



Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi
Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi
Van Yüzüncü Yıl University
The Journal of Social Sciences Institute
Yıl / Year: 2020 - Sayı / Issue: 49
Sayfa/Page: 207-238
ISSN: 1302-6879



Alegorik Anlatım ve Rönesanstan Modernizme Batı Resminde Yansıması *Allegoric Expression and its Reflection From Renaissance to Modernism in the West Painting*

- Evren KARAYEL GÖKKAYA*
- Cemre Ece KURTMAN**

*Doç., Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi,
Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü
Çanakkale/Türkiye
Associate Prof., Çanakkale Onsekiz Mart
University, Fine Arts Faculty Painting
Department Çanakkale/Türkiye
karayeleveren@gmail.com
ORCID: 0000-0001-8450-7914

**Yüksek Lisans Öğrencisi, Çanakkale Onsekiz
Mart Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü,
Resim Anasanat Dalı, Çanakkale/Türkiye
Graduate Student, of Çanakkale Onsekiz Mart
University Social Sciences Institute Painting
Department Çanakkale/Türkiye
cecurtman5@gmail.com
ORCID: 0000-0003-4550-3640



Makale Bilgisi / Article Information
Makale Türü / Article Type: Araştırma
Makalesi / Research Article
Geliş Tarihi / Date Received:
19/05/2020
Kabul Tarihi / Date Accepted:
02/09/2020
Yayın Tarihi / Date Published:
30/09/2020

Atrf: Karayel Gökkaya, E. & Kurtman, C. E.
(2020). Alegorik Anlatım ve Rönesanstan
Modernizme Batı Resminde Yansıması. *Van
Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler
Enstitüsü Dergisi*, 49, 207-238

Citation: Karayel Gökkaya, E. & Kurtman, C. E.
(2020). Allegoric Expression and Its Reflection
From Renaissance to Modernism in The West
Painting. *Van Yüzüncü Yıl University The Journal
of Social Sciences Institute*, 49, 207-238

Öz

Atalarımızın bize bıraktığı alegorik ifade şekilleri olan mitolojik hikâyeler sözel ve yazınsal olarak gelecek kuşaklara aktarılmaya isteğiyle simgesel yazılar halinde kodlanarak alegorik resimler dönüşmüştür. Batı'da 17. yüzyıla kadar resimlerde görülen mitolojik, dini ve moralistik konular sonraları beşerî ve toplumsal alegoriler halini almıştır. Kültürel öğretilerin ve törelerin aktarıldığı bir miras gibi dönemsel değişikliklere uğrayan ve çeşitlilik gösteren, kültürel sembollerin anlam bulduğu dolaylı bir anlatım dili olan alegoriyi anlamak ikonoloji ve ikonografi disiplinleri göz önünde tutularak mümkündür. Ortaçağ'dan günümüze kadar resim sanatında anlamı aktarmaya yönelik gayesiyle kendine bir varlık alanı bulmuş olan bu dili Rönesanstan Modernizme kadar örneklerle irdelemek ve bu kavramın sembolle, metaforla olan ilişkisini ortaya koymak bu araştırmanın amacını oluşturmaktadır. Çünkü çağdaş resimsel yaratımın devamlılığında, resmin geçmiş serüvenlerine yeniden bakma, yaratım biçimlerini sorgulama, anlama ve özümseme son derece önemli bir gereksinimdir. Bu gereksinim doğrultusunda yapılan bu araştırmanın önemli bir kısmını resimlerin alegori ve biçim-içerik açısından irdelemesi oluşturacaktır. Ancak onun öncesinde alegori, onunla karıştırılan diğer kavramlar ve çözümleme yöntemleri açığa kavuşturulacaktır. Batı resim sanatı tarihinde alegorik anlatımın farklı yoğunlukta kullanıldığı dönemlere ait örneklerin incelendiği ikinci bölümden sonra "Resim sanatında alegori neden bir anlatım dili olarak tercih edilmiştir ve edilmektedir" sorusuna cevaben varılan sonuç ortaya konacaktır.

Anahtar Kelimeler: Resim Sanatı, Batı Resim Sanatı, Alegori, Sembol, Mitoloji

Abstract

The depictions of mythological-religious paintings from the past to the present form the result of this search. Mythological stories, the allegorical expressions of our ancestors, were coded in symbolic writings with the wish to be verbally and literally transferred to the next generations and to be converted into allegorical images. The mythological, religious, and moral problems seen in the paintings in the West until the 17th century later became human and social allegories. Understanding the allegory of expression, a form of expression in which cultural teachings and ceremonies are different and change symbols that are subject to periodic options such as inheritance, can be used considering the discipline of iconology and iconography. Allegorical expression, which is the whole of the symbols used as a form of expression in myths, fairy tales, fables, is also the language of expression that has been used since the early ages as an indirect image language, even by abstract expressionists. The aim of this research is to examine this language, which has found itself an area of existence in the art of painting from the Middle Ages until today, with knitting from Renaissance to Modernism, and to reveal the relationship between this concept and the symbol and metaphor. Because in the continuity of contemporary pictorial creation, it is an extremely important requirement to look at the past adventures of the painting, to question the forms of creation, to understand and assimilate. An important part of this research in line with this requirement will be the examination of the pictures in terms of allegory and form-content. But before that, allegory, other concepts, and methods of analysis mixed with it will be clarified. After the second part, which examines the examples of the periods in which the allegorical expression is used in different intensities in the history of Western painting, the result reached in response to the question of "Why is allegory chosen and used as a language of expression in painting art "will be revealed.

Keywords: Painting Art, Western Painting Art, Allegory, Symbol, Mythology

1. Giriş

Bu makalede alegori kavramı açıklanarak Batı resim sanatında Ortaçağ'dan günümüz sanatına kadar işlenen alegorik temalar literatür tarama yöntemi ile bir araya getirilerek incelenmiştir. Evren sorgusu ile başlayarak inanç çerçevesinde ortaya çıkan mitolojik hikâyeler ve bu hikâyelere dayalı olarak gelişen alegori kavramı, ilk olarak kavram karışıklığı yaratabilecek diğer kavramlarla karşılaştırılarak net bir şekilde tanımlanmıştır. Ana başlık altında Batı resim sanatının yaradılış sorgusu sonucu ilk dinlerin, mitlerin resme olan etkileri ve yansımaları incelenmiştir. İlkelerin dininden bugünün sanatına alegori kavramı ve resim inceleme metotlarını ortaya koyan bu çalışmanın araştırmacılar için bir kaynak oluşturması amaçlanmaktadır.

1.1. Alegori, Onunla Karıştırılan Diğer Kavramlar ve Çözümleme Yöntemleri

Soyut ya da somut bir kavramı bir imgeye yüklenen anlamla aktarmanın yolu olan simge, sembol, metafor ve alegori kavramları yazınsal ve resimsel anlatım biçimi olarak kullanılmıştır. Alegori, tüm bu kavramları kapsayan ve eserin geneline yayılmış, yalıtılmış imgelerin bütünüdür. Sözlük anlamı olarak “allos” (öteki) ve “agoreuein” (anlatıcı) sözcüklerinin birleşiminden oluşup kelime kökeni Yunanca olan alegori kavramı, Türk Dil Kurumu tarafından da “bir görüntü, bir yaşantı veya bir davranışın daha iyi kavranmasını sağlamak için göz önünde canlandırıp dile getirme, yerine, bir sanat eserindeki öğelerin gerçek hayattan bir şeyleri temsil etmesi durumu”¹ olarak açıklanmıştır. Bu kavram, mecazi anlam içeren bir takım şifrelemelerle, dolaylı söylem ve anlatımla, kavramlar arasında ilişki kurarak anlatma şeklidir. Edebiyat alanında olduğu gibi resim alanında da sıkça kullanılır. Sembolik anlatımdan farklı olan alegori bir temsile varmak için bir fikirden yola çıkarken sembol başlı başına kendisi bir temsildir (Durand, 1998: 10). Alegorik anlatım kültürlerin birikimini, atalarımızdan bize kalan öyküleri, inançları ve düşünceleri sembolizmle barındırır. Sıklıkla birbirine karıştırılan alegori ve sembol kavramları birbirine çok yakın anlamlara sahip olmalarına rağmen birbirinden farklıdır. Alegori toplumun şekillendirdiği sosyokültürel anlamları barındırırken sembol daha çok sanatçının kendi sosyokültürel yaşamının, duygu ve düşüncelerinin anlamsal bir ürünü olarak kullanılmaktadır. Bunun yanı sıra metafor kavramı sıklıkla alegorinin yerini alsa da daha kapalı ve dolaylı bir anlatımı vardır. Metafor kelimesi kök anlamı ile incelenecek olursa, Eski Yunan dilinde “meta” (öte) sözcüğüyle “phoros” (bir yerden başka bir yere taşıma, bir alandan başka alana götürme, bir şeyi başka şeye aktarma) sözcüğünün birleştirilmesiyle oluşmuştur (Karaman, 2012: 327). Eski Türkçe ile anlamı ‘istiare’ olan metafor bugünlerde ‘eğretileme’ olarak bilinmektedir. “Metaforlar günlük hayatta sıradan bir dille anlatılamayacak imgeleri zihnimize görselleştirerek kalıcılığını arttırmaktadır.” (Boynukalın, 2014: 9) Basitçe ifade edilecek olursa varlığın gerçek anlamını benzetme yoluyla aktarmak demektir. Özünde farklı olan iki imge birleştirilerek diğer imgenin gizil anlamının aktarılmasını sağlayan metaforlar, ortaya çıkan yeni sanatsal anlatımlara yoğunluk ve derinlik kazandırır.

Resim sanatında alegorinin ortaya çıkış hikâyesi imgelere yüklenen anlamlarla başlar. İnsanlık tarihi boyunca, hayat, ölüm, doğa

¹ TDK, www.tdk.gov.tr (Erişim Tarihi: 19.04.2020)

ve insanlığın birbiriyle olan ilişkileri gibi temel sorulara asırlardır mitler yaratarak cevap verilmiş olması şaşırtıcıdır (Daniels, 2014: 9). İnsanlığın varlığından bu yana imgelere yüklenen anlamlar olduğu görülmektedir. Bu anlamlar kültürel, sosyolojik ve coğrafik durumlar devreye girdiğinde değişikliğe uğrasa da öz aynıdır: “Neden” ve “nasıl” sorularına verilen cevaplar. İlkel insanın sorgusu, bireysel aidiyet bulma isteği ve inançları toplumdaki topluma değişen mitler halini almıştır. Yağmurun, depremin, rüzgârın nedeni aranırken mitolojinin, dolayısıyla bu noktadan başlayıp günümüze kadar uzanacak sanat serüveninin de temeli oluşturulmuştur. Kültür, coğrafya ve sosyal şartların belirlediği varoluşsal sorgunun cevaplarıyla ortaya çıkan, ilkelerin dinini oluşturan ve günümüze kadar gelen hikâyeler, masallar, mitler bugün resimlerde yer alan simgelerle alegoriyi ortaya koyar.

Arkaik dönemden beri insanlığı etkileyen ve resimlere konu olan imgeler ve simgeler; resimlerin kültür dokusundaki antropoloji, psikoloji, tarih ve inanç olguları göz önünde tutularak araştırılır. Bir toplumun sanatı hakkında doğru analizler yapabilmek için coğrafyasını yüzyıllardır besleyen dini arka planı tanımak ve araştırmak gerekir. Resimlerde gördüğümüz simgeler, imgeler, olay örgüleri ve kişilerin arketip kökenleri eski mitos ve ilkelerin ayınlerine dayanır. İkonolojik ve ikonografik araştırmalar da mitos dilinin çözümlenmesine ve eserin anlaşılmasına yardımcı olur.

Mitolojik hikayelerde bulunan sembolik anlamın kompleks kurgusu çözümlenemediğinde sembollerin oluşturduğu kompozisyonları anlamak da mümkün değildir. Mitolojik konuların içerikleri esasında bilinmezliklerin karmaşasını oluşturur. Mitoloji, sembolik anlatımlardan oluştuğu için hem mit hem sembol olarak iki bilinmeyenlidir ve ön plana çıkarılan nesnelere gerçek anlamları görünenin arkasında saklıdır (Ateş, 2014: 33). Yani mitoloji ve semboller girift haldedir ve bunun çözümlenmesi ve gerçek anlamın ortaya çıkması için ön araştırma şarttır. Panofsky'nin ön ikonografik çözümlemesinde ilk aşama olan olgusal değerlendirme yani biçimlerin birbiriyle olan ilişkisinin olay örgüsü dâhilinde tanımlaması yapılıdır. Ardından yapılan ifadesel çözümleme yani ruhsal ve duygusal niteliklerin tanımlaması ön ikonografik çözümlemenin ikinci aşamasını oluşturur. Tüm bu değerlendirmede ortaya koyulan biçimlere motif denir. “Bu motiflerin bulunmasına sıralanmasına ise sanat eserinin ikonografik tasviri denir” (Cömert, 1991: 214). Panofsky'nin eser incelemesinde kullandığı uzlaşım sal anlam resimdeki motiflerin ve kompozisyonun resmin teması kapsamında değerlendirilmesi ile tamamlanır. Bu motiflere imge denir ve imgelerin bütününe hikâye ve alegori ismi verilir. İkonografinin konusunu da imgelerin, alegori ve

hikâyelerin belirlenmesi oluşturur (Cömert, 1991: 215): Resimlerdeki imgelerin olay bağına çözebilmek için motiflerin anlamlarının bilinmesi gerekir. Resimde geçen hikâye ve alegori sanatsal motiflerin birleşiminden oluşan imgelerin bütünde yarattığı anlam içinde aranmalı. Bunu çözümlenebilmek içinse Tevrat ve İncil'deki öyküler, Roma ve Yunan mitolojisinin bilinmelidir.

2. Batı Resim Sanatında Alegori

“Bütün mitolojilerin arkasında, kâinatla ilgili temel düşünceler yatmaktadır. Yerel ya da yerelleştirilmiş bir mitolojiyi anlamak için, mitleri yaratan ya da devam ettiren insanların yaşadığı dünya hakkında bir şeyler bilmemiz gerekmektedir” (Mackenzie, 1996: 193). Paleolitik Çağ'dan bugüne kadar gelebilen mitoloji ve semboller, farklı topluluklarda da benzerlik gösterir. Kesin bir nedeni olmamakla beraber bu benzerlik toplulukların bir şekilde birbirleriyle olan etkileşimlerine ve kalıtsal insani özelliklere dayandırılarak savunulur. “Her yeni doğan hayvanın bireysel olarak yeniden kazanmak zorunda olmasını düşünemeyeceğimiz içgüdüler gibi, insan ruhunda da kalıtsal olarak, doğuştan kazanılmış kolektif tasavvur modelleri vardır” (Jung, 2009: 75).

Resim sanatında alegorinin ortaya çıkış hikâyesi imgelere yüklenen anlamlarla başlar ve insanlık, asırlardır hayat, ölüm, doğa ve insanın birbiriyle olan ilişkileri gibi temel sorulara mitler yaratarak cevap bulmuşlardır. Doğa karşısında insanın güçsüzlüğünün anlatım yolu olan mitoslar, imgelem yardımıyla, gerçek yaşamı yorumlama yolunda ilk girişimlerdir. Mitoloji, ilkel toplumun inancı aynı zamanda da sanattır. İnsanlık var olduğundan beri, yaşadığı evreni ve çevresini anlamlandırma ihtiyacı hisseder ve kozmogonik-antropogonik teoremlerini inançları doğrultusunda kurgular. Yaşadığı dönem, kültür, coğrafya, felsefi anlayış ve din mitosların mozaik taşlarını oluşturur. Her toplumun kendi kurgu öyküleri ve mitosları vardır. Batı kültürünün temelini oluşturan ve Yunan ilk çağı hakkında bugün edinilen bilgilerin kaynağı olan Homeros anlatıları Yunan tanrılarının doğası ve dönemin dokümanları olarak değerlendirilir. Homeros'un anlatıları yalnızca şiirden ibaret değildir. Homeros anlatılarını, o dönem yaşayan insanlarla değerlendirirsek, buldukları dünyayı kozmogonik-antropogonik olarak ele aldıkları, mitlerden oluşan bir din kitabı olduğu sonucuna varılır. Esasında; animist² bir dinden, insan biçimci çok tanrılı bir dine geçiştir (Atış, 2009: 59).

² “İlkel dinler, günümüzden yaklaşık olarak 3.000 yıl önce beş kıtada doğmuştur. Bu dinlerin hemen hemen hepsi “canlılık” formunda görülmektedir. Çünkü ilkeller, hayvanlar, bitkiler, kayalar, dağlar, ırmaklar, yıldızlar gibi çevrelerinde bulunan her

Felsefenin yükselişiyle artan evren-doğum soruları üzerine Homeros kaynaklı bir eser yazan Hesiodos, eserinde evrenin var oluşunu adına *khaos* dediği boşluktan çıkan tanrılar ve onların yarattığı bir evren olarak yorumlar. Bunun sebebi içinde bulunduğu dönemin halen din-mitoloji merkezli olmasıdır. Dolayısıyla ortaya çıkan eser ilahi-kutsal etkidedir. Antik Yunan filozofları sanatı moralistik bir düşünceyle ele alır. Onlara göre, etik ve ahlak sorunları sanatın merkezini oluşturur. Bu sebeple moralistik kavramlar, metaforik olarak Yunan mitolojisinin temel taşıdır. Mitolojide her kavram aslında bir metafordur, doğal olarak da tüm mitoloji esasında alegorilere dayanır. Yunanlılar geleneksel inançlarına bağlı kalarak mitoslara kabul edilebilir bir yorum getirmiştir. Anlatıların yüzeysel olarak değerlendirilmemesi gerektiğini ve onların aslında metaforik anlam içerdiği düşünülür. (İndirkaş, 2015: 12) Helenistik dönemin, git gide karmaşıklaşan mit ve din olgusu, ilkelleşmemiş aksine dönemin düşünürleri ve gelişen felsefesiyle zenginleşmiştir. Çünkü antropomorfik anlayışa dayalı inançları bunu hoş görmektedir. Daha sonraki Helenistik dönem filozofları da Homeros destanlarını alegorik biçimde yorumlamış, Zeus hava tanrısıdır, Poseidon su tanrısı diyerek destanların ardında yatan gizil anlamları ortaya çıkarmaya çalışmışlardır (Erhat ve Kadir, 1984). Platon ise tanrılarını mantık çerçevesinde tanımlamaya çalışarak, ruhu gerçek bilgiye ulaşmanın temeli olarak ele almış ve ruh ile idealar arasındaki ilişkiyi mitos yardımıyla açıklamıştır (Kaya, 2013). Heredot'un toplum ahlakına zarar veren tanrı yalanları uydurduğunu düşünerek varoluş olgusunu tekrar yorumlamıştır. Bununla birlikte bazı mitosları kendi düşüncesiyle kurgulamış ve mitolojik düşünceden tümüyle kurtulamamıştır (İndirkaş, 2015: 13). Mitler bugün ilk insanlar hakkında bildiğimiz alelade hikâyeler değil onların gerçekliğidir. İlk insanların doğaya yükledikleri anlamlarla hayal gücü ve kavrama gücünün sonuçları sembollerdir. Mitler, masallar, fabllarda bir anlatım biçimi olarak kullanılan sembollerin bütünü olan alegorik anlatım, aynı zamanda resim dili olarak ilk çağlardan beri kullanılan bugün soyut dışavurumcuların dahi yararlandığı anlatım dilidir.

Erken Hristiyanlıkta İsa Peygamber'in kuzu, balık, güvercin gibi belli başlı hayvan figürleriyle simgelenmesi görsel sanatlarda olay, düşünce ya da kavramların izleyene aktarılabilmesi için başvurulan kişileştirerek simgelemeye örnektir. 11. yüzyıldan bu yana özellikle öğretici nitelikteki alegorik resimler dinsel sorunlara, kilise örgütlerine ve tarihsel olaylara, iyilik, kötülük, ölüm, sonsuz yaşam, yaşam

şeyin bir "ruh" u olduğuna inanmaktaydılar. Bu inanca göre, ruhun bedene ya da bedeninin bazı bölümlerine bağlı olduğuna inanılır." (Artun, 2007)

döngüsü gibi kavramlarla ayların, mevsimlerin işlendiği alegorik sahnelerin yanı sıra kralların, papaların ya da imparatorların siyasal gücünü simgeleyen sahnelerle betimlenir. Özellikle Ortaçağ'da dini metinlerin anlatımını kolaylaştırmak için yapılan resimler sözleri iletmek ve açıklamak için kullanılan bir araca dönmüştür. Sembol ve alegoriler, toplumların inançlarını, kültürlerini, tarihlerini, öğretilerini aktarabildikleri bir anlatım şeklidir. Edebiyatta da sıklıkla kullanılan alegori, Ortaçağ'da kitap resimleri, duvar resimleri ve kilise süslemeleriyle karşımıza çıkmaktadır.

Pagan kültürünün sonlarına doğru başlayan ve artarak süre gelen alegorik yorumlar Ortaçağ boyunca devam etmiştir. Ortaçağ düşünürleri, pagan mitoslarını Hristiyan felsefesine oturtmaya çalışmışlar, kutsal gerçeklerin insanlara anlatılması için yeniden yorumlanabileceğine inanmışlardır. (İndirkaş, 2015: 13) Pagan antikitesi ve Yahudilik sembolizmi Hristiyanlığı etkiler ve Ortaçağ ahlak felsefesi etkisine girer. Batı resim sanatı bilhassa Ortaçağ döneminde dini konuları daha çok simgesel anlatım yoluyla aktarmayı amaçlayarak Ortaçağ Hristiyan sanatında ayrıntılı bir simge ve alegori dili yaratır. Ortaçağ resim sanatı konu ve bu konuların aktarım yöntemiyle, ilk etapta pek anlaşılmayan simgesel ve alegorik tasarımlara dayanırken Rönesans resimleri dini konulu ve mitolojik resimlerle ilkçağ mitolojisinin moralitik olarak Hristiyanlığa uyarlanmış simgesel ve amblematik öğelerini içerir (Uşun ve Yüzgüller, 2018: 15). İnananları etkilemek için, kutsal hikâyeleri imgeleştiren Museviler, sinagoglarını eski Ahit hikâyeleriyle süslemişlerdir ancak Musevi yasaları puttaparlığa yol açar korkusuyla imge yapımını yasaklamıştır (Gombrich, 2011: 127). Doğu'da hâkim olan Museviler'in tasvir yasağı, yine Doğu'dan yayılmaya devam eden Hristiyanlığı bu düşüncelerle sanat anlamında etkilemiştir. 6. yüzyılın sonlarında yaşamış olan Papa Gregorius Magnus, çoğunlukla okuma yazması olmayan kilisenin bu üyelerini eğitmek için, resimlerin, resimlendirilmiş bir kitaptaki imgelerin çocuklara yardımcı olduğu gibi yararlı olabileceğini, resme karşı çıkan herkese "Yazılar okuma yazma bilenler için ne ise, resimler de okuma yazma bilmeyenler için aynı şeydir" sözleriyle anımsatmıştır (Gombrich, 2011: 135). Özellikle 11. yüzyıldan itibaren Ortaçağ alegorik resimlerinde öğretici nitelikte sahneler ağırlıklı olarak din, kilise ve tarihle ilgilidir. Bunların yanı sıra işlenen konular zaman zaman imparatorların ve papaların siyasi gücünü simgeleyen sahneler, insanların niteliklerini ortaya koyan simgeler, iyilik ve kötülük gibi moralist anlamda konular, ölüm ve sonsuz yaşam, cennet cehennem gibi kavramlar, ayların ve mevsimlerin işlendiği alegoriler daha belirgin bir ikonografik anlayış ile tanımlanmıştır.

Giotto'nun Scrovegni Şapeli duvarına işlediği yedi ölümcül günah ve erdemlerini konu alan freskoları (Resim 1), moralist bir yaklaşımla figürlerin jest ve mimiklerini destekleyen sembollerle izleyiciye aktarılmıştır.

15. yüzyıl Hollandalı ressam Hieronymus Bosch tarafından resmedilen, yedi ölümcül günahı konu alan tablada (Resim 2) ise bir dairenin içine bölünmüş yedi dilim ve dairenin ortasında İsa görülür. Her dilim bir günahı anlatır ve merkezde duran İsa ile tanrının her şeyi gören gözü simgelenir. İsa'nın bulunduğu dairenin etrafında “*Cave, cave dominus videt*” yani “Sakın sakın, tanrı seni görüyor” yazar. Tablanın dört köşesinde de ayrı konular daire içinde resmedilmiştir. Bunlar Hristiyanlık inancında “son dört şey” olarak geçen ölüm, hesap günü/yargı, cennet ve cehennem tasvirleridir.

11. yüzyıldan Rönesans'a kadar işlenen moralist konular, yaşam-ölüm, cennet cehennem kavramlarının işlendiği alegorik resimler, Rönesans sanatçıları tarafından yaygınlaşmış ancak ilgi alanları haline gelmemiş, dekoratif olarak kullanılmıştır. Daha ağırlıklı olarak kullanılan dekoratif resimler konuları daha çok mitolojik hikâyelerin anlatıldığı ya da mevsimlerin işlendiği alegorilerden oluşur.



Resim 1: Giotto, “Günahlar ve Erdemler”, Fresko, 1303-1305, Scrovegni Şapeli, Padova, İtalya.

“Farklı bir şekilde sağdan sola okunan Botticelli'nin “İlkbahar” (Resim 3) adlı eserinde karakterlerin birleşimi için tahmin edici bir açıklama verilmemiştir. Sağda, batı rüzgârı Zephyros Khloris'i kovalar. Rüzgâr tam onu yakalamak üzereyken, Khloris nefesinden çiçekler çıkarır ve ilkbahar tanrıçası Flora'ya dönüşür. Flora çiçek nakışlı elbisesinden toprağa çiçekler serper. Ortada Venüs sonsuz bir daire içinde dans eden Üç Güzel'e işaret etmektedir; uzakta, solda Merkür çift yılanbaşı değneğiyle bir bulutu rahatsız eder. Aşk tanrısı Cupido orta figürü

çevreleyen kemerin üzerinde uçarken, bütün temanın aşk olabileceğini ima eder. Çiçekler ve orman en maliyetli duvar süsü olan duvar halısını taklit etmek için resmedilmiştir” (Gomm, 2014: 21).



Resim 2: Hieronymus Bosch, “Yedi Ölümcül Günah ve Dört Son Şey”, Ahşap Üzeri Yağlıboya, 120× 150 cm, 1500 civarı, Prado Müzesi, Madrid, İspanya.

Jan van Eyck tarafından 15. yüzyılın başında Bruges’da bir zengin bir tüccarın evlilik törenlerini konu alan “Arnolfi’nin Evlenmesi” (Resim 4) resminde zenginlik belirtileri olan bir oda içinde el ele tutuşan bir çift odanın içini de gösterecek şekilde resmedilmiş bir ayna, bir köpek ve birçok simge barındırmaktadır. İdeal bir evlilik alegorisi olarak düşünülen bu resimde bulunan, ayaklardan çıkmış olan ayakkabılarla bu törenin kutsallığına, avizede tek yanan mum ile tanrı şahitliğine, köpek ile de bağlılık ve sadakate vurgu yapılmıştır. Aynanın etrafına işlenmiş İsa motifleri, tespih, elinde haç tutan Azize Margaret heykelciği ile de Hıristiyanlığa dair göndermeler bulunur. Pencerenin önünde bulunan portakallar ise tüccarın zenginliğini yansıtır. Aynanın bulunduğu duvarda ise “*Johannes van Eyck fuit hic 1434*” yani “Johannes van Eyck buradaydı” yazar.

Yaşlı Peter Bruegel tarafından 1562’de çizilen “İsyankâr Meleklerin Çöküşü” (Resim 6) panosu, ortasında baş melek Mikail’in zırhlı figürünü gösterir. Uzun kılıcı ve Diriliş’in yani İsa’nın kötüyü yenmesi simgesi kırmızı haç işaretli kalkanını kullanan Mikail, Şeytan’ı ve Tanrı’ya isyan etmiş olan melekleri yener. Bu galibiyet isyankârların Cennet’ten hemen düşmeleri ve Mikail’in etrafında uçuşan beyaz elbiseli galip meleklerle vurgulanır. Düşen figürler şeytansı formlara dönüşmüştür. Şeytan ise Mikail'in ayakları altındaki ejderhadır (Gomm, 2014: 84).



Resim 3: Sandro Botticelli, “İlkbahar Alegorisi” Panel Üzerine
Tempera, 202 × 314 cm 1475 civarı, Uffizi Galeri, Floransa, İtalya



Resim 4: Jan van Eyck, “Arnolfi’nin Evlenmesi”, Meşe Üzerine
Yağlı Boya, 82,2 × 60 cm, 1434, Londra Ulusal Galerisi, Londra, İngiltere

Bruegel de Dürer gibi Mikail'i zırlı ve şeytanın ve kötülüğün simgesi haline gelmiş ejderhayla boğuşurken resmetmiştir (Resim 5).



Resim 5: Albrecht Dürer, “İsyan Meleklerinin Çöküşü”, Ahşap Baskı, 392 x 283 mm, 1498, Devlet Güzel Sanatlar, Galerisi, Karlsruhe, Almanya.



Resim 6: Yaşlı Pieter Bruegel, “İsyankar Meleklerin Çöküşü”, Panel Üzerine Yağlı Boya, 117 × 162 cm, 1562, Belçika Kraliyet Güzel Sanatlar Müzeleri, Brüksel, Belçika.

Yaşlı Peter Bruegel tarafından 1562’de çizilen “İsyankâr Meleklerin Çöküşü” (Resim 6) panosu, ortasında baş melek Mikail’in zırhlı figürünü gösterir. Uzun kılıcı ve Diriliş’in yani İsa’nın kötüyü yenmesi simgesi kırmızı haç işaretli kalkanını kullanan Mikail, Şeytan’ı ve Tanrı’ya isyan etmiş olan melekleri yener. Bu galibiyet isyankârların Cennet’ten hemen düşmeleri ve Mikail’in etrafında uçan beyaz elbiseli galip meleklerle vurgulanır. Düşen figürler şeytansı formlara dönüşmüştür. Şeytan ise Mikail’in ayakları altındaki ejderhadır (Gomm, 2014: 84). Bruegel de Dürer gibi Mikail’i zırhlı ve şeytanın ve kötülüğün simgesi haline gelmiş ejderhayla boğuşurken resmetmiştir (Resim 5).

Atasözlerine göndermelerle dolu Jan Steen’in “Lüksten Sakının” (Resim 7) adlı resminin merkezinde, izleyiciye dönük, bir elinde şarap testisi, bir elinde kadeh tutan bir kadın oturmaktadır. Hemen yanında, umarsızca oturan bir adam, başka bir kadına gülmekte, arkada çocuklardan biri tütün içerken diğer çocuk dolaptan bir şeyler çalmaktadır. Figürlerin hepsi birbirinden bağımsız gibi görünmektedir. Resimde dünyevi zevklerden dolayı ahlaki değerlerin unutulmasına vurgu yapılmıştır. Masadan yemek yiyen köpek şehvet düşkünlüğünü vurgulamak ya da fablda anlatıldığı üzere ağzında bir yemek parçası tutan ama sudaki yansımasını yakalamaya çalışınca yemeğini düşüren köpek gibi açgözlülüğü betimlemek için kullanılabilir (Gomm, 2014: 212). Figürlerin üzerinde bir sepette sallanan sopalar ve kılıçlar gelecekte karşılaşacakları cezayı semboller. Hıristiyan ikonografisinde genellikle hırs ve haset sembolü olan maymun, bu resimde duvar saatiyle oynayarak zamanın akışını engellemeye çalışır ve doğru yoldan çıkmayı yansıtır. Resimde bulunan oyun kartları da tembelliği ve kötü alışkanlıkları simgeler. Resmin genel yapısı zenginlik kavramı ile ahlaki değerler ve toplumsal yapı arasındaki gerilim hattı üzerinde gidip gelmektedir. Sanatçı bu çalışmasıyla servet sahibi olmanın ahlaki değerlerden uzaklaştırıcı, yoldan çıkaran bir tehlike halini almasını ve ahlaki değerlerin önemini alegorik bir dille yansıtmıştır (Aral, 2017: 20).



Resim 7:Jan Steen, “Lüksten Sakının”, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 105 x 145 cm, 1663, Viyana Sanat Tarihi Müzesi, Viyana, Avusturya.

Rönesans’ın biçimsel algısını düşünsellikle kıran Maniyerizm döneminde ise üstü örtülü gizil anlamların yoğun olduğu resimler yapılmıştır. Dönemin sanatçıları tarafından gizli ve simgesel anlamlarla kullandıkları narativ³ resimlerle alegoriye bakış açısı değişmiştir.

³ Öyküleyici sanat, Resim ve heykelde, yapıtın bir öyküyü ya da olayı betimlemesini amaçlayan sanat anlayışı. Özellikle 19. Yüzyılda burjuva zevklerine hitap eden bir tutum olarak yaygınlaşmıştır. Terim, bu dönemin eğilimini nitelemek amacıyla ilk olarak Victoria çağı İngiltere’si için kullanılmışsa da benzeri tüm sanatsal davranışlar içindir (Sözen ve Tanyeli:2012)



Resim 8: Tintoretto “Aziz Giorgia’nın Ejderle Savaşı”, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 157,5 × 100 cm, 1558, Londra Ulusal Galerisi, Londra, İngiltere.

Tintoretto’nun “Aziz Giorgia’nın Ejderle Savaşı” resmi (Resim 8), Hristiyanlık tarihinde önemi olan bir hikâyeyi konu alır. Resimde izleyiciye doğru koşmakta olan bir kadın figürü görülmektedir. Arka sahnede ise ejderhayla savaşıyan bir atlı ve yerde yatan bir figür görülür. Efsaneye göre, şehrin yakınlarında yaşayan bir ejderhaya, şehre saldırmaması için verdikleri koyunlar biter ve insan kurban etmeye başlarlar. Sıra prensese geldiğinde, kral her ne kadar dirense de halk baskın gelir ve prenses ejderhaya kurban edilmek üzere sunulur. O sırada şehrin yakınlarından geçen Aziz Giorgia, halkın Hristiyanlığı kabul etmesi karşılığında prensesi kurtarır. Resim gökyüzünde ışıkların içinde beliren Tanrıyla, Aziz Giorgia’nın davranışını onaylandığını simgeler. Yerde yatan figürün de duruşu itibariyle İsa’ya bir atıf olduğu düşünülmektedir. Ejderha, Hristiyan ikonografi sanatında şeytani simgelemektedir ve bu alegorik hikâyede de ejder, inançsızlığı ve şeytani simgeler. Yani Aziz Giorgia ejderi öldürerek aslında şeytani yenmiş olur. Prensese ise Hristiyanlığı kabul eden insanlardır ve kurtarılmışlardır.

Mevsimler ve dört element konuları üzerine de resimleri olan maniyerist sanatçı Guseppe Acimboldo ise alegoriyi daha farklı bir şekilde ele almıştır. Arcimboldo, insanın görsel algılamasının form ile içerik arasında ayırım yapabileceğini düşünerek meyve ve sebzelerden oluşturduğu alegorik figürleri tek bir imgenin birden fazla konsepti taşıyacağını kanıtlamaya çalışır (Kâhyaoğlu, 2008: 138).

“Bahçıvan” ya da “Sebze Tabağı” olarak bilinen resimde (Resim 9) bir yönden esprili bir figür yorumu görülürken tersine çevrildiğinde başka bir imgeyle karşılaşılır. Bir tabakta çeşitli sebzeler; soğanlar, havuçlar, mantarlar, kabaklar, ıspanak, turp ve başka yeşillikler görülmektedir. Sebzelerin şekilleri ve kompozisyondaki fallik imgeler küçükbaş hayvan ve bahçelerin koruyucusu bereket tanrısı Priapos’un büyük fallusunu hatırlatır. Diğer taraftan ise sebzeler bahçıvanın alegorik portresi olarak algılanır. Sebzelerin içinde bulunduğu kap şapkaya, turp bir burna, mantarlar dudaklara, ceviz ve fındıklar gözlere, soğan yanağa dönüşür (Ay, 2016: 103). Böylece resim bahçıvan ve sebze tabağıyla Priapos’un temsil ettiği bereket kavramının alegorik bir yorumu haline gelir.



Resim 9: Giuseppe Arcimboldo, “Bahçıvan/Sebze Tabağı” Panel Üzeri Yağlı Boya, 36 × 24 cm, 1590’lar, Ala Ponzzone Kent Müzesi, remona, İtalya.



Resim 10:Johannes Vermeer, “Resmin Alegorisi”, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 1668, 120 x 100 cm, Viyana Sanat Tarihi Müzesi, Viyana, Avusturya

Jan Vermeer'in "Resmin Alegorisi" tablosu (Resim 10) ressamın atölyesinden bir sahneyi yansıtır. Resim bir elinde kitap diğer elinde trompet tutan mavi elbiseli kadın ve onun resmini yapan ressam ile iki figürden oluşur. Resmin ön planındaki perde, izleyiciye sanki resme mekânın dışından, perdenin ardından bakıyormuş gibi bir izlenim verir. Katolik bir öge olarak kullanılan tavana asılı şamdandaki iki başlı kartal figürü Habsburg Hanedanlığı sembolü olarak hanedanlığa bir göndermedir. Şamdanın mumsuz olması hanedanlığın gücünün yitirdiğinin dolayısıyla Katolikler'in hükümdarlığının bittiğinin sembolik bir göstergesidir. Modelin elindeki trompet onun Peri Kleio olduğunu düşündürür ve trompet şanı ve kahramanlığı dile getireceğini, başındaki defne yaprakları kazandığı veya kazanacağı zaferi ve kitap da bilgeliği simgeler (Göğebakan, 2008: 106).

Barok dönem incelendiğinde en sık işlenen temanın, din ya da ünlü kişilerin ve ailelerin övgü konulu alegorik resimleri olduğu görülmüştür. "Diego Velazquez'in 1618 civarlarında yaptığı "Marta ve Meryem'in Evinde İsa" resmi (Resim 11), Luka İncil'inde, İsa'nın en sadık inananlarından biri olan Mecdelli Meryem ve kardeşi Marta'nın İsa ile aralarında geçen bir öyküsünü anlatır. Öyküde misafirlere hizmet eden Marta, Meryem'in kendisine yardım etmeyi bırakıp İsa'yı dinlemeye koyulmasına öfkelenir. Marta, İsa'ya kardeşinin hizmet işlerinde onu yalnız bırakmasına aldırıp aldırmadığını sorar. İsa ise Meryem'in hizmet etmekten daha önemli bir şey yaptığını söyler. Resimde bu konu iki sahneyle anlatılmıştır. Arka planda oturmakta olan İsa ve onu dinleyen iki kişi görülür, yerde oturmakta olan Meryem'dir. Ön plandaki mutfak sahnesinde de iki kişi görülmektedir. Bunlardan biri Marta'dır. Yüzündeki somurtkanlık ve arkasında duran yaşlı kadın ile durumdan memnun olmadığı, Meryem'i kıskandığı anlaşılır. Yaşlı kadın kıskançlığı simgelemektedir. Mutfak masasının üzerinde, İsa'nın dirilişini simgeleyen yumurtalar bulunur, ayrıca Yunanca *Ichthus* ya da *Ichthys* kelimesi, "İsa Mesih, Tanrı'nın seçilmiş oğlu" anlamına gelen Yunanca "*Iesous Christos Theou Uios Soter*" cümlesindeki kelimelerin baş harflerinden meydana gelir. Hıristiyanlıkta Hz. İsa'nın sembolü olan ve resimde de bulunan balık hem İsa'yı hem de Tanrıyı simgeler (Atasağın, 2016: 10). Bu bakış açısıyla Velazquez soyut olan Tanrıyı ve kozmik boyutu, mutfak gibi tamamen somut bir mekânda balık gibi, yine maddeden oluşan, olağan nesnelere janr resme dönüştürmüştür (Akalin & Melikoğlu, 2010: 44). Böylece Velazquez "Marta ve

Meryem'in Evinde İsa" resminde madde ile tin arasında bağ kurarak öyküyü alegorik ve simgesel bir yaklaşımla ifade etmiştir.



Resim 11: Diego Velázquez, “Marta ve Meryem’in Evinde İsa”, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 60 x 103.5 cm, 1599-1660, Londra Ulusal Galerisi, Londra, İngiltere.

Alegori, kavramlar ve biçim arasında bağ kuran bir araç olarak kullanılmıştır. Alegorik resimlerin, genellikle geleneksel ve soyut olduğu düşünülür ancak 17. yüzyılda bu tür resimler, belirli bir fikri ifade etmenin bir yoludur. Peter Paul Rubens’in “Barışın Nimetleri Alegorisi” (Resim 12) bu amaçla yapılmış bir tablodur. İspanya ile barış sağlamak amacıyla, Rubens tarafından I. Charles’a hediye edildiği söylenir. Resim barışın nimetleriyle savaşın korkunçluğunun karşılaştırıldığı savaş-barış alegorisidir (Gombrich, 2011: 402). Resmin merkezinde barışı simgeleyen Pax görülür ve hemen yanındaki bereket tanrısı bebek Plutus’u beslemektedir. Bu sebeple, aynı zamanda bolluk ve bereketi de simgeler. Pax’ın başının üzerinde, elinde tanrıların habercisi Hermes’i simgeleyen bir asa tutan ve Pax’ın başına taç giydirmekte olan bir melek görülür. Bu da barışın tanrılar tarafından onaylandığına işaret eder. Ön kısımda satir, elinde meyvelerle dolu ve bereket sembolü olan *cornicopiayı* oradakilere sunar. Doğurganlık sembolü olan Bacchus ve Bacchus kültürüne ait sol kısımda tef çalıp dans eden kadınlarla resimde barışın getirdiği bolluk, bereket, keyif ve eğlence yansıtılmıştır. Pax’ın arkasında ise bilgelik ve uygarlık getirici sanatların tanrıçası Athena, savaş tanrısı Ares’e kalkarıyla karşı gelecek

Pax'ı korur. Arkada ise Ares'in yoldaşı öfke, arkasını dönerek kaçan bir kadın olarak resmedilmiştir.



Resim 12: Peter Paul Rubens, “Barışın Nimetleri/Savaş ve Barış”, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 203.5 x 298 cm, 1629-30, Londra Ulusal Galerisi, Londra, İngiltere.

18. ve 19. yüzyıllarda Aydınlanma Çağının düşünsel getirileriyle biçem ve tekniğe verilen önemle Batı sanatındaki simgesel ve amblematic anlamlar unutulmuştur (Uşun ve Yüzgüller, 2018: 15). Sanatçılar yeni anlatım yolu olarak, tarihi yansıtan daha rasyonalist bir arayış içerisine girmişlerdir. Şöyle ki, William Hogarth dönemin püriten geleneklerinin getirdiği düşünce etkisi altındaki insanlara ulaşabilmek adına, erdemler ve günahları konu edindiği resim dizileri yapmıştır. Ortaçağ sanatında olduğu gibi ders ve vaaz niteliğinde olan bu resimlerde bulunan figürler, büründükleri karakterlerin özelliklerini yansıtacak kıyafet, jest ve mimiklerle desteklenmişlerdir. William Hogarth'ın İngiltere'deki ahlaki çöküşü yansıtan resim serisi "*A Rake's Progress/Hovardanın Yazgısı*" resimlerinden “Hovarda Bedlam Akıl Hastanesinde” (Resim 13) Tom Rakewell adındaki zengin ve kibirli birinin düşüşünü anlatan serinin son resmidir. Parasını lüks yaşam, fuhuş ve kumara harcar ve sonuç olarak Filo Hapishanesinde hapsedilir. Ardından Bedlam Akıl Hastanesi'ne yatırılır. Son sahne olan “Hovarda Bedlam Akıl Hastanesinde” ölmekte olan Rakewell'in yer aldığı resimde yüzüstü bırakıp terk ettiği hizmetkâr kızdan başka ölümüne üzülen hiç kimsenin olmadığı bir sahne yansıtılır (Gombrich, 2011: 463). Resim dizisi bir yandan dönemin sosyal durumunu gözler önüne sererken, diğer taraftan izleyiciye çıkarabileceği bir ahlak dersi vermektedir. Resimde bulunan

her figür ve olayın, Hogarth'ın bu moralistik öyküde alegorik biçimde yansıtmayı amaçladığı bir rolü vardır ve bu roller karakterlerin izleyiciye aktardığı ruh hali ve içinde buldukları olaylarla anlaşılabilir.



Resim 14:William Hogarth, “Hovarda Bedlam Akıl Hastanesinde”, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 62.5 x 75 cm, 1732-1735



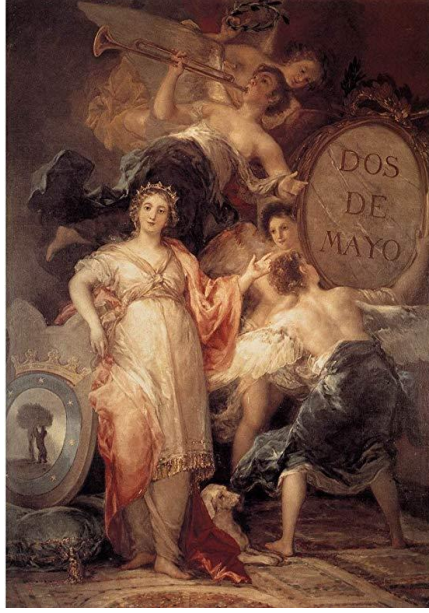
Resim 13: François Boucher, “Venüs Vulcanus’tan Aineias İçin Zırh İstiyor”, Tuval Üzerine Yağlı Boya , 252 x 175 cm, 1703–1770 , Louvre Müzesi, Paris, Fransa.

İzleyen dönemlerde, Neoklasizm, Rokoko ve Romantizmde alegorik anlatım pek tercih edilmez, tıpkı Rönesans'ta olduğu gibi daha çok dekoratif nitelikli alegorik resimler görülmektedir. Rokoko ressamı François Boucher, “Venüs Vulcanus’tan Aineias İçin Zırh İstiyor” resminde (Resim 14), Aineias’ın Juno’nun kötüklediği bir dizi savaşa katılmasıyla, annesi Venüs’ün Vulcanus’tan zırh isteme sahnesi aktarılır. Boucher’in tablosunda güzellik ve aşk tanrıçası kuğu ve kumru sembollerinden ikisi ile çevrili Venüs bir bulutun üzerinde oturur. Eşi Vulcanus’a bakarak ondan oğlu için zırh yapmasını talep eder. Roma mitolojisinde ateş, yanardağ ve volkan tanrısı olan Vulcanus’u betimleyen demirler bulunur ve sağ köşede volkanı ya da ateşi anımsatan kırmızının ağırlık gösterdiği bir alan görülür. Rokoko’ya özgü süslemeci tavrı ile sahne dekoruna oldukça uygun bir resimdir.

Alegoriden yararlanan bir başka ressam ise Romantizm akımının öncülerinden Francisco Goya’dır. “Madrid Şehir Alegorisi” resmi (Resim 15) incelenirken ön bilgiye ihtiyaç duyulur. İşgal altındaki İspanya, Napolyon Bonapart tarafından 1808’de işgal edilir ve 4. Carlos tahtından indirilip yerine Joseph Bonapart geçirilir. 1812’de işgal biter, 1813’te tahttan inen Joseph’in yerine geçen 7. Fernando’dan sonra 1833’te Kraliçe 2. İsaabel tahta oturur. 4. Carlos zamanında saray ressamı olan Goya, yerine geçen Joseph’e de hizmet verir. Resimde bazı kısımlar Goya tarafından tahttaki figürle beraber, istek üzerine birçok kez değişmiştir. Bu bilgiler ışığında resim incelenirse, resmin merkezinde Rokoko etkisi ile boyanmış olan kadın, saflığı ve güzelliği simgeleyerek işgal edilmiş Madrid’i yansıtır. Figürün sağ tarafında bulunan beyaz köpek sadakati simgeler. Sadakatin Madrid’e mi, 4. Carlos’a mı yoksa Napolyon Bonapart’a mı atfedildiği bilinmez. Sağ üst kısımda defne yaprağı ile bezenmiş oval bir çerçeve bulunur. Daha önce çerçevede Joseph’in resmi vardır ve Fernando’nun tahta geçmesiyle de 7. Fernando resmedilir. Taht değiştikçe resmin değişmesine son noktayı 2. Isabel adaletin bir erkek portresiyle resmedilemeyeceğini söyleyerek çerçeveye “3 Mayıs” yazdırarak koymuştur. Çerçeve “*Dos De Mayo*” yazar yani Fransızlara direnen İspanya halkının katledildiği “3 Mayıs” a gönderme yapılır. Çerçeveyi iki melek taşımaktadır. Bu meleklerden biri arkası dönük, diğeri ise kadın figürüne gülümseyerek bakmaktadır. En solda gri renkle boyanmış ayı kafası şeklinde bir taş yapı görülmektedir ve bu Madrid’in simgesi olan kocayemiş ağacına tırmanan ayıdır⁴. Ayının dişi oluşu,

⁴ <https://blog.prontotour.com/madridin-simgesi-ayi-ve-kocayemis-agaci>
(Erişim Tarihi 19.04.2020)

bereketi ve doğurganlığı; ağaç ise bilgeliği ve kökleri simgelemektedir. Çerçevesi görselin üzerindeki sarı taç Madrid'in sahipsiz olmadığını simgeliyor. Zeminde yer alan geleneksel Madrid halısı ise zaferin ve aidiyetin temsilidir. En yukarıda trompet çalan bir erkek melek ve defneyaprağı tutan bir dişi melek figürü görülmektedir. Trompet, Madrid'in kurtuluşunu kutlamak için yapılan şölenleri temsil ederken defneyaprağı ile zafer simgelenmiştir.



Resim 15: Francisco Goya, “Madrid Şehir Alegorisi”, Tuval Üzerine Yağlı Boya., 260× 195 cm, 1809, Kent Müzesi, Madrid, İspanya

Ön-Raffaellocular ve Nazarenler sıklıkla alegori kullanmıştır. Dante Gabriel Rossetti'nin Meryem'e müjde sahnesini işlediği “*Ecce Ancilla Domini*” (Resim 16) daha modern bir sembolik yaklaşımla resmedilmiştir. Beyaz tonlarının hâkim olduğu ve limitli bir palet kullanılan bu resimde iki figür görülmektedir. Yatakta çekimser bir ifadeyle oturan başında haresiyle zambağa bakmakta olan figür Meryem'dir. Meryem'in hemen yanında, başında haresi ile uçmakta olan, etek uçlarında altın yaldız işlemeleriyle yataktaki figüre zambak uzatan kişi ise Meryem'e müjde getiren melektir. Meleğin kanatları yok ve ayaklarının yerle teması görülmemektedir. Rönesans resimlerinde mavi paltosu ile resmedilen Meryem, bu resimde hemen arkasındaki

yatak başlığındaki mavi örtü ve yatağın ucunda kırmızı üzerine işlenen zambakla vurgulanmıştır. Yatağın hemen üzerinde duvarda görülen lamba, eski ahitte ilahi ışık ve bilgelik anlamına gelirken, bu resimde ilahi aydınlanmayı simgeler.



Resim 16: Dante Gabriel Rossetti, “Müjde/ Ecce Ancilla Domini”, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 73x 42 cm, 1850, Tate Britain, Londra

19. yüzyılın son yıllarında Sembolizm akımı, edebiyatta olduğu gibi resim alanında da etkili olmuştur. Odilon Redon ve Gustave Moreau gibi sanatçılar ile Nabiler sembolist ve alegorik anlatımın yoğun olduğu



Resim 17: Gustave Moreau, “Jüpiter ve Semele”, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 2,13x 1,18 cm, 1895, Gustave Moreau Ulusal Müzesi, Paris, Fransa.

eserler üretmişlerdir. Moreau düşüncelerinin, düşlerinin ve inançlarının anlatımında bir ifade aracı olarak mitleri kullanmıştır. Onlara birçok alegorik ve gizli anlam yükleyerek, Nabilerin yeni mitoloji anlayışını resim sanatına taşımıştır. Gustave Moreau'un "Jüpiter ve Semele" (Resim 17) eserinde mücevherlerle donatılmış Jüpiter, mekândaki motifler ve resmin detayları arasında Jüpiter'in kucagında çıplak şekilde yatan Semele resmin odağındadır. Semele, Jüpiter'in ilahi ışıltısından gözünü alamamış, bakışlarını sabitlemiştir.

Gökyüzü tanrısı için alışılmamış bir sembol olan lirin üzerine eğilirken en alışılmamış sembolü olan kartal en alt kısımlarda betimlenerek tuvalde bir şekilde kaybolmuştur. Tahtın kaidesinde Moreau, Ölümü ve Kaderi simgeleyen figürler çizmiş, bunların da beşeri hayatın trajik temeli olduğunu açıklamıştır. Onlardan çok uzak olmayan büyük tanrı Pan (yeryüzünün sembolü) Jüpiter'in kartalının kanatları altında hüznü yüzünü öne eğmiştir. Karanlığın gizemi olan Gölge ve Sefalet ise Pan'ın ayaklarının dibindedir (Gomm, 2014: 43).



Resim 18:Odilon Redon, "Apollo'nun Arabası", Kağıt Üzerine Tebeşir ve Kömür 91.5 x 77 cm, 1914, Musée d'Orsay, Paris, Fransa



Resim 19: Eugène Delacroix, "Apollo Slays Python", Monte Edilmiş Tuval Üzerine Yağlıboya, 800 x 750 cm 1851, Louvre Müzesi, Paris, Fransa

Odilon Redon ise hayranı olduğu Delacroix'nın "Apollo'nun Arabası" resminde (Resim 19) atlar tarafından çekilerek cennete

yükselen araba fikrini benimseyerek “Apollo’nun Arabası” resmini (Resim 18) kendi yorumuyla resimlemiştir. Resimde konusu geçen efsane Apollo’nun Delfi Vadisi’ni koruyan Python’u oklarıyla öldürmesidir. Efsane iyinin kötüye karşı savaşının alegorisidir ama resmi simbolist yaklaşımla yorumlayan “Redon için efsane, sadece iyinin kötüyü yenmesi veya gündüzün geceye tercih edilmesini temsil etmiyordu, aynı zamanda yaratıcı ruhun temel konudan üstün olduğunu da temsil ediyordu” (Gomm, 2014: 18).

Paul Gauguin’in “Vaaz sonrası” ya da “Vaazdan Sonraki Görüntü” olarak anılan resminde (Resim 20) Yakup peygamberin bir meleklerle yaşadığı mücadelenin hikâyesi anlatılır. Yakup siyah kıyafetle, melek ise mavi kıyafeti ve sarı kanatlarıyla resmedilmiş ve resmin sağ üst kısmında yer almıştır. Ön planda beyaz şapkalı, önlüklü, siyah kıyafetli bir kalabalık vardır. En sağda gözleri kapalı görülen papazla kalabalığın aslında vaaz dinlediği anlaşılır. Ortadan çapraz olarak resmi bölen ağaç hayal ve gerçeği yansıtmaktadır. Ağacın boğuşma sahnesine dönük tarafındaki altın rengi ışık ile bu sahnenin ilahiliği vurgulanmıştır. Gauguin’in konuyu işleyişi laikliğin, dini kuşkunun ya da insanlığın ilahilikle ilişkisinin gelişmesini ve sıradan insanların ulaşamayacağı kapalı bilginin sanatçı tarafından zor elde edilmesini yansıtır olabilir (Gomm, 2014: 95).



Resim 20: Paul Gauguin Vaaz Sonrası, Tuval Üzerine Yağlıboya, 73 cm x 92 cm, 1888, İskoç Ulusal Modern Sanat Müzesi, Edinburg, Birleşik Krallık

19. yüzyıl resmi, ressamın ve izleyicilerin de alegorik ve mitolojik konulardan uzaklaşmaya başladığı bir dönemdir. Bu dönemde alegorik işlere pek rastlanmasa da 20. yüzyıla gelindiğinde yine çok sık olmamakla birlikte alegorik örneklerle rastlanır.

Picasso'un 1937 yılında resmettiği "Guernica"sı (Resim 20) Nazi bombardımanının protestosu niteliğindeki çalışmasıdır. Bu resim acı ve şiddetin kişileştirilmiş sembolleriyle dolup taşar. Sağda, içinden bir kadının düştüğü yanan bir binadan aceleyle kaçanlar görülür. Solda ise inleyen bir anne çocuğunu tutarken, galip bir boğa ölmüş bir savaşçının ayakları altına almıştır. Kırık kılıç, çiçek, kumru, kurukafa (atın bedeni içinde gizlenmiş) ve ölmüş savaşçının çarpmış gerilmiş pozu savaş ve ölüme özgü kullanımlardır. Boğa şiddeti, at ise masumların ıstırabını temsil eder (Gomm, 2014: 226).



Resim 21: Picasso, "Guernica", Tuval Üzerine Yağlıboya, 349 cm × 776 cm, 1937. Reina Sofia Müzesi. Madrid. İspanya

Resim hakkında birçok yorum yapılmış olsa da Picasso'nun kendisi de bu resimden bir alegori olarak söz etmiştir ama kullandığı sembelleri tam olarak açıklamamıştır.



Resim 22: Joan Miró, "At, Pipo ve Kırmızı Çiçekler", Tuval Üzerine Yağlıboya, 82.6 x 74.9 cm, 1920, Philadelphia Sanat Müzesi, Philadelphia, ABD

“Yeni Dışavurumcular, Modernizmin sezgisel, formel dogmaları ve birikimine bağlanan her çeşit olasılığı metafor, alegori, hikaye, fotografik üretimler, ve hatta yağlıboyaı değerlendirmeye cüret etmekteydiler” (Tarzan, 2010: 90). Miro’nun resimlerinde simgelere ve işaretlere sıklıkla yer verilmiştir. Miro; güneş, ay, yıldız, burçlar gibi kozmogonik varlıkların yanında insan, kuş vb. hayvanların çeşitli organlarını simgeleştirerek eserlerinde kullanmıştır. İlkel insanların ve kabile sanatçılarının kullandıkları simgeler diline benzer bir yöntem izleyen sanatçı, kendi alegoriler dünyasını basite indirgemiş çizimler ve biçimlerle ifade etmektedir (Bayramoğlu, 2016: 357). Minyatür, kaligrafi ve İslam hat sanatından etkilenen Miro soyut alegorilerle özgünlük kazanmıştır. “Çizgi, leke ve noktanın simgelere dönüştüğü modern resimde Miro modern resmin öncülerinden biri olarak şematik resimlerden, sembolik anlamları olan yazıtlardan ve özellikle simgesel anlamları olan Türk sanatındaki harflerden önemli ölçüde faydalanmıştır” (Kılıç, 2010: 61).



Resim 23: Anselm Kiefer, “Wayland’ın Şarkısı” Tuval Üzerine Karışık Teknik, 280x380 cm, 1982, San Francisco Modern Sanatlar Müzesi, San Francisco, ABD

Anselm Kiefer, Yahudi soykırımı, Alman tarihi ve kültürünün yanı sıra dünya mitolojileri, efsaneler gibi konularla da ilgilenmiştir. Sanatçının 1982’de resmettiği “Wayland’ın Şarkısı” adlı resimde (Resim 23), Waylan’ın alegorik hikâyesinde gönderme yapar. Efsaneyeye

göre İsvaç kralı, demir ustası olan Wayland'ı bir adada tutsak eder ve kaçmaması için de sakatlar. Wayland, kralın kızı ve iki oğlunu katlederek intikamını alır ve kendine demirden kanatlar yaparak oradan uzaklaşır. Kiefer, hikâyeyi modern bir alegorik yaklaşımla ele alarak Alman tarihine ve Yahudi soykırımına göndermelerde bulunur. Resmin büyüklüğü ve materyal yoğunluğuyla konunun etkisi vurgulanmıştır. Dramatik bir atmosfere hâkim olan resim, derin perspektifiyle Kiefer'in imzasını taşır niteliktedir. Resmin merkezindeki kanadın kurşundan olması hikayedeki demirci için bir metafor olmuştur. Özgürlüğün simgesi olan kuş resimde kırık kanatla ifade edilmiş, ayrıca kurşundan yapılarak ağırlaştırılmıştır. Böylece tutsaklığı simgelemektedir. Kopmuş kanat demircinin sakatlığını ve tutsaklığını anımsatır. Kurşunun çıkardığı ses ise faşizan duygulara, harap olmuş manzara ile de yıkım gücüne gönderme yapılmıştır.

Sonuç

İlk insanların oluşturdukları yazı ve resimler aracılığıyla varoluş sorguları ve hayal güçlerinin ortak noktası olan inançlar ve doktrinler dünden bugüne canlı kalabilmeyi başarmıştır. Atalarımızın bize bıraktığı mitolojik hikâyeler esasında alegorik ifade şekliyle hikâyelerin somutlaştırılması adına imgelere yüklenen anlamlarla simgeleşerek alegorik resimleri oluşturur. Geçmişte dini, ahlaki, siyasi ve kültürel olguların ya da mevsimler, günler, doğa olayları gibi olayların aktarılmasında kullanılan alegori günümüz resim sanatında güncel konuların ele alındığı ironik bir yaklaşım olarak karşımıza çıkmaktadır. Özellikle Rönesans döneminde dini ve moralistik doktrinlerin konu olduğu resimler dönemin din yayma politikası olarak okuma-yazma bilmeyen kişilerin dini anlamasına yardımcı olmuştur. Aynı zamanda bu öğretiler kitap resimciliği ile basit ve anlaşılabilir resimlerle yazılı metinlerin içine girmiştir. 17. yüzyıla kadar resimlerde görülen mitolojik, dini ve moralistik konular sonraları beşeri ve toplumsal alegoriler halini almıştır ve ressamın belirli bir konudaki fikrini ifade etmesinde en temel aracı olmuştur. 18. ve 19. yüzyıllarda Aydınlanma Çağının düşünsel getirileriyle biçem ve tekniğin öne çıkarılması Batı resim sanatında alegorik anlatımı bir anlamda unutturmuştur. 19. Yüzyılın sonunda Sembolizmle edebiyatta olduğu gibi resim sanatında da yine odağa alınan alegorik anlatım modern ve çağdaş çok sayıda sanatçının da anlatım dilini oluşturmaktadır. Alegori görsel imgeler yaratsa bile, ortaya koyduğu gerçeklik keskin sınırları olan, katı bir gerçeklik değildir. Çoğul anlamlar barındıran, izleyicinin hayal gücünü derinleştiren, gizemli, bildiklerimizden farklı bir anlatım dili olmasıyla son derece çekicidir. Diğer yandan anlaşılabilmesi için

ortak bir bilgiye gereksinim duyduğundan toplumunların kültürel değerlerini, inançlarını, tarihini aktaran bir misyona sahiptir. Ancak kendini açık sözlerle ortaya koymaz, asıl anlam bu sözlerin gölgelerinde aranmalıdır ki kendi iç dünyamızın derinliği ölçüsünde yakalayabileceğimiz bu gizemli ve şiirsel gerçekliğin ifadesi sanatsal bir anlatım biçimi olarak her dönem sanatçıları cezbedecektir.

Kaynakça

- Akalın, L. ve Melikoğlu, E. (2010). *Britanya Edebiyatından Öyküler*. İstanbul: Nodos Kitap Yayınevi.
- Aral, N. (2017). Gerçek ile Kurgu Arasında: Steen ve Blackmon'da Domestik Hayatın Temsili. *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 49, 17-29.
- Artun, E. (2007). Türklerde İslamiyet Öncesi İnanç Sistemleri-Öğretiler-Dinler Erişim: http://turkoloji.cu.edu.tr/ HALKBILIM/erman_artun_inanc_sistemleri.pdf (Erişim Tarihi: 19.05.2020)
- Ataşağın, G. (2016). Ichthys (Balık) Sembolü. *Düşünüyorum Bülteni, Anadolu Aydınlanma Vakfı Sosyal ve Kültürel Bülteni*, 67, 10-11.
- Ateş, M. (2014). *Mitolojiler ve Semboller*. İstanbul : Elif Kitapevi.
- Atış, N. (2009). Grek Düşünce Dünyasında Felsefe Din ve Mitoloji İlişkisi. *Uludağ Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Felsefe Dergisi*.
- Atış, N. (2009). Grek Düşünce Dünyasında Felsefe Din ve Mitoloji İlişkisi . *Uludağ Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Felsefe Dergisi*.
- Ay, D. A. (2016). Guiseppe Arcimboldo'nun Eserleri ve Gastronomi. *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 4(33), 91-105.
- Bal, A. A. (2009). *Doğu Mistisizmi ve Estetik Anlayışının Resim Sanatına Uygulanması* (Yayımlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi). Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir.
- Bayramoğlu, M. (2016). 20. Yüzyıl Modern Batı Resim Sanatında Geleneksel Türk Sanatı Örneklerinin Etkisi. *SOBİDER Sosyal Bilimler Dergisi*, 3 (6), 351-366.
- Boynukalın, A. R. (2014). *Sanatsal İfadede Görsel Metaforlar*. (Yayımlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi).Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Ankara.
- Cömert, B. (1991). *Sanat Edebiyatı Üzerine*. Ankara: Damar Yayınları.
- Daniels, M. (2014). *Bir Nefeste Dünya Mitolojisi*. İstanbul: Maya Kitap .

- Durand, G. (1998). *Sembolik İmgelem*. İstanbul: İnsan Yayınları .
- Erhat, A. ve Kadir, A. (1984). *İlyada-Homeros*. İstanbul: Can Sanat Yayınları.
- Gültekin Gider, B. (1993). *Resimde Alegori*. (Yayımlanmamış Sanatta Yeterlik Eser Raporu) Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara
- Gombrich, E. H. (2011). *Sanatın Öyküsü*. İstanbul: Remzi Kitapevi.
- Gomm, S. C. (2014). *Sanatın Gizli Dili*. İstanbul : İnkılap Kitapevi.
- <https://blog.prontotour.com/madridin-simgesi-ayi-ve-kocayemis-agaci>. (tarih yok). *Madrid'in Simgesi Ayı ve Kocayemiş Ağacı*, (Erişim Tarihi: 19.04.2020).
- İndirkaş, Z. (2015). *Mitolojiden Alegoriye "Prometheus, Oidipusi, Ganymedes"*. İstanbul: Tekhne Yayınları.
- Jung, C. G. (2009). *İnsan ve Sembolleri*. İstanbul: Okuyan Us Yayınevi.
- Kâhyaoğlu, M. (2008). Giuseppe Arcimboldo. *Metro Gastro Dergisi*,45, 130-139.
- Karaman, B. İ. (2012). Eğretileninin Çevirisi. *Türk Dili, Dil ve Edebiyat Dergisi*, 102 (725).
- Kaya, M. (2013). Platon'un Ruh Kuramı. *Sosyal Bilimler Dergisi*, 15 (1).
- Kılıç, E. (2010). Çağdaş Resim Sanatının Oluşumunda Doğu ve İslam Sanatlarının Etkisi. *Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi Erzurum*, 50-70.
- Kurtman, C. E. (2019) *Türk Resminde Alegori*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi) Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Çanakkale
- Mackenzie, D. A. (1996). *Çin ve Japon Mitolojisi*. Ankara: İmge Kitapevi Yayınları.
- Sözen, M; Tanyeli, U. (2012). *Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü*, İstanbul: Remzi Kitapevi
- Tarzan, Ö. (2010). *Yeni Dışavurumcu Tavrı Oluşturan Sanatçı Kimliği ve Yapıtlardaki Psiko - Sembolik Ögeler*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi) İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir.
- Uşun, T. ve Yüzgüller, S. (2018). *Sözden İmgeye Batı Sanatında İkonografi*. İstanbul: Hayalperest Yayınevi .

Resim Listesi

Resim 1: Giotto, “Günahlar ve Erdemler”, Fresko, 1303-1305, Scrovegni Şapeli

Resim 2 :Hieronymus Bosch, “Yedi Ölümcül Günah ve Dört Son Şey”, Ahşap Üzeri Yağlıboya, 120× 150 cm, 1500 civarı, Prado Müzesi

Resim 3 :Sandro Botticelli, “İlkbahar Alegorisi” Panel Üzerine Tempera, 202 × 314 cm 1475 civarı, Uffizi Galeri, Floransa

Resim 4: Jan van Eyck, “Arnolfi'nin Evlenmesi”, Meşe Üzerine Yağlı Boya, 82,2 × 60 cm, 1434, Londra Ulusal Galerisi

Resim 6: Yaşlı Pieter Bruegel, “İsyankar Meleklerin Çöküşü”, Panel Üzerine Yağlı Boya, 117 × 162 cm, 1562, Belçika Kraliyet Güzel Sanatlar Müzeleri

Resim 5: Albrecht Dürer, “İsyan Meleklerinin Çöküşü” Ahşap Baskı, 1498

Resim 7: Jan Steen, “Lüksten Sakınım” T.ü.y.b., 105 x 145 cm, 1663, Viyana Sanat Tarihi Müzesi

Resim 8: Tintoretto “Aziz Giorgia'nın Ejderle Savaşı”, T.ü.y.b., 157,5 × 100 cm, 1558, Londra Ulusal Galerisi

Resim 9: Giuseppe Arcimboldo, “Bahçivan/Sebze Tabağı” Panel Üzeri Yağlı Boya, 36 × 24 cm, 1587-1590, Ala Ponzzone Kent Müzesi, Cremona

Resim 10: Johannes Vermeer, “Resmin Alegorisi”, T.ü.y.b., 1668, Viyana Sanat Tarihi Müzesi

Resim 11: Diego Velázquez, “Marta ve Meryem'in Evinde İsa”, T.ü.y.b., 60 x 103.5 cm , 1599-1660, Londra Ulusal Galerisi

Resim 12: Peter Paul Rubens, “Barışın Nimetleri/Savaş ve Barış”, T.ü.y.b, 203.5 x 298 cm, 1629-30, Londra Ulusal Galerisi

Resim 13:William Hogarth, “Hovarda Bedlam Akıl Hastanesinde”, T.ü.y.b.,62.5 x 75 cm, 1732-1735

Resim 14: François Boucher, “Venüs Vulcanus'tan Aineias İçin Zırh İstiyor” T.ü.y.b , 252 x 175 cm, 1703–1770 , Louvre Müzesi

Resim 15: Francisco Goya, “Madrid Şehir Alegorisi”, T.ü.y.b., 260× 195 cm, 1809, Kent Müzesi, Madrid

Resim 16: Dante Gabriel Rossetti, “Müjde/ Ecce Ancilla Domini” T.ü.y.b 73x 42 cm, 1850, Tate Britain, Londra

Resim 17: Gustave Moreau, “Jüpiter ve Semele” T.ü.y.b. 2,13x 1,18 m, 1895, Gustave Moreau Ulusal Müzesi

Resim 18: Odilon Redon, “Apollo'nun Arabası”, Kağıt Üzerine Tebeşir ve Kömür 91.5 x 77 cm, 1914, Musée d'Orsay, Paris, Fransa

Resim 19: Eugène Delacroix, “Apollo Slays Python”, Monte Edilmiş T.ü.y.b, 800 x750 cm 1851, Louvre Müzesi 38

Resim 20: Paul Gauguin Vaaz sonrası T.ü.y.b 73 cm x 92 cm, 1888, İskoç Ulusal Modern Sanat Galerisi

Resim 21: Picasso, “Guernica”, T.ü.y.b, 349 cm × 776 cm, 1937, Reina Sofía Müzesi, Madrid

Resim 22: Joan Miró, “At, Pipo ve Kırmızı Çiçekler”, T.ü.y.b, 82.6 x 74.9 cm, 1920, Philadelphia Sanat Müzesi

Resim 23: Anselm Kiefer, “Wayland’ın Şarkısı” Tuval Üzerine Karışık Teknik, 280x380 cm, 1982, San Francisco Modern Sanatlar Müzesi

