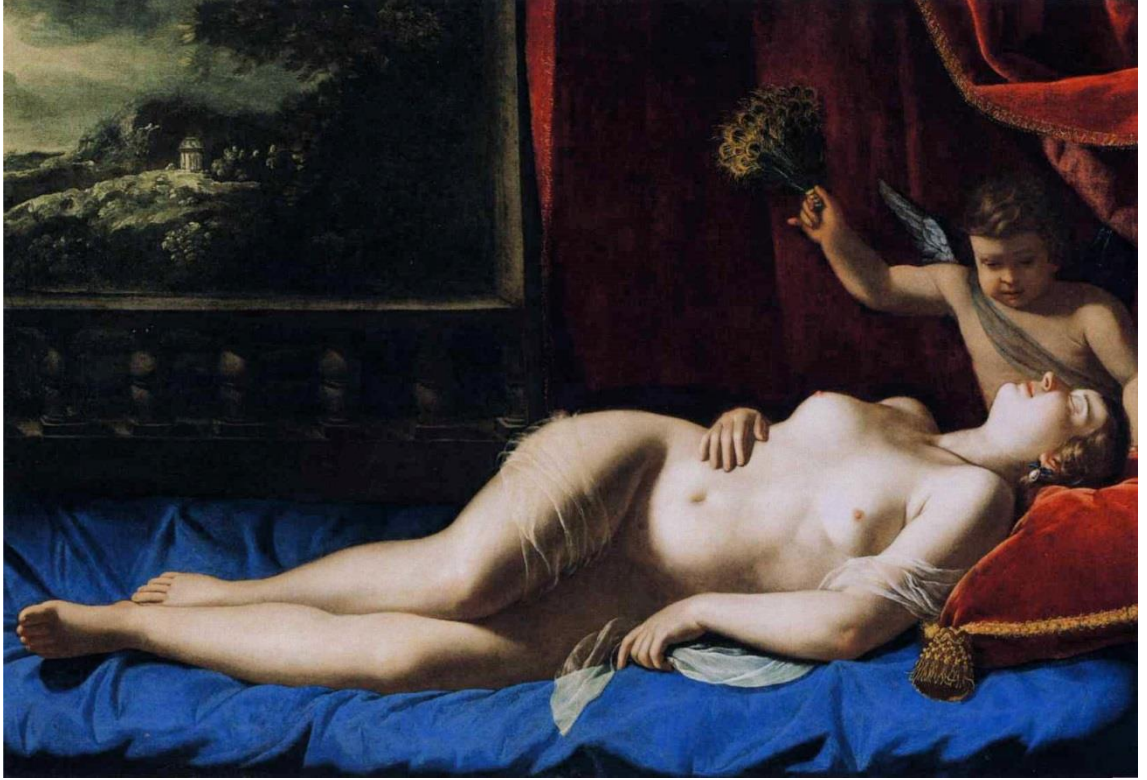
### 3.2.17.1. Uyuyan Venüs

Hristiyanlığa hizmet eden anlatımların dışında, bu dönem Barok sanatçılarının olduğu gibi, Artemisia'nın da mitolojik öyküleri sıkça kullandığı görülür. Bu öykülerden biri de *Uyuyan Venüs'tür*.

Güzellik Tanrıçası olan Venüs tasvirleri MÖ 25.000 yılına kadar gitmektedir. Venüs konusu mitolojik geçmişi ile her dönemde tasvir edilmiş, kültürel yaşam içerisinde batı kültüründe her zaman var olmuştur. Bu var oluş, ideal insan anlayışına paralel olarak sanat yapıtlarında işlenmiştir.<sup>605</sup>

Avrupa sanatında Rönesans ile birlikte tekrar konu edinilen mitoloji, Barok gibi dinsel bir dönemde de yoğun bir anlatım alanı bulmuştur. Resim, heykel ve mimaride kutsal anlatıların yanı sıra mitoloji de uygulanmıştır. Bu dönemde aynı zamanda melek figürleri gibi ilahi konularda mitolojik etkiler göze çarpar. Kilise tavanlarında yer alan fresklerdeki melek figürleri, heykel gruplarında yer alan melekler ve ressam tarafından tuvale aktarılan melek figürleriyle Aşk Tanrısı Eros (Cupid) arasında büyük bir benzerlik göze çarpar.

<sup>605</sup> İsmail Tetikçi, "Gelenekten Günümüze Aktarımlar Venüs, *Yıldız Journal of Art and Design*, V.2, I.1, 2015, 44.



**Resim 77.** Artemisia Gentileschi, “Uyuyan Venüs”, Tuval Üzerine Yağlı Boya  
94 x 144 cm, 1625/1630, The Barbara Piasecka Johnson Foundation  
Princeton New Jersey.<sup>606</sup>

Uyuyan Venüs tasviri, bu dönem sanatçıları tarafından sıkça ele alınan konulardan bir diğeridir. Genel olarak uyuyan Venüs’ün yanında oğlu Eros bulunur.

Artemisia Gentileschi tarafından yapılan Uyuyan Venüs tablosu da bu genel özelliği bünyesinde barındırmaktadır. Mavi örtülü bir yatağın üzerinde, koyu kırmızı ve altın püsküllü bir yastığa uzanmış uyuyan Venüs’ün hemen yanı başında Eros yer almaktadır. Eros burada tavus kuşu tüylerinden yapılmış bir yelpaze ile annesini serinletmeye çalışırken, bir yandan da onun güzelliğine hayranlık ve biraz da şaşkınlıkla bakmaktadır. Eros, genel tasvir kurallarına uyan bir düzende, çocuk hali ile ele alınmış sırtında kanatlarına yer verilmiştir.

Tanrıça ise, güzellik tanrıçası olması dolayısıyla Caravaggio’nun kırdığı ideal güzellik anlayışını yansıtmaktansa, daha idealize edilmiş bir haldedir. Tamamen çıplak olan Venüs’ün üzerinde sadece sağ ayağı ve sol kolunda şeffaf bir tül yer almaktadır. Bütün görkemi ile uyumakta olan Venüs’ün yüzünde sakin ve mutlu bir ifade yer

<sup>606</sup> [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Artemisia\\_Gentileschi\\_-\\_Sleeping\\_Venus.JPG](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Artemisia_Gentileschi_-_Sleeping_Venus.JPG) (Erişim Tarihi 23.04.2018)

almaktadır. Tanrıçanın kulaklarında yer alan inci küpe ise, onun denizden istiridye kabuğu içerisinde doğuşuna bir gönderme niteliği taşır. Kırmızı ve mavi tonların yoğun olduğu eserde, ışık doğrudan tanrıçayı aydınlatmaktadır. Bu yönü ile Artemisia'nın erotizme kayan anlayışı vurgulanmış, tanrıçanın bedeni odak nokta haline getirilmiştir.

Tabloda pencereden dışarı bakıldığında bir manzara dikkati çeker. Bu kısmın karanlık olarak ele alınması, tablonun anının akşam olduğunu belirtir. Aynı zamanda, bu manzarada tepenin üzerinde mimari bir yapı görülür. Gözlenen nesnenin hayali kompozisyonlarının yapıldığı Barok döneme istinaden, bu manzara ve üzerinde yer alan yapı gerçeğe dayalı bir gözlem olabilir. Venüs anlatımında kullanılmış olması da bu yapının Venüs ile alakalı olduğunu düşündürmektedir.

### **3.2.17.2. Venüs'ü Kucaklayan Cupid**

Artemisia Gentileschi'nin resmettiği Meryem ve Çocuk İsa anlatımının mitolojik yansıması Venüs ve Cupid üzerinden verilmiştir. Sanatçının daha önce de resmetmiş olduğu bu iki mitolojik karakter, *Venüs'ü Kucaklayan Cupid* tablosu ile tekrarlanmıştır.





**Resim 78.** Artemisia Gentileschi, “Venüs’ü Kucaklayan Cupid”, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 121 x 160 cm, 1640/1650, Özel Koleksiyon.<sup>607</sup>

Tabloda, yatağı üzerinde kendinden geçmiş bir halde uzanmış olan Venüs’ün yanında oğlu, Aşk Tanrısı Cupid yer almaktadır.<sup>608</sup>

Sağ dirseği üzerine dayanmış olarak uzanan Venüs, sol eli ile de oğluna sarılmaktadır. Cupid ise, buradaki anne-oğul arasında geçen duygusal anların başlatıcısı konumunda büyük bir sevgi ile annesine sarılmaktadır. Yatakta kırmızı örtünün üzerinde Cupid’in oklarının bulunduğu sadak yer almaktadır. Oklardan biri de tanrıçanın sol elindedir. Altın sarısı işlemelerin bulunduğu beyaz yatağı üzerinde, üstünde sadece bedenini kısmen kapatan parlak mavimsi parlak bir örtü bulunan tanrıça, dalgın bir halde karşıya bakmaktadır.

Arka planda yer alan koyu kırmızı ve yeşilden oluşan karanlık atmosfer, Venüs ve Cupid’de yerini resmin sağ tarafından yayılan bir ışığa bırakmıştır. Yoğun olarak Venüs’te yer alan bu ışık onun vasıtası ile Cupid’i de aydınlatmaktadır. Karşıt renklerle

<sup>607</sup> [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Venere\\_e\\_Cupido\\_-\\_A.\\_Gentileschi.png](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Venere_e_Cupido_-_A._Gentileschi.png) (Erişim Tarihi 26.04.2018)

<sup>608</sup> Christiansen, Mann, 422.

meydana getirilen bu görsellikte anne ve oğlu arasında yaşanan saf sevgi ön plana çıkarılmıştır. İdealize edilmeyen vücutlar, özellikle güzellik tanrıçası olan Venüs'ün sıradan bir kadın imajı çizmesi, bu saf sevgi ve şefkat algısını güçlendirmektedir.

Tanrıçanın kulaklarında ve başında yer alan inci detayları da yine onun denizden istiridye kabuğu üzerinde gelişini temsil etmektedir.

Erotik unsurlar içermeyen saf sevgi anlatımına rağmen, Artemisia, Venüs'ün doğası gereği kendinde var olan erotizmi yansıtmaktadır.

### **Ara Değerlendirme**

#### **Venüs**

Mitolojik konulu Artemisia Gentileschi tablolarından olan Venüs anlatımı, oğlu Cupid ile birlikte ele alınan iki ayrı tablodan oluşmaktadır. (Resim 77, Resim 78) İlk tabloda, Cupid'in yanında uyuyan Venüs resmedilmişken, ikinci tablo da Cupid'in Venüs'e sarılması işlenmiştir. Venüs tabloları, kutsal anne-oğul algısını mitolojideki yansıması ile ele almaktadır.

Venüs ve Cupid arasındaki bu kutsal bağı yansıtan eserlerden biri de İtalyan sanatçı Carlo Maratta'ya (1625-1713)<sup>609</sup> aittir.

---

<sup>609</sup> <http://www.getty.edu/art/collection/artists/312/carlo-maratti-italian-1625-1713/> (Erişim Tarihi 16.06.2018)



**Resim 79.** Carlo Maratta, “Venüs ve Cupid”, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 96,5 x 135 cm, XVII. Yüzyıl, National Museum in Warsaw, Polonya.<sup>610</sup>

Maratta tarafından resmedilen Venüs ve Cupid tablosunda, Venüs yatağında yorgun bir yüz ifadesi ile uzanmaktadır. Cupid ise yaramaz bir çocuk gibi annesinin bacağından tutmuş, onunla oynamaya çalışmaktadır.

Artemisia'nın ilk tablosunda (Resim 77) tanrıça bütün azametiyle yatağında uyurken resmedilmiştir. Onun aksine Maratta, tanrıçayı bitkin bir halde ele almıştır. Bu fark Artemisia'nın her ne kadar ideal güzellik anlayışını ortadan kaldırsa da, Venüs için bu kuralı askıya aldığı anlatımlarından birini meydana getirmiştir. Maratta'nın sıradanlaştırdığı Venüs'ün, Artemisia'daki karşılığı heykelsi bir görüntüye sahip olan güzellik tanrıçası olmuştur.

Maratta'nın eserinde yer alan Cupid, tanrıçanın bacağından tutmuş, sanki onu kalkmaya ikna etmeye çalışmaktadır. Yüzünde annesine olan sevgisini gösteren bir ifadeye sahip olan Cupid'in, Artemisia'nın eserinde, annesinin güzelliği karşısında

<sup>610</sup> [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Maratta\\_Venus\\_and\\_Cupid.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Maratta_Venus_and_Cupid.jpg) (Erişim Tarihi 03.05.2018)

şaşkına dönen bir hali vardır. Yatağın başında, uyuyan tanrıçayı bir yelpaze ile serinletmeye çalışan Cupid, onun güzelliği karşısında şaşkınlığını gizleyememiştir.

Maratta eserinde, Artemisia gibi ışık-gölge etkisini kompozisyonu kuvvetlendiren bir araç olarak kullanmıştır. Arka planın daha koyu tonlarla resmedildiği tabloda, tanrıça üzerinde yoğunlaşan ışık ve parlak renklerle bir canlılık yaratılmıştır.

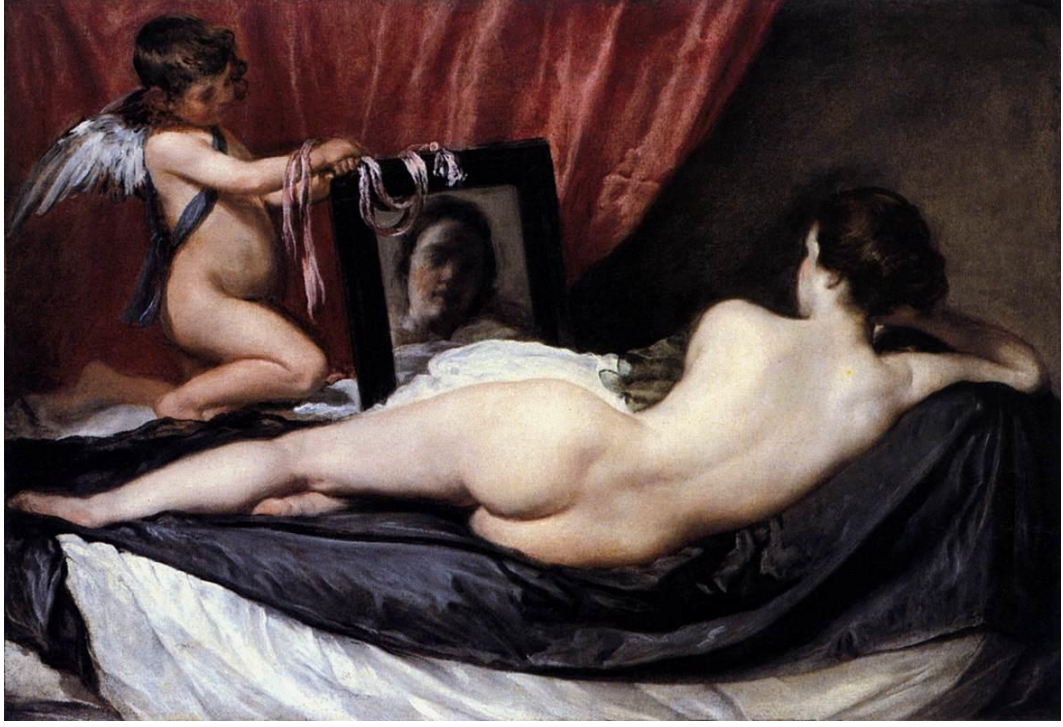
Anatomik açıdan idealize edilmemiş Maratta'nın Venüsü, sıradan bir kadın olarak ele alınmış, fiziksel olarak bir çekicilik yansıtılmamıştır. Orantısız bir vücut ile resmedilmiş olan Venüs, bitkin hali ile de dikkatleri çekmez. Oysa Artemisia, tanrıçayı son derece diri ve güzel bir anlatımla ele almıştır. Maratta'nın eserinde çıplaklık dışında görülmeyen erotizm, Artemisia'nın eserinde dikkati çekmektedir.

Maratta'nın eserinde yer verilen sıradanlık, anne-oğul algısını daha net yansıtırken, Artemisia'nın eserinde, kutsal olan anne ve oğul algısı daha keskindir.

Bir diğer Venüs ve Cupid tablosu, İspanyol sanatçı Diego Velázquez (1599-1660)<sup>611</sup> tarafından yapılmış olan Aynadaki Venüs adlı eserdir.

---

<sup>611</sup> Gombrich, 405.



**Resim 80.** Diego Velázquez, “Aynadaki Venüs”, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 122,5 x 177 cm, 1649/1651, National Gallery, Londra.<sup>612</sup>

Velázquez’in Venüs ve Cupid’i resmettiği eserinde, yatağında seyirciye sırtı dönük şekilde uzanmakta olan tanrıça ve ona ayna tutarak kendini görmesini sağlayan Cupid yer almaktadır.

Venüs aynadan kendini seyrederken, Cupid de onun güzelliğine hayran olmuş bir halde bakmaktadır. Artemisia’nın her iki tablosunda da, annesine aynı hayranlıkla bakan Cupid, tanrıçadan da bir karşılık alır. Uyuyan Venüs’te yüzü Cupid’e doğru dönük olan tanrıça gülümsemektedir. İkinci tabloda ise Cupid’e sarılmıştır. Velázquez’in resmettiği tanrıça ise tamamen kendine odaklanmış bir vaziyettedir.

Velázquez’in tablosunda da ışık-gölge etkisi kullanılmıştır. Tanrıçada yoğunlaşan ışık onu belirginleştirmiştir. Işık-gölge etkisine katkı sağlayan mekân ve renk kurgusu, Artemisia’nın özellikle ilk tablosunda görülen mekânın zenginliğini ve renklerin canlılığını yansıtmaz. Velázquez, kırmızı, siyah ve beyazdan oluşan renk kurgusu ile daha donuk bir anlatım elde etmiştir.

<sup>612</sup> [https://www.wga.hu/html\\_m/v/velazque/07/0714vela.html](https://www.wga.hu/html_m/v/velazque/07/0714vela.html) (Erişim Tarihi 03.05.2018)

Her iki eserde de tanrıçanın idealize edildiği göze çarpmaktadır. Daha orantılı bir vücut yapısı ile ele alınan Venüs, güzellik tanrıçası tanımını sağlayabilmiştir.

### 3.2.18. Aurora

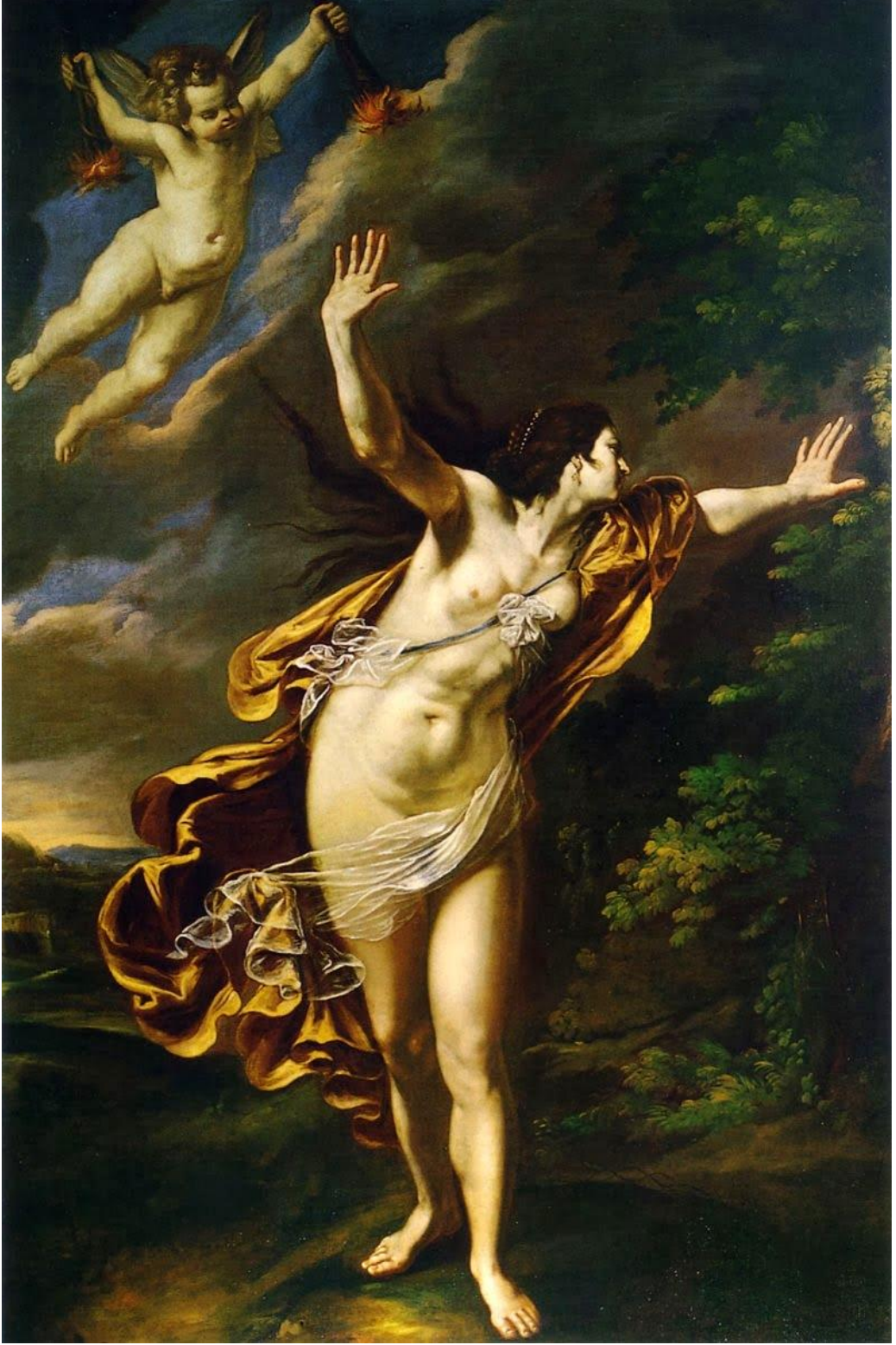
Homeros'un "gül parmaklı" diye tanımlayıp destanlarının hemen her bölümünün başında andığı şafak tanrıçası Eos (*Aurora*), Titan soylu Theia ile Hyperion'un birleşmesinden doğmuştur. Kardeşleri Helios (Güneş) ile Selene (Ay) olan Aurora<sup>613</sup> her sabah doğu tarafından göğün kapılarını açarak güneşe yol vermektedir.<sup>614</sup>

Artemisia Gentileschi tarafından resmedilen Aurora, şafak tanrıçasının güneşi doğurma anını konu edinmektedir.

---

<sup>613</sup> Azra Erhat, *Mitoloji Sözlüğü*, Remzi Kitabevi, İstanbul 2015, 104.

<sup>614</sup> Örs, 41.



**Resim 81.** Artemisia Gentileschi, “Aurora”, Tuval Üzerine Yağlı Boya  
218 x 146 cm, 1627, Özel Koleksiyon.<sup>615</sup>

<sup>615</sup> <http://www.the-athenaeum.org/art/detail.php?ID=23445> (Erişim Tarihi 26.04.2018)

Tabloda bir doğa manzarası içerisinde tasvir edilen tanrıça ve hemen onun üzerinde uçan kanatlı bir figüre yer verilmiştir. Sahnenin merkezinde diyagonal bir duruş sergiyelen Aurora güneşi doğurmak üzeredir. Şafak vakti olduğunu belirten unsurlar, arka planda gökyüzünde sarıya çalan bulutlar ve sahnede zemine doğru gidildikçe karanlıklaşan ortamdır. Aurora, tanrısal bir güzellik ve gösterişe sahiptir. Altın sarısı pelerini, üzerinde yer alan beyaz tül, küpeleri ve başında tacı ile canlı bir anlatıma sahiptir. Tanrıçanın kollarını iki yana açması, kolları ve bacaklarındaki duruş açısı, onun güneşe yol verirken, bu işlemi dönerek yaptığı izlenimini oluşturmaktadır. Bu hareketli anlatıma uçuşan pelerini de destek olmaktadır.

Tanrıçanın hemen üzerinde uçuşan kanatlı figür, iki elinde alev kırmızısı renkte çiçeklerle doğrudan tanrıçaya yönelmiştir. Bu çiçekler “*gül parmaklı*” olarak adlandırılan tanrıçanın bu özelliğine bir atıf olabilir.

Arka planda yer yer karanlık, yer yer de yeni doğan güneşin ışıklarına kavuşan doğa manzarası, merkez sahnede de karanlık ve aydınlık ilişkisi içerisinde ele alınmıştır. Zeminde ve ağaç yapraklarında güneşin ışığını alabilen kısımlar açık, diğer kısımlar koyu yeşil ile belirlenmiştir. Bu zıtlığa, yaprakların farklı olan doğal renkleri de katkı sağlamaktadır.

Tanrıça Aurora’da yer verilen erotik anlatım, eseri, renkler ve ışık-gölge ile birlikte çarpıcı bir hale getirmiştir. Tanrıçanın idealize edilmeyen vücudu, buna rağmen sanatçının diğer eserlerinde görülen sıradan bir kadın imajını yansıtmaz. Vücudunun üst bölümü alt bölümüne göre daha orantısız olan, geniş basenli tanrıça bu düzenleme ile sıradan bir bedene bürünse de, bedeninde belirli bölgelerde yer verilen ışık-gölge oyunu onu dikkat çeken bir figür haline getirmiştir. Altın sarısı pelerini ve vücudunu kısmen saran tül onun tanrısal gösterişini vurgulayarak bu anlatıma destek olmaktadır.



## Ara Değerlendirme

### Aurora

“Gül parmaklı” olarak nitelenen Aurora, geç Barok dönemde İtalyan sanatçı Francesco Solimena (1657-1747)<sup>616</sup> tarafından resmedilmiştir.



**Resim 82.** Francesco Solimena, “Tithonus’u Bırakan Aurora”, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 201,9 x 151,8 cm, 1704, Museum East Pavilion, Getty Center, Los Angeles.<sup>617</sup>

Solimena’nın Aurora tablosu, kalabalık figürlerin diyagonal bir düzende yerleştirildiği bir anlatıma sahiptir. Bir bulut üzerinde uçar vaziyette ele alınan Aurora’nın hemen ayaklarının dibinde bir erkek figürü yer almaktadır. Aurora’nın etrafını ise kanatlı ilahi varlıklar çevrelemiştir.

Mitolojiye göre Aurora bir ölümlü olan Tithonus’a âşık olmuş ve Zeus’a onu ölümsüz yapması için bir istekte bulunmuştur. Zeus bu isteği yerine getirmiş ancak Aurora, Tithonus’un yaşlanmasını durdurmak için bir istekte bulunmayı unuttu,

<sup>616</sup> <https://www.wga.hu/frames-e.html?/html/s/solimena/index.html> (Erişim Tarihi 16.06.2018)

<sup>617</sup> <http://www.getty.edu/art/collection/objects/737/francesco-solimena-aurora-taking-leave-of-tithonus-italian-1704/> (Erişim Tarihi 03.05.2018)

ölümsüz Tithonus yıllar geçtikçe çok yaşlı bir adam olmuştur. Aurora, onu bir saraya kapatıp kimselere göstermemiş ve sonunda Tithonus'u bir çekirge haline sokmuştur.<sup>618</sup>

Solimena tarafından resmedilen bu tablo, hem Aurora'nın güneşi doğurması hem de Tithonus'u terk etmesi anını ele almıştır.

Aurora'nın ayaklarının dibinde yer alan yaşlı Tithonus, tanrıçaya doğru bakmaktadır. Ancak ondan yayılan ışık ile gözleri kamaşan Tithonus, sol elini havaya kaldırarak bu ışığı engellemeye çalışmaktadır. Bulutların üzerinde uçan Aurora ise son derece katı bir yüz ifadesi ile tasvir edilmiş, hem birazdan günü başlatacağı anın ciddiyetinde hem de Tithonus'u bırakacak olmanın gerginliğindedir. Aurora'nın hemen arkasında yer alan bir figür, onun başına çiçeklerden yapılmış bir taç yerleştirmekte, sağ alt yanında yer alan bir diğer figür de başka bir tacı tutmaktadır. Aurora'nın sol yanında başka bir tarafa odaklanmış olan figürün elinde bir meşale bulunur. Tanrıça sol eli ile bu meşaleyi tutarken sağ elinde de çiçekleri tutmaktadır.

Karmaşık bir düzenlemeye sahip olan Solimena'nın tablosu, Artemisia'da da olduğu gibi asıl olarak günün doğumuna odaklanmıştır. Henüz karanlık olan ortam, tanrıçanın duruş şekli ve ciddiyetinden anlaşıldığı üzere az sonra aydınlanacaktır.

Tabloda, Barok'un kaosa dayanan düzeni başarı ile verilmiştir. Bu yönü ile eserde odaklanılacak farklı nesnelere ve figürler yer alır. Oysa Artemisia'nın Aurora anlatımı, doğrudan tanrıçaya odaklanmıştır. Artemisia'nın Aurora'sı her sabah gerçekleştirdiği güneşi doğurma işlemi kutsal bir ayine dönüştürmektedir. Solimena ise, Tithonus dışındaki figürleri ile tanrıçaya günü başlatma anında yardımcı olan ilahi varlıklar anlatımına gitmiştir.

Solimena'nın kalabalık figürlerden ve dalgalı hatlardan oluşan karmaşası, Artemisia'nın eserinde yer verilen uçuşan saç ve kumaşlarda, günün farklı zamanlarını hissettiren doğa manzarasında ve arka planda yer alan farklı tonlardaki bulutlarla sağlanmıştır.

---

<sup>618</sup> Erhat, 105.

Yine ışık gölge etkisinin yoğun olduğu her iki eserde de tanrıça merkez konumdadır. Solimena'nın tablosunda meşalenin yaydığı ışık doğrudan tanrıçayı aydınlatırken, ondan yayılarak diğer figürlere de yansımıştır.

Her iki sanatçı da tanrıça anlatımlarında erotik unsurlara yer vermiştir. Artemisia'nın eserinde idealize edilmemiş olmasına rağmen, tanrıçanın bedeninde görülen ışık-gölge etkisi ve uçuşan kumaş parçaları ile bu anlatım sağlanmışken, Solimena idealize edilmiş bir tanrıça anlatımı benimsemiştir. Yarı çıplak halde ele aldığı tanrıça, onun ihtişamı karşısında gözleri kamaşan Tithonus'a karşı tepkisiz bir edayla bakmaktadır.

### **3.2.19. Ahaşveroş'un Huzurunda Ester**

Mitolojik konular dönemin zevk anlayışına göre çeşitlenirken, kutsal sayılan hikâyeler, daha çok karşıt reformun ifade biçimi olarak kullanılmıştır. Bunlardan biri de Kitab-ı Mukaddes'in Ester Kitabı'nda anlatılan Ester'in hikâyesidir.

Ester Kitabı'nda belirtildiğine göre Hint ülkesinden Habeş ülkesine birçok bölgeyi yöneten Kral Ahaşveroş büyük bir şölen düzenlemiş ve halkın ileri gelenleri ile sıradan insanların bu şölenlerde dilediği gibi eğlenmesini buyurmuştur. Aynı zamanda Kraliçe Vaşti'de kadınlar için kraliyet evinde bir ziyafet vermektedir. Kral Ahaşveroş bu törenler sırasında, eşinin güzelliğini herkese göstermek istemiş ve bu yüzden kraliçeyi huzuruna çağırmıştır. Ancak bu istek kraliçe tarafından reddedilince, kralın danışmanları, bu reddin ülkenin tüm kadınlarını etkileyeceğini ve artık kocalarına boyun eğmeyeceklerini belirtmişler, bunu engellemek için de kralın kraliçeden ayrılarak daha genç ve güzel biri ile evlenmesini önermişlerdir. Bu öneriyi kabul eden kral, saray mensuplarından birinin tavsiyesi üzerine Ester ile evlenmiştir. Yahudi olan Ester'in kimliği kral ve diğerleri tarafından bilinmemektedir. Kral tarafından onurlandırılmış olan Haman isminde bir soylu Yahudilere içten içe kin beslemekte ve onları katletmek için fırsat kollamaktadır. Bir gün kraldan kanunlara uymayan bir halkı cezalandırması için kendisine yetki vermesini isteyen Haman, bu yetkiyi Yahudileri katletmek için kullanmaya karar vermiştir. Yahudi olan bir saray mensubu olanları Kraliçe Ester'e anlatmış ve kralla konuşup onu ikna etmesini dilemiştir. Kralın huzuruna çağrılmadan çıkanların cezası ölüm olmasına rağmen Ester bu teklifi kabul ederek huzuruna çıkmıştır. Kral onu cezalandırmamış ve ne buyuruyorsa yerine getireceğini söylemiştir.

İlerleyen günlerde Haman'ın yapmaya çalıştığı kötülüğü krala haber veren Ester, halkını kurtarmayı başarmış ve Haman kralın emri ile idam edilmiştir. (*Ester Kitabı: 1-10.*)

Artemisia Gentileschi tarafından yapılmış olan *Ahaşveroş'un Huzurunda Ester* adlı eser, Ester'in saray kurallarını yıkarak, izin almadan kralın huzuruna çıktığı anı anlatmaktadır.



**Resim 83.** Artemisia Gentileschi, “Ahaşveroş’un Huzurunda Ester”, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 208 x 273 cm, 1628/1635, The Metropolitan Museum of Art, New York.<sup>619</sup>

Tabloda bir tiyatro sahnesini anımsatan mekân ve kostümler dikkat çeker. Sahne, Kraliçe Esterin, Kral Ahaşveroş’un huzuruna kabulünün hemen sonrasını anlatmaktadır. Ester, krala dileğini bildirmiş ve sonrasında meydana gelmesi olası olan katliam için üzüntüsünü belli edercesine bir baygınlık geçirmiştir. Hizmetçileri tarafından tutulan Ester’in bu haline kayıtsız kalamayan kral, ayağa kalkmak istercesine tahtında doğrulmuştur. XVII. yüzyıl kıyafetleri içerisinde resmedilmiş olan genç kralın

<sup>619</sup> <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/436453> (Erişim Tarihi 23.04.2018)

siyah beyaz ağırlıklı kostümünün üst kısmında, Roma imparatorlarının geleneği olan erguvan renginde bir kumaş parçası yer alır. Başında yine XVII. yüzyılda sıkça görülen tüylü bir şapka, ayaklarında da beyaz topuklu ayakkabılar bulunur. Şaşkınlık ve endişe içinde doğrulmaya çalışan kralın karşısında yer alan Ester, hafif bir baygınlık geçirmektedir. Sarı ve mavi ağırlıklı kostümü tüm sahnede en dikkat çeken bölümün Ester olmasını sağlamıştır. Yine ışığın büyük oranda Ester'i aydınlatması da eserdeki merkez figürün o olduğu kanısını vurgular. Ester'in hemen arkasında başında tül örtüleri olan hizmetçiler endişeli bir halde Ester'i tutmaya çalışmaktadırlar.

Mermer zemin, kırmızı kadife perdeler, aslan pençelerinden oluşan altın taht ayakları saray vurgusunu kuvvetlendirmektedir.

Tabloda kostümü ve ışığın odaklanması ile merkez figür haline gelen Ester'in genel durumunda, özellikle ışığın onun üzerinde odaklanması, halkı için endişelenen, onları koruma uğruna ölümü göze kalan bir kadının dramatik anını vurgulamaktadır.

Ester'in baygınlığı sadece üzüntü ve endişesinden değil, kralın huzuruna çıkmanın vermiş olduğu korkudan da kaynaklanmaktadır. Ester Kitabı'nda belirtildiğine göre, kral istediği zaman huzuruna çıkılmaktadır. Onun isteği dışında bu yapılırsa, cezası ölüm olarak belirlenmiştir. Ancak kralın, baygınlık geçiren Ester'e endişe ile yönelmesi, bu kuralın onun için geçerli olmadığını göstermektedir.

Halkı için kuralları hiçe sayarak canı pahasına krala yalvarmaya giden Ester, Artemisia'nın güçlü, cesur ve masum kadın karakterleri arasına fedakârlığı ile de eklenmiştir.

## **Ara Değerlendirme**

### **Ahaşveroş'un Huzurunda Ester**

Ester'in kralın huzurunda baygınlık geçirdiği anı resmeden sanatçılardan biri de Giovanni Francesco Barbieri'dir. (1591-1666)<sup>620</sup>

<sup>620</sup> <https://www.nationalgallery.org.uk/artists/guercino> (Erişim Tarihi 16.06.2018)



**Resim 84.** Giovanni Francesco Barbieri, “Ahaşverolu’un Huzurunda Ester”, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 156,9 x 217 cm, 1639, University of Michigan Museum of Art, ABD.<sup>621</sup>

Barbieri’nin tablosunda, baygınlık geçiren kraliçenin düşmesini engellemek için yanından bulunan hizmetçileri koluna girmiştir. Hemen karşısında tahtında oturan kral ise üzgün bir edayla sol elini göğsüne doğru götürmüş kraliçeye bakmaktadır. Kraliçenin solundaki hizmetçi şaşkın bir ifadeyle krala doğru bakarken, sağ tarafında yer alan hizmetçi de üzgün bir ifade takınmıştır.

Kesik bir kompozisyon olan bu tabloda, kral özellikle başlığı ile doğulu bir kral olduğunu göstermektedir. Artemisia’nın tablosunda görülen batılı kıyafetler, kralın pelerinde ve kraliçe ile hizmetçilerinin kıyafetlerinde görülmektedir. Artemisia’nın bir tiyatro sahnesini andıran kostüm ve mekân tasarımı, Barbieri’nin tablosunda mekânın kesik olması ile yansıtılmamış, kıyafetlerde de saray kıyafetlerine daha çok uyan bir anlatım elde edilmiştir.

<sup>621</sup> [https://quod.lib.umich.edu/m/musart/x-1963-sl-2.45/1?chaperone=S-MUSART-X-1963-SL-2.45+1963\\_2\\_45A.JPG;lasttype=boolean;lastview=thumbnail;resnum=7;sid=4d672d980600fbb695b2076d00f52819;size=20;start=1;subview=detail;view=entry;rgn1=musart\\_all;q1=guercino](https://quod.lib.umich.edu/m/musart/x-1963-sl-2.45/1?chaperone=S-MUSART-X-1963-SL-2.45+1963_2_45A.JPG;lasttype=boolean;lastview=thumbnail;resnum=7;sid=4d672d980600fbb695b2076d00f52819;size=20;start=1;subview=detail;view=entry;rgn1=musart_all;q1=guercino) (Erişim Tarihi 03.05.2018)

Barbieri'nin tablosunda kral, üzgün bir ifade takınmış olmasına rağmen yerinde kıpırdamadan durmaktadır. Artemisia'nın anlatımında ise kral şaşkınlıkla yerinden doğrulmuştur. Yine Artemisia'nın eserinde kraliçeye odaklanmış olan hizmetçiler, Barbieri'de krala doğru bakmaktadırlar.

Her iki sanatçı da teatral bir düzenlemeyle ele aldıkları eserlerinde, ışık ve gölge etkisini bu anlatımı kuvvetlendiren bir araç olarak kullanmışlardır. Kraliçe Ester'de yoğunlaşan ışık, arka planın daha karanlık olması ile bir tezat oluşturmuşken, kırılmalara uğraması ile de küçük yüzeylerde de kontrasta sebep olarak bu anlatımı güçlendirmiştir.

Renk seçiminde iki sanatçı da canlı tonlar kullanmışlardır. Barbieri, kahverengi tondaki arka plan önünde, mavi, kırmızı, erguvan rengi, yeşil, beyaz ve mücevherlerde görülen altın rengi ile canlı bir anlatım elde etmiştir. Artemisia'nın eserinde ise Ester, diğer figürlere ve mekâna kıyasla daha canlı bir tonla, altın sarısı bir renkle tasvir edilmiş, ışığın doğrudan ona yansımalarıyla da merkez figür olduğu vurgulanmıştır.

Artemisia'nın fiziksel olarak idealleştirmedığı Ester, Barbieri'nin eserinde daha idealize edilmiş bir anlatıma sahiptir. Gösterişinin yanı sıra daha orantılı olan bedeni bu algıyı kuvvetlendirir.

Bir diğer Ester anlatımı da yine İtalyan Barok dönem sanatçısı Giovanni Bonatti (1635-1681)<sup>622</sup> tarafından resmedilmiştir.

---

<sup>622</sup> <https://artuk.org/discover/artists/bonatti-giovanni-c-16351681> (Erişim Tarihi 16.06.2018)



**Resim 85.** Giovanni Bonati, “Ahaşveros’un Huzurunda Ester”, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 1650, Capitoline Museums, Roma.<sup>623</sup>

Bonati'nin tablosu, olayın dramatik yönünü daha net belirten bir düzenlemeye sahiptir. Tamamen kendinden geçmiş olan Ester, onu ağlar halde tutmaya çalışan hizmetçileri, korku ile yerinden fırlamış ve büyük bir şaşkınlık yaşayan kral, Barok'un yoğun ifadesel anlatımının tezahürleridir. Kralın hemen sol tarafından zırh giymiş bir erkek figürü bulunur. Bu Ester'in şikâyeti sonucu idam edilecek olan Haman olmalıdır. Ester Kitabı'nda, kralının huzuruna çıkıp onu önemli bir konuşma için yemeğe davet eden Ester, o sırada düşmanı olan Haman'ı da çağırmıştır. Burada yer alan Haman figürü de üzgün bir anlatımla ele alınmıştır.

Dramatik kurgusu ile ön plana çıkan Bonati'nin tablosu, Artemisia'nın eserine göre daha karmaşık bir düzendedir. Bunun en önemli sebebi, figürleri oldukça yakın resmeden sanatçının, aynı zamanda abartılı ifadesel bir anlatım benimsemesidir. Kral ne yapacağını bilemez bir halde ayağa fırlamış, sol eli ile şaşkınlığını belirten bir hareket yaparken, sağ elinde bulunan ince odun parçasını da neredeyse kraliçeye vuracak şekilde tutmuştur. Bu, kralın eşi için ne kadar endişelendiğini ve ne yapacağını kestiremediği hissini yaratır. Artemisia'da şaşkınlıkla yerinden doğrulan kral, Bonati'de

<sup>623</sup> [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Giovanni\\_Bonati\\_-\\_Esther\\_before\\_Ahasuerus\\_-\\_Google\\_Art\\_Project.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Giovanni_Bonati_-_Esther_before_Ahasuerus_-_Google_Art_Project.jpg) (Erişim Tarihi 03.05.2018)



büyük bir panik içerisinde. Artemisia'nın tablosunda, kraliçe ile ilgilenen hizmetçiler, Bonati'de bir şeyler yapmasını bekler gibi ağlayarak krala bakmaktadırlar.

Mekân kurgusu olarak, Artemisia bir tiyatro sahnesine benzeyen bir anlatım kullanmışken, Bonati sarayın açık alanlarından birini kullanmıştır. Sütunların arasından görülen ağaçlar bunu belirtmektedir. Artemisia'nın mekân algısı sahnenin dramatik yönünü vurgularken, Bonati'nin bahçe manzarası dramatik ana nefes veren bir rahatlık katmıştır.

Her iki tabloda da ışık-gölge ve renk kullanımı dramayı artıran unsurlardır. Bonati'nin Ester'de yoğunlaştırdığı ışık, onun mavi renk kıyafeti, kralın doğulu bir krala daha yakın olan düzende ele alınmış kırmızı kıyafeti, Haman'ın zırhı ve kolundaki kumaş parçası, kırılmalara uğrayan ışık ile birleşmiş ve esere dinamizm katmıştır.

Artemisia ve Bonati'nin tablosunda, halkı için ölümü göze alan Ester'in fedakârlığı ön plana çıkarılmıştır.

### **3.2.20.1. Oto-Portre**

Artemisia Gentileschi, güçlü kadın imajını kendi üzerinden de yansıtmaktadır. Yapmış olduğu oto portrelerde naif kadın anlatımına rastlanmaz. Sanatçı bu gruptaki bir diğer tablosunda kendini resim yaparken resmetmiştir.



**Resim 86.** Artemisia Gentileschi, “Oto-portre”, Ahşap Üzerine Yağlı Boya  
1630, Konum Bilinmiyor.<sup>624</sup>

Resimde kendini cepheden, resim yaparken tasvir etmiş olan Artemisia, kesik bir kompozisyon uygulamıştır. Sağ elinde resim fırçası yer alan sanatçının, kısmen tabloya yansımış olan sol elinde palet bulunur. Boynunu hafifçe sol yana doğru eğmiş olan sanatçı bir noktaya odaklanmış haldedir. Burada odaklandığı nokta bir ayna olmalıdır. Sağ elinde tuttuğu fırçanın açısı, onun yaptığı resme değil başka bir yere odaklanmış olduğunu göstermektedir.

Artemisia, altın sarısı bir kıyafetle kendini gösterişli bir anlatımla ele almıştır. Boynunda altın zincir, ucunda mask bulunan bir kolye yer alan sanatçının kulaklarında inci küpeler, saçını çeviren bir de altın çember yer almaktadır. Bu hali Barok’un zenginlik algısını yansıtan sanatçı ışık-gölge etkisini karanlık arka plan ve daha aydınlık ön kısımla elde etmiştir. Burada ışık doğrudan sanatçının yüzünü değil, boynundan

<sup>624</sup> Christiansen, Mann, 255.

aşığıasını aydınlatmaktadır. Yüzünde ise kısmi bir gölgeleme ile yaptığı işin ciddiyetinde olan bir çehre elde etmiştir.

### 3.2.20.2. La Pittura

Sadece Artemisia Gentileschi'nin oto portleri arasında değil, bu dönem sanatçılarının yapmış olduğu oto portreler arasında da en başarılılardan biri olarak kabul edilen *La Pittura*<sup>625</sup> portre çalışmaları arasında özel bir yere sahiptir. Sanatçı daha önceki oto portrelerinde, genel portre resim düzenlemesine giderek kendini cepheden resmetmiştir. Ancak *La Pittura* Artemisia'nın portre çalışmalarında ulaştığı yetkinliği gösteren sofistike bir örnektir.

---

<sup>625</sup> <https://www.royalcollection.org.uk/collection/405551/self-portrait-as-the-allegory-of-painting-la-pittura> (Erişim Tarihi 26.04.2018)



**Resim 87.** Artemisia Gentileschi, “La Pittura”, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 98,6x 5,2 cm, 1638/1639, Her Majesty Queen Elizabeth II.<sup>626</sup>

Sanatçı *La Pittura* adlı oto portre çalışmasında alegorik bir anlatıma giderek, kendini resim yapar halde tasvir etmiştir. Alışık olunan, cepheden alınmış, vakur bir duruşla izleyiciye bakan oto portrelerin aksine, işini büyük bir ciddiyetle yapan, adeta kutsal bir ayin gibi resmetme anını seyirciye yansıtan sanatçı duygusal bir aktarıma sahiptir.

Tabloda kahverengi tonların uygulandığı arka plan gölgeleme ve derinlik kazandıran çizgilerle bir mekân olgusunu yaratmıştır. Tek bir rengin tonlarından oluşan bu kısım, resim yapan Artemisia figürünün tuvalini oluşturmaktadır. Artemisia sağ

<sup>626</sup> Christiansen, Mann, 417.

elinde fırçasını tutarken masaya dayanmış olduğu sol elinde ise palet yer almaktadır. Diyagonal bir duruşla tuvaline çizimini aktaran Artemisia'nın yüzünde büyük bir ciddiyet bulunmaktadır. Gözleri, çizmek istediği sahneye odaklanan bir ressamın aksine, henüz düşünceli bir haldedir. Bu düşünceli duruşuna rağmen fırçayı tutmuş olduğu elinde, elbise kolunu yukarı doğru çekmiş olması ve genel duruşu, bu düşüncenin kısa bir an sonra tuvale aktarılacağı hissini vermektedir.

Yine idealize edilmemiş bir anlatımla kendini resmeden sanatçı, sıradan bir gün algısını vurgulamak istercesine, gösterişten ve süsten uzak bir haldedir. Siyah saçlarını toplamış, sıradan bir kıyafet giymiş olan Artemisia'nın üzerinde yer alan tek süsleme detayı, boynunda yer alan altın zincirli kolyedir. Zincirin ucunda bir mask yer almaktadır. Beyaz, kahverengi ve yeşil renkten oluşan kıyafetinde, özellikle elbisenin yeşil bölümleri yer yer parlamasına sebep veren bir ışıkla aydınlatılmış, yer yer de gölgelendirme yapılmıştır. Buna ek olarak kumaşta uygulanan dalgalanmalarla da esere bir canlılık kazandırılmıştır.

Işık, Artemisia'nın tam karşısında, çizim yapacağı tuvali aydınlatmak için yer alan bir ışık gibi yayılarak, tuvalin ön kısmını ve Artemisia'nın yüzü ile göğüs bölgesini aydınlatmıştır.

Oto portreler için önemli bir ilerleme olan ve yapımı son derece zor olan bu düzenlemede, Artemisia'nın kendini resim yaparken çizebilmek için etrafını çeviren aynalara yer verdiği kabul edilmektedir.<sup>627</sup> Bu yönü ile eser, kurgusallıktan uzak gerçek bir gözleme dayalı olması ile de son derece önemlidir.

## **Ara Değerlendirme**

### **Oto-portre**

Artemisia Gentileschi'nin tablolarında yer alan kadın figürlerinin birçoğu, sanatçının kendi portresidir. Bu düzenleme, Judith, Magdalene ve Eğim Alegorisi gibi eserlerinde göze çarpmaktadır. Sanatçının Kadın Şehit, Udî gibi tekli figürlerden oluşan eserleri, kompozisyon açısından kendisi değilse de, oto-portre olarak değerlendirilen eserlerdir. Bunların dışında Artemisia oto-portre eserleri ile de dikkat çeker.

---

<sup>627</sup> Christiansen, Mann, 418.

Sanatçının oto-portreleri arasında 1630 yılında yapmış olduğu oto-portre (Resim 86) ve 1638/1639 yılında yapmış olduğu (Resim 87) La Pittura eseri ön plandadır. Bu iki eser arasında özellikle La Pittura, kurgusu ile Barok dönemin en önemli oto-portrelerinden birini oluşturmaktadır.

Rönesans ile birlikte sanatçıların sıkça kendilerini resmettikleri görülmektedir. Barok ve sonrasında da devam eden bu uygulamada, Barok dönem sanatçılarından Rembrandt, kendini en fazla resmetmiş sanatçılardan biridir.



**Resim 88.** Rembrandt, "Oto-portre", Tuval Üzerine Yağlı Boya, 25 x 32 cm, 1626, Museum of Fine Arts, Boston.<sup>628</sup>

Rembrandt oto-portresinde, kendini resim yapmak üzere olduğu ana odaklamıştır. Kapalı bir mekânda yalnız başına yer alan Rembrandt, tuvalinden uzakta resmedeceği konuyu tuvalinin üzerinde hayal etmek ister gibidir. Artemisia'nın benzer bir tablosu (Resim 86) yine kendini resim yapmak için hazırlamış bir düzende ele alınmıştır. Rembrandt'ın mekânsal kurgusu daha zengindir. Artemisia ise, mekân algısına yer vermemiş, sahnede kendini odak nokta haline getirmiştir. Rembrandt'ın uzaktan eserini düşlemesi, Artemisia'da da, fırçasını tuvale dokundurmuş olmasına

<sup>628</sup> <https://www.wga.hu/frames-e.html?html/r/rembrand/index.html> (Erişim Tarihi 03.05.2018)

rağmen gözlerini başka bir noktaya dikmiş olması ile hayal eden duruşunun yansımasıdır.

Rembrandt eserinde, kendini mekânın daha koyu olan yerinde resmetmiş, tuvalini ise aydınlatmıştır. Bu yönü ile tuvalini, yani yapacağı resmi vurgulayan Rembrandt'ın aksine, Artemisia, doğrudan kendini vurgulamıştır. Rembrandt'ın eserine olan düşkünlüğü, Artemisia'da ise eseri yaratana yönelmiştir.

Barok dönemin önemli kadın sanatçılarından olan Elisabetta Sirani'de (1638-1665)<sup>629</sup> kendini resim yaparken tasvir etmiş bir diğer ressamdır.

---

<sup>629</sup> Keser, 80.



**Resim 89.** Elisabetta Sirani, “Oto-portre”, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 1658, Pushkin Museum of Fine Art, Moskova.<sup>630</sup>

Sirani'nin oto-portresi, zengin mekân kurgusu ve gösterişli anlatımı ile dikkat çeker. Kapalı bir mekânda resim yapmakta olan Sirani, seyirciye doğru bakmaktadır. Sol elinde palet yer alan Sirani'nin sağ elinde ise fırçası bulunur. Resim yaptığı anı resmeden sanatçının seyirciye dönmüş olması, kurgusallığı artırırken, Artemisia'nın La Pittura isimli oto-portresi (Resim 87) doğal bir resim yapma anını resmetmektedir. Tuvalini kahverengiye boyamış olan Artemisia, resim yaptığı anı herşeyden uzak, tamamen kahverengi zeminli tuvaline odaklanmış olarak ele almıştır. Oto-portre

<sup>630</sup> [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Elisabetta\\_Sirani\\_Autorretrato\\_Museo\\_Pushkin\\_Moscu.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Elisabetta_Sirani_Autorretrato_Museo_Pushkin_Moscu.jpg) (Erişim Tarihi 03.05.2018)



olmasına rağmen Sirani'nin kurgusallığının aksine Artemisia doğal bir anlatıma gitmiştir.

Artemisia'nın La Pittura'yı etrafını çeviren aynalarla yaptığı kabul edilmektedir.<sup>631</sup> Bu yönü ile farklı ve yeni bir anlatım elde eden Artemisia'nın aksine, Sirani genel oto-portre kurallarına uymaktadır. Doğrudan seyirciye bakarak resim yapması bu genel anlatıma uygundur.

Artemisia La Pittura'da boynunda yer verdiği altın zincirli kolye dışında tamamen sade bir düzendedir. Günlük bir kıyafet çerisinde, saçlarını alelade bir şekilde toplamıştır. Sirani ise, oldukça gösterişli bir kıyafet, mücevherler ve başında çiçek yapraklarından bir taç ile kendini resmetmiştir. Hemen arkasında onun bilgeliğini yansıtır şekilde mürekkep, kalem ve detferler yer almaktadır. Sirani'nin arkasında sağ tarafta küçük bir heykelle de mekânsal zenginliğe katkı sağlanmıştır.

Işık-gölge etkisini benzer şekilde ele alan iki sanatçı da, karanlık bir arka planda kendilerini vurgulayan bir ışığa yer vermişlerdir.

### 3.2.21. Müjde

Sanatçının diğer bir önemli kadın figürü ise Meryem'dir. Napoli'ye gittikten kısa bir süre sonra yapmış olduğu *Müjde* sahnesi sanatçının Caravaggio'nun stilini ne kadar geliştirdiğini gösteren örneklerdendir.

*“Elizabet'in hamileliğinin altıncı ayında Allah melek Cebrail'i Celile bölgesinin Nasıra kasabasında yaşayan bir kıza gönderdi. Kızın adı Meryem'di. Meryem, Davud'un soyundan Yusuf ile nişanlıydı. Melek, Meryem'e göründü ve ona şöyle dedi: ‘Selâm Meryem! Allah'ın lütfuna eriştin. Rab seninledir.’ Bu sözler Meryem'i şaşırttı; meleğin bu selâmla ne demek istediğini anlamaya çalıştı. Melek ona, ‘Korkma Meryem, Allah'ın lütfuna eriştin’ dedi. Sonra şöyle devam etti: ‘Şimdi iyi dinle! Hamile kalıp bir oğul dünyaya getireceksin, adını İsa koyacaksın. O büyük olacak. O'na yüceler yücesi Allah'ın semavî Oğlu denecek; Rab Allah O'nu atası Davud gibi kral yapacak. O, Yakub'un halkı İsrailoğullarına ebediyen hükmedecek, hükümranlığı hiçbir zaman sona ermeyecek.’ Meryem meleğe, “Ben hâlâ bakireyim. Bu nasıl olur?” diye sordu. Melek şöyle cevap verdi: ‘Mukaddes Ruh seni ziyaret edecek, yüceler yücesi Allah'ın kudreti*

<sup>631</sup> Christiansen, Mann, 418.

*seni saracak. Doğacak olan mukaddes bebek Allah'ın semavî Oğlu diye çağrılacak. Ayrıca akraban Elizabet'in de geçkin yaşına rağmen bir oğlu olacak. Kısır sanılıyordu, fakat şimdi altı aylık hamiledir. Allah için imkânsız bir şey yoktur.' Bunun üzerine Meryem meleğe, 'Ben Rab'bin kuluyum. Sen nasıl diyorsan öyle olsun' dedi. Bundan sonra melek onun yanından ayrıldı.'*<sup>632</sup>

Meryem'e Müjde sahnesi Avrupa sanatında hemen her dönemde, özellikle Rönesans ve Barok'ta birçok sanatçı tarafından resmedilmiştir. Genel anlatımlarda, yalnız başına yer alan Meryem'e görünen melek, büyük bir sevinçle müjdeyi verirken, Meryem masumiyetine istinaden son derece çekingen bir halde tasvir edilmiştir.

---

<sup>632</sup> Luka:1; 26/38.



**Resim 90.** Artemisia Gentileschi, “Müjde”, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 257 x 179 cm, 1630, Museo di Capodimonte, Napoli.<sup>633</sup>

Artemisia'nın Müjde anlatımında, karanlık bir ortamda ilahi bir ışıkla aydınlatılmış Meryem ve Cebrail (*Gabriel*) karşılıklı olarak konumlandırılmışlardır. Cebrail elinde bir çiçekle yere çökmüş yukarıyı işaret ederken, Meryem büyük bir teslimiyet ve saygı ile boyun eğmektedir. Meryem ve Cebrail'in hemen başları üstünde ise birer melek yer almaktadır. Meryem'e bakan Cebrail, ona ilahi müjdeyi vermiştir.

<sup>633</sup> Christiansen, Mann, 392.

Bunu belirten en önemli unsur, Meryem'in boyun eğmesi ve Cebrail'in Luka İncili'nde bahsedilen “*Mukaddes Ruh seni ziyaret edecek*” sözüne istinaden sol elini havaya kaldırarak, kutsal ruhun sembolü olan güvercini göstermesidir.

Karanlık bulutlar arasında ilahi bir ışıkla süzülen güvercin, onaylayan bir tavırla gözlerini kapatmış olan melekler, müjdeyi vermiş olmanın ve Tanrı'nın yüceliğini bildirmiş olmanın huşusu içinde Cebrail ve üzerine çok büyük bir sorumluluk yüklenmiş olmasından kaynaklı olarak boynunu eğmiş olan Meryem olayın kutsiyetini en derin hali ile yansıtmaktadırlar. Işığın yine olay anını çarpıcı bir hale getirmesi de bu kutsiyeti artırmaktadır.

Beyaz kanatlı Cebrail, turuncu, kırmızı ve kahverengi ağırlıklı bir kıyafetle tasvir edilmiştir. Özellikle Rönesans dönemi tablolarında idealize edilen Cebrail, altın sarısı kanatları ve kıyafeti, yüzünde ise ruhani bir ifade ile ele alınırken, Artemisia tarafından sıradan bir insan görünümünde belirlenmiştir.

Meryem ise, Rönesans dönemi Müjde sahnelerinde, büyük bir utanç ve şaşkınlıkla boynunu yana çeviren kutsal anne anlatımında ziyade, Tanrı'nın buyruğu karşısında büyük bir teslimiyet gösteren bir figür olarak uygulanmıştır. Yeşil ve kırmızı tonlarda kıyafeti ve turuncu örtüsü ile betimlenen Meryem sol elini tasdik eder vaziyette havaya kaldırmış sağ elini ise kalbinin üzerine koyarak bu kutsal ana katkı sağlamıştır. Meryem'in başı üzerinde, erken dönem Hristiyan sanatından beri görülen ve onun kutsallığını belirten hale bulunur.

Tabloda hemen sol alt köşede yer alan kâğıt üzerinde “*ARTEMISIA GENTILESCHI 1630*” yazmaktadır.

## **Ara Değerlendirme**

### **Müjde**

Müjde sahneleri arasında genel düzenlemesi ile dikkat çeken en önemli eserlerden biri Rubens'e aittir.



**Resim 91.** Peter Paul Rubens, “Müjde”, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 224 x 200 cm, 1609/1610, Kunsthistorisches Museum, Viyana.<sup>634</sup>

Rubens’in Müjde sahnesinde dikkati çeken ilk unsur idealleştirdiği kutsallık anlayışıdır. Zengin bir mekân kurgusunda, altın işlemeli bir masanın yanında duran Meryem, onun karşısında Cebrael, üzerinde melek figürleri ve kutsal ruhun sembolü olan güvercin yer almaktadır. Artemisia Gentileschi’nin tablosunda (Resim 90) görülen dünyevî anlatım, Rubens’te yerini tamamen kutsiyete bırakmıştır. Artemisia’nın Meryem’i sıradan bir kadındır. Büyük bir adanmışlıkla Tanrı’nın buyruğuna uyarak saygıyla eğilmiştir. Rubens’in Meryem anlatımı ise idealleştirilen Tanrı annesi anlatımını yansıtır. Son derece gösterişli bir kıyafet içinde resmedilen Meryem vakur bir duruş sergiler. Evli olmamasına rağmen bir oğulla müjdelenmiş olmanın ne şaşkınlığı ne de minnettarlığı Meryem’de görülmez. Bu ana hazır, verilecek müjdeyi bilir bir halde

<sup>634</sup> [https://www.wga.hu/html\\_m/r/rubens/10religi/08religi.html](https://www.wga.hu/html_m/r/rubens/10religi/08religi.html) (Erişim Tarihi 03.05.2018)

resmedilmiştir. Sağ elini takdis eder vaziyette kaldıran Meryem, sol elini de masanın üzerinde bulunan bir kitaba götürmüştür. Yemin eden bir tavırda kitabı tutması, bu kitabın kutsal bir metin belki de Eski Ahit olduğunu düşündürür.

Meryem'in hemen karşısında yer alan Cebrail de, tıpkı Meryem gibi idealleştirilmiştir. Rönesans resminde görülen gösterişli kıyafetler içerisinde altın sarısı saçları ile betimlenen Cebrail anlatımları ile büyük bir benzerlik gösterir. Yine bu düzenleme de Artemisia'nın sıradanlaştırdığı Cebrail anlatımına benzemez. Tabloda tıpkı Artemisia'nın eserinde de olduğu gibi, kutsal ruhun sembolü olan güvercinden yayılan ilahi bir ışık yer alır. Bu ışık Meryem ve Cebrail başta olmak üzere sahneyi aydınlatmıştır.

Rubens burada Artemisia'ya göre daha canlı renkler kullanmıştır. Lacivert, beyaz, hardal sarısı, kırmızı ve altın sarısından oluşan canlı renkler, kumaş kıvrımları ve ışık-gölge etkisiyle birlikte eserde dinamizmi artıran öğeler olmuştur.

Artemisia, özellikle Meryem figüründe dünyevî bir anlatım kullanarak, Meryem'in aslında insandan ayrı olmadığını, sıradan bir faninin aldığı kutsal görevi aktarmıştır. Rubens ise, bu görev için gönderilmiş, insandan üstün ilahi bir varlık anlatımını kullanmıştır.

İdealleştirilen bir diğer Meryem ve Cebrail sahnesi Luca Giordano'ya aittir.



**Resim 92.** Luca Giordano, “Müjde”, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 93 x 66 cm, 1672, Metropolitan Museum of Art, New York.<sup>635</sup>

Giordano'nun eserinde bir dizinin üzerine çökmüş olan Meryem, uçar vaziyette tasvir edilen Cebrail'e bakmaktadır. Meryem'e doğru yönelmiş olan Cebrail'in sağ el işaret parmağı gökyüzünü gösterirken sol elinde Meryem'e getirmiş olduğu zambaklar yer alır. Cebrail'in karşısında ise uçar vaziyette iki melek figürü bulunur.

Giordano, idealize ettiği figürlerden Meryem'i Rönesans dönemi tanrı annesi anlatımına daha yakın bir şekilde ele almıştır. Parlement mavisi bir pelerini ve açık kırmızı bir elbisesi olan Meryem'in başında altın sarısı bir tül bulunur. Başının gerisinde hale şeklinde saçılan ışıklar yer almaktadır. Masum ve olgun bir yüze sahip olan

<sup>635</sup> <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/436502> (Erişim Tarihi 03.05.2018)

Meryem sağ elini şaşkınlıkla öne doğru uzatmışken, sol elini şükredercesine göğsüne götürmüştür. Gösterişli kıyafetler ve ruhani bir tavırla ele alınması, Artemisia'nın eserindeki sıradan Meryem anlatımını yansıtmaz. Yine Cebrail'de uçar vaziyette ele alınmış, beyaz, kahverengi ve sarı renkten oluşan son derece gösterişli bir kıyafet giymiştir. Tüm bu detaylar, mavi ve beyaz kanatları, altın renginde sandaletleri ve pürüzsüz cildiyle, Artemisia'nın eserinde görülen bu dünyaya ait Cebrail anlatımının tam tersidir.

Artemisia'nın tablosunda, kutsal ruh vasıtası ile Meryem ve Cebrail'i aydınlatan ışık, Giordano'nun tablosunda hemen her yere sirayet etmiştir. Işığın bu şekilde uygulanması olayın dünyevilikten çıkmasını sağlamıştır.

Artemisia'nın mütevazı mekân kurgusu, Giordano'nun eserinde gösterişli bir anlatımla ele alınmıştır. Mermer kaplı zemin, altın renginde sandık ve Meryem'in bilgeliğine atıf mahiyetinde masa ve üzerinde duran kitap bu anlatımı sağlamıştır.

### 3.2.22. Satry ve Corisca

Corisca'nın hikâyesi Giovanni Batista Guarini'nin XVI. yüzyılda yazmış olduğu *Il Pastor Fido* adlı eserine dayanmaktadır. Mitolojik bir karakter olan Satry, nymphlerden olan Corisca'ya tecavüz girişiminde bulunmuştur. Ancak Corisca takmış olduğu peruk sayesinde bu girişimden kurtulmayı başarmıştır. Satry onu saçından yakalamaya çalışırken eline peruk geçmiş ve böylece Corisca ondan kurtulmuştur.<sup>636</sup>

Artemisia Gentileschi tarafından yapılan Corisca ve Satry, bu kurtulma anını resmetmektedir.

---

<sup>636</sup> Lilian H. Zirpolo, *Historical Dictionary of Baroque Art and Architecture (Historical Dictionaries of Literature and the Arts)*, Scarecrow Press, Lanham MD and Plymouth, 2010, 184.





**Resim 93.** Artemisia Gentileschi, “Satry ve Corisca”, Tuval Üzerine Yağlı Boya  
155 x 210 cm, 1630/1635, Özel Koleksiyon, Napoli.<sup>637</sup>

Satry ve Corisca tablosu, Artemisia'nın doğa manzarası içerisinde yer verdiği nadir örneklerden biridir. Eserde sahnenin önünde yere düşmüş şekilde duran Satry ve hemen önünde ilerlemeye çalışan Corisca yer almaktadır. Satry'in hemen arkasında yer alan ağaç ve resmin genel arka planında bulunan tepelikler, sanatçının manzara çalışmalarında ve perspektifte ne kadar başarılı olduğunu göstermektedir.

Sahne figürler diyagonal olarak yerleştirilmiş bu da esere bir hareket kazandırmıştır. Satry elinde tuttuğu perukla yere düşmüş ve son derece şaşkın bir halde tasvir edilmiştir. Sol eli ile yerden destek almaya çalışan Satry, sağ eliyle de şaşkınlığını gösterircesine peruğu havaya kaldırmıştır. Hemen önünde büyük adımlarla ve uçuşan eteği ile Satry'den uzaklaşmaya çalışan Corisca, sol eli ile etekliğini tutarak hızlanmaya çalışırken sağ eli ile de peruğun çekildiği saçlarını tutmaktadır. Satry'in şaşkınlık ve öfkesinin aksine, Corisca kendini koruyabilmiş olmaktan memnun ve Satry'i kandırılmış olmaktan da son derece mutlu bir şekilde tebessüm etmektedir.

<sup>637</sup> [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Corisca\\_and\\_the\\_Satyr\\_by\\_Artemisia\\_Gentileschi.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Corisca_and_the_Satyr_by_Artemisia_Gentileschi.jpg)  
(Erişim Tarihi 25.04.2018)

Daha karanlık olan arka planla uyumlu Satry'in aksine, ışık Corisca'da yoğunlaşmıştır. Bunun yanı sıra mavi sandaletleri, turuncu, beyaz ve erguvan rengi kıyafeti ile de dikkat çeken Corisca, bu düzenlemesi ile tablonun merkezi konumundadır. Satry'in ikinci plana atıldığı bu uygulama ve Satry'in diz çökmüş hali, Corisca karşısındaki mağlubiyetini vurgularken, bunun zıttı olarak, hareketli, mağrur ve ışık-renk düzenlemesi ile de Corisca konunun galibi olmuştur.

### 3.2.23. Tarihin Musası Clio

Sanatçının bir diğer mitolojik anlatımı Musaları konu edinir. Antik Yunan mitolojisinde Musaların en itibarlı Tanrıçalar olduğuna inanılmaktadır. Etkileri hem tanrılar hem de insanlar üzerinde oldukça güçlüdür. Musaların babalarının Zeus annelerinin ise hafıza tanrıçası Mnemosyne olduğu kabul edilmektedir.<sup>638</sup>

Dokuz tanrıçadan oluşan Musaların her birinin ayrı görevleri bulunmaktadır. Bunlar arasında tarihçi olan Clio, Herodot tarafından Musalara adanan dokuz kitapçığın ilkine sahip olması ile ön plana çıkmıştır. İlham perileri olan Musalar Antik dönemden itibaren bir el yazması veya müzik aleti ile birlikte tasvir edilmişlerdir.<sup>639</sup>

Artemisia Gentileschi tarafından yapılan *Tarihin Musası Clio* adlı eser, Musaların genel anlatımına uyan bi düzende, Clio'yu bir müzik aleti ve el yazması ile birlikte betimlemektedir.

<sup>638</sup> Ayna İsababayeva, "Musa'lar Mitolojisinin Ahla Öncüleri", *Art-Sanat Dergisi*, S.3, 2014, 3.

<sup>639</sup> Banu Mustan Dönmez, Zafer Kılınçer, "Müziğin Yunan Mitolojisi ve Batı Kültürü İçindeki Algılanışı", *İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi*, 1, (1), 2011, 103,104.



**Resim 94.** Artemisia Gentileschi, “Tarihin Musası Clio”, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 128x97 cm, 1632, Cassa di Risparmio di Pisa, Pisa.<sup>640</sup>

Karanlık bir mekânda tek başına yer alan Clio, ayakta, sol elini kalçasına koymuş, sağ eliyle de Musa anlatımlarında görülen trompeti tutmaktadır. Hemen yanında yer alan masa üzerinde ise bir el yazması dikkati çeker. Bu el yazmasının üzerinde “ARTEMISIA” ismi okunmaktadır. Tanrıça Clio’nun tanrısal özelliğini vurgularcasına üzerinde son derece gösterişli bol dökümlü bir kıyafet yer almaktadır. Gümüş grisi, koyu kırmızı ve beyaz renklerden oluşan kıyafette, gümüş grisi pelerinin kıyafete mücevherlerle tutturulmuş olması ihtişamı vurgular. Yine tanrıçanın

<sup>640</sup> [https://www.wga.hu/html\\_m/g/gentiles/artemisi/cliomuse.html](https://www.wga.hu/html_m/g/gentiles/artemisi/cliomuse.html) (25.04.2018)

kulaklarında yer alan inci küpeler ve başında zeytin dallarından yapılmış taç, hem Barok'un şaşasını hem de tanrıçanın azamatini yansıtmaktadır. İlham perisi olan Clio'nun kulakları da perilere atfedilen uzun ve sivri hali ile tasvir edilmiştir.

Clio ilahi bir ilham alırcasına gözlerini gökyüzüne dikmiş haldedir. Masada yer alan el yazmasına da olasılıkla aldığı ilhamı aktaracaktır. Sanatçının bu tanrısal deftere kendi adını yazmış olması da, kendi sanatını üstün gören anlayışını yansıtır niteliktedir.

Eserde yine ışık-gölge etkisi kompozisyonu ön plana çıkaran bir etkiye sahiptir. Işık masanın tabloya yansımaya bölümünde var olan bir mumdan çıkıyormuş izleniminde görülmektedir. Tanrıçanın kadife elbisesi ve vakur duruşu, ışığın onda odaklanması ile tanrısallığı artıran bir etken olmuştur.

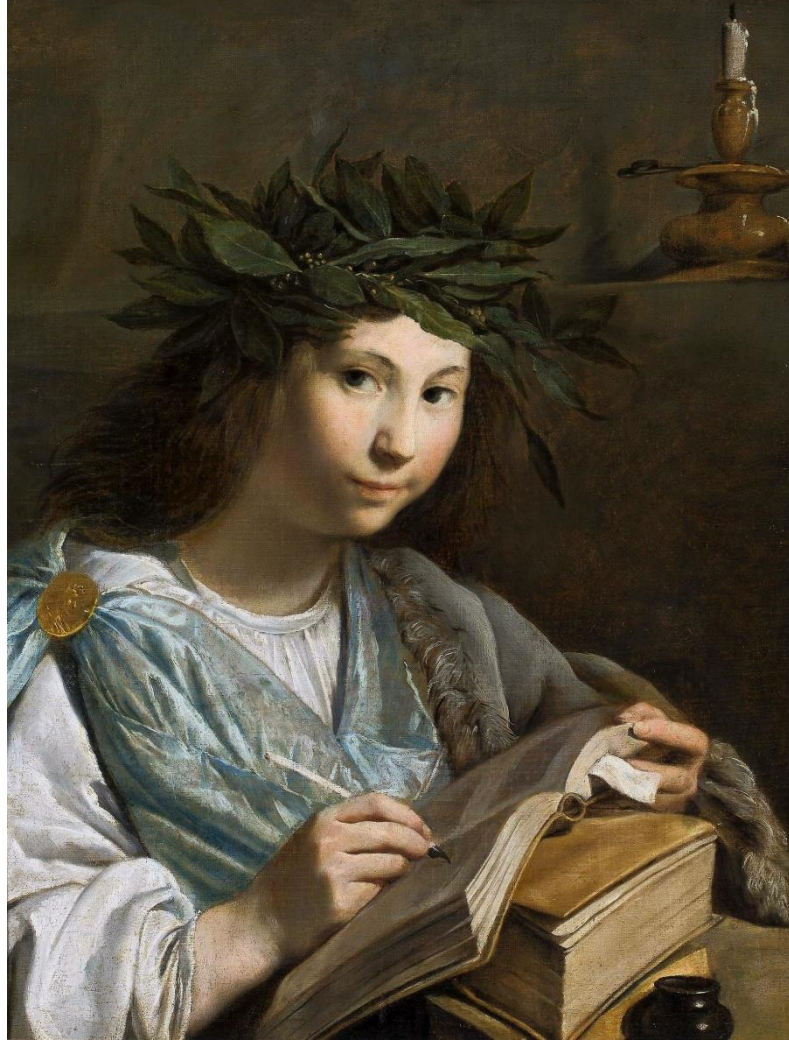
### **Ara Değerlendirme**

#### **Tarihin Musası Clio**

Clio anlatımlarında biri Hollandalı Barok dönem sanatçısı Johannes Moreelse'ye (1602-1634)<sup>641</sup> aittir.

---

<sup>641</sup> <https://artuk.org/discover/artists/moreelse-johannes-after-16021634> (Erişim Tarihi 16.06.2018)



**Resim 95.** Johannes Moreelse, “Clio”, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 61 x 52,5 cm, 1634, National Museum in Warsaw, Polonya.<sup>642</sup>

Moreelse tarafından resmedilen Clio, kapalı bir mekânda yalnız başına yer almaktadır. Masasının üzerinde yığılmış olduğu defterlere bir şeyler yazan Clio doğrudan seyirciye bakmaktadır. Beyaz ve mavi renkten oluşan kıyafetinde, mavi pelerini altın bir broşla tutturulmuştur. Clio'nun başında ağaç yapraklarından oluşan bir taç bulunur.

Moreelse son derece sıradan bir anlatıma gitmiştir. Tablodaki kadın figürünün mitolojik bir tanrıça olduğu belirten herhangi bir emare bulunmaz. Yüz ifadesiyle bir bilginden ziyade mahcup bir tavır sergiler. Artemisia'nın Clio anlatımı (Resim 94) bunun tam tersine Clio'nun tanrıçalığını belirten unsurlara sahiptir. Gümüş rengi, kırmızı ve beyaz renkten oluşan ihtişamlı kıyafetinde yer verdiği mücevher detayları,

<sup>642</sup> [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Moreelse\\_Clio\\_-\\_muse\\_of\\_history.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Moreelse_Clio_-_muse_of_history.jpg) (Erişim Tarihi 03.05.2018)

tanrıçanın başında yine ağaç yapraklarından yapılmış olmakla beraber son derece ihtişamlı bir taç yer almaktadır. Moreelse'nin Clio anlatımında sıradan bir insan tasviri dikkat çekse de, Artemisia, tanrıçanın ilahi bir ilham alır gibi gökyüzüne dikmiş olduğu gözlerinde, genel duruşunda ve kıyafetlerinde tanrısalılığı vurgulamıştır. Bu vurguya Moreelse'nin eserinde en aza indirgenmiş olan ışık-gölge etkisi ve renklerin canlılığı da katkı sağlar.

### 3.2.24. Vaftizci Yahya'nın Doğumu

Artemisia'nın Suzanna ve Yaşlılar, Judith ve Holofernes ve Mecdelli Meryem gibi anlatımlarında, onun öyküsellliği dikkat çeker. Bu bir sonraki anı resmeden eserleri dışında, bir tablo içerisinde, konunun farklı anlarının ele alınmasıyla da hikâyeci yönünü ön plana çıkarmıştır. Bunlar arasında Luka, Yuhanna ve Markos İncilleri'nde anlatılan Vaftizci Yahya'nın doğumu önemli bir örnektir.

*“Yahudiye Kralı Hirodes zamanında Aviya bölüğünde Zekeriya adında bir rahip vardı. Zekeriya'nın karısı da kendisi gibi Harun'un soyundandı. İsmi Elizabet'ti. Zekeriya ve Elizabet, Allah katında sâlih kişilerdi. Rab'bin bütün emirlerini ve kaidelerini kusursuzca yerine getirirlerdi. Zekeriya'yla Elizabet'in çocukları yoktu, çünkü Elizabet kısırdı. Üstelik her ikisinin de yaşı geçkindi. Mabette hizmet sırası Aviya bölüğüne gelmişti; Zekeriya da Allah'a hizmet etmeye hazır. Rahipler, Rab'bin mabedinde kimin buhur yakacağını belirlemek için kendi aralarında kura çekerlerdi; bu sefer kura Zekeriya'ya düştü. Buhur yakılan saatte mabedin dışında büyük bir kalabalık toplanmış dua ediyordu. O sırada Rab'bin bir meleği Zekeriya'ya göründü. Melek, Allah'a buhur yakılan masanın sağında duruyordu. Zekeriya meleği görünce şaşırıp, korkuya kapıldı. Melek ona şöyle dedi: "Korkma Zekeriya, Allah dualarını işitti. Karın Elizabet sana bir oğul doğuracak, adını Yahya koyacaksın. Sevinip coşacaksın, birçok kişi senin sevincine katılacak. Doğacak bebek Rab'bin nazarında önemli olacak. Ağzına şarap veya başka içki sürmeyecek. Daha ana rahmindeyken Mukaddes Ruh'la dolacak. Bu çocuk İsrailoğullarının birçoğunu Rab Allah'a döndürecek. Onları Rab'bin gelişine hazırlayacak. İlyas'ın gücüyle ve ruhuyla Rab'bin önünden gidecek. Babaların kalplerini çocuklarına karşı yumuşatacak.”<sup>643</sup>*

<sup>643</sup> Luka:1;1/17.

“Nihayet Elizabet'in doğurma vakti geldi. Bir erkek çocuk doğurdu. Elizabet'in komşuları ve akrabaları, Rab'bin ona çok merhametli davrandığını duydular, onun sevincini paylaştılar. Bebek sekiz günlükken sünnetine geldiler; ona, babası Zekeriya'nın adını vermek istediler. Elizabet buna karşı çıktı, "Olmaz! Adı Yahya olacak" dedi. Ona, "Ailende Yahya isimli kimse yok ki" dediler. Sonra Zekeriya'ya dönüp işaretlerle bebeğin adını ne koyacağını sordular. Zekeriya bir yazı levhası istedi; "Çocuğun adı Yahya olacak" diye yazdı. Orada bulunan herkes şaşırıp kaldı. Bu arada Zekeriya'nın dili birdenbire çözüldü; konuşmaya, Allah'a hamdetmeye başladı. Bütün komşular korkuya kapıldı. Yahudiye'nin dağlık bölgesinde yaşayan herkes olanları konuşuyordu; çocuğun nasıl biri olacağını merak ediyorlardı. Çünkü Rab'bin onu himaye ettiği belliydi.”<sup>644</sup>

“Allah, Yahya adında birini gönderdi. Yahya nur Olan'a şahitlik etmek için geldi. Allah onu nura şahitlik etsin ve bütün insanlar bu nur vasıtasıyla imana kavuşsun diye gönderdi. Yahya nurun kendisi değildi. Vazifesi nura şahitlik etmektir.”<sup>645</sup>

“Bu haberci Yahya'dır. İnsanları kırlarda suyla vaftiz ediyordu; günahlarının bağışlanması için tövbe edip vaftiz olmaya çağırıyordu. Kudüs dâhil, Yahudiye bölgesinden bütün halk Yahya'ya geliyordu. Yahya, günahlarını itiraf edenleri Şeria Irmağı'nda vaftiz ediyordu. Abası deve kılından yapılmıştı, beline de deri kuşak bağlardı. Çekirge ve yaban balı yerdı. Şöyle vaaz ediyordu: ‘Benden sonra başka biri gelecek. O benden çok daha üstündür. Ben eğilip O'nun çarıklarını çıkarmaya bile lâyık değilim. Ben sizi suyla vaftiz ediyorum, O sizi Mukaddes Ruh'la vaftiz edecek.’”<sup>646</sup>

“Bu sırada İsa, Celile bölgesinde Şeria Irmağı'na, Yahya'nın bulunduğu yere geldi. Vaftiz olmak istedi. Fakat Yahya buna engel olmaya çalıştı. ‘Vaftiz olmak için neden bana geliyorsun? Vaftiz için asıl benim sana gelmem gerekir’ dedi. İsa, ‘Şimdilik böyle olsun. Böyle yaparak Allah'ın istediği her şeyi eksiksizce yerine getirmeliyiz’ diye cevap verdi. Bunun üzerine Yahya, İsa'nın isteğini kabul etti. Böylece İsa vaftiz oldu. Sudan çıkar çıkmaz göğün yarıldığını ve Allah'ın Ruhu'nun bir güvercin gibi inip

<sup>644</sup> Luka:1; 57/66.

<sup>645</sup> Yuhanna:1;6/8.

<sup>646</sup> Markos:1;4/8.

üzerine konduğunu gördü. Semadan bir ses duyuldu: ‘Sevgili semavî Oğlum budur. O’ndan razıyım’ dedi.”<sup>647</sup>



**Resim 96.** Artemisia Gentileschi, “Vaftizci Yahya’nın Doğumu”, Tuval Üzerine Yağlı Boya”, 184x258 cm, 1633/1635, Museo Nacional del Prado, Madrid.<sup>648</sup>

İsa’yı müjdelemesi ve onu vaftiz etmesi Yahya’yı, Hristiyanlığın, İsa ve Meryem’den sonraki en kutsal figürü olmasını sağlamıştır. Erken Hristiyanlık döneminden itibaren, Hristiyan resim sanatında görülen Vaftizci Yahya anlatımları; doğumu, İsa’yı vaftiz etmesi ve şehit edilmesi gibi ana konulardan oluşmaktadır.

Artemisia Gentileschi tarafından yapılan *Vaftizci Yahya’nın Doğumu* adlı eser, sanatçının kalabalık figürlerden oluşan nadir tablolarındandır. Öykücü bir anlatıma sahip olan eserde, farklı yerlerde bulunan figürler, kompozisyon içinde bir bütünlük oluşturarak kutsal metinde bahsi geçen işlerini yapmaktadırlar.

Sahnenin merkezinde dört kadın yer almaktadır. Bunlardan ilki sandalyesinde Yahya’yı saracağı kundağı tutarak oturmakta, ikincisi hemen onun yanında, elinde

<sup>647</sup> Matta:3;13/17.

<sup>648</sup> <https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/the-birth-of-saint-john-the-baptist/65572d18-d9a1-42b8-bddd-f931c4b88da6> (Erişim Tarihi 25.04.2018)



bebek Yahya'yı tutmakta, üçüncüsü ayakta, elinde olasılıkla doğum anında kullandıkları sıcak suyun bulunduğu kabı taşımakta ve dördüncüsü de Yahya'yı yıkayacakları kabı tutmakta olan kadındır. Bu dört figürün yapmış oldukları işlerden, bunların Elizabeth'in doğumuna yardım eden ebeler olabileceği sonucu çıkmaktadır. Bu dört figürün hemen gerisinde yere düşen mavi örtüden ve geri planda bulunan perdeden anlaşıldığı kadarıyla bir yatak üzerinde Elizabeth yer almaktadır. Doğumdan sonra bitkin bir halde geriye yaslanmış olan Elizabeth'in yanında ona yardım etmeye çalışan bir kadın daha yer alır. Zekeriya ise, sahnede doğum anı ile ilgili herhangi bir iş yapmayan tek figürdür. Rahlesi üzerine eğilerek yazı yazan Zekeriya burada Luka İncilin'de bahsedilen "*Zekeriya bir yazı levhası istedi; "Çocuğun adı Yahya olacak" diye yazdı*"<sup>649</sup> ayete istinaden, yeni doğan oğlunun ismini yazmaktadır.

Elizabeth ve yardımcısının bulunduğu alanda yoğunlaşan karanlık, sahnenin merkezine, Yahya'nın olduğu bölüme doğru dağılmakta ve buraya yansıyan ışıkla merkezde yer alan figürleri vurgulamaktadır. Yine arka planda, Elizabeth, yardımcısı ve Zekeriya son derece durağanken, merkez figürlerin esere dinamizm katan hareketleri dikkat çekmektedir. Arka plan renkleri konusunda da merkeze göre daha pasiftir. Mavi yatak örtüsü ve Zekeriya'nın kahverengi cüppesi dışında son derece koyu tonlar kullanılan bu bölümün aksine, merkezde daha canlı renkler kullanılmıştır. Beyaz, yeşil, sarı, erguvan ve mavi tonların ağırlıklı olduğu bu kısım, ışık-gölge etkisinin renkleri üzerinde yansımaları ile sahnenin odak noktası olmuştur. Arka planın durağanlığı, merkezde figürlerin aynı zamanda diyagonal düzenlemesi ile de bir zıtlık oluşturarak sahneyi belirginleştirmiştir. Tüm bu detayların merkez sahnede toplanması, Kutsal Ruh'un müjdecisinin ön plana çıkarılmasını sağlamıştır.

Yeni doğmuş olmasına rağmen Yahya cüsseli bir çocuk olarak ve son derece hareketli bir anlatımla ele alınmıştır. Sandalyesinde oturan kadına doğru bakan Yahya'nın bu bakışlarına kayıtsız kalmayan kadında ona sevecen bir ifadeyle bakmaktadır. Yere çökmüş olan kadın ise, eliyle Yahya'yı yıkayacakları suyun sıcaklığını kontrol ederken bir yandan da sandalyede oturan kadına birşeyler söyler haldedir. Merkez sahnenin bu hareketliliğine karşın, geri planda, son derece bitkin olan

---

<sup>649</sup> Luka:1;63.

yaşlı Elizabeth'in takatsizliği ve Zekeriya'nın sakince yazı yazması dikkat çeker. Bu zıtlık Barok dönem eserlerinde yer alan karşıtlık duygusunu yansıtmaktadır.

Resmin sağ alt köşesinde, Zekeriya'nın hemen önünde bir kâğıt parçası bulunmaktadır. İlk bakışta, yazı yazan Zekeriya'nın eskizi olduğu düşüncesini doğuran bu kâğıt parçasında "*ARTEMISIA GINTILES*" yazmaktadır. Clio tablosunda olduğu gibi kutsal bir anlatıda ismine bu hali ile yer vermiş olması sanatçının öz farkındalığını yansıtmaktadır.

## **Ara Değerlendirme**

### **Vaftizci Yahya'nın Doğumu**

Hristiyanlık için, İsa ve Meryem'den sonraki en önemli üçüncü kişi olan Yahya, İncil'de doğumu müjdelenmiş ve ismi Tanrı tarafından konmuş bir karakterdir. İsa'yı vaftiz ettiğine inanılan Yahya, bu yönü ile de son derece kutsaldır ve Hristiyan resim sanatında sıkça resmedilmiştir.

Barok dönem sanatçılarından Bartolome Esteban Murillo tarafından resmedilen Vaftizci Yahya'nın Doğumu, Yahya'nın dünyaya geldiği andan hemen sonrasını yansıtmaktadır.



**Resim 97.** Bartolome Esteban Murillo, “Vaftizci Yahya’nın Doğumu”, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 145 x 185 cm, 1655, Norton Simon Museum, Kaliforniya.<sup>650</sup>

Murillo’nun tablosunda, merkez sahnede Yahya’yı yıkadıktan sonra kundağa sarmaya çalışan kadınlar yer almaktadır. Biri büyük bir şefkatle Yahya’yı kucagında tutmuş onu sararken, sol tarafındanki kadında bir bez uzatmaktadır. Hemen sağ yanında ise Zekeriya’ya gülerken bir şeyler söyleyen bir başka kadın yer alır. Zekeriya mutlulukla oğluna doğru bakmaktadır. Resmin geri planında yatağında bitkin bir şekilde dinlenen Elizabeth ve ona bir şeyler içiren başka bir kadın yer alır. Üst kısımda ise tanrısal bir ışıkla aydınlatılmış melek figürleri, cennetten Yahya’ya bakar vaziyette ele alınmışlardır.

Murillo tablosunda bitmiş bir hikâyeye anlatır. Doğumdan sonra dinlenen Elizabeth, Yahya ile ilgilenen kadınlar ve oğluna sevgiyle bakan Zekeriya anlatımında, sahnenin devam ettiği izlenimini hissettiren durum Yahya’nın bakımındadır. Artemisia ise aynı adlı eserinde (Resim 96) hikâyeci üslubunu üst seviyeye çıkarmıştır. Aynı mekân içerisinde kalabalık figürleri farklı yerlerde konumlamış, İncil’de anlatılan konunun

<sup>650</sup> <http://www.artway.eu/content.php?id=1579&lang=en&action=show> (Erişim Tarihi 03.05.2018)

farklı zamanlarına yer vermiştir. Murillo'nun tablosunda, Yahya'nın bakımı bitince zaman duracak gibidir. Oysa Artemisia, bir tarafta henüz çektiği acı bitmemiş olan Elizabeth'e, bir tarafta Yahya'yı banyo yaptırmaya hazırlanan kadınlara, öte tarafta da oğlundan fiziken kopmuş, onun adını kâğıda yazmaya çalışan dilsiz Zekeriya'ya yer vermiştir. Bu düzenlemede, esere yansımada da, az sonra Yahya'nın bakımının biteceği, Elizabeth'in dinlenmeye çekileceği, Zekeriya'nın ise yazdığı kâğıdı uzattıktan sonra dilinin çözüleceği anın yaşanacağı hissettirilmiştir. Bu tablo Artemisia'nın öykücü anlatımının ve bir an ressamı olarak bir sonraki sahneyi düşündürebilmesinin önemli örneklerindedir.

Artemisia gibi Murillo'da ışığı kompozisyonu vurgulayan bir anlatımla ele almış, meleklerin bulunduğu yerden yansıyan ilahi ışığı Yahya başta olmak üzere merkez figürlerde yoğunlaştırmıştır. Kahverengi, hardal sarısı, kırmızı ve beyaz renklerin ışık ile birleşmesinden de canlı bir anlatım elde etmiştir.

### 3.2.25. Lut ve Kızları

Artemisia Gentileschi tarafından yapılan bir diğer Kitab-ı Mukaddes konusu, Tevrat'ın Yaratılış bölümünde geçen ensest bir ilişkiyi anlatan *Lut ve Kızları*'dir.

*“İki melek akşamleyin Sodoma vardılar. Lut kentin kapısında oturuyordu. Onları görür görmez karşılamak için ayağa kalktı. Yere kapanarak, 'Efendilerim' dedi, 'Kulunuzun evine buyurun. Ayaklarınızı yıkayın, geceyi bizde geçirin. Sonra erkenden kalkıp yolunuza devam edersiniz.' Melekler, 'Olmaz' dediler, 'Geceyi kent meydanında geçireceğiz. Ama Lut çok diretti. Sonunda onunla birlikte evine gittiler. Lut onlara yemek hazırladı, mayasız ekmek pişirdi. Yediler. Onlar yatmadan, kentin erkekleri Sodomun her mahallesinden genç yaşlı bütün erkekler evi sardı. Luta seslenerek, 'Bu gece sana gelen adamlar nerede?' diye sordular, 'Getir onları da yatalım. 'Lut dışarı çıktı, arkasından kapıyı kapadı. 'Kardeşler, lütfen bu kötülüğü yapmayın' dedi, 'Erkek yüzü görmemiş iki kızım var. Size onları getireyim, ne isterseniz yapın. Yeter ki, bu adamlara dokunmayın. Çünkü onlar konuğumdur, çatımın altına geldiler.' Adamlar, 'Çekil önümüzden!' diye karşılık verdiler, 'Adam buraya dışardan geldi, şimdi yargıçlık taşıyor! Sana daha beterini yaparız.' Lut'u ite kaka kapıyı kırmaya davrandılar. Ama içerdeki adamlar uzanıp Lut'u evin içine, yanlarına aldılar ve kapıyı kapadılar. Kapıya*

dayanan adamları, büyük küçük hepsini kör ettiler. Öyle ki, adamlar kapıyı bulamaz oldu. İçerdeki iki adam Luta, 'Senin burada başka kimin var?' diye sordular, 'Oğullarını, kızlarını, damatlarını, kentte sana ait kim varsa hepsini dışarı çıkar. Çünkü burayı yok edeceğiz. RAB bu halk hakkında birçok kötü suçlama duydu, kenti yok etmek için bizi gönderdi.' Lut dışarı çıktı ve kızlarıyla evlenecek olan adamlara, 'Hemen buradan uzaklaşın!' dedi, 'Çünkü RAB bu kenti yok etmek üzere.' Ne var ki damat adayları onun şaka yaptığını sandılar. Tan ağarırken melekler Luta, 'Karinla iki kızını al, hemen buradan uzaklaş' diye üstelediler, 'Yoksa kent cezasını bulurken sen de canından olursun.' Lut Soara vardığında güneş doğmuştu. RAB Sodom ve Gomoranın üzerine gökten ateşli kükürt yağdırdı. Bu kentleri, bütün oveyı, oradaki insanların hepsini ve bütün bitkileri yok etti. Ancak Lutun peşisıra gelen karısı dönüp geriye bakınca tuz kesildi. Lut Soarda kalmaktan korkuyordu. Bu yüzden iki kızıyla kentten ayrılarak dağa yerleşti, onlarla birlikte bir mağarada yaşamaya başladı. Büyük kız küçüğüne, 'Babamız yaşlı' dedi, 'Dünya geleneklerine uygun biçimde burada bizimle yatabilecek bir erkek yok. Gel, babamıza şarap içirelim, soyumuzu yaşatmak için onunla yatalım'. O gece babalarına şarap içirdiler. Büyük kız gidip babasıyla yattı. Ancak Lut yatıp kalktığıнын farkında değildi. Ertesi gün büyük kız küçüğüne, 'Dün gece babamla yattım' dedi, 'Bu gece de ona şarap içirelim. Soyumuzu yaşatmak için sen de onunla yat'. O gece de babalarına şarap içirdiler ve küçük kız babasıyla yattı. Ama Lut yatıp kalktığıнын farkında değildi. Böylece Lutun iki kızı da öz babalarından hamile kaldılar. Büyük kız bir erkek çocuk doğurdu, ona Moav adını verdi. Moav bugünkü Moavlıların atasıdır. Küçük kızın da bir oğlu oldu, adını Ben-Ammi koydu. O da bugünkü Ammonlular'ın atasıdır.<sup>651</sup>

---

<sup>651</sup> Tevrat-Yaratılış Bab 19: 1-15,23-38.



**Resim 98.** Artemisia Gentileschi, "Lut ve Kızları", Tuval Üzerine Yağlı Boya, 230,5x183 cm, 1635/1638, The Toledo Museum of Art, Clarence Brown Fund.<sup>652</sup>

Lut ve Kızları tablosunda, iki kızının arasında oturan Lut sarhoş olmuş vaziyettedir. Lut'un sağ yanında oturan kızının elinde Lut'u sarhoş etmek için kullandığı şarabın testisi yer alır. Sol taraftaki kızı ise ekmek kesmektedir. Kayalık bir alanda, sığındıkları mağarada resmedilmiş olan üçlü figür grubu diyagonal düzendedir. Resmin arka planında bir yangın ve buna bağlı olarak gökyüzüne yükselen dumanlar görülmektedir. Arka plandaki bu dehşet anının Sodom ve Gomora'nın yok edilmesi ile bağlantısı olabilir. Yıkılan ve yanan bu kentin hemen önünde beyaz örtüye bürünmüş

<sup>652</sup> Christiansen, Mann, 408.

bir figür dikkati çekmektedir. Bu figür helak olan bölgeye başını çevirerek bakmaktadır. Dehşetle ellerini açması ve olduğu yerde donup kalmasından dolayı, bu figürün Lut'un karısı olduğu düşünülebilir.

Arka plandaki bu dehşet anının tam tersine, ön kısımda büyük bir sakinlik vardır. Konusu ile bir bütünlük oluşturduğunda, insan psikolojini zorlayan bir anlatıma ulaşan tabloda, babaları ile enstest bir ilişki kurmaya çalışan kızların, aynı zamanda bu durumu gönüllü olarak istemediklerini belirten emareler vardır. Enstestin soyun devamı için katlanılması gereken bir tür zorluk olarak görüldüğü, şarap içiren kızın yüzündeki acıdan ve ekmek kesen kızın solgun ve ifadesiz yüzünden anlaşılmaktadır. Bu tutumları ile her iki kızında bu isteğinin cinsellikle alakalı olmadığı açıktır. Yüzlerinde arzudan eser olmayan tepkisiz bu kızlar, babalarının bu yanlışı kabul etmeyeceğini bildiklerinden onu sarhoş etmişlerdir. Lut ise, sarhoş olmanın karanlığı içinde, karşısındakinin kızı olduğunu farketmez bir halde büyük bir arzu ile kızına doğru yaklaşmaktadır. Bir eli ile kızına sarılmak üzere olan Lut'un diğer elinde şarap içtiği bardak yer almaktadır. Şarabı babasına uzatan kızı yaptıkları şeyin yanlışığının farkındadır. Bu sol eli ile babasını cesaretlendirircesine omzuna dokunmasından açıktır.

Artemisia'nın Lut'un kızlarını bu denli tepkisiz ele alması, yaptıkları şeyin sorumluluğunu onlardan alma isteği ile açıklanabilir.

Tabloda arka planda yer verilen yok olma anı, Lut ve kızlarının buldukları karanlık mekân ve bu mekânın zıttı olarak onlarda yer verilmiş olan ışıkla yakalanan kontrast, eseri konusu ile ele alınca seyircide dehşet uyandıran bir anlatıma bürünmüştür.

Sarı, siyah, kobalt mavisi, pembe ve patlıcan morunun ağırlıkta olduğu eser, arkada yer alan yoğun bulutlar, ışık-gölge etkisi ve dalgalı hatlara sahip kumaşlar esere canlılık kazandıran unsurlardır.

## **Ara Değerlendirme**

### **Lut ve Kızları**

Kitab-ı Mukaddes'te, Sodom ve Gomora'nın yok edilmesinden sonra Lut ve kızları bir mağaraya sığınmışlardır. Lut'un kızları yaşanan felaket sonrası insanlığın

sonra erdiğini düşünmüşler ve soylarının devamı için babaları ile birlikte olmaya karar vermişlerdir. Babalarının bunu kabul etmeyeceklerini bildikleri için de Lut'u sarhoş edip onunla birlikte olmuşlardır.

Kutsal metine dayanan bu hikâyeye İtalyan Barok dönem sanatçısı Andrea Vaccaro (1604-1670)<sup>653</sup> tarafından resmedilmiştir.



**Resim 99.** Andrea Vaccaro, “Lut ve Kızları”, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 145 x 199 cm, XVII. Yüzyıl, Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.<sup>654</sup>

Vaccaro tablosunda karanlık bir mekânda Lut ve kızlarını tasvir etmiş, Lut'u kızlarının birinin kucağına uzanmış şekilde ele almıştır. Lut'un diğer kızı babasının sağ elinde duran şarap kadehini doldurmaktadır.

Vaccaro, tablosunda Lut'u kendinden geçmek üzere olduğu anı ile resmetmiş, kızları ise yaptıkları işten dolayı mahcup ama bir o kadar da istekli olarak ele almıştır. Artemisia'nın tablosunda (Resim 98) Lut'un kızları yaptıkları eylemin kötülüğü

<sup>653</sup> [http://www.artcyclopedia.com/artists/vaccaro\\_andrea.html](http://www.artcyclopedia.com/artists/vaccaro_andrea.html) (Erişim Tarihi 16.06.2018)

<sup>654</sup> [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Andrea\\_Vaccaro\\_-\\_Loth\\_e\\_as\\_filhas.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Andrea_Vaccaro_-_Loth_e_as_filhas.jpg) (Erişim Tarihi 03.05.2018)



karşısında acı çeken ve donuk birer ifadeye sahiptirler. Bu yönü ile yaptıkları eylemin zorunluluğunu yansıtmışlardır.

Vaccaro, kendinden geçmek üzere olan Lut'u kucağına yatmış olduğu kızına doğru arzuyla bakarken resmetmiştir. Kızı da yapacağı eyleme hazır bir şekilde yarı çıplak olarak ele alınmıştır. Sol eli ile yerden destek alan kız, sağ eliyle de Lut'a sarılmaktadır. Şarap dolduran diğer kız ise, babasının durumunu kontrol etmek ister gibi ona doğru bakmaktadır. Yüzünde isteklerinin bir an önce gerçekleşmesini isteyen bir gerginlik vardır. Artemisia, tablosunda Lut'u sadece şarapla değil, fiziksel olarak da olaya yönlendiren etmenlerle ele almıştır. Kızlarından birinin Lut'u omzundan hafifçe iterek kardeşine yönlendirmesi, Lut'un henüz kendini kaybetmediği hissini uyandırır.

Vaccaro, sadece üçlü figür grubundan oluşan eserinde, diyagonal figürler, kumaş kıvrımları ve ışık-gölge etkisi ile bir dinamizm yakalamışken, Artemisia eserinde, tüm bunlara ek olarak, arka planda yer verdiği Sodom ve Gomora'nın yok olması sahnesi ile de dinamizmi kuvvetlendirmiştir.

### 3.2.26. Amfitiyatroda Aziz Januarius

Bu dönemde sanatçının eserlerinde, Kitab-ı Mukaddes konularının ve Hristiyanlık için kutsal sayılan karakterlerin daha fazla resmedildiği görülmektedir. Bunlardan biri de Aziz Januarius'tur.

Napoli'nin koruyucu azizi olan Januarius'un hayatı ile ilgili çok az şey bilinmektedir. Katolik ve Ortodoks kiliseleri tarafından aziz ve şehit ilan edilen Januarius'un "*büyük zulüm*" olarak adlandırılan dönemde İmparator Diocletian'ın emri ile 305 yılında öldürüldüğü kabul edilmektedir. Geleneksel anlatıya göre arkadaşları ile birlikte işkence gören Aziz Januarius'u amfitiyatroda vahşi hayvanlara parçalamak istemişler, ancak hayvanlar azizi görünce ona saldırmak yerine ayaklarını yalamaya başlamışlardır. Bu mucizeye rağmen Januarius ve arkadaşları kafaları kesilmek suretiyle idam edilmişlerdir.<sup>655</sup>

<sup>655</sup> <http://www.newadvent.org/cathen/08295a.htm> (Erişim Tarihi 25.04.2018)

Artemisia Gentileschi'nin *Amfityatroda Aziz Januarius* adlı eseri, Januarius ile birlikte beş takipçisini; Proculus, Socius, Desiderius, Eutyches ve Acutius ile birlikte resmetmiştir.<sup>656</sup>



**Resim 100.** Artemisia Gentileschi, "Amfityatroda Aziz Januarius", Tuval Üzerine Yağlı Boya, 300x200 cm, 1636/1637, Museo di Capodimonte, Napoli.<sup>657</sup>

<sup>656</sup> Christiansen, Mann, 413.

<sup>657</sup> [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/67/The Martyrdom of St Januarius in the Ampitheatre at Pozzuoli.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/67/The_Martyrdom_of_St_Januarius_in_the_Ampitheatre_at_Pozzuoli.jpg) (Erişim Tarihi 25.04.2018)

Tabloda, merkezde Aziz Januarius yer almaktadır. Januarius'un etrafında arkadaşları ve vahşi hayvanlar bulunmaktadır. Amfiteyatronun localarında ise, katliam anını izlemeye gelmiş olan seyirciler bulunur.

Januarius beyaz cüppesi, kırmızı pelerini ve bakır renginde başlığı ile dini kıyafetleri içerisinde betimlenmiştir. Sol elinde asası bulunan aziz, sağ elini takdis eder vaziyette havaya kaldırmıştır. Hemen ayakları önünde secdeye kapanmışçasına uzanmış olan kaplan, azizin uzattığı ayağını öpmektedir. Kaplanın gerisinde başka bir kaplan ve onunda arkasında ön ayaklarını havaya kaldırarak azize doğru yönelmiş olan bir ayı bulunmaktadır. Januarius ve arkadaşlarını parçalamak için görevlendirilen bu vahşi hayvanların, onları öldürmek yerine Januarius'un kutsallığından etkilenerek yere doğru eğilmeleri, azizin arkadaşları arasında büyük şaşkınlık ve minnete dönüşmüştür. Januarius ise aşağı doğru, vahşi hayvanlara büyük bir merhametle bakmaktadır. Januarius'un yapmış olduğu bu mucize karşısında kendinden geçen arkadaşlarından, hemen yanında yine dini kıyafet içerisinde yer alan figür diz çökmüş dua eder haldedir. Januarius'un arkasında yer alan figürler ise, bu mucize karşısında başlarını gökyüzüne çevirerek tanrısal kurtuluş için şükretmektedirler.

Bu dini coşkunluk, arka planda, tiyatroya gelen seyirciler arasında ise yerini korkuyla karışık bir şaşkınlığa bırakmıştır. Olayı izleyenler arasında birbirine şaşkınlıkla bakanların yanı sıra, diğer locada turuncu ve kahverengi kıyafeti ile betimlenen figür, elini emir verircesine havaya kaldırmıştır. Bu figürün böyle ele alınması, mucize sonrası Januarius ve arkadaşlarının kafalarını kestirerek idam ettiren kişi olduğunu düşündürür.

Konu antik dönem mimarisi içerisinde geçmektedir. Burada yer alan mimari yapı bir gözlem sonucu resmedilmiş olmalıdır. Bunu belirten en önemli etken, yuvarlak kemeri, arşitravı ve plasterleri ile betimlenen yapının, seyirci bölümlerinin kısmen yıkılmış olmasıdır.

Kırmızı, beyaz, hardal sarısı ve kahverenginin yoğun olduğu eserde, ışık, Aziz Januarius'tan yayılır gibidir. Januarius'ta odaklanmış olan ışık, onun vasıtası ile diğer figürleri aydınlatan bir anlatımla ele alınmıştır. Hayvanların ve arka planın daha koyu

renklerle ifade edilmiş olması, mucizeyi gerçekleştiren Januarius'un kutsallığını artıran bir etkidir.

### **Ara Değerlendirme**

#### **Aziz Januarius**

Artemisia Gentileschi'nin nadir olarak resmettiği kutsal erkek anlatımlarından olan Aziz Januarius tasviri (Resim 100) Andrea Vaccaro tarafından da ele alınmıştır.



**Resim 101.** Andrea Vaccaro, “Aziz Januarius”, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 207 x 154 cm, 1635, Museo del Prado, İspanya.<sup>658</sup>

Vaccaro'nun, Januarius tablosu, azizin idam edildiği andan sonrasına odaklanmaktadır. Bu, gökyüzüne doğru uçar bir halde ele alınan azizin ayakları dibinde, koruyucu azizi olduğu Napoli manzarası, meleklerin ona eşlik ederek cennete doğru götürmeleri ve azizin büyük bir şükranla Tanrı katına bakmasından anlaşılmaktadır. Artemisia Gentileschi, tablosunda (Resim 100) Januarius'un amfiteyatrodaki son anlarına yer vermişken, Vaccaro onun şehitliğini tasdik eden bir anlatımla, cennete

<sup>658</sup> [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Andrea\\_Vaccaro\\_-\\_The\\_ascension\\_of\\_Saint\\_Januarius.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Andrea_Vaccaro_-_The_ascension_of_Saint_Januarius.jpg) (Erişim Tarihi 04.05.2018)

gittiği anı tasvir etmiştir. Artemisia'nın kompozisyon farkından dolayı daha karmaşık bir vaziyette ele aldığı konu, Vaccaro'nun eserinde daha yalın bir anlatıma sahiptir.

Artemisia, daha canlı renklerle ve daha belirgin olan ışık-gölge etkisiyle bir dinamizm yakalamışken, Vaccaro, Januarius'ya yoğunlaştırdığı ışığa rağmen, bu etkiyi sahnenin tümünde hemen hemen aynı şekilde ele almış, gri tonların yoğun olduğu tabloda kırmızı ve beyaz tonlarla bir farklılık oluşturmuştur.

Januarius'un yanında yer alan meleklerden biri üzerinde haçın olduğu kutsal asayı tutarken, diğerleri azizin ayakları dibindedir. Azizin sağ elinin altında bulunanlar, bir kitap üzerinde iki içki kadehi taşımaktadırlar. Bu olasılıkla İsa'nın kanını temsil eden şarap ile inancı uğruna canını veren Januarius'un kanını temsil eden şaraptır.

Artemisia, Januarius tablosunda seçmiş olduğu kompozisyonla daha dramatik bir sahne elde etmiştir. Azizin ayakları dibine kapanan hayvanlar, onun mucizesi karşısında şükranlarını coşkuyla sunan arkadaşları ve tüm bunlara rağmen idam emri, eserin dramatik boyutunu artırmıştır.

### 3.2.27.1. Davut ve Bat-Şeva

Sanatçının din merkezli konulara odaklandığı bir diğer kutsal metin öyküsünü Davut ve Bat-Şeva oluşturmaktadır.

*“İlkbaharda, kralların savaşa gittiği dönemde, Davut kendi subaylarıyla birlikte Yoav'ı ve bütün İsrail ordusunu savaşa gönderdi. Onlar Ammonluları yenilgiye uğratıp Rabba Kenti'ni kuşatırken, Davut Yeruşalim'de kalyordu. Bir akşamüstü Davut yatağından kalktı, sarayın damına çıkıp gezinmeye başladı. Damdan yikanan bir kadın gördü. Kadın çok güzeldi. Davut onun kim olduğunu öğrenmek için birini gönderdi. Adam, 'Kadın Eliam'ın kızı Hititli Uriya'nın karısı Bat-Şeva'dır' dedi. Davut kadını getirmeleri için ulaklar gönderdi. Kadın Davut'un yanına geldi. Davut aybaşı kirliliğinden yeni arınmış olan kadınla yattı. Sonra kadın evine döndü. Gebe kalan kadın Davut'a, 'Gebe kaldım' diye haber gönderdi. Bunun üzerine Davut Hititli Uriya'yı kendisine göndermesi için Yoav'a haber yolladı. Yoav da Uriya'yı Davut'a gönderdi. Uriya yanına varınca, Davut Yoav'ın, ordunun ve savaşın durumunu sordu. Sonra Uriya'ya, 'Evine git, rahatına bak' dedi. Uriya saraydan çıkınca, kral ardından bir armağan gönderdi. Ne var ki, Uriya evine gitmedi, efendisinin bütün adamlarıyla*

birlikte sarayın kapısında uyudu. Davut Uriya'nın evine gitmediğini öğrenince, ona, 'Yolculuktan geldin. Neden evine gitmedin?' diye sordu. Uriya, 'Sandık da, İsraililer'le Yahudalılar da çardaklarda kalıyor' diye karşılık verdi, 'Komutanım Yoav'la efendimin adamları kırlarda konaklıyor. Bu durumda nasıl olur da ben yiyip içmek, karımla yatmak için evime giderim? Yaşamın hakkı için, böyle bir şeyi kesinlikle yapmayacağım.' Bunun üzerine Davut, 'Bugün de burada kal, yarın seni göndereceğim' dedi. Uriya o gün de, ertesi gün de Yeruşalim'de kaldı. Davut Uriya'yı çağırdı. Onu sarhoş edene dek yedirip içirdi. Akşam olunca Uriya efendisinin adamlarıyla birlikte uyumak üzere yattığı yere gitti. Yine evine gitmedi. Sabahleyin Davut Yoav'a bir mektup yazıp Uriya aracılığıyla gönderdi. Mektupta şöyle yazdı: 'Uriya'yı savaşın en şiddetli olduğu cepheye yerleştir ve yanından çekil ki, vurulup ölsün.' Böylece Yoav kenti kuşatırken Uriya'yı yiğit adamların bulunduğu yere yerleştirdi. Kent halkı çıkıp Yoav'ın askerleriyle savaştı. Davut'un askerlerinden ölenler oldu. Hititli Uriya da ölenler arasındaydı. Yoav savaşla ilgili ayrıntılı haberleri Davut'a iletmek üzere bir ulak gönderdi. Ulağı şöyle uyardı: 'Sen savaşla ilgili ayrıntılı haberleri krala iletmeyi bitirdikten sonra, kral öfkelenip sana şunu sorabilir: 'Onlarla savaşmak için kente neden o kadar çok yaklaştınız? Surdan ok atacıklarını bilmiyor muydunuz? Yerubbeşet oğlu Avimelek'i kim öldürdü? Teves'te surun üstünden bir kadın üzerine bir değirmen üst taşıyı atıp onu öldürmedi mi? Öyleyse niçin sura o kadar çok yaklaştınız? O zaman, 'Kulun Hititli Uriya da öldü dersin'. Ulak yola koyuldu. Davut'un yanına varınca, Yoav'ın kendisine söylediklerinin tümünü ona ilette. 'Adamlar bizden üstün çıktılar' dedi, 'Kentten çıkıp bizimle kırdaki savaş tuttular. Ama onları kent kapısına kadar geri püskürttük. Bunun üzerine okçular adamlarına surdan ok attılar. Kralın adamlarından bazıları öldü; kulun Hititli Uriya da öldü.' Davut ulağa şöyle dedi: 'Yoav'a de ki, Bu olay seni üzmesin! Savaşta kimin öleceği belli olmaz. Kente karşı saldırınızı güçlendirin ve kenti yerle bir edin! Bu sözlerle onu yüreklendir.' Uriya'nın karısı, kocasının öldüğünü duyunca, onun için yas tuttu. Yas süresi geçince, Davut onu sarayına getirtti. Kadın Davut'un karısı oldu ve ona bir oğul doğurdu. Ancak, Davut'un bu yaptığı RAB'bin hoşuna gitmedi".<sup>659</sup>

---

<sup>659</sup> Samuel 2:11;1/27.

Samuel Kitabı'nda anlatılan Davut ve Bat-Şeva öyküsünü resmeden Artemisia Gentileschi, öykünün başlangıcında anlatılan, Davut'un Bat-Şeva'yı yıkanırken görmesi anını resmetmiştir.





**Resim 102.** Artemisia Gentileschi, “Davut ve Bat-Şeva”, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 265,4x 209,5 cm, 1636/1638, Columbus Museum of Art.<sup>660</sup>

Bat-Şeva ve hizmetçilerinin yer aldığı merkez sahnede, Bat-Şeva sandalyesinde oturmaktadır. Elleri ile sandalyenin arkasından destek alan Bat-Şeva, hafif yana dönerek hizmetçisinin gösterdiği mücevherleri seçer haldedir. Mücevherleri tutan hizmetçinin arkasında bir kadın figürü daha yer alır. Herhangi bir işle meşgul olmayan bu figür başını geriye doğru çevirerek doğrudan seyirciye bakmaktadır. Bat-Şeva'nın hemen arkasında onun saçlarını tarayan bir diğer hizmetçi yer alır. Mücevher seçimi ve saç taranması ile birlikte, ön kısımda yere çökmüş olan hizmetçinin de su dolu kabı

<sup>660</sup>[https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/4c/David\\_and\\_Bathsheba\\_by\\_Artemisia\\_Gentileschi.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/4c/David_and_Bathsheba_by_Artemisia_Gentileschi.jpg) (Erişim Tarihi 26.04.2018)

kaldırmaya çalışması, tablo anının Bat-Şeva'nın yıkanmasından hemen sonrası olduğunu göstermektedir.

Resmin arka planında Davut'un sarayı ve saray bahçesinin manzarası yer almaktadır. İki katlı olarak düzenlenen sarayda, Antik dönem mimarisine uygun olarak sarayın cephesinde yivli plasterlere ve istiridye yivli bir nişe yer verilmiştir. Bu nişin üzerinde kabartma tekniği ile figüratif süsleme yer almaktadır. Bunun dışında balkon kısmında yer alan kapının üst bölümünde bulunan üçgen alınlık ve bu alınlığın üzerinde yer verilen heykel uygulamaları da dikkat çeker. Bir diğer heykelde sol köşede yer alan plasterin önündeki kaplan heykelidir. Antik döneme ait bir mimari yapının bu denli detaylandırılması, Artemisia'nın mimari çizimlere yatkın olduğunu, aynı zamanda gözleme dayalı çizimler yaptığını düşündürmektedir.

Sarayın balkonunda korkuluklara dayanmış olarak Bat-Şeva'ya doğru bakan Davut bulunmaktadır. Bat-Şeva ise izlendiğinden habersiz rahat bir şekilde sandalyesinde oturmaktadır. Davut'un sarayının hemen yanında yer alan evi, mücevherleri, gümüş su kabı ve altın güğümü ile Bat-Şeva'nın da son derece zengin olduğu anlaşılmaktadır.

Tabloda ışık yine, ana figür konumundaki Bat-Şeva üzerinde yoğunlaşmış, özellikle Bat-Şeva'da ön kısımda herhangi bir kırılmaya uğramayan ışık, diğer bölümlerde ışık-gölge etkisi ile ele alınmıştır. Ön kısmın bu denli aydınlık olması merkez konuyu vurgulamaktadır. Bu vurguya bir diğer katkı ise renk uygulamasıdır. Beyaz, kahverengi, mavi, hardal sarısının yanı sıra parlak halde gümüş, altın ve kahverengi uygulaması da merkez sahneyi destekler.

Bat-Şeva ve hizmetçilerinin bulunduğu alanda, zeminde yer alan mermerin kısmen kırılmış ve renk değişmiş hali natüralist bir anlayışla ele alınmıştır. Bu dönem Barok eserlerde görülen bu etki, özellikle manzara resimlerinde dikkati çeker. Bu tabloda da yer verilen saray manzarası yine aynı etkidedir. Bahçede bulunan ağaçlarda, ışığın vurduğu yoğunluğa göre renklerinin yeşilin tonlarına bürünmesi, sarayın gölgesinde kalan kısımların daha koyu, gökyüzüne yakın kısımların ise daha açık renkte olması natüralizmin etkisidir.

Yine Caravaggio etkisi ile idealize edilmeyen insan anlatımı burada da görülmektedir. Davut'u güzelliği ile etkileyen Bat-Şeva son derece sıradan bir kadın olarak ele alınmıştır.

Tablonun konusu ile bir bütünlük oluşturan bir diğer unsuru erotizmdir. Üzerinde sadece belden aşağısını kısmen kapatan beyaz bir örtü bulunan Bat-Şeva ve onu arkasından gizlice izleyen Davut, Artemisia'nın eserlerinde sıkça yer verdiği erotik anlatımın bu tablodaki yansımalarıdır.

### **3.2.27.2. Davut ve Bat-Şeva**

Artemisia Gentileschi'nin birden fazla yorumladığı bir diğer eser Davut ve Bat-Şeva'dır.



**Resim 103.** Artemisia Gentileschi, “Davut ve Bat-Şeva”, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 225 x 226 cm, 1640/1645, Alexander Hass Özel Koleksiyonu, Viyana.<sup>661</sup>

Artemisia, ikinci Davut ve Bat-Şeva tablosunda, bir önceki (Resim 102) anlatımından farklı olarak, Bat-Şeva’yı banyo yaparken resmetmiştir. İlk tabloda banyodan hemen sonraki anı ele alan sanatçı, hizmetçilerinin Bat-Şeva’nın saçlarını tararken ve mücevherlerini seçerken ki anı resmetmiştir. Bu tabloda ise, banyo yapmakta olan Bat-Şeva’nın sol kolunu havaya kaldırmış olması henüz temizlenme anında olduğunu göstermektedir. Hemen arkasında yer alan hizmetçisi, onun örüklerini yukarı doğru kaldırırken, diğer hizmetçi yarı çıplak bir kadına doğru dönmüştür. Hardal sayısız bir kıyafeti beline kadar indirmiş olan bu figürün hizmetçi olma ihtimali çok

<sup>661</sup>[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Bathsheba\\_at\\_Her\\_Bath\\_by\\_Artemisia\\_Gentileschi\\_ca.\\_1640-1645\\_\(Vienna\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Bathsheba_at_Her_Bath_by_Artemisia_Gentileschi_ca._1640-1645_(Vienna).jpg) (Erişim Tarihi 30.04.2018)

zayıftır. Önemli bir komutanın zengin karısı olan Bat-Şeva ile birlikte banyo yapar bir halde remedilmiş bu kadının, soylu biri olması daha muhtemeldir. Sol eli ile yerden destek alan bu figür, sağ eliyle de yanında bulunan hizmetçiye buyruk verir bir hareket yapmaktadır. Hizmetçinin masaj yapar gibi omzuna dokunması da bu figürün soyluluğunu destekler mahiyettedir.

Resmin merkez karakteri olan Bat-Şeva'nın kırmızı ve beyaz renkteki kıyafetleri hemen önünde yer alır.

Tabloda geri planda Davut'un sarayı kısmen görülmektedir. Davut ise sahnede yer almaz. Bu bir önceki resmin anı ile karşılaştırılınca, banyo bitiminden hemen sonra Davut'un ortaya çıktığı izlenimini vermektedir.

Arka planda meydana getirilen kasvetli anlatım, koyu renklerden oluşan ağaçlar ve kapalı bir hava ile elde edilmiş, bunun zıttı olarak ön kısımda, yine Bat-Şeva merkezli ışık etkisi ile bir canlılık yakalanmıştır. Bu canlılığa ön kısımda yer alan, kırmızı, hardal sarısı, yeşil ve beyaz renkler ve bunlarla birleşen ışık katkı sağlamıştır.

Yine eserin erotizm vurgusu, hem Bat-Şeva hem de onunla birlikte yarı çıplak bir halde duran kadın üzerinden vurgulanmıştır. Bu vurguya bir diğer katkı ise, resmin sağ üst köşesine yansıyan kırmızı örtüdür. Olasılıkla, Bat-Şeva'nın bulunduğu alanı örten bir perde görevi de gören bu örtünün açık bırakılması ve kadınların izlenme çekincesi olmadan rahat bir tavır sergilemeleri dikkat çeker.

### **3.2.27.3. Davut ve Bat-Şeva**

Artemisia Gentileschi tarafından üçüncü ve bilindiği kadarıyla son kez resmedilen bir diğer konu Davut ve Bat-Şeva'dır.



**Resim 104.** Artemisia Gentileschi, “Davut ve Bat-Şeva”  
Tuval Üzerine Yağlı Boya, 259 x 218 cmi, 1650, Neues Palais in Potsdam.<sup>662</sup>

Artemisia Gentileschi'nin Davut ve Bat-Şeva öyküsünü anlattığı üçüncü tablosu, ilk tabloya göre daha hareketli bir anlatıma sahiptir. Bat-Şeva sandalyesinde yeşil kadifeden, altın rengi süslemeleri olan bir minder üzerinde oturmaktadır. Banyodan sonra saçı ile uğraşan Bat-Şeva'nın karşısında, ona ayna tutan bir hizmetçi, hemen arkasında, ayna tutan hizmetçiye Bat-Şeva'nın mücevherlerini gösteren başka bir hizmetçi yer almaktadır. Bat-Şeva'nın karşısında ise, bronz bir kap taşıyan üçüncü hizmetçi bulunur. Bu hizmetçi bir şey görmüş gibi yan tarafa doğru dikkatle bakmaktadır. Resmin sol alt köşesinde Bat-Şeva'nın banyodan önce çıkarmış olduğu kıyafetleri bulunur. Hemen arka planda, Bat-Şeva'yı sarayının balkonundan seyreden Davut yer almaktadır.

<sup>662</sup> [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Artemisia\\_Gentileschi\\_-\\_Bathsheba\\_-\\_WGA08558.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Artemisia_Gentileschi_-_Bathsheba_-_WGA08558.jpg)  
(Erişim Tarihi 26.04.2018)

Davut ilk tabloya göre daha geri planda bir karakterdir. Tabloda dikkati en az çeken nokta Davut'tur. Bu yönü ile Artemisia, Bat-Şeva'yı merkez figür haline getirmiş, onu gizlice izleyen Davut'u ise önemsiz bir karakter olarak ele almıştır.

İlk tabloda arka planda da yer alan ışık uygulaması, ikinci tabloda görülmez. Davut, onun sarayı ve bahçe manzarası karanlık bir atmosfere sahiptir. Tablonun ön kısmında ise Bat-Şeva ve onun bulunduğu yeri aydınlatan ışık, merkez sahneyi vurgular niteliktedir. İlk tabloda, üzerinde belden aşağısını örten beyaz bir kumaşa yer verilen Bat-Şeva, ikinci tabloda neredeyse tamamen çıplak olup, sol bacağı üzerinde ince bir tülden başka hiçbir şey bulunmaz.

Merkez sahnede, diyagonal düzende ele alınan figürlerde, kırmızı, sarı ve yeşilin tonları ile elde edilen renkler, ışığın kırılmaları uğrayarak yansısıyla birleşince canlı bir anlatım yakalamıştır. Bu anlatım içerisinde Bat-Şeva üzerinden verilen erotizmde vurgulanmıştır. Tabloda, neredeyse tamamen çıplak olan Bat-Şeva, son derece cüretkâr bir halde ele alınmış, onu izleyen Davut ise, önemsiz bir karakter olarak düzenlenmiştir. Bu zıtlık, Bat-Şeva'yı kutsal metinde anlatılanın aksine, ulaşılması zor bir karaktere dönüştürmüştür.

## **Ara Değerlendirme**

### **Davut ve Bat-Şeva**

Davut ve Bat-Şeva anlatımlarından biri, Hollandalı Barok dönem sanatçısı Pieter Lastman (1583-1633)<sup>663</sup> tarafından yapılmıştır.

<sup>663</sup> <https://www.wga.hu/frames-e.html?html/l/lastman/index.html> (Erişim Tarihi 16.06.2018)



**Resim 105.** Pieter Lastman, “Banyo Yapan Bat-Şeva”, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 1619, Hermitage Museum, Rusya.<sup>664</sup>

Lastman eserinde, Bat-Şeva'nın banyo yaptığı anı resmetmiştir. Oturduğu sandalyesinde bir elini çenesinin altına almış düşünceli bir halde resmedilmiş olan Bat-Şeva'nın sağ ayağı hizmetçi tarafından temizlenmektedir. Daha yaşlı olan hizmetçi ise, Bat-Şeva'nın arkasında onun saçlarını taramaktadır. Davut sarayının balkonundan bu sahneyi izler.

Lastman, eserinde daha zengin bir anlatım elde etmiştir. Tavus kuşu, yunus üzerinde oturan Eros heykeli, altın bir küp ve sarmaşıkların çevirdiği bahçe ile bu anlatımını sağlamıştır. Artemisia'nın tablolarında kısmen görülen ihtişamlı saray burada neredeyse sadece balkonu ile yer almıştır. Bat-Şeva'yı buradan izleyen Davut'un doğulu kıyafetlerle resmedildiği anlaşılmaktadır.

Artemisia'nın tablolarında Bat-Şeva onu izleyen Davut'tan tamamen habersizdir. Ancak Lastman'ın eserinde, Bat-Şeva'nın farkında olduğu, durumu belli etmemek istercesine düşünceli bir tavır takınması bu kanıyı oluşturur. Aynı zamanda arkasında yer alan yaşlı hizmetçinin sinsi bir şekilde gülmesi de bu kanıyı güçlendirmektedir. Artemisia'nın tablolarında, Bat-Şeva arkası tamamen dönük olduğu

<sup>664</sup> [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Pieter\\_Lastmann\\_Bathseba.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Pieter_Lastmann_Bathseba.jpg) (Erişim Tarihi 03.05.2018)



için Davut'u göremeyecek bir düzenlemeyle resmedilmiştir. Lastman'ın eserinde ise hem Bat-Şeva hem de Davut buldukları noktadan birbirlerini rahatça görebilecekleri bir pozisyonadadırlar.

Artemisia gibi Lastman da ışık-gölge uygulamasını Bat-Şeva'yı vurgulamak için kullanmıştır. Esere yansıttığı sarı tonlardaki ışık sıcak bir anlatım elde edilmesini sağlamıştır.

Anatomik açıdan idealize edilmeyen bedenler kullanan her iki sanatçıda da, Lastman aşırıya giderek Bat-Şeva'da tamamen orantısız bir vücut ortaya koymuştur. Derisi sarkmış bedeninde iri basenler ve göbekli bir figür resmetmiştir.

Her iki sanatçının tablosunda da ışık-gölge ve renklerle sağlanan canlılık, kumaş kıvrımları, diyagonal figürler ve kalabalık mekânla dinamizmi artırmıştır.

Davut ve Bat-Şeva'nın hikâyesi, Barok dönemin önemli sanatçılarından Rubens tarafından da resmedilmiştir.



**Resim 106.** Peter Paul Rubens, “Bat-Şeva’nın Banyosu”, Panel Üzerine Yağlı Boya, 175 x 126 cm, 1635, Gemâlde Galleria, Dresden.<sup>665</sup>

Rubens’in Bat-Şeva tablosu, Bat-Şeva’nın banyo yaptıktan sonraki anı resmetmektedir. Kırmızı örtülü sandalyesi üzerinde oturan Bat-Şeva’nın solunda onun saçlarını tarayan kadın bir hizmetçiye yer verilmiştir. Bat-Şeva’nın arkasında ise, Samuel Kitabı’nda Davut’un gönderdiği mektuba istinaden resmedilmiş olan siyahi bir hizmetçi yer alır. Bu hizmetçi elindeki mektubu Bat-Şeva’ya uzatmaktadır. Tablo banyo anından sonrasını resmetmesinden dolayı sahnede Davut görünmez. Bat-Şeva, kraldan aldığı mektup karşısında hem şaşkın hem de mutlu bir ifade ile resmedilmiştir. Saçını tarayan hizmetçisinde de hafif bir tebessüm görülmektedir. Bu sevinç hali Davut’un gücünü yansıtan bir etkidir. Ona mektubu getiren hizmetçinin tedirginliğe rağmen, evli olan Bat-Şeva, Davut’tan aldığı mektup karşısında evlilik bağını ve sadakati ikinci plana atmıştır. Bu durum, Artemisia’nın eserlerinde en az dikkati çeken Davut

<sup>665</sup> [https://www.wga.hu/html\\_m/r/rubens/15biblic/09bathsh.html](https://www.wga.hu/html_m/r/rubens/15biblic/09bathsh.html) (Erişim Tarihi 03.05.2018)

karakterinin sönüklüğünün tam zıttıdır. Artemisia, Davut'u belli belirsiz bir karakter olarak resmederek onun bu hikâyedeki güçsüzlüğünü vurgulamaktadır.

Artemisia tablolarında Davut'un ihtişamlı sarayını kısmen yansıtmış, arka planda karanlık bir hava yaratarak sarayı gölgede bırakmıştır. Ruben ise, sarayın tüm şatafatını gösteren mimari detaylara ve ışık etkisine yer vermiştir. Işık yoğun olarak Bat-Şeva'da yer alsa da eserin bütününde parlak bir ışık dikkati çeker. Bu haliyle Artemisia'nın tablosu günlük bir işe odaklanmışken, Rubens'in eseri hikâyenin özel olmasına odaklanmıştır.

Her iki sanatçının tablolarında da renkler canlı bir anlatıma sahiptir. Rubens, kırmızı, kahverengi, sarı ve beyazın ağırlıklı olduğu eserinde bu anlatımı sağlamıştır.

Artemisia'nın Bat-Şeva anlatımlarında, banyo yapma anı resmedildiği için çıplak olarak ele alınan Bat-Şeva'nın, Rubens'in eserinde erotik yönü ön plandadır. Banyo işlemi bitmiş ve kıyafetlerini giymiş olmasına rağmen göğüslerinin açıkta bırakılması bu anlatımı güçlendirir.

Artemisia Gentileschi'nin eserleri, genel anlamda ideal güzellikten uzak, dramatik anlatımın yoğun olduğu, dinamizmin hem figürlerin duruşuyla, hem renklerle hem de ışık-gölge etkisiyle yansıtıldığı bir anlatıma sahiptir. Caravaggio'nun izinde geliştirmiş olduğu ışık-gölge uygulaması, eserlerinde duygusal dramının vurgulandığı bir anlatıma sebep olmuştur. Barok dönemde ışığın tablolarında tek bir noktada odaklanmak yerine dağılmış olması, merkez figürde yoğunlaşmasına rağmen, tablolara bu merkez figürden yayılan bir anlatımla ele alınması ve en küçük alanlarda dahi bir kontrast yakalanması, Gentileschi'nin eserlerinin de genel prensiplerini oluşturmaktadır. Bu aynı zamanda, sanatçının eserlerinin karşılaştırmasının yapıldığı Barok dönem sanatçılarının eserlerinde de sıkça uygulanan bir teknik olmuştur. Rubens'in Suzanna ve Yaşlılar tablosu (Resim.23) bu uygulamanın en belirgin olduğu eserlerden biridir. Koyu arka plan üzerine Suzanna'da yoğunlaşan ışık ve koyu kıyafetlerle betimlenen yargıçların, kıyafetlerinde küçük alanlarda da meydana getirilen kontrast esere dinamik bir anlatımın yanı sıra dramatik bir kurgu da kazandırmıştır.

Artemisia Gentileschi'nin canlı pastel tonlarla resmettiği eserlerinde, renk uygulaması da dinamik anlatımı vurgulayan bir araç olarak kullanılmıştır. Yine koyu

arka planla bir zıtlık oluşturan canlı renkler ve bu renklerle belirlenen kumaşların dalgalanması bu anlatımı destekler mahiyettedir. Bu uygulama yine Barok resmin genel prensiplerinden olup, bu dönem sanatçılarından Bartolome Esteban Murillo tarafından da uygulanmıştır. Murillo'nun Bakire ve Çocuk adlı tablosu (Resim.29) koyu arka planda Meryem'in kıyafetinde yer verilen parlak mavimsi ve kan kırmızısından oluşan kıyafetleri ile renklerin tablo üzerindeki egemenliğini yansıtmaktadır.

Gentileschi'nin, Caravaggio'nun duygusal natüralizmini takip eden sanat anlayışında, resmedilen konulardaki ifadesel anlatım oldukça önemlidir. Sanatçının ifadesel anlatımında yer verdiği küçük detaylar, kompozisyonun anlamını tamamen değiştiren bir güce sahiptir. Sanatçının Judith ve Holofernes anlatımlarında, Barok'un bu konuyu işleyen diğer iki önemli ressamı ile karşılaştırıldığında, ifadesel açıdan önemli farklar bulunmaktadır. Caravaggio'nun Judith tablosu (Resim.44) ana karakter olan Judith'i Kitab-ı Mukaddes'te anlatıldığı şekliyle, işini emin adımlarla yapan bir karakter olmaktan ziyade, katliam anında durumu içselleştiren, üzgün ve kararsız bir ifade ile vermiştir. Oysa Gentileschi'nin Judith'i, yaptığı eylemin farkında ve bu eylemin haklı bir dava uğruna yapıldığını belirten bir ifade ile işine odaklanmıştır. Bu yönü ile Caravaggio'nun Judith'i katliam sırasında öldürdüğü insanın kim olduğunu bir an olsun unutacak kadar naif bir karakter iken, Gentileschi'nin anlatımında ne yaptığını bilen oldukça güçlü bir karakter olarak ele alınmıştır. Yine bu konuyu işleyen Rubens'in tablosunda (Resim.45) Judith, haklı davası uğruna bir can alan kadın kahraman anlatımından ziyade, yaptığı eylemden sadistçe bir zevk alırcasına seyirciye doğru gülümseyen bir anlatıma sahiptir. Küçük detaylarla konunun özünden bir kopuşu belirten ifadesel anlatımlar Barok resim sanatının duygusal atmosferi içerisinde genel prensibi oluşturmaktadır.

Barok dönem resim sanatında, dinamizmi destekleyen en önemli unsurlardan biri de kalabalık figür gruplarıdır. Gentileschi'nin eserlerinde Davut ve Bat-Şeva tabloları hariç pek görülmeyen bu uygulamada, sanatçı dinamizmi renk, ışık ve ifadesel anlatımlarla sağlamış, yine Barok dönemin genel prensibini yansıtır şekilde, kalabalık figürlerden oluşan tablolarında, figürlerini diyagonal bir düzende ele almıştır.

Gentileschi'nin tablolarında merkez karakterlerin çok büyük bir bölümü kadınlardan oluşmaktadır. Bu kadınlar, bu dönem erkek ressamlarının çoğunlukla

resmettiği naif, narin ve korunmaya muhtaç varlıklar olmaksana, son derece güçlü ve kendinden emin karakterler olarak ele alınmıştır. Bu yönü ile Gentileschi, yaşamış olduğu zorluklara rağmen kabuğuna çekilmeyip ortaya koyduğu başarılarla kendinde var olan gücü eserlerinde yansıtmıştır.

## SONUÇ

Mağara duvar resimleriyle birlikte ilk kez görülmeye başlayan resim sanatı, binlerce yıllık bir gelişim aşaması geçirmiştir. Coğrafya, iklim, kültür, ekonomi gibi çeşitli etkenler altında gelişen resim sanatını, tüm dönemlerde etkilemiş olan en önemli unsur inançlardır. Mağara yüzeylerinde doğaya tapınım olarak görülen hayvan resimleri, katakomblarda yer alan freskler, mabedlerde ve tuvalerde görülen resimler kompozisyonlar açısından farklılık gösterebilir de ortak noktaları bir inancın yansıması olmalarıdır.

Bu bağlamda gelişen Hristiyan resim sanatı, ilk dönemlerinde katakomblarda inananlara Hristiyanlığı resim yoluyla öğretme amacıyla ortaya çıkmıştır. Okuma-yazma oranının düşük olduğu bu dönemde resim sanatı aslı amacından uzaklaşarak, öğretme amacına yönelmiştir.

Hristiyanların özgürlüğüne kavuşmalarından sonra, sadece dinlerini özgürce yaşadıkları bir dönem başlamamış, inançlarını tasvirlerle yayma amacına da yönelmişlerdir. Bu dönemde de resim sanatı, dini yayma misyonu üstlenmiştir.

Orta Çağ ile birlikte dinin egemenliğinin arttığı, sanatın da bu egemenlik altında geliştiği görülür. Karolenj ve Romanik sanatlarında mimari üzerinden gelişen dini anlatımlar, aynı zamanda manastırlarda yapılan minyatürlü el yazmaları ile de bir gelişim göstermiştir. Sanatın dinsel boyutunun en derin haliyle hissedildiği Gotik dönem ise, mimari açıdan tanrısal gücü vurgulayan devasa katedraller dönemi olmuştur. Bu dönemde resim sanatı, yine manastırlar bünyesinde yapılan el yazmaları ile gelişimine devam etmiş, bunun yanı sıra, katedrallerin büyük programlı pencerelerinde vitray sanatının doğması ile de yeni bir tekniğe kavuşmuştur.

Resim sanatı asıl gelişimini Rönesans ile birlikte yakalamıştır. Bu dönem figüratif sanatlar açısından hem özgürlük hem de yenilikler dönemi olmuştur. Antik dünyanın sanatta yeniden konu edildiği bu dönem, insanı sanatın merkezi konumuna getirmiş, yapılan eserleri yaratılan bir değer, eseri yapmanı da yaratıcı konumunda gören anlayışı ile sanat ve sanatçının gelişmesinde önemli bir rol oynamıştır. Rönesans'ın kompozisyon ve teknik anlamdaki yenilikleri, sonraki dönem sanatlarının doğmasında ve gelişmesinde etkili olmuştur.

Rönesans'ın dini anlatımlarının yanında, mitoloji, günlük hayat ve portre resimler gibi yeni kompozisyon alanları açmış olması Barok dönem resim sanatının zengin dünyasına katkı yapmıştır. Rönesans'ta sanata hamilik eden din ve devlet adamları, özellikle karşı reformasyonun etkisi ile Barok sanatta birbirleriyle yarışırcaasına sanat eserleri ortaya çıkarmaya başlamışlardır. Bu anlayışla teşvik edilen sanat eserlerinde dini konuların bir egemenliği görülmektedir. Konular Kitab-ı Mukaddes'ten, apokrif metinlerden ve aziz ve azizelerin hayatlarından seçilmiş, her bir konu Katolik reformunun amacına hizmet eden bir araç olmuştur. Dini egemenliğin altında gelişen resim sanatı, yine de mitoloji, günlük hayat ve portre resimler gibi çeşitli konuları da yoğun bir şekilde resmetmiştir.

Barok'un dinsel misyonu, onu ne Gotik gibi katı bir dinsel anlayışa ne de Rönesans gibi insan merkezli evren anlayışına büründürmüştür. Barok, Hristiyan dininin egemenliği altında gelişmiş olmasına rağmen özgür bir anlatıma sahip olmayı başarmıştır. Karşı reformasyon sadece fikirsel bir mücadelenin sanata yansması olmamıştır. Dini egemenlik altında Barok'un karşıtlıklarla dolu dünyası, din dışı konulara da fazlasıyla yönelmiştir.

Bu bağlamda, bu tez çalışmasında Barok'un zıtlıklarla dolu dünyasını, onun dinsel misyonu yanında özgürlüğüne düşkün sanat anlayışını ve önceki dönemlerden sadece teknik ve üslup açısından değil, soyut anlamda da farklılaştıran değerlerini ortaya koymak açısından, Avrupa sanatının geçirmiş olduğu değişimlere maddi ve manevi anlamda değinilmiştir. Bunu yaparken Karolenj'den Barok sanata kadar Avrupa sanatını etkilemiş olan etkenlere yer verilmiştir. Antik dönem etkileri, din ve felsefe, sosyal ve kültürel hayat, politika ve savaşlar ile ekonomi ve bilim alanlarında sanatı etkileyen faktörlerden bahsedilmiştir. Avrupa sanatını bu şekilde irdelemenin asıl amacı, Barok sanata gelinceye dek sanatta teknik bağlamda meydana gelen değişimleri aktarmanın yanı sıra, Avrupa toplumlarının geçirmiş olduğu değişim ve dönüşümlerin sanat üzerindeki yansımalarını ortaya koymaktır.

Barok dönemi üslupsal ve teknik bakımdan irdelemenin yanı sıra, ortaya koyduğu psikolojik birikimi açıklayabilmek, bu sanatın nasıl bir ortamda doğduğunu aktarmakla mümkündür. Bu açıdan, reforma karşı bir mücadelenin gerçekleştiği bu dönemde, Barok sanatı besleyen en önemli unsurlardan biri olan Protestanlık karşısında

Katolik reformunun sanatsal sözcüsü olmasından bahsetme gerekliliği doğmuştur. Bu dinsel misyonuna rağmen Barok'un cüretkâr atmosferini açıklayabilmek ise kaynağını aldığı Helen sanatından bahsetmekle mümkün olmuştur. Bunların yanı sıra, bu dönemde meydana gelen siyasi çatışmalar, Otuz Yıl Savaşları gibi Avrupa'yı köklü bir değişikliğe uğratan olaylar da Barok'un gelişimini, krallıkların ve din adamlarının himayesinde ortaya koyduğu eserlerde göstermektedir. Tüm bu unsurların yanı sıra Barok'un şatafatlı zengin dünyası, dönemin ekonomik iyileşmeleri ile açıklanabilmektedir. Barok sanatı meydana getiren duygusal atmosferin yanı sıra, onun klasik sanattan ayrılan unsurları da dönemin özelliklerine göre ele alınmıştır.

Bu dönemde klasik anlayışın sekteye uğratıldığı, özellikle Caravaggio ve takipçilerinin, Rönesans ve değerlerini bir kenara bırakıp, katı kurallardan sıyrıldıkları ve daha özgür bir anlatıma kavuştukları görülür. Bu dönemde gözlemlenen nesnenin hayali kompozisyonuna yönelen sanatçılar, Rönesans ile birlikte sanatta görülmeye başlayan çıplak insan anlatımını, sadece mitolojik karakterler için değil, Hristiyan inancı için kutsal olan kişilerde de uygulamışlardır.

Kompozisyonlarda ideal anlatımlardan uzak figürler, orantısız bedenler, önemli figürlerin bile sıradanlaştığı görülmektedir. Eserlerin aslî amacı, genel güzellik kurallarına uyan kompozisyonlar ortaya koymak değil, anlatılan konunun özüne vakıf olmaktır. Bu sadeliğe rağmen, Barok'un karışıklık algısı, eserlerde sağlanan dinamizm ile görülmektedir. Resimlerde kalabalık figür grupları diyagonal düzende ele alınmış, uçar vaziyette veya bulutlar üzerinde resmedilmiş, pastel tonlar ışık-gölge etkisi ile daha belirgin hale getirilmiş, uçuşan saçlar ve dalgalanan kumaş parçaları ile de dinamizm ön plana çıkarılmıştır.

Kompozisyonlarda, özellikle dramatik yönü ağır basan konular, renk, ışık ve yoğun ifadesel anlatımlarla ele alınmış, bahsedilen konunun dramatik yönü ön plana çıkarılmaya çalışılmıştır.

Avrupa resim sanatının yüzyıllara yayılan gelişim sürecinde, Barok sanat önemli bir duraktır. Bu dönemde sanatta görülen yenilikler ve özgürlük anlayışı dışında, aynı zamanda cinsiyetler arasında da eski zamanlara nazaran bir iyileşmenin yaşandığı görülmektedir. Hala daha kız çocuklarının eğitim hakkı olmamasına rağmen sanatta



artık kadınların da söz sahibi olduğu bir döneme geçilmiştir. Bunu sağlayan en önemli etken, bazı erkek sanatçıların, kızlarına özel dersler vermeye başlamasıdır. Babalarının atölyelerinde veya evlerinde eğitim alarak sanat hayatına adım atan kadınlar, toplum tarafından kabul edilmede zorlanmış olmalarına rağmen, eserler vermeye devam etmişlerdir. Sanatsal mücadeleleri sonucunda toplum ve sanat çevreleri tarafından kabul edilmiş olan kadın sanatçıların arasında Artemisia Gentileschi, yaşamış olduğu zorluklarla da ön plana çıkmıştır.

1593 tarihinde Roma'da dünyaya gelen Gentileschi, Barok dönem ressamlarından Orazio Gentileschi'nin kızı olup<sup>666</sup>, resim eğitimini babasının yanında almıştır.<sup>667</sup> 18 yaşında iken ressam Agostino Tassi tarafından tecavüze uğrayan sanatçı<sup>668</sup> yedi ay süren mahkemeden sonra Floransa'ya taşınmış ve burada Pierantonio Stiattesi adında bir ressamla evlenmiştir.<sup>669</sup> Kötü giden evliliğini yaklaşık on yıl sonra sonlandıran sanatçı<sup>670</sup> üç çocuk sahibi olmuş, ancak sadece bir çocuğu hayatta kalabilmiştir.<sup>671</sup> Floransa, Venedik, Napoli gibi farklı bölgelerde çalışmalarını sürdüren Gentileschi'nin<sup>672</sup> 1652/1653 yılında hayatını kaybettiği kabul edilmektedir.<sup>673</sup>

Trajik bir yaşam sürmüş olan sanatçının, kişisel hayatı yapmış olduğu eserlere de yansımış, ulaşılan 42 eserinde özellikle Kitab-ı Mukaddes anlatımlarında ve tarihi olaylarda dramatik unsurlar ön plana çıkmıştır. Bu eserlerinde, tecavüz ve şehvet unsurlarını sıkça kullanan sanatçı, yaşamış olduğu olayların intikamını eserleri aracılığı ile almıştır.

Gentileschi'nin günümüze ulaşan 42 eseri, Kitab-ı Mukaddes anlatıları, mitolojik ve tarihi figürler, aziz ve azizeler ile portre resimlerden oluşmaktadır. Bu eserlerinde Barok'un genel prensiplerini, Caravaggio'nun izinde sürdüren sanatçı, Barok'un duygusal drama algısını eserlerinde yoğun bir şekilde işlemiştir. Bunu yaparken, en önemli figürlerde bile sıradan insan tiplmelerini, kullandığı ışık-gölge

---

<sup>666</sup> Bissell, 135.

<sup>667</sup> Garrard, 93.

<sup>668</sup> Akpınar, 15.

<sup>669</sup> Anderson Silvers, 66.

<sup>670</sup> Anderson Silvers, 49.

<sup>671</sup> <http://www.artnews.com/2002/02/01/who-was-the-real-artemis/> (Erişim Tarihi 19.06.2018)

<sup>672</sup> Buckley, 832.

<sup>673</sup> <http://www.arthistoryarchive.com/arthistory/baroque/Artemisia-Gentileschi.html> (Erişim Tarihi 19.06.2018)

etkisi ve yoğun ifadesel anlatımlarla betimlemiş, kullanmış olduğu canlı renklerle de eserlerinde bir dinamizm yakalamıştır.

Feminizmi düşünsel anlamda etkilemiş olan Artemisia Gentileschi, yaşamış olduğu tecavüz olayı, kötü giden evliliği, üç çocuğunu birden kaybetmiş olması ile son derece trajik bir hayat yaşamış, üzüntüsünü ve öfkesini tuvallerine yansıtmıştır. Tecavüze uğramış olmasına rağmen, ayıplanan ve yargılanan taraf olan Artemisia, eserlerinde sık sık bu konuya göndermeler yapmıştır. Yapmış olduğu eserlerde güçlü kadın imajını ön planda tutan sanatçı, birçok tasvirinde kendi yüzünü kullanmasıyla da, resmettiği kadın karakterlerini kendi ile idealize etmiştir.

Resmettiği kadınlar, güç ve zekâları ile ön plandadır. Judith, Yael, Suzanna ve Corisca gibi zeki ve güçlü kadınların yanında, annelik duyguları ön planda olan kadınları da dramatik bir etkiyle sunmuştur. Meryem'in İsa ile olan bağı, onları yalnız başlarına büyük bir sevgi ve şefkat içerisinde resmederek hem anaç duygularını yansıtmış hem de küçük yaşta kaybettiği annesine olan özlemini aktarmıştır.

Güçlü kadın anlatımları dışında, kutsal anlatımlara da bu şekliyle yönelen sanatçı, bunu sadece Hristiyan inancı içerisinde değil, kutsal mitoslarda da göstermiştir. Meryem ve Çocuk İsa ile verilen kutsal aile anlatımı, mitolojik kutsanışını Venüs ve Cupid aktarımı ile bulmuştur. Bunlar dışında aziz ve azize betimlemelerine de yer veren sanatçı, Rönesans ve sonrasında Caracciler'in klasik üslubunda olduğu gibi kutsallığı görsellikle değil ruhaniyetle vermiştir. Bunu yaparken de Caravaggio'nun izinde duygusal dramatik unsurları sıradan figürleri üzerine yoğunlaştırmış, tablolarında ışığı bu dramatismi vurgulayan bir unsur olarak kullanmıştır. Sanatçının eserlerinde Barok etkili olarak, ışık bir noktada yoğunlaşmak yerine, merkez figürden yayılan ilahi bir atmosfere sahiptir.

Eserlerinde Caravaggio'nun izinden giderek ideal güzellik anlayışını yıkmış, figürlerini fiziksel olarak sıradanlaştırmasına rağmen ifadesel anlatımlarında büyük bir ihtişama yer vermiştir. Azize Catherine ve Cecilia gibi anlatımlarında, geleneksel mahcup ve inançlı azizeler resmetmektense onları güçlü ve ayakları yere basan figürler olarak ele almıştır. Katolik dünyasınca, fahişelikten azizeliğe yükselen Mezdelli Meryem anlatımlarında, Meryem'i eski hayatından mahcup bir karakter olarak

yansıtmamış, tek amacı Meryem'in dönüşümünün ruhani atmosferini aktarmak olmuştur.

Gentileschi'nin eserleri arasında merkez karakterin bir erkek figürü olduğu sadece iki tablo görülmektedir. Bunlar, *Gonfaloniere Portresi* ve *Amfiyatroda Aziz Januarius* adlı eserlerdir. Bu iki örnek dışında, sanatçının ulaşılabilen 42 eseri arasında, merkez karakter olarak hep kadınlar yer almaktadır. Kadınların merkezi oluşturduğu bu eserlerde yer alan erkek figürleri ise hem duruş açısından hem de psikolojik aktarım açısından ikincil plandadırlar. Bu örnekler arasında, üç kez resmettiği Suzanna ve Yaşlılar adlı eserler oldukça önemlidir. Suzanna'nın merkez sahneyi teşkil etmesinin yanı sıra, Gentileschi'nin yaşlı yargıçları son derece sönük karakterler olarak resmetmesi dikkat çeker. Öyle ki, aynı konuyu resmetmiş olan Rubens'in eserinde yaşlı yargıçlar fiziksel olarak gücün, ruhsal olarak ise kötülüğün temsilcisi konumundadırlar. Bu yönü ile Gentileschi'nin eserinde odaklanılan nokta, yargıçların güç ile birleşen kötülükleri değil, Suzanna'nın kendini savunan masumiyeti olmuştur.

Meryem ve Çocuk betimlemelerinde kutsal aile algısını, sadece dinsel bir duygusal drama ile ele almaktansa, bu iki kutsal figürü, anne ve oğul arasındaki sevgi bağıyla anlatmıştır. Artemisia'nın, Meryem'in İsa'yı emzirmesi tablosu psikolojik aktarımı ile yoğun bir sevgi ve şefkat barındırır. Oysa sanatçının babası Orazio Gentileschi tarafından resmedilen aynı konulu eser sıradan bir kadının, sıradan olan oğlunu emzirmesi algısını yaratmaktadır.

Mitolojik konulu eserlerinde ise cüretkâr bir anlatım sağlayan sanatçı, eserlerinde erotik unsurlara yer vermiştir. XVII. yüzyıl şartlarında bir kadının böylesi figürler çizmesi, onun cesaretinin bir yansımasıdır.

Gentileschi'nin eserleri arasında özellikle Judith ve Yael betimlemeleri, sanatçının şiddet dolu dünyasını da yansıtır niteliktedir. Caravaggio'nun Judith tablosunda Judith'in Holofernes'i öldürdüğü anda, yüzünde yer verilen kararsızlık ve üzgün ifade, Gentileschi'nin Judith anlatımlarında, işini profesyonelce yapan, tereddüt yerine, işine odaklanan bir kadın anlatımına bürünmüştür.

Portre resimleri ile de dikkat çeken sanatçı, kimi zaman resmettiği farklı kadınlarda kendi suretini kullansa da oto-portre eserleriyle de ön plana çıkmıştır.

Özellikle La Pittura adlı oto-portresi oto-portre resimler arasında oldukça özel bir yere sahiptir. Kendini resim yaptığı an ile betimleyen sanatçı, dönemin pek çok benzer eserinde olduğu gibi, tuval karşısında resim yapan sade bir anlatım yerine, etrafını aynalarla donatıp, resim yapma anını gerçek kurgusu ile ele alarak bir an ressamlığı örneği vermiştir.

Sanatındaki bu başarıları ile Floransa Akademisi'ne kabul edilen ilk kadın ressam olan Artemisia Gentileschi, eserlerindeki yetkinliği ile ve cesaretiyle yaşadığı çağda da oldukça önemli bir konuma yükselmiştir.

Artemisia Gentileschi Roma, Floransa, Venedik gibi farklı bölgelerde birçok çalışmaya imza atmış ve önemli bir ün kazanmıştır. Eserleri aristokrat çevrelerce aranır hale gelen sanatçı, dönemin önemli simalarından Galileo başta olmak üzere, pek çok düşünür, şair ve yazarın hayranlığını kazanmıştır.<sup>674</sup> Floransa'da iken burada saygın bir sanatçı olarak hem Genç Michelangelo Buonarroti hem de Mediciler tarafından korunan sanatçı<sup>675</sup>

Bu tez çalışmasında, XVII. yüzyıl Barok sanatçılarından biri olan Artemisia Gentileschi'nin hayatı ışığında, eserlerinde meydana getirdiği anlatımlar, dönemin diğer sanatçıları ile karşılaştırılarak, sanatçının Barok resim sanatına yapmış olduğu katkılar ele alınmıştır. Bu yönü ile sanatçının, Caravaggio'nun izinde olmasına rağmen, belirli kalıplarda sıkışıp kalmayan sanat hayatında, Caravaggio'nun stilini geliştirmesi, tekrar konularında dahi farklı bir atmosfer yaratması ve Barok resmin en önemli özelliği olan duygusal dramayı yoğun bir psikolojik birikimle ele alması anlatılmıştır. Öyle ki, kimi zaman eserlerinde yoğun bir şefkat duygusu yansıtan sanatçı, bir diğer eserinde kana susamış bir karaktere yer veren keskin uçlarda bir sanat anlayışına sahiptir.

Eserlerinde Barok resim sanatının teatral anlatımını vurgulayan sanatçı bunu sadece ifadesel anlatımlarla değil, aynı zamanda oldukça başarılı bir şekilde uyguladığı ışık-gölge etkisi ve kullanmış olduğu renklerle de sağlanmıştır. Kırılmalara uğrayarak tablolara yansıyan ışık, merkezde vurgulanmasına rağmen, donuk bir ifadeye

<sup>674</sup> Buckley, 832.

<sup>675</sup> Anderson Silvers, 49.

bürünmemiş, tablolarında anlatılan konunun duygusal bir atmosfere bürünmesine sebebiyet vermiştir. Eserlerinde kutsal figürleri sıradan tiplerle betimleyen sanatçı, ifadesel anlatımı ve ışık-gölge etkisi ile bu sıradan figürleri kutsallaştıran bir psikolojik aktarıma sahiptir.

Psikolojik gelgitlerden oluşan tablolarında kimi zaman bir katliam anını sıradan bir olay gibi ele alan sanatçı kimi zamanda aynı tabloda zıt duygulara yer vermiştir. Danae'nın Zeus'un altın yağmuru şeklinde gelişi anında, umursamaz bir tavır takınmasına rağmen elinde sıkıca tutmuş olduğu altın damlalarıyla aslında Zeus'a karşı kayıtsız kalamadığını göstermektedir.

Bu başarıları eşliğinde Gentileschi sadece kendi döneminde değil, etkisini günümüze kadar sürdüren bir sanatçı olmuştur. Özellikle XX. yüzyılda başlayan kadın hareketinde, kadın-erkek eşitliği ve kadınların hakları ile ilgili yürütülen propoganda da sembol olan Artemisia Gentileschi, pek çok kitap, şiir ve filme konu olmuştur. Ancak sanat tarihi bilimi açısından, döneminin erkek ressamlarına kıyasla son derece kısıtlı bir anlatımla ele alınan sanatçı, feminist literatürde kendisine yer bulmuş olsa da, sanat tarihi alanında adı çağdaşı olan erkek ressamlar kadar anılmamıştır.

Bu çalışmanın araştırma aşamasında, sanatçıya dair kaynakların özellikle Türkçe kaynaklarda birer cümle ile geçtiği, yabancı kaynaklarda ise sanatındaki başarılarından ziyade, hayatı bağlamında, politik bir konumda ele alındığı görülmektedir. Çok az kaynak, Gentileschi'nin sanatçı kişiliğini ön plana alan anlatımlara sahiptir. Bunun dışında, yaşadığı olaylara daha çok değinilmiştir. Elbetteki bu durum, Gentileschi'nin üslubunu anlamak açısından son derece önemlidir. Ancak sanat tarihi açısından Barok dönemde önemli bir iz bırakmış olan bir ressamın, sadece trajik bir figür olarak ele alınması, eserlerinin ikinci plana konulması ve popüler kültürün sanatçıyı büyük ölçüde *tecavüz kurbanı* sunusu ile değerlendirmesi gözlemlenmektedir. Bu açıdan bu tez çalışmasında, hem sanatçının, kaynaklarda daha fazla değinilen trajik yaşamına, hem de bu yaşamı sonucunda olgunlaştırdığı eserlerine yer verilmiştir. Eser tanımlarında yer yer hayatına göndermeler yapılmış olmakla beraber, sanatçının sadece *trajik olayların güçlü kadın kahramanı* olarak ele alınmamasına özen gösterilmiştir.

### KAYNAKÇA

- Ağçicek, Bahar, *Barok Resim Sanatından "Light Art"a Uzanan Işık Kavramı*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Ondokuz Mayıs Üniversitesi Eğitim Bilimleri Entitüsü Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı Resim-İş Eğitimi Bilim Dalı, Samsun 2017.
- Akpınar, Nurtaç Elçi, "Görsel Ziyafete Başkaldırı: Artemisia Gentileschi, 'Susanna ve Yaşlılar', (1610, Pommersfelden)", *Sanat Tasarım Dergisi*, S.7, 2016, 15-19.
- Alatlı, Alev, *Batiya Yön Veren Metinler II*, Alfa Yayıncılık, İstanbul 2016.
- Alganer, Yalçın- Yılmaz, Çağlar, "Avrupa'da Birlik ve Bütünleşme Hareketleri", *Journal of Economics*, S.7, 2016, 93-114.
- Almelek İşman, Sibel, "Rönesans'tan 19. Yüzyıla Avrupa Resminde Antik Dünyanın Kadınları", *SDÜ Fen Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, S.33, 2014, 153-170.
- Altunöz Yonuk, Aysun, "Mimarinin Efendi ve Köleleri: Gargoyle Heykeller", *Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi*, S.8, Ankara 2012, 27-37.
- Aran, Lale Sürmen- Tankut- Steves, Rick- Openshaw, Gene, *Avrupa Sanatının İpuçları*, Boyut Yayın Grubu, İstanbul 2009.
- Arda, Zuhâl- Şahin, Hikmet- Büyükkol, Semih, "İlkçağdan Modernizme; Bilim, Sanat ve Felsefenin Buluşmaları", *Eğitim ve Öğretim Araştırmaları Dergisi*, 2, (3), Antalya 2013, 148-156.
- Arıcan, M. Kazım, "Spinoza'nın Tanrı-Âlem İlişkisinde İçkinlik Aşkılık Problemi", *Cumhuriyet Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, C. X/1, Sivas 2006, 127-143.
- Atasoy, Nurhan, "Barok", *Türk Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, C.5, İstanbul 1992, 81-83.
- Atasoy, Nurhan, *17. ve 18. Yüzyıllarda Avrupa Sanatı*, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, İstanbul 1976.

- Ateşli, Emrah, *Günümüz Heykel Sanatında Geleneksel Malzeme ve Yeni Arayışlar*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Sanat Çalışması Raporu), Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Heykel Anasanat Dalı, Ankara 2017.
- Ayaydın, Abdullah, “Gotik Sanatı’na Yirmi Birinci Yüzyıl Perspektifinden Bir Bakış”, *Ekev Akademi Dergisi*, S.44, 2014, 117-125.
- Aydemir, Cahit- Haşimi Güneş, Hüseyin, “Merkantilizmin Ortaya Çıkışı”, *Elektronik Sosyal Bilimler Dergisi*, 5, (15), 2006, 136-158.
- Aydın, Aslı, *Günümüzde Mimarlığın Çoğalma Aralığı Olarak Yüzey* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü 2008.
- Aydın, Mehmet, “Hıristiyanlık”, *Türk Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, C.17, İstanbul 1998, 353-358.
- Bakır, Betül, *Mimaride Rönesans ve Barok Osmanlı Başkenti İstanbul’da Etkileri*, Nobel Yayın Dağıtım, Ankara 2013.
- Bal, Metin, “Roma’da Yeni Platonculuğun Kurucusu Plotinus ve Öğretisi” *Doğu Batı Düşünce Dergisi*, S.50, Ankara 2009, 87-97.
- Barik, Melahat, *Barok Dönemi Levha Tezyinatı*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Geleneksel Türk El Sanatları Anasanat Dalı, Erzurum 2010.
- Başaran, Cevat, “Antikçağ Mimarisinde Estetik Anlatım”, *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, S.1, Erzurum 1995, 9-14.
- Baudart, A.- Cals, C. *Felsefe Tarihi Cilt 2- Modern Dünyanın Yaratılması*, (Çev. İsmail Yerguz), İletişim Yayıncılık, İstanbul 2012.
- Bazin, Germain, *Sanat Tarihi*, (Çev.: Selahattin Hilav), Kabalcı Yayınevi, İstanbul 2015.
- Beksaç, Engin- Akkaya, Tayfun, *Kaynak ve Kökenleriyle Avrupa Resim Sanatı- Gelişim ve Değişim Süreci İçinde Başlangıcından Rönesans Sonuna*, Arkeoloji ve Sanat Yayınları, İstanbul 1990.
- Beksaç, Engin, “Gotik” *Türk Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, C.14, İstanbul 1996, 116-117.

- Beksaç, Engin, *Avrupa Sanatı'na Giriş*, Engin Yayıncılık, İstanbul 2000.
- Beksaç, Engin, *V. Yüzyıldan XXI. Yüzyıla Avrupa Sanatı*, Ceren Yayıncılık, İstanbul 2015.
- Bıyık, Mustafa, “Katolik Tiranlığından Protestan Teokrasisine: John Calvin ve Cenevre Modeli, *Dinî Araştırmalar Dergisi*, 8, (22), 2005, 41-62.
- Bilgin Varlık, Ali, “Savaşı Tanımlamak: Terminolojik Bir Yaklaşım”, *Avrasya Terim Dergisi*, 1 (2), 2013, 114-129.
- Bilgin, Zeynal, *Müziğin Duyumsanması Üzerine Bir Dizi Resim Uygulaması*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), İnönü Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Malatya 2016.
- Binzet, Gülsüm, *Heykel Sanatında Doğa Formlarının Soyutlanması*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi) Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Heykel Anasanat Dalı, Erzurum 2014.
- Bissell, R. Ward, *Artemisia Gentileschi and the Authority of Art Critical Reading and Catalogue Raisonné*, University Park, Pennsylvania State University Press 1999.
- Borden, Daniel- Elzanowski, Jerzy- Lavrenz, Cornelia- Miller, Daniel- Smith, Adele- Taylor, Joni, *Mimarlık*, NTV Yayınları, İstanbul 2009.
- Brine, Kevin R.- Ciletti, Elena- Lähnemann, Henrike, *The Sword of Judith*, OpenBook Publishers, Cambridge 2010.
- Buchholz, Elke Linda- Bühler, Gerhard- Hille, Karoline- Kaeppele, Susanne- Stotland, Irina, *Sanat*, (Çev.: Derya Nükhet Özer), NTV Yayınları, İstanbul 2013.
- Buckley , Peter J., “Perspectives Artemisia Gentileschi, 1593-1653”, *The American Journal of Psychiatry*, V.10, I.8, 2013, 832-833.
- Bulut, Mehmet, “XVII. Yüzyılda Osmanlılar ve Merkantilistler”, *Ekonomik Yaklaşım Dergisi*, 11 (39), 2000, 25-35.
- Ceran, İsmail, “Puvatya Savaşı (732), *Abant İzzet Baysal Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 4, (8), 2016, 17-47.
- Cevizci, Ahmet, *Ortaçağ Felsefesi*, Say Yayınları, İstanbul 2016.



- Christiansen, Keith- Mann , Judith W., *Orazio and Artemisia Gentileschi*, The Metropolitan Museum of Art, New York Yale University Press 2013.
- Cohen , Elizabeth S., “The Trials of Artemisia Gentileschi: A Rape as History”, *The Sixteenth Century Journal*, Vol.31, No.1, 2000, 47-75.
- Cömert, Bedrettin, *Mitoloji ve İkonografi*, Ayraç Yayınevi, Ankara 1999.
- Cumming, Robert, *Sanat*, İnkılâp Yayınevi, İstanbul 2008.
- Çakır Atıl, Arzu, “20. Yüzyıla Kadar Heykelde Drape”, *Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Hakemli Dergisi*, 6, (12), Isparta 2013, 25-39.
- Çelik, Haydar, *Maniyerizmin Sanat Felsefesi*, Engin Yayıncılık, İstanbul 1999.
- Çınar, Güneş, *Heykel ve Mitoloji*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Eser Metni), Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Heykel Anasanat Dalı, İstanbul 2006.
- D’Orazio, Costantino, *Caravaggio’nun Sırrı Sanatın Gücü*, (Çev.: Çiğdem Arlı Cengiz), Dedalus Kitap, İstanbul 2015.
- Daugherty, Britiany, “Between Historical Truth and Story- Telling: The Twentieth-Century Fabrication of Artemisia”, *A Thesis Presented to the Faculty of The Graduate College at the University of Nebraska In Partial Fulfillment of Requirements For the Degree of Master of Arts*, Lincoln 2015.
- Demirci, Kürşat, “Hristiyanlık”, *Türk Diyaner Vakfı İslam Ansiklopedisi*, C.17, İstanbul 1998, 328-340.
- Demirkent, Işın, “Franklar”, *Türk Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, C.13, İstanbul 1996, 173-176.
- Demirkent, Işın, “Haçlılar” *Türk Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, C.14, İstanbul 1996, 525-546.
- Deniz, Faruk, “Machiavelli: ‘Şeytan’ mı ‘İnsan’ mı?” *İstanbul Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakültesi*, No:23-24, 2001, 1-16.
- Doğan, Samet, “Antik Yunan Felsefesi’nde ‘Güzel’ Kavramı ve Rönesans Resim Sanatına Yansıma Biçimi”, *Journal of Awareness*, S.2, 2016, 452-462.

- Doğan, Sema, “Ortaçağ Manastır Sistemi: Doğu ve Batı Manastırları”, *Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakóltesi Dergisi*, 20, (2), Ankara 2003, 73-89.
- Eco, Umberto, *Ortaçağ- Barbarlar, Hıristiyanlar, Müslümanlar*, Alfa Yayıncılık, İstanbul 2015.
- Einhard, *Vita Caroli Magni*, çev. A.J. Grant, Cambridge, Read How You Want Press, 2006.
- Erbaş, Ali, “Protestan Reformu ve Martin Luther”, [Bildiri], *Dinler Tarihi Araştırmaları- III Sempozyum Bildirileri*, 09-10 Haziran 2001, (s.197-245), Ankara, Dinler Tarihi Derneği Yayınları.
- Erim, Sema, *Yaşanan Mekan Olarak “Yer”*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Fakóltesi 1999.
- Erkan, Aziz, “Resim Sanatında ‘Judith ve Holofernes ‘ Efsanesine İki Farklı Yaklaşım (Caravaggio ve Artemisia Gentileschi)”, *İdil Sanat ve Dil Dergisi*, 7, (42), Ankara 2018, 209-215.
- Eroğlu, Özkan, *Sanatın Tarihi*, Tekhne Yayınları, İstanbul 2014.
- Evkuran, Mehmet, “Ortaçağ Paradigması ve Siyasal Düşüncenin Evrimi”, *Gazi Üniversitesi Çorum İlahiyat Fakóltesi Dergisi*, 2, (4), Ankara 2013, 37-58.
- Faure, Elie, *Yeniden Doğan Sanat*, (Çev.: Bertan Onaran), Kabcacı Yayınevi, İstanbul 1993.
- Garrard, Mary, *Artemisia Gentileschi: The Image of the Female Hero in Italian Baroque Art*, Princeton University Press, Princeton 1989.
- Genç, Adem, “Figüratif Resimde Temsilin İdeolojik Göstergeleri” *Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi*, S.12, Ankara 2014, 25.
- Genç, Özlem, *Charlemagne ve Karolenj Rönesansı*, (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Gazi Üniversitesi Tarih Anabilim Dalı Ortaçağ Bilim Dalı, Ankara 2012, 3.
- Gombrich, Ernst Hans, *Sanatın Öyküsü*, (Çev.: Erol Erduran, Ömer Erduran), Remzi Kitabevi, İstanbul 2017.

- Gönenç, Levent, “Ortaçağ Avrupası’nda Anayasalcılığın Düşünsel ve Kuramsal Temelleri”, *Prof. Dr. Ergun Özbun’a Armağan*, Yetkin Yayınları, Ankara 2008, 267-288.
- Gönülal, Özand, “Cenovalı Heykeltıraşlar (Barok Üslup)”, *Akdeniz Sanat Hakemli Dergi*, 3, (5), Antalya 2010, 87-92.
- Graduate School of the University of Florida in Partial Fulfillment of the Requirements For the Degree of Master of Arts, University of Florida 2008.
- Güç, Ahmet, “Güneş”, *Türk Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, C.14, İstanbul 1996, 288-291.
- Gültekin, Tuba- Tokdil, Ezgi, “Francis Bacon’ın Putlar Kuramı Betimlemesinde Yeryüzü Sanat ve Yoksul Sanatta Söylem Üretimi”, *Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, S.52, 2017, 181-197.
- Gümüş, T. Tolga, “Feodalizm: Avrupa Tarihinde Yeni Yaklaşımlar”, *Tarih Araştırmaları Dergisi*, Cilt 29 (Mart), 39-64.
- Gümüş, Tarık Tolga, “Caen’li Ralph’in Gözünden Türkler: Birinci Haçlı Seferi”, *Uluslararası Avrasya Sosyal Bilimler Dergisi*, 5, (4), 2014, 110-123.
- Gümüş, Tolga, “Ortaçağ’dan Erken Modern Döneme Batı Avrupa’da Eğitim Tarihi: Yeni Yaklaşımlar”, *Mersin Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 6, (1), Mersin 2010, 25-40.
- Güngör, Ali İsra, *Cizvitler*, Berikan Yayınevi, Ankara 2012.
- Gürler, Binnur, “Klasik Gelenek III: Antik çağın Giriştiği Çabanın Uzatılması ya da Rönesans”, *Anadolu Sanat Dergisi*, S.17, 2006.
- Güzel, Öznur, *Dionysos Şenliklerinin Rönesans ve Barok Resim Sanatına Yansımaları*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı 2006.
- H. Zirpolo, Lilian, *Historical Dictionary of Baroque Art and Architecture (Historical Dictionaries of Literature and the Arts)*, Scarecrow Press, Lanham MD and Plymouth, 2010, 184

- Hepdinç Hasgüler, Deniz, *Floransa’da Eğitim Birimi Bulunan Müzelerin Eğitim Çalışmalarının İncelenmesi*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müze Eğitimi Anabilim Dalı, Ankara 2012.
- Hollingsworth, Mary, *Dünya Sanat Tarihi*, (Çev.: Rengin Küçükerdoğan, Banu Ergüder), İnkılâp Kitabevi, İstanbul 2009.
- Honour, Hugh- Fleming, John, *Dünya Sanat Tarihi*, (Çev.: Hakan Abacı), Alfa Başvuru, İstanbul 2015.
- İnalçık, Halil, *Rönesans Avrupası Türkiye’nin Batı Medeniyetiyle Özdeşleşme Süreci*, İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 2011.
- İplikçioğlu, Bülent, *Eskiçağ Tarihinin Anahtarları*, Marmara Üniversitesi Yayınları, İstanbul 1990.
- İpşiroğlu, Nazan -Mazhar, *Oluşum Süreci İçinde Sanat Tarihi*, Hayalbaz Kitap, İstanbul 2010.
- Kahyaoğlu, Mehmet, “Hanedan Sembolü Olarak Arı”, *Çevrimiçi Tematik Türkoloji Dergisi*, S.1, 2011, 102-108.
- Kale, Nesrin, “Hümanizm“, *Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Fakültesi Dergisi*, 25(2), Ankara 1992, 763-777.
- Kamözüt, Cem, “Onyedinci Yüzyıl Bilim Devriminin Hazırlayıcı Olarak Mediciler ve Michenalgelo”, *Kilikya Felsefe Dergisi*, S.1, 2015, 23-43.
- Karaman, Gülay, “Perîşân Çiçek Sünbül ve Klasik Türk Şiirinde İşlenişi”, *İnsan ve Toplum Bilimleri Araştırma Dergisi*, S.2, 2012, 288-319.
- Kavas, Ahmet, “İtalya”, *Türk Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, C.23, İstanbul 2001, 446-448.
- Keser, İnan- Keser, Nimet, “Kadın Tarihi İçin Bir Anıt: Akşam Yemeği Partisi” *Humanitas Dergisi*, S.5, Tekirdağ 2015, 137-152.
- Keser, Nimet, “Akademiler Çağının Ötekileri: Kadın Ressamlar”, *Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, S.11, 2013

- Kınay, Cahid, *Sanat Tarihi Rönesans'tan Yüzyulumıza- Geleneksel'den Modern'e-*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 1993.
- Koçak, Aynur- Gürçay, Serdar, "Soyluluk Çiçeği Erguvana Kültürel Bir İnceleme", *Folklor Edebiyat Dergisi*, 21, (84), Kıbrıs 2015, 33-44.
- Köşklük Kaya, Nezihat, "Avrupa'da Gotik, Rönesans ve Barok Mimarilerin Çatı ve Cephe Sistemleri Açısından Karşılaştırılması", [Bildiri], *5. Ulusal Çatı ve Cephe Sempozyumu*, 15-16 Nisan 2010, (s.1-7), Ankara, Dokuz Eylül Üniversitesi Mimarlık Fakültesi Tınaztepe Yerleşkesi.
- Krawietz, Chiara, "Strozzi, Bernardo", *Grove Art Online. Oxford Art Online, Oxford University Press* 2017, 2.
- Kutlu Altan, Özlem, *Katolik Yapıların İç Mekân Tasarımında Gotik ve Barok Dönemin Karşılaştırılmalı Analizi*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Bahçeşehir Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü İç Mekân Tasarımı, İstanbul 2015.
- Küçükcan, Talip, "İtalya", *Türk Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, C.23, İstanbul 2001, 445-446.
- Legault, Marianne, "What Do You See? Helping Students Understand Seventeenth-Century Baroque and Classical Literary Aesthetics", *University of British Columbia Working Papers in Linguistics*, V.41, 2015, 1-10.
- Machiavelli, Nicolo, *Prens*, (Çev.: Nazım Güvenç), Anahtar Kitaplar, İstanbul 1993.
- Mavioğlu, Gülden – Karbeyaz, Kenan, "Ressam Artemisia Gentileschi ve 17. Yüzyıldan Bir Cinsel Suç Örnekleme", *XII. Adli Bilimler Kongresi*, Isparta 04-06 Haziran 2015.
- Meral, Esra, *Barok Dönem Ölüdoğa Resminde Kullanılan Nesnelere ve Kendi Çalışmalarına Yansımaları*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Eser Metni), Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Anasanat Dalı Resim Programı, İstanbul 2007.
- Meriç, Cemil, *Sosyoloji Notları ve Konferansları*, İletişim Yayınları, İstanbul 1993.
- Moran, Dermot, *The Philosophy of John Scottus Eriugena A Study of Idealism in the Middle Ages*, *Cambridge University Press*, Cambridge 1989.

- Mutlu, Belkıs, *Mimarlık Tarihi Ders Notları*, Mimarlık Vakfı Enstitüsü Yayınları, İstanbul 2001.
- Nasır, Nurten, *Tarihsel Süreçte Resim Sanatı Bağlamında Çürümenin Ele Alınışı ve Görsel Yorumlar*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Anasanat Dalı, Ankara 2011.
- Olgun, Hakan, “Reform”, *Türk Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, C.34, İstanbul 2007, 533-534.
- Oliveria, Maria Leonor Brito do Nascimento e, “A Technical Investigation of an Oil Painting on Copper Support, Including a Study on Consolidants for Treatment”, *Faculdade de Ciências E Tecnologia Universidade Nova de Lisboa* 2015.
- Onay, Meltem, “Antik Çağdan Bugüne Tarihin Başarılı Kadın Liderleri”, *Sosyal ve Beşeri Bilimler Dergisi*, 8, (2), 2013, 213-225.
- Ormiston, Rosalind, *Michelangelo 500 Görsel Eşliğinde Yaşamı ve Eserleri*, (Çev.: Fadidem Kâhya), Türki İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 2009.
- Oter, Tolga, *Geçmişten Günümüze Ud Yapımcıları, Ud Yapımında Kullanılan Yöntemler*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Selçuklu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzik Anabilim Dalı Türk Sanat Müziği Bilim Dalı, Konya 2007.
- Örs, Yasemin, “Takımyıldızların Mitolojik Öyküleri”, *Ankara Üniversitesi Fen Fakültesi Astronomi ve Uzay Bilimleri (Özel Konu)*, 2001.
- Özcan, Özlem, *İstanbul Tarihinde Bankacılık Faaliyetlerinin Gerçekleştiği Yapılar*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü 2009.
- Özer Pınarbaşı, Simgе, *Çağlar Boyu Tahtın Simgesel Anlamları Işığında TÜRK TAHTLARI*, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara 2004.
- Özkarakoç, Özcan, “Sanat Yapıtında Bağlamsal Eleştiri İçin Bir Deneme: Davut ve Golyat Örneği”, *İdil Sanat ve Dil Dergisi*, 1, (2), 2012, 1-16.
- Özsavaş, Nilay, *Türkiye’de İçmimarlık Eğitim: Eğitim Süreci, Farklı Eğitim Programları ve Uluslararası İçmimarlık Ölçütlerine Göre Programların*

*Değerlendirilmesi*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü İçmimarlık Ana Sanat Dalı, Eskişehir 2011.

Panofsky, Erwin, *Gotik Mimarlık ve Skolastik Felsefe*, (Çev.: Engin Akyürek), Kabalcı Yayınevi, İstanbul 1995.

Papila, Aytül, “Kimliğin Anlatım Aracı Olarak Sanat”, *Beykent Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, S.1, İstanbul 2007, 176-190.

Parlak Temel, Özge, “İlahi Komedyası: XXVIII-XXXIII-XXXIV Sayılı Kantolarla Dante'nin Cehenneminde Adalet Kavramı ve Contrapasso Yasası”, *Ankara Üniversitesi Dile ve Tarih- Coğrafya Fakültesi Dergisi*, S.56, 2016, 100-123.

Pevsner, Nikolaus, *Ana Çizgileriyle Avrupa Mimarlığı*, (Çev.: Selçuk Batur), Cem Yayınevi, İstanbul 1977.

Polat, Tuğba- Antel, Ayla Fatma, “Postmodern Cephe Estetiğinde Barok Bir Yöntem Olarak Teatral Anlatım İlkeleri”, *Tasarım + Kuram Dergisi*, S.19, 2015, 109-122.

Ridolfi, Carlo, *The Life of Titian*, Pennsylvania State University Press 1996.

Say, Ahmet, *Müzik Tarihi*, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara 1997.

Sebetçi, Havva, “ 11.-12. Yüzyıllarda Ortaçağ Avrupası'nın Eğitime Genel Yaklaşımı”, *Sosyal ve Kültürel Araştırmalar Dergisi*, 2, (3), 2016, 91-105.

Sevil, Tijen, *Rönesans ve Barok Resim Sanatında İnsan Anatomisinin Üsluplara Göre Yorumlanması*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Dokuz Eylül Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Güzel Sanatlar Eğitim Ana Bilim Dalı Resim-İş Öğretmenliği Programı, İzmir 2008.

Silvers, Deborah Anderson, *Artemisia Gentileschi: The Heart of a Woman and the Soul of a Caesar*, A Thesis Submitted in Partial Fulfillment of the Requirements For the Degree of Master of Liberal Arts Department of Humanities and Cultural Studies College of Arts and Sciences, University of South Florida, Florida 2010.

- Sönmez, Barış Emre, “Hellenistik Heykel Sanatında Toplumsal Bilinç ve Öz Biçim İlişkisi”, *Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, S.4, 2015, 160-183.
- Sönmez, Murat, *Çağdaş Mimarlıkta Cephe/Yüzey Kavramı Tartışmaları*, (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Gazi Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, Ankara 2011.
- St. Teresa of Avila, *The Life of St. Teresa of Jesus of The Order of Our Lady of Carmel*, (Çev.: David Lewis), CreateSpace Independent Publishing Platform, London 2014.
- Tampone, Gennaro- Corazzi, Roberto- Mandelli, Emma, *Domes in the World Cultural Identity Symbolism Geometric and Formal Genesis Consturction, Identification, Conservation*, Promo Florence Events, Floransa 2012.
- Tanrıverdi, Hasan, “Vahdet-i Vücûd- Panteizm Karşılaştırması”, *Dinî Araştırmalar Dergisi*, 14, (40), 2012, 65-89.
- Tapiê, Lucien, Victor, *Barok*, (Çev.: Işık Ergüden), Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 2011.
- Tarar Hasanoğlu, Alev, *Barok Çağ ve İçindeki Işık Rembrandt*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim-İş Eğitimi Ana Sanat Dalı, İstanbul 1996.
- Tekin, Segâh- Sipahi, Esra Banu, “Kent, Yönetim, Din, Siyaset ve Düşünce Bağlamında Ortaçağ Avrupası’na İlişkin Bir Değerlendirme”, *Tarih Okulu Dergisi*, S.XVII, 2014, 189-219.
- Tetikçi, İsmail, “Gelenekten Günümüze Aktarımlar ‘Venüs’”, *Yıldız Journal of Art and Design*, V.2, I,1, 2015
- Trask, Williard, *Joan of Arc: In Her Own Words*, Turtle Point Press, 1996.
- Tuncel, Mebruke, *Osmanlı Tezhîp Sanatında Barok- Rokoko Üslûbu 18-19. Yüzyıl*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Geleneksel Türk El Sanatları Anasanat Dalı Tezhîp Programı, İstanbul 2002.



- Turani, Adnan, *Dünya Sanat Tarihi*, Remzi Kitabevi, İstanbul 1992, 442.
- Tümer, Günay, “Cizvitler”, *Türk Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, C.8, İstanbul 1993, 40-42.
- Tüzün, Melihat, *Rönesans'tan Barok'a Dini ve Tarihsel Konulu Eserlerdeki Natürmort Nesnelere*, (Yayımlanmamış Sanatta Yeterlilik Metni), Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Anasanat Dalı, İstanbul 2004.
- Uçar, Merve, *Caravaggio'nun Eserlerinde Vahşetin Görselliği*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Işık Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul 2014.
- Ulutürk, Muammer, *Hıristiyanlık'ta Havarilik*, (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Felsefe ve Din Bilimleri Anabilim Dalı Dinler Tarihi Bilim Dalı, Konya 2005.
- Ülgen, Pınar, “Geç Ortaçağ'da Avrupa'daki Üniversiteler ve Eğitim”, *Mustafa Kemal Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 7, (14), 2010, 347-372.
- Ünlü, Barış, “İmparatorluk Fikrinin Gelişimi”, *Ankara Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakültesi Dergisi*, 65, (3), Ankara 2010, 252, 238-266.
- Vasari, Giorgio, *Sanatçıların Hayat Hikâyeleri*, (Çev.: Elif Gökteke), Sel Yayıncılık, İstanbul 2013.
- Waardenburg, Jacques, “Reform” *Türk Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, C.34, İstanbul 2007, 530-533.
- Wellek, René, “Edebiyat Biliminde Barok Kavramı”, (Çev.: Sıddık Yüksel), *Ondokuz Mayıs Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, C.11, Samsun 1998, 209-235.
- Wölfflin, Heinrich, *Sanat Tarihinin Temel Kavramları*, (Çev.: Ahmet Cemal), Hayalperest Yayınevi, İstanbul 2015.
- Yetkin, Suut Kemal, *Barok Sanat*, Cem Yayınevi, İstanbul 1977.

## İNTERNET KAYNAKLARI

- Clugnet, Léon. "St. Catherine of Alexandria." *The Catholic Encyclopedia*, Vol. 3. New York: Robert Appleton Company, <http://www.newadvent.org/cathen/03445a.htm> (Erişim Tarihi 20.04.2018)
- <http://basilicasalutevenezia.it/> (Erişim Tarihi 09.12.2017)
- <http://islamic-arts.org/2011/the-great-mosque-of-cordoba-geometric-analysis/> (Erişim Tarihi 16.12.2017)
- [http://romanchurches.wikia.com/wiki/San\\_Carlo\\_alle\\_Quattro\\_Fontane?file=Carlo\\_alle\\_Quattro\\_Fontane.jpg](http://romanchurches.wikia.com/wiki/San_Carlo_alle_Quattro_Fontane?file=Carlo_alle_Quattro_Fontane.jpg) (Erişim Tarihi 13.12.2017)
- [http://romanchurches.wikia.com/wiki/Santa\\_Maria\\_della\\_Pace?file=Maria\\_della\\_Pace.jpg](http://romanchurches.wikia.com/wiki/Santa_Maria_della_Pace?file=Maria_della_Pace.jpg) (Erişim Tarihi 15.12.2017)
- [http://whc.unesco.org/?cid=31&l=en&id\\_site=3&gallery=1&index=25&maxrows=12](http://whc.unesco.org/?cid=31&l=en&id_site=3&gallery=1&index=25&maxrows=12) (Erişim Tarihi 07.12.2017)
- <http://whc.unesco.org/en/list/1009> (Erişim Tarihi 05.12.2017)
- [http://www.artcyclopedia.com/artists/blanchard\\_jacques.html](http://www.artcyclopedia.com/artists/blanchard_jacques.html) (Erişim Tarihi 16.06.2018)
- [http://www.artcyclopedia.com/artists/bray\\_jan\\_de.html](http://www.artcyclopedia.com/artists/bray_jan_de.html) (Erişim Tarihi 15.06.2018)
- [http://www.artcyclopedia.com/artists/vaccaro\\_andrea.html](http://www.artcyclopedia.com/artists/vaccaro_andrea.html) (Erişim Tarihi 16.06.2018)
- <http://www.artemisiam-gentileschi.com/female-martyr.html> (Erişim Tarihi 19.04.2018)
- <http://www.arthistoryarchive.com/arthistory/baroque/Artemisia-Gentileschi.html>, (Erişim Tarihi 10.04.2018)
- <http://www.arthistoryarchive.com/arthistory/baroque/Artemisia-Gentileschi.html> (Erişim Tarihi 12.04.2018)
- <http://www.artway.eu/content.php?id=1579&lang=en&action=show> (Erişim Tarihi 03.05.2018)
- <http://www.bluffton.edu/homepages/facstaff/sullivanm/chartresnorth/cportal.html>, (Erişim Tarihi 01.12.2017)

- <http://www.getty.edu/art/collection/artists/312/carlo-maratti-italian-1625-1713/> (Erişim Tarihi 16.06.2018)
- <http://www.getty.edu/art/collection/artists/413/johann-carl-loth-german-1632-1698/> (Erişim Tarihi 14.06.2018)
- <http://www.getty.edu/art/collection/artists/623/pietro-paolini-italian-lucchese-1603-1681/> (Erişim Tarihi 15.06.2018)
- <http://www.getty.edu/art/collection/objects/133975/orazio-gentileschi-danae-and-the-shower-of-gold-italian-1621-1623/?dz=0.5000,0.3560,0.79> (Erişim Tarihi 01.05.2018)
- <http://www.getty.edu/art/collection/objects/737/francesco-solimena-aurora-taking-leave-of-tithonus-italian-1704/> (Erişim Tarihi 03.05.2018)
- <http://www.gettyimages.ae/detail/photo/france-lot-souillac-sculpture-detail-from-high-res-stock-photography/127051780>, (Erişim Tarihi 04.12.2017)
- <http://www.hellenicaworld.com/Art/Paintings/en/ArtemisiaGentileschi.html> (Erişim Tarihi 19.04.218)
- <http://www.luther.de/en/95thesen.html>, (Erişim Tarihi 10.12.2017)
- <http://www.museibologna.it/arteantica/percorsi/53086/luogo/36144/id/51922/oggetto/43331/> (Erişim Tarihi 22.04.2018)
- <http://www.museivaticani.va/content/museivaticani/en/collezioni/musei/museo-pio-clementino/Cortile-Ottagono/laocoonte.html#&gid=1&pid=1> (Erişim Tarihi 09.12.2017)
- <http://www.sentantuan.com/kilisemiz/ruhsal-degerlerimiz/azize-cecillia/> (Erişim Tarihi 21.04.2018)
- <http://www.the-athenaeum.org/art/detail.php?ID=121580> (Erişim Tarihi 21.04.2018)
- <http://www.the-athenaeum.org/art/detail.php?ID=121601> (Erişim Tarihi 17.04.2018)
- <http://www.the-athenaeum.org/art/detail.php?ID=39935> (Erişim Tarihi 30.04.2018)
- <http://www.vaux-le-vicomte.com/wp-content/uploads/2014/08/Transparence.jpg> (Erişim Tarihi 11.12.2017)

- <https://artuk.org/discover/artists/bonatti-giovanni-c-16351681> (Erişim Tarihi 16.06.2018)
- <https://artuk.org/discover/artists/moreelse-johannes-after-16021634> (Erişim Tarihi 16.06.2018)
- <https://artuk.org/discover/artists/tassi-agostino-c-15791644> (Erişim Tarihi 11.04.2018)
- [https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:The\\_Penitent\\_Mary\\_Magdalen\\_by\\_Artemisia\\_Gentileschi](https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:The_Penitent_Mary_Magdalen_by_Artemisia_Gentileschi) (Erişim Tarihi 19.04.2018)
- [https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:The\\_Penitent\\_Mary\\_Magdalen\\_by\\_Artemisia\\_Gentileschi#/media/File:Artemisia\\_Gentileschi\\_%E2%80%94\\_Conversione\\_della\\_Maddalena\\_\(Maria\\_Maddalena\\_penitente.jpg\)](https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:The_Penitent_Mary_Magdalen_by_Artemisia_Gentileschi#/media/File:Artemisia_Gentileschi_%E2%80%94_Conversione_della_Maddalena_(Maria_Maddalena_penitente.jpg)) (Erişim Tarihi 22.04.2018)
- [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:%27Jael\\_and\\_Sisera%27\\_Alessandro\\_Turchi,\\_Dayton\\_Art\\_Institute.JPG](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:%27Jael_and_Sisera%27_Alessandro_Turchi,_Dayton_Art_Institute.JPG) (Erişim Tarihi 02.05.2018)
- [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Andrea\\_Vaccaro\\_-\\_Loth\\_e\\_as\\_filhas.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Andrea_Vaccaro_-_Loth_e_as_filhas.jpg) (Erişim Tarihi 03.05.2018)
- [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Andrea\\_Vaccaro\\_The\\_ascension\\_of\\_Saint\\_Januarus.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Andrea_Vaccaro_The_ascension_of_Saint_Januarus.jpg) (Erişim Tarihi 04.05.2018)
- [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Artemisia\\_Gentileschi\\_-\\_Self-Portrait\\_as\\_a\\_Lute\\_Player.JPG](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Artemisia_Gentileschi_-_Self-Portrait_as_a_Lute_Player.JPG) (Erişim Tarihi 19.04.2018)
- [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Artemisia\\_Gentileschi\\_-\\_Sleeping\\_Venus.JPG](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Artemisia_Gentileschi_-_Sleeping_Venus.JPG) (Erişim Tarihi 23.04.2018)
- [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Artemisia\\_Gentileschi\\_Condottiero\\_Bologna.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Artemisia_Gentileschi_Condottiero_Bologna.jpg) (Erişim Tarihi 22.04.2018)
- [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Bathsheba\\_at\\_Her\\_Bath\\_by\\_Artemisia\\_Gentileschi\\_ca.\\_1640-1645\\_\(Vienna\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Bathsheba_at_Her_Bath_by_Artemisia_Gentileschi_ca._1640-1645_(Vienna).jpg) (Erişim Tarihi 30.04.2018)
- [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Bernardo\\_Strozzi\\_St.\\_Catherine\\_of\\_Alexandria\\_\(LACMA\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Bernardo_Strozzi_St._Catherine_of_Alexandria_(LACMA).jpg) (Erişim Tarihi 02.05.2018)
- [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Blanchard,\\_Jacques\\_-\\_Saint\\_Cecilia\\_-\\_17th\\_c.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Blanchard,_Jacques_-_Saint_Cecilia_-_17th_c.jpg) (Erişim Tarihi 02.05.2018)

- [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Cagnacci\\_Maddalena\\_svenuta.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Cagnacci_Maddalena_svenuta.jpg) (Erişim Tarihi 02.05.2018)
- [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Cairo,\\_Death\\_of\\_Cleopatra.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Cairo,_Death_of_Cleopatra.jpg) (Erişim Tarihi 01.05.2018)
- [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Danae\\_by\\_Van\\_Loo.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Danae_by_Van_Loo.jpg) (Erişim Tarihi 01.05.2018)
- [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Elisabetta\\_Sirani\\_Autorretrato\\_Museo\\_Pushkin\\_Moscu.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Elisabetta_Sirani_Autorretrato_Museo_Pushkin_Moscu.jpg) (Erişim Tarihi 03.05.2018)
- [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Ficherelli,\\_Felice\\_The\\_Rape\\_of\\_Lucretia.JPG](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Ficherelli,_Felice_The_Rape_of_Lucretia.JPG) (Erişim Tarihi 02.05.2018)
- [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Giovanni\\_Bonati\\_Esther\\_before\\_Ahasuerus\\_-\\_Google\\_Art\\_Project.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Giovanni_Bonati_Esther_before_Ahasuerus_-_Google_Art_Project.jpg) (Erişim Tarihi 03.05.2018)
- [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Guido\\_Cagnacci\\_-\\_Susanna\\_and\\_the\\_Elders\\_-\\_WGA3761.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Guido_Cagnacci_-_Susanna_and_the_Elders_-_WGA3761.jpg) (Erişim Tarihi 30.04.2018)
- [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Guido\\_Reni\\_-\\_The\\_Penitent\\_Magdalene\\_Google\\_Art\\_Project.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Guido_Reni_-_The_Penitent_Magdalene_Google_Art_Project.jpg) (Erişim Tarihi 02.05.2018)
- [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jan\\_de\\_Bray\\_003.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jan_de_Bray_003.jpg) (Erişim Tarihi 02.05.2018)
- [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Judith\\_in\\_the\\_Tent\\_of\\_Holofernes\\_by\\_Johann\\_Liss\\_Budapest\\_version.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Judith_in_the_Tent_of_Holofernes_by_Johann_Liss_Budapest_version.jpg) (Erişim Tarihi 01.05.2018)
- [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Maratta\\_Venus\\_and\\_Cupid.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Maratta_Venus_and_Cupid.jpg) (Erişim Tarihi 03.05.2018)
- [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Moreelse\\_Clio\\_-\\_muse\\_of\\_history.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Moreelse_Clio_-_muse_of_history.jpg) (Erişim Tarihi 03.05.2018)
- [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Peter\\_Paul\\_Rubens\\_-\\_Virgin\\_and\\_Child\\_-\\_WGA20220.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Peter_Paul_Rubens_-_Virgin_and_Child_-_WGA20220.jpg) (Erişim Tarihi 30.04.2018)
- [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Peter\\_Paul\\_Rubens\\_Judith\\_with\\_the\\_Head\\_of\\_Holofernes\\_-\\_WGA20269.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Peter_Paul_Rubens_Judith_with_the_Head_of_Holofernes_-_WGA20269.jpg) (Erişim Tarihi 01.05.2018)

- [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Pieter\\_Lastmann\\_Bathseba.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Pieter_Lastmann_Bathseba.jpg) (Erişim Tarihi 03.05.2018)
- [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Pietro\\_Paolini\\_St\\_Catherine\\_of\\_Alexandria.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Pietro_Paolini_St_Catherine_of_Alexandria.jpg) (Erişim Tarihi 02.05.2018)
- [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Santa\\_Maria\\_della\\_Vittoria\\_-\\_2.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Santa_Maria_della_Vittoria_-_2.jpg) (Erişim Tarihi 15.12.2017)
- <https://earsiv.anadolu.edu.tr/xmlui/bitstream/handle/11421/1281/352349.pdf?sequence=1&isAllowed=y> (Erişim Tarihi 04.12.2017)
- <https://en.wikiarquitectura.com/building/san-carlo-alle-quattro-fontane/#lg=1&slide=4> (Erişim Tarihi 13.12.2017)
- <https://en.wikiarquitectura.com/building/san-carlo-alle-quattro-fontane/> (Erişim Tarihi 13.12.2017)
- [https://en.wikipedia.org/wiki/Portrait\\_of\\_a\\_Nun\\_\(Artemisia\\_Gentileschi\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Portrait_of_a_Nun_(Artemisia_Gentileschi)) (Erişim Tarihi 19.04.2018)
- <https://oca.org/saints/lives/2015/11/24/103382-great-martyr-catherine-of-alexandria> (Erişim Tarihi 20.04.2018)
- [https://quod.lib.umich.edu/m/musart/x-1963-sl-2.45/1?chaperone=S-MUSART-X-1963SL2.45+1963\\_2\\_45A.JPG;lasttype=boolean;lastview=thumbnail;resnum=7;sid=4d672d980600fbb695b2076d00f52819;size=20;start=1;subview=detail;view=entry;rgn1=musart\\_all;q1=guercino](https://quod.lib.umich.edu/m/musart/x-1963-sl-2.45/1?chaperone=S-MUSART-X-1963SL2.45+1963_2_45A.JPG;lasttype=boolean;lastview=thumbnail;resnum=7;sid=4d672d980600fbb695b2076d00f52819;size=20;start=1;subview=detail;view=entry;rgn1=musart_all;q1=guercino) (Erişim Tarihi 03.05.2018)
- [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/b6/Peter\\_Paul\\_Rubens\\_-\\_Susanna\\_and\\_the\\_Elders\\_-\\_WGA20267.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/b6/Peter_Paul_Rubens_-_Susanna_and_the_Elders_-_WGA20267.jpg) (Erişim Tarihi 30.04.2018)
- <https://www.artbible.info/art/large/932.html> (Erişim Tarihi 02.05.2018)
- <https://www.biography.com/people/artemisia-gentileschi-9308725> (Erişim Tarihi 12.04.2018)
- <https://www.bluffton.edu/homepages/facstaff/sullivanm/italy/rome/stivo/planwhole.jpg> (Erişim Tarihi 14.12.2017)
- <https://www.bluffton.edu/homepages/facstaff/sullivanm/italy/rome/stivo/0139.jpg> (Erişim Tarihi 14.12.2017)

- <https://www.bluffton.edu/homepages/facstaff/sullivanm/italy/turin/sanlorenzo/0003.jpg>  
(Erişim Tarihi 16.12.2017)
- <https://www.bluffton.edu/homepages/facstaff/sullivanm/italy/turin/sanlorenzo/0063.jpg>  
(Erişim Tarihi 16.12.2017)
- <https://www.britannica.com/biography/Artemisia-Gentileschi> (Erişim Tarihi 12.04.2018)
- <https://www.britannica.com/biography/Gian-Lorenzo-Bernini/images-videos> (Erişim Tarihi 09.12.2017)
- <https://www.britannica.com/topic/Chartres-Cathedral>, (Erişim Tarihi 01.12.2017)
- <https://www.britannica.com/topic/Gesu> (Erişim Tarihi 11.12.2017)
- <https://www.britannica.com/topic/gonfalonier> (Erişim Tarihi 22.04.2018)
- <https://www.britannica.com/topic/Lucretia-ancient-Roman-heroine> (Erişim Tarihi 22.04.2018)
- [https://www.catholic.org/bible/book.php?id=18&bible\\_chapter=](https://www.catholic.org/bible/book.php?id=18&bible_chapter=) (Erişim Tarihi 18.04.2018)
- <https://www.dia.org/art/collection/object/judith-and-her-maidservant-head-holofernes-45746> (Erişim Tarihi 21.04.2018)
- <https://www.expedia.com.my/Mainz-Cathedral-Mainz.d6188738.Place-To-Visit> (Erişim Tarihi 07.12.2017)
- <https://www.hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/digital-collection/01.+Paintings/45708/?lng=en> (Erişim Tarihi 01.05.2018)
- <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/436453> (Erişim Tarihi 23.04.2018)
- <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/436502> (Erişim Tarihi 03.05.2018)
- <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/441230> (Erişim Tarihi 02.05.2018)
- <https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/the-virgin-of-the-rosary/eb5f85ec-f95d-4709-ab09-693206bfb3f5> (Erişim Tarihi 30.04.2018)
- <https://www.nationalgallery.org.uk/artists/guercino> (Erişim Tarihi 16.06.2018)

- <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.46434.html> (Erişim Tarihi 02.05.2018)
- <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.83.html> (Erişim Tarihi 02.05.2018)
- <https://www.pinterest.co.uk/pin/485544403548278940/> (Erişim Tarihi 05.12.2017)
- <https://www.rome.net/st-peters-square> (Erişim Tarihi 16.12.2017)
- <https://www.the-athenaeum.org/people/detail.php?ID=7081> (Erişim Tarihi 15.06.2018)
- [https://www.wga.hu/bio\\_m/c/cairo/biograph.html](https://www.wga.hu/bio_m/c/cairo/biograph.html) (Erişim Tarihi 14.06.2018)
- <https://www.wga.hu/frames-e.html?/bio/b/baciccio/biograph.html> (Erişim Tarihi 20.12.2017)
- <https://www.wga.hu/frames-e.html?/bio/b/bernini/gianlore/biograph.html> (Erişim Tarihi 14.12.2017)
- <https://www.wga.hu/frames-e.html?/bio/b/bernini/gianlore/biograph.html> (Erişim tarihi 14.12.2017)
- <https://www.wga.hu/frames-e.html?/bio/b/bernini/gianlore/biograph.html> (Erişim Tarihi 14.12.2017)
- <https://www.wga.hu/frames-e.html?/bio/c/carracci/annibale/biograph.html> (Erişim Tarihi 18.12.2017)
- <https://www.wga.hu/frames-e.html?/bio/v/velazque/biograph.html> (Erişim Tarihi 10.12.2017)
- <https://www.wga.hu/frames-e.html?/html/b/bernini/gianlore/sculptur/1640/therese1.html> (Erişim Tarihi 15.12.2017)
- <https://www.wga.hu/frames-e.html?/html/b/botticel/5allegor/30birth.html> (Erişim Tarihi 04.12.2017)
- [https://www.wga.hu/frames-e.html?/html/c/cagnacci/death\\_c.html](https://www.wga.hu/frames-e.html?/html/c/cagnacci/death_c.html) (Erişim Tarihi 01.05.2018)
- <https://www.wga.hu/frames-e.html?/html/c/cagnacci/index.html> (Erişim Tarihi 01.05.2018)



- <https://www.wga.hu/frames-e.html?html/c/cagnacci/index.html> (Erişim Tarihi 14.06.2018)
- <https://www.wga.hu/frames-e.html?html/c/caravagg/03/17judit.html> (Erişim Tarihi 01.05.2018)
- <https://www.wga.hu/frames-e.html?html/c/caravagg/index.html> (Erişim Tarihi 10.12.2017)
- <https://www.wga.hu/frames-e.html?html/c/caravagg/index.html> (Erişim Tarihi 20.12.2017)
- <https://www.wga.hu/frames-e.html?html/c/carracci/annibale/farnese/index.html> (Erişim Tarihi 18.12.2017)
- <https://www.wga.hu/frames-e.html?html/f/ficherel/index.html> (Erişim Tarihi 16.06.2018)
- <https://www.wga.hu/frames-e.html?html/g/gentiles/artemisi/index.html> (Erişim Tarihi 17.04.2018)
- <https://www.wga.hu/frames-e.html?html/g/gentiles/artemisi/index.html> (Erişim Tarihi 18.04.2018)
- <https://www.wga.hu/frames-e.html?html/g/gentiles/artemisi/index.html> (Erişim Tarihi 20.04.2018)
- <https://www.wga.hu/frames-e.html?html/g/gentiles/artemisi/index.html> (Erişim Tarihi 20.04.2018)
- <https://www.wga.hu/frames-e.html?html/g/gentiles/artemisi/index.html> (Erişim Tarihi 21.04.2018)
- <https://www.wga.hu/frames-e.html?html/g/gentiles/artemisi/index.html> (Erişim Tarihi 21.04.2018)
- <https://www.wga.hu/frames-e.html?html/g/giordano/index.html> (Erişim Tarihi 16.05.2018)
- <https://www.wga.hu/frames-e.html?html/l/lastman/index.html> (Erişim Tarihi 16.06.2018)

<https://www.wga.hu/frames-e.html?html/m/michelan/1sculptu/david/david.html>  
(Erişim Tarihi 15.12.2017)

<https://www.wga.hu/frames-e.html?html/p/parodi/index.html> (Erişim Tarihi  
18.12.2017)

<https://www.wga.hu/frames-e.html?html/r/rembrand/index.html> (Erişim Tarihi  
03.05.2018)

<https://www.wga.hu/frames-e.html?html/s/solimena/index.html> (Erişim Tarihi  
16.06.2018)

<https://www.wga.hu/frames-e.html?html/v/viollet/gargoyle.html> (Erişim Tarihi  
16.12.2017)

[https://www.wga.hu/html\\_m/c/caravagg/01/091lute.html](https://www.wga.hu/html_m/c/caravagg/01/091lute.html) (Erişim Tarihi 02.05.2018)

[https://www.wga.hu/html\\_m/g/giordano/2/tarquin.html](https://www.wga.hu/html_m/g/giordano/2/tarquin.html) (Erişim Tarihi 02.05.2018)

[https://www.wga.hu/html\\_m/r/rembrand/26group/01group.html](https://www.wga.hu/html_m/r/rembrand/26group/01group.html) (Erişim Tarihi  
11.12.2017)

[https://www.wga.hu/html\\_m/r/rubens/10religi/08religi.html](https://www.wga.hu/html_m/r/rubens/10religi/08religi.html) (Erişim Tarihi 03.05.2018)

[https://www.wga.hu/html\\_m/r/rubens/15biblic/09bathsh.html](https://www.wga.hu/html_m/r/rubens/15biblic/09bathsh.html) (Erişim Tarihi  
03.05.2018)

[https://www.wga.hu/html\\_m/v/velazque/07/0714vela.html](https://www.wga.hu/html_m/v/velazque/07/0714vela.html) (Erişim Tarihi 03.05.2018)

<https://www.wga.hu/index1.html>, (Erişim Tarihi 31.11.217)

<https://www.wga.hu/support/viewer/z.html> (Erişim Tarihi 14.12.2017)

<https://www.wga.hu/support/viewer/z.html> (Erişim Tarihi 14.12.2017)

<https://www.wga.hu/support/viewer/z.html> (Erişim Tarihi 15.04.2018)

<https://www.wikiart.org/en/guido-reni/st-cecilia-1606> (Erişim Tarihi 02.05.2018)

Johann Peter Krsch, "St. Cecilia." *The Catholic Encyclopedia*, Vol. 3. New York: Robert Appleton Company, <http://www.newadvent.org/cathen/03445a.htm>  
(Erişim Tarihi 21.04.2018)

## ÖZGEÇMİŞ

<b>Kişisel Bilgiler</b>	
Adı Soyadı	Ayşe DURAN
Doğum Yeri ve Tarihi	03.03.1989
<b>Eğitim Durumu</b>	
Lisans Öğrenimi	Atatürk Üniversitesi – Edebiyat Fakültesi – Sanat Tarihi Bölümü
Y. Lisans Öğrenimi	Atatürk Üniversitesi – Sosyal Bilimler Enstitüsü- Sanat Tarihi Ana Bilim Dalı- Batı Sanatı ve Çağdaş Sanat Bilim Dalı
Bildiği Yabancı Diller	
Bilimsel Faaliyetleri	
<b>İş Deneyimi</b>	
Stajlar	
Projeler	
Çalıştığı Kurumlar	
<b>İletişim</b>	
E-Posta Adresi	ayseduran25@hotmail.com
<b>Tarih</b>	11.07.2018