



FIRAT ÜNİVERSİTESİ İLAHİYAT FAKÜLTESİ DERGİSİ

FIRAT UNIVERSITY JOURNAL OF THE FACULTY OF THEOLOGY

Sayı: 28/1 (Haziran / June 2023), 97-118

Demirkazık ile Öldürülen Bir Komutan: Tevrat İkonografisine Göre Barok Resim Sanatı'nda Jael ve Sisera Tasvirleri
A Commander Killed By Peg: the Depictions of Jael And Sysera In Baroque Painting at Torah Iconography

Akın TERCANLI

Dr. Öğr. Üyesi, Kilis 7 Aralık Üniversitesi, İlahiyat Fakültesi, İslam Sanatları ve Dini
Musiki Anabilim Dalı

Assist. Prof. Dr., Kilis 7 Aralık University, Faculty of Theology, Islamic Arts and
Department of Religious Music, Kilis/Türkiye
akintercanli@kilis.edu.tr ORCID: 0000-0002-8736-0126

Makale Bilgisi / Article Information

Makale Türü / Article Types: Araştırma Makalesi / Research Article

Makale İşlem Süreci / Article Processing

Geliş Tarihi / Date Received: 26 Mart/March 2023 Kabul Tarihi / Date Accepted: 17 Mayıs/May 2023

Yayın Tarihi / Date Published: 30 Haziran/June 2023 Yayın Sezonu / Pub Date Season: Haziran/June

Atf / Cite as

Tercanlı, Akın."Demirkazık ile Öldürülen Bir Komutan: Tevrat İkonografisine Göre Barok Resim Sanatı'nda Jael ve Sisera Tasvirleri". *Firat Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi* 28/1 (Haziran 2023), 97-118.

DOI: 10.58568/firatilahiyat.1271300

İntihal / Plagiarism

Bu makale, iTenticate yazılımınca taranmıştır. İntihal tespit edilmemiştir. This article has been scanned by iTenticate. No plagiarism detected.

Etik Beyan/Ethical Statement

Bu çalışmanın hazırlanma sürecinde bilimsel ve etik ilkelere uyulduğu ve yararlanılan tüm çalışmaların kaynakçada belirtildiği beyan olunur. It is declared that scientific and ethical principles have been followed while carrying out and writing this study and that all the sources used have been properly cited (Akın Tercanlı).

Yayıncı / Published by

Firat Üniversitesi/ Firat University

Lisans Bilgisi / License Information

Bu makale, Creative Commons Atıf-GayriTicari 4.0 Uluslararası Lisansı (CC BY NC) ile lisanslanmıştır.
This work is licensed under Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License (CC BY NC).

Demirkazık ile Öldürülen Bir Komutan: Tevrat İkonografisine Göre Barok Resim Sanatı'nda Jael ve Sisera Tasvirleri

Öz: İkonografideki bilgilere göre kurtarıcı ve yol gösterici olarak kabul edilen Ehut'un ölümünden sonra İsraililer, Rab'bin gözündeki kötü olanı yaparlar. Rab da bunun üzerine İsrail halkını Hasor'da egemenlik süren Kenanlı Kral Yavin'in eline teslim eder. Dokuz yüz demir savaş arabasına sahip olan Kral Yavin, bulunduğu topraklarda yirmi yıl kadar Sisera adındaki güçlü bir komutanın da yardımıyla baskıcı bir yönetim anlayışıyla hüküm sürer. Bütün bunlar yaşanırken İsrail'i, Lappidot'un karısı Peygamber Debora yönetmektedir. Peygamber Debora'ya bir gün Rab tarafından bir bilgi gelir. Bu bilgiye göre Kral'ın has adamı ve komutanı Sisera, bir kadın tarafından öldürülecektir. Bunu öğrenen kadın hükümdar, durumu Barak adındaki komutanına iletir. Barak'ın öncülüğündeki kuvvetler ile Sisera'nın askerleri Tavor dağında çarpışır. Bütün ordusu Barak komutasındaki kuvvetler tarafından kılıçtan geçirilen Sisera, çarpışmadan canını zor kurtararak kaçır. Yaya olarak kaçan komutan, Kenanlılar'dan Hever'in karısı Yael'in çadırına sığınır. Komutanın buraya sığınma sebebi Yavin ile Hever'in arasının iyi olmasıdır. Sisera'yı çadırına kabul eden Yael, onun dinlenmesi için gerekli hazırlıkları yapar. Komutan uyuduğu bir sırada sessizce çadıra giren Yael, Debora'ya bildirilen kehaneti gerçekleştirmek üzere eyleme geçer. Eline aldığı tokmak ve demir bir kazıkla, Sisera'yı şakağından yere çiviler ve komutan orada anında can verir. Soğukkanlılıkla yaptığı bu eylemin ardından Yael, Sisera'nın cesedini göstermek üzere komutan Barak'ı karşılamaya çıkar. Kadını izleyen Barak, şakağına kazık saplanmış Sisera'nın ölü bedenini görür. Komutanın ölümüyle Kral Yavin'in gücü zamanla azalır ve Debora'nın öncülüğünde Kenanlı Kral Yavin ortadan kaldırılır. Bu çalışmada "Yael ve Sisera" ikonografisi temel alınarak hazırlanmış bazı resimlere odaklanılmıştır. Çalışmaya dâhil edilen Jacopo Vignali (1592-1664), Mateo Gallardo Solier (1600-1667) ve Felice Ficherelli'nin (1603-1660) gerek üslup özellikleri gerekse tasvirlerini oluşturma dönemleri dikkate alındığında, sanatçılar tarafından meydana getirilen bu resimlerin Barok özellikler taşıdıkları tespit edilmiştir. Barok üslup, genel olarak akışkan bir anın betimlenilmesine odaklanması, kompozisyondaki diyagonal anlatım, teatral betimleme anlayışı, aydınlık ve karanlık yüzeyler arasındaki kontrast ilişki, ışığın kullanımı, hacimli kumaş yapıları, atmosferik temalar, koyu renkli fon ve çerçeveye sığmayan tasvir anlayışıyla 17. yüzyıl Avrupa Sanatı'nı derinden etkileyen bir üslup olarak bilinmektedir. Barok resim sanatındaki üslubun temel dinamikleri, tasvirlerin ikonografiyle kurduğu yakın ilişkide daha net bir biçimde görülür. Bu yaklaşım yani eser-ikonografi ilişkisi, incelediğimiz tasvirlerin meydana getirildiği 17. yüzyıl Avrupası'na da doğrudan etki eden bir yönelime dönüşmüştür. Eski ve Yeni Ahit'te bahsi geçen dini ya da tarihi karakterlerin hayatlarına dayanan tasvir geleneği, özellikle vahşet resimlerinde daha net bir şekilde izleyiciye sunulmuştur. İzleyicide ruhsal bir etki bırakmasının yanı sıra tasvirlerdeki örtük imaj, otoritenin geniş halk kitlelerindeki baskı unsurunu görsel veriler üzerinden yansıtmayı da amaçlamaktadır. Tarihi kesin olarak bilinen (1631) bir eser yanında üslup özelliklerinden dolayı 17. yüzyılın ikinci yarısına tarihlenen iki resimde de böyle bir anlayışın etkisini görmek olanaklıdır. Araştırmada ele alınan tablolar Panofsky metodolojisine göre incelenmiştir. Bu metoda göre bir sanat eseri Doğal (Olgusal ve İfadeyel), İkonografik ve İkonolojik Anlam olmak üzere üç başlık altında incelenir. Çalışmada, ilk olarak "görünen ifadesi" olarak kavramsallaştırabileceğimiz Doğal Anlam üzerinden resimler analiz edilmiştir. Kavramsal düzeyde, ekleme yapılmadan, sadece resimde görünen temel unsurların tanıtılmasının ardından İkonografik Anlam bölümüne geçilmiştir. Bu başlık altında, ilgili sahnelerin oluşumuna kaynak teşkil eden ikonografinin tespiti ile sanatçıların metinle olan ilişkileri ve pasajlardan ayrılan yönleri tartışılmıştır. İkonolojik Anlam kısmında, ilk olarak sanatçılar hakkında bilgi verilmiş ardından bahsi geçen sanatçıların üslup özellikleri, birbirlerine benzeyen ya da ayrışan noktaları ile Barok üslubun tablolar nezdindeki etkileri değerlendirilmiştir. Metodolojik bir

yaklaşım ile incelenen resimlerin özgünlüğünü saptayarak, betimlemelerin Avrupa Tasvir Sanatları'ndaki yerinin belirlenmesi makalenin temel amacını oluşturmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Peygamber Debora, Sisera, Yael, Barak, Barok

A Commander Killed By Peg: the Depictions of Jael And Sysera In Baroque Painting at Torah Iconography

Abstract: According to the information in the iconography, after the death of Ehud, who was considered a savior and guide, the Israelites carried out what was evil in the eyes of the Lord. The Lord then delivers Israel into the hands of King Jabin the Canaanite, who rules in Hasor. King Jabin, who had nine hundred iron chariots, ruled oppressively in the land for twenty years with the help of a powerful commander named Sisera. During these historical events, Israel was ruled by Deborah the Prophetess, the wife of Lappidoth. One day the prophetess Deborah receives a message from the Lord. What is recounted as a story is that, Sisera, the King's favorite man and commander, will be killed by a woman. After hearing this story, the female ruler informs her commander named Barak. The forces led by Barak and Sisera's soldiers clashed on Mount Tabor. Sisera, whose entire army was slaughtered by the forces under the command of Barak, barely escapes with his life. Fleeing on foot, the commander takes refuge in the tent of Yael, the wife of Hever, one of the Kenites. The reason why the commander took refuge here was that Yavin and Hever were on good terms. Yael welcomes Sisera into her tent and makes the necessary preparations for him to rest. When the commander is asleep, Yael enters the tent quietly and sets out to fulfill the prophecy foretold to Deborah. With a mallet and an iron stake, she nails Sisera to the ground by the temple and the commander dies instantly. After this cold-blooded act, Yael goes out to meet the commander Barak to show him Sisera's body. Barak, watching her, sees Sisera's dead body with a stake through his temple. With the death of the commander, King Yavin's power gradually diminishes and, led by Deborah, the Canaanite King Yavin is eliminated. This study aims to study some paintings based on the iconography of "Jael and Sisera". Considering both the stylistic characteristics and the periods of the depictions of Jacopo Vignali (1592-1664), Mateo Gallardo Solier (1600-1667) and Felice Ficherelli (1603-1660), it has been determined that these paintings created by these artists have Baroque characteristics. The Baroque style is known as a style that profoundly influenced by the 17th century European Art with its focus on the depiction of a fluid moment, diagonal expression in composition, theatrical depiction, contrast relationship between light and dark surfaces, use of light, voluminous fabric structures, atmospheric themes, dark colored background and depiction that does not fit into the frame. The basic dynamics of the style in Baroque painting can be seen more clearly in the close relationship between the depictions and iconography. This approach, that is, the relationship between artwork and iconography, has turned into an orientation that directly influenced 17th century Europe, where the depictions we examined were created. The tradition of depiction based on the lives of religious or historical characters mentioned in the Old and New Testaments is presented to the viewer more clearly, especially in atrocity paintings. Influenced by the 17th century on the viewer, the implicit image in the depictions also aims to reflect the oppression of the authority on large masses of people through visual data. It is possible to see the effect of such an understanding in two paintings that are dated to the second half of the 17th century due to their stylistic characteristics, in addition to one work with a known date (1631). The paintings analyzed in this study were analyzed according to Panofsky's methodology. According to this method, a work of art is analyzed under three headings: Natural (Factual and Expressive), Iconographic and Iconological Meaning. In the study, the paintings were first analyzed on the basis of Natural Meaning, which is conceptualised as "its apparent expression". At the conceptual level, after introducing only the basic elements that appear in the painting without any additions, the Iconographic Meaning section begins. Under this heading, the

determination of the iconography that becomes the source of relevant scenes, the relationship of the artists with the text and the aspects that differ from the passages are discussed. In the Iconological Meaning section, first of all information about the artists is given and then the stylistic characteristics of the artists, their similarities and differences, and the effects of the Baroque style on the paintings are evaluated. The main purpose of the article is to determine the place of the depictions in European depiction arts by determining the originality of the paintings analyzed with a methodological approach.

Keywords: Prophet Deborah, Sisera, Yael, Barak, Baroque

Giriş

Orta Çağ Avrupa Sanatı'nın temelleri Hıristiyan inancı ve kilise doktrinleri üzerine kuruludur. Kilisenin, Avrupa Sanatı üzerindeki etkisi yüzlerce yıl devam etmiştir. Dini formlar, düşünsel hareketler ve yaşam pratiklerindeki değişimlerle birlikte bir bütün halinde ilerleyen Avrupa Sanatı'nı, Hıristiyan Yahudi polemikleri ve dini ya da toplumsal gerilimlerden bağımsız olarak ele almamız imkânsızdır. Hıristiyanlığın, Filistin bölgesinde ve İsrailoğulları arasında ortaya çıkmış bir din olması, Hıristiyanlık ve Yahudilik arasındaki gerilimlerin oldukça fazla olmasına ve sürekliliğini muhafaza etmesine neden olmuştur. Dolayısıyla Hıristiyanlığın ortaya çıktığı ilk yıllardan itibaren modern döneme gelinceye kadar iki din arasında gerilim, çatışma ve polemik unsurları hep var olmuştur. Bu unsular dini, sosyal, siyasi ve ekonomik konularda olduğu kadar sanatsal alanda da etkisini hissettirmiştir.¹ Yahudilik içerisinde ortaya çıkan ve bu dinin temelleri üzerine inşa edilen Hıristiyanlığın yeni bir forma bürünmesi Pavlus'la (öl. M.S. 67) mümkün olabilmıştır. Bu döneme kadar Yahudi temellerine bağlı kalan Hıristiyanlık, Pavlus'la birlikte Heleno-Hıristiyanlığına doğru evrilmeye başlamıştır.² Pavlus, Yahudi dini hukukunun İsa Mesih'le birlikte neshedildiğini, Tanrı'nın yapmış olduğu yeni bir antlaşma ile birlikte Eski Ahit'in hükmünün ortadan kalktığını, İsa Mesih'in gelişi ile birlikte de İbrahim Peygamber'in asıl neslinin Yahudiler değil Hıristiyanlar olduğunu belirtmiştir.³

Hıristiyanlık ve Yahudilik arasındaki dini gerilimlerle birlikte Hıristiyan inancında Yahudilere ait Tanah metinleri reddedilmemiş ve bölümlendirme ile kitap sıralamalarında değişiklikler yapılarak Eski Ahit adıyla Hıristiyan Kutsal Kitap kanonunun içerisine dâhil edilmiştir. Hıristiyan azizlerinden Augustine (354-430), Yahudilerin Mesih'i reddetmelerinin kutsal metinlerde önceden bildirildiğini ve bu nedenle Yahudilerin kendi kitaplarının anlamına dahi vakıf olmadıklarını vurgulamıştır.⁴ Hıristiyanlığın, Yahudi bağlamından tamamen koparak yeni bir din haline gelmesinden sonra ilk ele alınan konulardan birisi de Yahudi kutsal metinleri olmuştur. Kilise Babaları, Yahudiliğe yönelik tepkisel tutumlarını Yahudi kutsal metnine (Tanah'ın Yunancaya yapılan çeviri Septuagint'e) göstermemiş ve bu metinleri kabul etmişlerdir. Bu doğrultuda *Süpersessionizm* doktrini kabul edilmiştir. Bu doktrin ise en genel hatlarıyla Hıristiyanlığın Tanrı'nın seçilmiş vahyi olarak Yahudiliğin yerini aldığı, Yahudiliğin Hıristiyanlık için gerekli bir başlangıç olduğunu ve Yahudi kutsal metinlerinin Mesih'in gelişini önceden vurguladığını belirtmektedir.⁵ Dolayısıyla Hıristiyan teolojisine göre Tanah metinleri Mesih'in gelişini müjdeleyen ve Hıristiyan inancına atıf yapan bir

¹ Abdullah Altuncu, *Kilise Sansürü ve İbrani Matbuatı (1550-1650)* (Ankara: İlahiyat Yayınları, 2012), 40.

² Şinasi Gündüz, *Pavlus Hıristiyanlığın Mimarı* (Ankara: Ankara Okulu Yayınları, 2004), 17-18.

³ Altuncu, *Kilise Sansürü ve İbrani Matbuatı (1550-1650)*, 41; Baki Adam, *Yahudilik ve Hıristiyanlık Açısından Kur'an'ın Tartışmalı Konuları* (İstanbul: Pınar Yayınları, 2011), 79

⁴ Adam Sutcliffe, "Hebrew Texts and Protestant Readers: Christian Hebraism and Denominational Self-Definition", *Jewish Studies Quarterly* 7 (2000), 320.

⁵ Henry N. Claman, *Jewish Images in the Christian Church: Art as the Mirror of the Jewish-Christian Conflict 200-1250 CE* (Macon: Mercer University Press, 2002), 2.

forma sahiptir. Bu bağlamda Orta Çağ'daki *Ecclesia-Synagoga* tasvirleri gibi iki din arasındaki gerilimi ortaya koyan sanatsal ürünler oluşturulsa da Yahudi kutsal metinlerine ve Midraşlara dayanan anlatıların Avrupa'daki Hıristiyan ikonografisinin ana konularından birisini oluşturduğunu söylemek mümkündür. Genellikle "Yahudi" bağlamından kopartılarak Hıristiyan imgelerle inşa edilen bu tasvirler, Yahudi anlatısının dışında farklı temaları da içermektedir. Özellikle Yahudi dini hukukuna göre On Emir'in ikinci maddesi doğrultusunda tasvir ve imgelere sergilenen mesafeli tutum, Batı sanatında Yahudi anlatılarının yeni bir biçimle sunulmasını kolaylaştırmıştır. Bu bağlamda Avrupa'daki birçok katedralde Musa ve Davut tasvirlerinde⁶ en temel Hıristiyan sembollerinden birisi olan hâlelerin kullanılmış olması oldukça anlaşılır bir durumdur.

Dördüncü yüzyıldan itibaren birçok Hıristiyan tasvirinde Yahudi kutsal metinlerine ait tasvirler oluşturulmuştur. Genellikle polemik amaçların bulunmadığı bu betimlemeler, Hıristiyan teolojisine atıf yapmak amacıyla oluşturulmuştur. Özellikle Yeremya, Yeşaya, Daniel, Hezekiel ve Musa'dan alıntılar taşıyan pasajlar İsa Mesih'in gelişine vurgu yapacak tarzda işlenmiştir. Yine Tanah'taki birçok karakter, Mesih öncesi döneme ait ön figür olarak betimlemiştir. Bu bağlamda Nuh, tufandan sonraki ilk insan olduğu gibi İsa'da Hıristiyan inancının ilk insanı olmuştur. Yunus üç gün boyunca balığın karnında kalmış, İsa Mesih de Cuma, Cumartesi ve Pazar günleri olmak üzere üç gün boyunca mezarında kalmıştır.⁷ Eski Ahit peygamberlerine ait pasajların ve tasvirlerin, İsa Mesih'le ilişkilendirilmesine benzer şekilde, kutsal metinlerde adı geçen kadınların⁸ başrolde olduğu ve bu anlatıların sembolik unsurlarla çerçevelendiği görsel bir zemin, Hıristiyan ikonografisini kaynak alan eserlerde kendini göstermektedir. Bu çalışmada, farklı sanatçılar tarafından tasvir edilen, bir kadının elindeki demir bir kazıkla bir komutanı öldürmesini konu edinen, "Yael ve Sisera" ikonografisi temel alınarak hazırlanmış bazı resimlere odaklanılmıştır. Panofsky metoduyla⁹ incelenen eserlerin, Avrupa Tasvir Sanatları'ndaki yerini ve özgünlüğünü belirlemek araştırmanın temel amacıdır.

1. Olgusal Anlam

Farklı sanatçılar tarafından yapıldığı tespit edilen üç eser, Panofsky metodolojisinin ilk başlığı olan olgusal anlam açısından incelendiğinde, üzerinde durulacak ilk konuyu figür çeşitliliği ve sayısı oluşturacaktır. Resimlerin üçünde de hem kadın hem de erkek tasviri bulunmaktadır. Bu açıdan eserlerin üçü de çeşitlilik noktasında birbirlerine benzemektedir. Kadın ve erkek tasvirleri açısından benzeşen eserlerin figür sayılarında farklılaştıkları görülür. Resimlerden ikisinde (Res. 1 ve 3) iki figür bulunurken bir sahnede (Res. 2) üç figürün yer alması iki eserin (Res. 1 ve 3) olgusal anlam açısından aynı anlayışla kurgulandıklarını gösterir.

Resme konu edinilen mekân ve fon konusunda sanatçıların birbirlerinden farklı davrandıkları görülür. Sahnelerin birinde (Res. 1) ön plandaki figürlerin arkasında koyu renk tonlarından meydana gelen bir fon bulunur. Koyu renkli fona, sahnenin bakış açımıza göre sağ köşesine yerleştirilen ve orta kısımda düğüm yapan yeşil tonlarında bir perde eşlik etmiştir. Fon ile bütünlük sağlayan hacimli kumaş parçasının uç noktalarında püsküller bulunurken gövdesine de şeritlerin çekildiği görülür. Tasvirlerin ikisinde (Res. 2-3), karşımıza çıkan mekân düzenlemesinin benzer bir yönelimle tasarlandığı görülür. Aksiyon halindeki figürlerin etrafındaki unsurlar ve arka plandaki açıklıklar, resme konu edinilen olayın kapalı bir alan içinde gerçekleştirilmiş olduğunu gösterir. Kapalı bir mekân içinde gerçekleşen iki resim, olgusal anlam açısından benzeşmektedir. Olayın gerçekleşmesi

⁶ Rönesans ve Barok dönemdeki Kral Davut betimlemeleri hakkında daha detaylı bilgi için bkz. Akın Tercanlı, *Avrupa Tasvir Sanatlarında Hz. Davut İkonografisi (XVI. - XVII. Yüzyıl)*, Ankara: Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Doktora Tezi, 2021), 159-147.

⁷ Henry N. Claman, *Jewish Images in the Christian Church*, 2.

⁸ Şule Gedikli, "Bakire Meryem'in Ölümü Ve Göğe Yükselmesi", *Hitit Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi ANARSAN Sempozyumu Özel Sayısı*, 11/2 (Ekim 2018), 1463.

⁹ Erwin Panofsky, *İkonoloji Araştırmaları (Rönesans Sanatında İnsancıl Temalar)*, çev. Orhan Düz (İstanbul: Pinhan Yayıncılık, 2018), 28-37.

açısından benzeşen bu iki resim, iç kısımda yer alan gerek mimari gerekse yaşam ünitelerinin gösterilmesi açısından ayrışır. Tasvirlerin birinde (Res. 2), aksiyon halindeki figürlerden dikkatimizi dağıtacak herhangi bir mimari unsur yer almazken diğer resimde (Res. 3) durumun değiştiği görülür. Yerde uzanan erkek figürünün ayaklarının önünde yer alan masa, sahnenin sağ köşesine doğru toplanmış kumaş parçası ve bir kılıç detaylardaki farklılığın öne çıkan unsurlarıdır. Sahnenin sol arka planında yer alan ve şeklinden dolayı kalkan olduğu düşünülen savaş teçhizatı da iç mekândaki kurguya katılan gereçlerden biridir. Mekân noktasında benzeşen bu iki sahne detay anlatımlarında olgusal anlam açısından birbirlerinden uzaklaşmaktadırlar.

Figür eylemleri ve aksiyonları açısından resimler incelendiğinde, üç sahnedeki kadın figürlerinin hareket halinde oldukları görülür. Eylem halinde olan kadın figürleri eserlerin ikisinde (Res. 1, 3) benzer bir pozisyonda gösterilmiştir. Kadın figürünü durağan halde gösteren bir eser (Res. 2) bulunmaktadır. Sahnedeki kadın tasvirlerinin hareketi detaylı bir şekilde analiz edildiğinde, resimlerin ikisinde (Res. 1, 3) karşımıza çıkan figürlerin, önlerinde uzanan erkeğe doğru bir hamle yapmak üzere betimlendikleri görülür. Bu resimlerdeki kadınların bir elinde çekiç diğer elinde de uzun bir çivi bulunmaktadır. Figürler ellerindeki bu çiviye, önlerinde uzanan erkeğin şakak kısmına çakmak üzereyken gösterilmişlerdir. Bütün bu bilgiler, kadınların eylemleri noktasında iki sahnenin (Res. 1, 3) olgusal anlam açısından benzeştiklerini gösterir. Graplamanın dışında kalan tek eserdeki (Res. 2) figürün elinde, çekiç ve uzun çivi bulunmadığı gibi buradaki kadın tasvirinin, yerdeki erkek figürünü sağındaki erkeğe gösterir vaziyette betimlenmiş olduğu da görülür. Bu sahnedeki kadın tasviri, diğer iki resimden olgusal anlam açısından net bir biçimde ayrılmaktadır. Eseri, diğer iki resimden olgusal anlam açısından uzaklaştıran bir diğer konu da kadının, yerde uzanan erkek figürünün üzerindeki kumaş parçasından tutması ve sağındaki asker kıyafetli erkek ile diyalog halindeyken gösterilmiş olmasıdır.

Aksiyon halindeki kadınların olgusal anlam açısından üzerinde durulan unsurlardan birini de kıyafetler oluşturmaktadır. İlk sahnedeki (Res. 1) figürün, vücudunu örten kırmızı tonlarındaki elbisesi, sol kolunun pazı bölgesi ile omuz hizasındaki beyaz renkli ve hacimli bir kumaş parçasıyla hareketlendirilmiştir. Bel hizasına kadar uzanan toprak tonlarındaki elbise de genel kompozisyona eşlik etmektedir. Figürün pembe tonlarındaki uzun elbisesi ile gösterildiği sahnede (Res. 2), sırt hizasındaki sarı renkli kumaş parçasının da kıyafete eşlik ettiği görülür. Kıyafetlerin rengi ve deseni açısından birbirlerinden farklı olan bu iki resimdeki elbiseler, olgusal anlam açısından birbirlerinden uzaktır. Son sahnedeki (Res. 3), kadının, detayları bulunmayan koyu mavi tonlarındaki elbisesinin yapılış tarzı diğerlerinden farklıdır. Kıyafet, göğüs hizasının üstünde son bulur. Elbisenin genel kombinasyonu diğer tasvirlerden ayrılmaktadır. Olgusal anlam açısından benzer bir yönelim takılarda kendini göstermektedir. İlk sahnedeki (Res. 1) kadının, sol bileği ile saçında taşlı takılar yer alırken boyun bölgesinde ise uç kısmı görülemeyen bir kolye bulunmaktadır. Figürün, boynundaki çift sıra inci tanelerinden meydana gelen takısı (Res. 2), diğer kadının kolyesine göre daha azdır. Burada üzerinde durulan nokta takıların varlığıdır. Bu bağlamda, boyun kısmında takıların bulunmasıyla bu iki sahne (Res. 1-2), olgusal anlam açısından birbirlerine benzemektedir. Son sahnedeki kadın figüründe, herhangi bir takının ya da aksesuarın yer almaması bu tasvirin graplamanın dışında bırakılmasına neden olmuştur.

Olgusal anlam açısından sahnedeki erkek figürlerinin konumlarına bakıldığında tasvirlerdeki erkeklerin zeminde oldukları görülmektedir. Bir diğer ifade ile sahnelerdeki erkek figürleri (kadın figürünün önünde yerde uzanan erkekler) pozisyon itibarıyla, kendilerine hamle yapmak üzere harekete geçen kadınların önlerine konumlandırılmışlardır. Figürlerin, kadın tasvirlerinin aksine zeminle kurdukları ilişki, üç eser için de ortak bir yönelim olarak karşımıza çıkar ve bu durum da olgusal anlam açısından benzer bir anlayışın hâkim olduğunu gösterir. İki eserdeki (Res. 1, 3), erkek figürünün bir nevi uyku/dinlenme halindeyken gösterilmiş olmaları bu iki sahneyi olgusal anlam

açısından birbirlerine yaklaştıran bir diğer noktadır. Bu iki resimdeki erkek figürlerinin fiziksel duruşlarında ise farklılıkların olduğu görülür. İlk sahnedeki (Res. 1) erkek, kendisine yapılacak olan eylemden habersiz bir şekilde yarı uzanır/oturur bir biçimde kompoze edilmiştir. Diğer sahnede (Res. 2) karşımıza çıkan erkek figürü doğrudan zemine uzanmıştır. Erkek figürünün eylemi noktasında diğerlerinden net bir biçimde ayrılan bir eser (Res. 3) bulunmaktadır. Buradaki farklılığın temel sebebi erkek figürünün, kendisine saldıran kadının farkında olmasıdır. Yerdeki figürün ayak hareketleri ve sol elini yukarıya doğru kaldırması bir mücadele anından sonra zemine düşmüş olabileceğini de düşündürür. Başına saplamak üzere hamle yapan kadını durdurmak üzere harekete geçen erkek tasviri, sol elini kadına doğru kaldırmış ve “dur” anlamına gelebilecek bir harekette bulunmuştur.

Erkek tasvirlerin kıyafetlerinde bazı benzerliklerin ve farklılıkların olduğu görülür. Resimlerin birinde (Res. 1) karşımıza çıkan erkek figürünün üzerinde, mavi renkli, omuz kısmından bilek hizasına kadar metal renkli kollukları bulunan bir elbise ile sol omzunun üzerinden kemer hizasına kadar çapraz bir şekilde atılan toprak tonlarında bir kumaş parçası bulunmaktadır. Bacaklarının bir kısmı da (kemer hizasına kadar) üzeri işlemeli bir kumaşla örtülmüştür. Sağ eliyle kavradığı miğferin tepe noktalarında kırmızı ve beyaz renkli tüyler bulunur. Kıyafet ile miğfer düşünüldüğünde, figürün üzerinde yer alan elbisenin bir üniforma olduğu anlaşılmaktadır. Üniforma noktasında aynı yaklaşım diğer sahnede de (Res. 2) karşımıza çıkar. Zemine uzanan ve iki eliyle siyah renkli kılıcının tepeliğinden kavrayan figürün üzerinde de bir üniforma vardır. Figürün üstü, kiremit rengi tonlarında bir kumaş parçasıyla örtülmüştür. İki resimde karşımıza çıkan erkek figürlerinin üniforma tarzında bir kıyafet giymeleri, olgusal anlam açısından bu eserleri birbirine yaklaştırmakta ancak detaylarda ise farklılaştırmaktadır. Gruplamanın dışında kalan son eserdeki (Res. 3) figürün üzerinde bir üniforma ya da kumaş parçası yer almaz. Figürün üzerinde, iç kısmı beyaz renkli bir içlik, içliğin üstünde de kırmızı tonlarında, pazı bölgesi ile kasık bölgesinde son bulan bir kıyafet bulunur.

Genel kompozisyon düzenlemesi, hareket halindeki kadın figürlerinin eylemleri ve zeminde yatan erkek figürünün fiziksel duruşu açısından iki eserin (Res. 1, 3) detay anlatımlar dışında birbirlerine büyük oranda benzedikleri görülür. Mekân kurgusu, iç mekândaki üniteler, fon ve figür kıyafetleri bu eserlerin ayrışan noktalarıdır. Zeminde karşımıza çıkan erkek figürlerinin, kendisine hamle yapmak isteyen kadından habersiz bir şekilde gösterilmeleri ve kadınların içinde buldukları hiddet hali bu iki eseri birbirine yaklaştırmıştır. İki erkek figürünün bulunması ile kadın tasvirinin, uyku halindeki erkeğe hamle yapmak yerine sağındaki askerle diyalog halindeyken gösterilmesi bu eseri (Res. 2), olgusal anlam açısından diğer iki resimden net bir şekilde uzaklaştırmıştır.

2. İkonografik Anlam ve İfadesel Özellik¹⁰

İncelediğimiz sahneler, “Debora” başlığı altında yer alan “Yael ve Sisera” ikonografisi temel alınarak oluşturulmuştur. Hâkimler kitabında geçen ikonografik metin özetle şöyledir:¹¹

Ehut’un ölümünden sonra İsraililer, Rab tarafından cezalandırılır ve Hasor’da egemenlik süren Kenan Kralı Yavin’in eline teslim edilir. Yavin’in, Sisera adında güçlü bir komutanı vardır ve bu komutan İsraililer üzerinde baskı oluşturmaktadır. Bütün bunlar yaşanırken İsrail’i Lappidot’un karısı Peygamber Debora adında bir hükümdar yönetmektedir. Peygamber Debora, güvendiği adamlardan Barak’ı, Tavor Dağı’nı ele geçirmek için ikna etmeye çalışır. İlk başta ikna olmayan Barak,

¹⁰ Panofsky metodolojisinin ikinci başlığındaki İkonografik Anlam bölümü, bu çalışmada bazı değişikliklere tabi tutulmuştur. Sanatçının ve ilgili eserin ikonografiye uygunluğunu resim üzerinden daha net bir biçimde analiz edebilmek adına Doğal Anlam’ın içinde yer alan ve genel olarak figürlerin ruh hali ile ortam atmosferinin metinle bağlantısını inceleyen İfadesel Özellik ile ikinci bölüm, tarafımızdan tek bir başlık altında birleştirilmiş birleştirilen bölümün adı da İkonografik Anlam ve İfadesel Özellik olarak belirlenmiştir.

¹¹ Hâkimler, 4: 1-24.

Peygamber Debora'nın geleceğini duyunca bu görevi kabul eder. Debora, Barak'a, Rab'bin, Sisera'yı bir kadının eline teslim edeceğini bildirir. Barak'ın Tavor Dağı'na çıktığını duyan Sisera ordusu ile harekete geçse de çarpışmayı kaybeder ve savaş arabasından inerek yaya olarak kaçmaya başlar. Komutan, arasının iyi olduğu Kenoğulları'ndan Hever'in karısı Yael'in çadırını sığınır. Sisera'yı çadırını alan Yael, komutana korkmamasını söyleyerek onun susuzluğunu giderir ve uyuması için üstünü örter. Sisera, Yael'e, çadırın girişinde durmasını ve eğer biri soracak olursa içerde kimsenin bulunmadığını tembih ederek uykuya dalar. Komutan uyuyunca, kralın karısı Yael, eline aldığı çadır kazığı ve tokmakla Sisera'ya yaklaşır ve yorgunluktan uyuyan komutanın şakağına kazığı saplar. Sessizce yaptığı bu eylemi, kazık yere saplanana kadar devam ettirir ve Sisera orada hemen ölür. Sisera'yı arayan Barak'ı karşılamaya çıkan Yael, komutanın şakağına kazık saplanmış bedenini Barak'a gösterir. Sisera'nın ölümünün ardan İsraililer, Kenan Kralı Yavin'i ortadan kaldırırlar.

İkonografideki bilgilere göre birbirlerinden farklı sanatçılar tarafından yapıldığı tespit edilen üç eser incelendiğinde, tasvirlerin ikisinde (Res. 1, 3) bir elinde demir çekiç diğeri ise demir kazıkla karşımıza çıkan kadın figürünün "...Yael eline bir çadır kazığı ile tokmak aldı..." ifadesinde de açıkça belirtildiği gibi Yael olduğu anlaşılmaktadır. Yael'i, elinde "...çadır kazığı ile tokmak..." tutarken gösteren iki sanatçı (Res. 1, 3) ikonografide doğrudan sadık kalmıştır. Yael'in önü sıra yerde uzanan erkek figürü de "...Yorgunluktan derin bir uykuya dalmış olan Sisera..." açıklamasına göre Barak'ın önünden kaçarak Yael'in yanına sığınan komutandır. Üç sahnede de Sisera'nın zeminde gösterilmiş olması sanatçıların bu noktada da ikonografiden ayrışmadıklarını gösterir. Sisera'yı zeminde göstererek ikonografide uyan sanatçıların genel tutumu, detay anlatımlarında bireysel özelliklerin eklenmesiyle ana metinden uzaklaşmaya doğru bir yönelim sergilemiştir. "...Sisera'nın üzerine bir yorgan örttü..." ikonografisine sadece bir sanatçının (Res. 2) uyduğu görülür. Bu resimde, yorgunluktan uyuyan Sisera'nın üzerindeki kırmızı renkli kumaş parçasının metinde bahsi geçen "...yorgan..." olduğu anlaşılmaktadır. İkonografideki açıklamayı dikkate alan sanatçı, örtünün renginde ise bireysel özelliğini eserine yansıtmayı tercih etmiştir. Nitekim ikonografide yorganın rengi hakkında da herhangi bir bilgi yer almaz. Resimde, sanatçının ikonografiden uzaklaştığını gösteren bir diğer nokta da "...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..." ifadesine doğrudan uymamasıdır. Resimdeki Yael'in elinde, tokmak ve çadır kazığı olmadığı gibi sahnenin sağ köşesinde de üniformalı bir asker yer almaktadır. Eğer buradaki asker figürü "...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..." açıklamasında bahsi geçen, Barak adındaki komutan ise bu komutanın da metinde ifade edildiği gibi Sisera'nın uyku halini değil cansız bedenini görmesi gereken kişi olmalıydı. Sanatçı buradaki anlatımında, ikonografiden doğrudan uzaklaşarak bireysel yorumunu eserine dâhil etmiştir.

İkonografik açıdan üzerinde durulan unsurlardan biri de olayın gerçekleştiği yerdir. İkonografide göre Yael, Sisera'ya "...Korkma, efendimiz, gel çadırıma sığın..." demiş bunun üzerine Sisera'da, Yael'e "...Çadırın kapısında dur...Biri gelir de çadırda kimse var mı diye sorarsa, yok de..." diyerek saklandığı yerin belirli olmaması için tembihte bulunmuştur. Eserlerin birinde (Res. 1), arka plandaki koyu renkli fon diğer sahnelerdeki (Res. 2-3) kapalı mekân tercihi, sanatçıların ikonografiden bağımsız hareket ettikleri göstermektedir. Sanatçıların ikonografiden uzaklaşarak eserlerine bireysel yorumlarını kattıkları yerlerden biri de mekân içerisinde karşımıza çıkan çeşitli ünitelerin varlığıdır. Sahnenin sağ köşesindeki perde (Res. 1) ile diğer resimdeki (Res. 3) Sisera'nın ayakucuna konumlanan masa bireysel eklentiler olarak dikkat çekmektedir.

Yael'in, elindeki çekiç ile Sisera'ya saldırma anının kompoze edilmesinde, bazı sanatçıların ortak bir yönelim gösterdikleri anlaşılmaktadır. Bu sahnelerde (Res. 1, 3), tasvire konu edinilen olay, komutanın öldüğü an değil "...Yael eline bir çadır kazığı ile tokmak aldı... Sisera'ya sessizce yaklaşarak

kazığı şakağına dayadı...” açıklamasında olduğu gibi eyleme geçilme anıdır. Bahsi geçen iki sahnede sanatçıların ikonografiye sadık kaldıkları anlaşılmaktadır. Detay anlatımında ikonografiden ayrılan ressamlardan biri (Res. 3) Sisera’nın, Yael’e, sol elini kaldırarak bir direnç gösterdiği anı resmetmiştir. “...*Yorgunluktan derin bir uykuya dalmış olan Sisera’ya sessizce yaklaşarak...*” ifadesinden de anlaşılabilirliği üzere ikonografide, Sisera’nın, kendisine yapılan saldırının farkında olduğuna ve buna direnç gösterdiğine dair bir bilgi yer almamaktadır. Komutanı mücadele anında gösteren sanatçı bu açıdan ikonografiye bağlı kalmamıştır. Sisera’nın kıyafeti, üniforması, kılıcının ya da miğferinin şekli de sanatçıların bireysel özellikleri olarak karşımıza çıkan detay anlatımlardır. Benzer bir durum, Yael’in kıyafeti ve aksesuarları için de geçerlidir.

İkonografik metnin, resim düzleminde en önemli göstergelerinden biri olan ifadesel anlam açısından sahneler irdelendiğinde de bazı sanatçıların ikonografiye doğrudan bazılarının ise kısmen sadık kaldıkları anlaşılır. Eserlerin ikisinde (Res. 1, 3) önünde uzanan Sisera’ya doğru, elindeki demir kazığı komutanın şakağına dayayan Yael’in yüzünde kendinden emin bir tavır vardır. Bu bağlamda, bu iki sahneyi tasvir eden sanatçılar “...*Sisera’ya sessizce yaklaşarak kazığı şakağına dayadı ve yere saplanıncaya dek çaktı. Sisera hemen öldü...*” ifadesine uygun bir biçimde kadını soğukkanlı bir insanın ruh halinde betimlemişlerdir. Gruplamanın dışında kalan eserde (Res. 2), Yael’in, sağındaki üniformalı asker ile konuşurken takındığı tavır, bir kararlılık ifadesinden ziyade bir çekingenliğin varlığını göstermektedir. Sanatçı bu noktada ikonografiden uzaklaşmıştır. Ressamların benzer bir yönelimle ikonografiden uzaklaştıkları yerlerden biri de Sisera’nın kılıcıdır. İkonografide, Sisera’nın sadece çadıra girdiği bildirilmektedir. Sahnelerde yer alan kılıç tasvirleri (Res. 2-3), ikonografiye sadık kalmayan sanatçıların eklemeleridir.

İkonografik Anlam ve İfadesel Özellik açısından üç eser genel olarak değerlendirildiğinde, sanatçıların metinde bahsi geçen iki figürü aynı ortam içinde resmetmiş olmaları sebebiyle ikonografiden uzaklaşmadıkları anlaşılmaktadır. Özellikle iki eserde (Res. 1, 3) karşımıza çıkan Yael’in, elinde yer alan demir kazık ve çekiç ile gösterilmiş olması, sanatçıların olay örgüsüne doğrudan sadık kaldıklarını ortaya koymaktadır. Figür kıyafetleri, aksesuarlar, silahlar ve bazı sahnelerde karşımıza çıkan erkek figürü (Res. 2), ikonografiden uzaklaşan sanatçıların bireysel yorumları olarak anlaşılmaktadır. Resimlerin ikisi (Res. 1, 3), ikonografik anlam ve eylem halindeki kadın figürünün içinde bulunduğu kararlılığın yansıtılması bakımından yani ifadesel anlam açısından da ortak bir yönelimin yer aldığı sahneler olarak ayrıca dikkat çekmektedir.

3. İkonolojik Anlam

Sanatçıların genel üslup özellikleri, eserlerini meydana getirdikleri çevresel faktörler ve üsluplarından etkilendiği sanatçılar, İkonolojik Anlam kısmında ele alınacaktır.

3.1. Jacopo Vignali

Jacopo Vignali (1592-1664), Barok üslupta eser veren İtalyan kökenli ressamdır. Sanatçının, 1600’lerin başında dönemin önde gelen sanat merkezlerinden biri olan Floransa’da bulunduğu düşünülmektedir. Vignali’nin erken dönem çalışmalarını yaptığı bu şehir, üslubundan etkilendiği Matteo Rosselli’nin (1578-1650) stüdyosunun bulunduğu merkezlerden de biridir. Rosselli’den fresk boyama tekniğini öğrenen Vignali, ustası ile aynı ortamda çalışmış ve çeşitli komisyonlarda görev almıştır. Casa Buonarroti’nin, 1621’den kalma tavan freskleri ile Jacob’s Dream’in dekorasyonu, sanatçının yer aldığı grup çalışmalarından bazılarıdır. 1622-1623’te, Floransa’daki Casino Mediceo di San Marco ile şehrin hemen dışındaki Villa del Poggio Imperiale’de ve Mediciler için önemli fresk döngülere katılmıştır. 1616 yılında, kaydolduğu Floransa’daki Accademia del Disegno’ya 1622 yılında eğitmen olarak göreve başlayan ressam, kariyerini bağımsız bir sanatçı olarak sürdürmüş ve Toskana genelinde çok sayıda komisyon yürütmüştür. Floransa’ya uzun yıllar terk etmeyen Vignali, ölümüne kadar üretken bir sanat hayatı geçirmiştir.¹²

¹² Web Gallery of Art, searchable fine arts image database (WGA, 17 Ocak 2023).

Sanatçı, tuvalerinde, dramatik ışık efektleri, zengin renk kombinasyonları, resim tekniği ve derin duyguları ifade etme tarzıyla ayırt edici kendine has bir stil geliştirmiştir. *Aziz Benedict'in Yatırımı* isimli tuvali (1620), Vignali'nin 1614'ten beri ait olduğu Confraternità di San Benedetto Bianco için Aziz Benedict (480-547) onuruna boyanmış bir dizi eserden biri olarak dikkat çekmektedir. Ressamın, *Bakire ve Azizler* (1616) tuvali ile tavan resmi olarak tasarladığı *Anavatan Aşkı* (1616) gibi çalışmaları, hem ustası Rosselli hem de Ludovico Cigoli'den (1559-1613) etkiler taşıyan erken dönem eserleri olarak öne çıkmaktadır. 1620'lerde Rosselli'nin etkisinden uzaklaşan Vignali, *Kutsal Kitap* anlatıları ve portre üzerine yoğunlaşmıştır. Sipariş üzerine çalıştığı bilinen ressam, üslubuyla, kendinden sonra gelen çok sayıda Barok ressamı da derinden etkilemiştir. Carlo Dolci (1616-1687), Alessandro Rosi (1627-1697), Romolo Panfi (1632-1690) ve Domenico Bettini (1644-1705) Vignali'nin etkisinde kalan sanatçılardan bir kaçıdır.¹³

3.2. Mateo Gallardo Solier

Mateo Gallardo Solier (1600-1667), sanatsal faaliyetlerinin büyük bir çoğunluğunu Madrid'de geçirdiği bilinen İspanyol kökenli Barok resamlardan biridir. Hayatının erken yılları ve aldığı ilk eğitim hakkında kesin bir bilgi bulunmayan ressamın ailesinde de sanatçılar olduğu düşünülmektedir.¹⁴

Gallardo, Madrid'in "sanatçılar mahallesi" olarak kabul edilen San Sebastián'ın çevresindeki birbirinden farklı niteliklere sahip sanat atölyelerinde çalışmıştır.¹⁵ Bazı araştırmacılar tarafından 17. yüzyılın ünlü ressamları arasında gösterilen Gallardo, İspanya'nın Extremadura Bölgesi'ndeki bazı yapılarda çalışmıştır. Çeşitli kiliselerde görev almış olsa da ressamın asıl üretkenlik çağının başlayıp popüler hale gelmesi 1630'lardan sonra gerçekleşmiştir. Profesyonel kariyeri, 1653'te, ressam Luis Fernández (1594-1654) ve yaldızcı Simón López (öl. 1658) ve Francisco Rizi'nin (1614-1685) de yer aldığı Plasencia Katedrali'nin ana mihrabını yaldızlamak ve boyamak için görevlendirilmiş olması sanatçının ilk büyük işi olarak kabul edilir. IV. Felipe'nin (1605-1665) tarihçisi ve Kraliyet Şapeli'nin şarkıcısı Lázaro Díaz del Valle (1606-1669), 1657'de Gallardo'nun kraliyet resim sanatına katkıda bulunmasını sağlayan önemli şahıslardan biri olarak dikkat çekmektedir. Uzun yıllar kraliyet ailesinin üyeleri için sipariş üzerine çalışan ressam, 8 Eylül 1667 yılında San Sebastián mahallesinde ölmüş ve kraliyet emri ile öldüğü yere defnedilmiştir.¹⁶

17. yüzyılın ilk çeyreğinde, sarayda da uygulama alanı bulunan ve geç-Maniyerist tarzda çalıştığı bilinen Gallardo, 1630'lardan sonraki çalışmalarında Barok üslubun etkisi altında kalmıştır. Kendine has stili ile dikkat çeken İspanyol ressam, resimlerinde ele aldığı figürleri ölçülü, zarif ve karakterlerin ruhsal davranışlarını öne çıkaran vurgulamalarıyla bilinmektedir. Net renkler, basit bir kompozisyon ve arkaik detayların yer aldığı betimleme anlayışı, sanatçının eserlerinde öne çıkan bireysel tarzının izleridir. Mavi rengi ve bu rengin farklı tonlarını eserlerinde sıklıkla kullandığı bilinen ressamın, *Davut ile Golyat'ın Başı* (1635-1640) tuvalinde¹⁷ olduğu gibi 17. yüzyılın ilk

¹³ Lucy Whitaker- Martin Clayton, *The Art Of Italy In The Royal Collection Renaissance & Baroque* (London: Published by Royal Collection, 2007), 309; Fern Rusk Shapley, *Italian Paintings XVI-XVIII Century* (New York: Puaidon Press, 1973), 86; Zsuzsanna Dobos, *Caravaggio to Canaletto The Glory of Italian Baroque and Rococo Painting* (Budapest: Fine Arts Museum, 2013), 228; Rudolf Wittkower, *The Pelican History of Art Art and Architecture in Italy 1600-1750* (New York: Penguin Books, 1965), 344.

¹⁴ <https://www.museodelprado.es/aprende/enciclopedia/voz/gallardo-mateo/fd2afba4-d52c-44ad-b18b-f8cc14e09419> (MSD, 15 Ocak 2023).

¹⁵ Web Gallery of Art, searchable fine arts image database (WGA, 15 Ocak 2023).

¹⁶ <https://www.museodelprado.es/aprende/enciclopedia/voz/gallardo-mateo/fd2afba4-d52c-44ad-b18b-f8cc14e09419> (MSD, 15 Ocak 2023).

¹⁷ Mateo Gallardo, *David with the Head of Goliath*, 1635-1640, Oil on Canvas, 246x164 cm, Apelles Collection.

yarısında, Barok üslupta eser veren ve sanatçılar arasında da popüler olan *Kutsal Kitap*'ta adı geçen önemli olayları ve temel figürleri çalışmalarına dâhil etmiştir.¹⁸

Mateo Gallardo'nun hem imza attığı hem de tarih kaydı düştüğü tek tuvali, 1653 yılına ait Asturias Müzesi'nde (Oviedo) bulunan *Santa Catalina Şehitliği* adlı tablodur. Sanatçının imzalı ama tarihsiz bir eseri de Madrid'deki Padre Poveda Yurdu'nda bulunan *Tobias ve Angel*'dir.¹⁹ Eserlerinin büyük bir çoğunluğu Museo del Prado müzesinde bulunan ressamın tuvaleri, Avrupa'nın çeşitli sanat merkezlerine ve özel koleksiyonlara dağılmış durumdadır.

3.3. Felice Ficherelli

İtalyan ressam Felice Ficherelli (1603-1660), mevcut verile göre 1603 yılında İtalya'nın Toskana bölgesine bağlı San Gimignano kasabasında doğmuş ve 1660 yılında Floransa'da ölmüştür. Erken yaşlarda aldığı sanat eğitimi hakkında kesin bir bilgi olmamakla birlikte ressamın, küçük yaşlarından itibaren Floransa'da olduğu ve buradaki atölyelerde eğitim aldığı düşünülmektedir. Sanatsal eğitimi tamamladıktan sonra 1630'da Akademi'ye girmiştir.²⁰ Genç yaşlarından itibaren Kardinal Carlo de'Medici (1595-1666) ile Alberto Bardi Vernio (öl. 1665) hamiliğinde eserlerini üretmiştir. Ficherelli, kendi çağının önde gelen simalarından Jacopo da Empoli (1551-1640) ile de çalışma imkânı elde etmiş ve Empoli'nin üslubundan derinden etkilenmiştir. 1630'ların başında, sanatçının bazı kilise ve manastırlarda bulunan eserleri kopyalamış olması, yer aldığı sanatsal çevrenin bir etkisi olarak yorumlanmaktadır. Özellikle Yüksek Rönesans ve Maniyerist akımın etkisinde eserleri bulunan, dönemin en önemli simalarından Andrea del Sarto'nun (1486-1531) resimlerini yakından görmüş, incelemiş ve bazı eserlerini de birebir kopyalayama imkânı elde etmiştir.²¹

Sanatçıya, resim tekniğindeki sakin fırça darbeleri ve yavaşlığından dolayı "il Riposo" lakabı verilmiştir.²² En özgün eserlerini özel koleksiyoncular için yaptığı bilinen ressamın tuvallerinde, şiddet motifleri içeren ikonografik konuların yorumlandığı dikkat çekmektedir.²³ Dini motifler, mitolojik sahneler ve portreler Ficherelli'nin konu repertuarında yer almaktadır. Ressamın sanat kariyeri boyunca belirginliğini koruyan en önemli özeliği, net kompozisyonlara odaklanması ve parlak renkler arasındaki seçici eğilimi olmuştur. Ficherelli'nin, erken dönem Hristiyanlığına ait konuları özellikle Hristiyan şehitlerini yoğun olarak resmetmesi dikkat çekicidir. Bu konudaki eserleri sekizgen bir karo içinde tasarlamıştır. Riposo'nun, özellikle Cesare Dandini (1596-1657), Cecco Bravo (1601-1661), Simone Pignoni (1611-1698) ve Francesco Furini'nin de (1603-1646) aralarında bulunduğu, çağdaşı olan Floransalı ressamlar gibi özel sipariş üzerine tasarladığı ve "oda resmi" olarak bilinen bir formatta üretim etkinliğinde bulunduğu anlaşılmaktadır.²⁴

Ficherelli, Johannes (Jan) Vermeer'in (1632-1675) üslubunu doğrudan etkilemiş bir sanatçı olarak da bilinir. Vermeer'in, günümüze ulaşan bazı çalışmalarından özellikle Aziz temalı

¹⁸ Zahira Véliz, "In Quest of a Useful Blue in Early Modern Spain", *Trade in Artists Materials Markets and Commerce in Europe to 1700*, ed. Jo Kirby vd. (London: Archetype Publications, 2010), 389-396.

¹⁹ [Tobías y el ángel - Colección - Museo Nacional del Prado \(museodelprado.es 16 Ocak 2023\)](https://museodelprado.es).

²⁰ Ralph Nicholson Wornum vd, *Biographical Catalogue of The Principal Italian Painters* (New York: Oxford University Press, 2006), 60.

²⁰ Cinisello Balsamo vd, "Felice Ficherelli, "San Sebastiano curato da Sant'Irene" in Firenze egli ultimi Medici. The Haukohl Family collection", (2018), 180-183.

²¹ Roberto Longhi, *Paragone Rivista Mensile di Arte Figurativa Letteratura Fondata da Numero 77* (Gennaio: Sansoni Editore, 2008), 695.

²² Michael Bryan, *Bryan's Dictionary Of Painters And Engravers. Dictionary Of Painters And Engravers, Biographical And Critical* (London: Kennikat Press, 1886), 493.

²³ Ralph Nicholson Wornum vd, *Biographical Catalogue of The Principal Italian Painters*, 60.

²⁴ Cinisello Balsamo vd, "Felice Ficherelli", 182-183.

eserlerinden Ficherelli tablosunu bizzat kopya ettiği söylenmektedir.²⁵ Sanatçının bu konudaki *Aziz Praxedis* (1645)²⁶ isimli resmi öne çıkmaktadır. Günümüzde özel bir koleksiyonda bulunan resimde, başı kesilerek öldürülen Praxedis'a odaklanılmıştır. Kırmızı cüppeli aziz olarak bilinen dini karakterin, başı gövdesinden ayrılmış bedeni de arka plana yerleştirilmiştir. Ön plandaki kadın figürü, bir Hristiyan azizin kanını elindeki kumaş parçasıyla yıkarken ve akan kanları bir kabın içerisine koyarken gösterilmiştir. Eserde, sanatçı üslubu açısından öne çıkan en dikkat çekici özellik Barok resim sanatında çokça gördüğümüz bir vahşet sahnesinin²⁷ canlandırılmış olmasıdır. Başsız beden, ön plandaki kadın figürünün kıyafetindeki dalgalı kumaşlar, renk geçişleri ve erimeler ile dramatik anlatım sanatçının kendisinden sonra gelen Vermeer'in aynı isimle işleyeceği konuya da doğrudan tesir etmiştir.

Dini konulu kompozisyonlarında yumuşak fırça darbeleri ile öne çıkan ressam²⁸ Ficherelli, genellikle ikonografik konuya doğrudan bağlı anlatımlarıyla eserlerini tasarlamıştır. Eserlerinin çoğunluğu İtalya başta olmak üzere Avrupa'nın çeşitli müzeleri ile özel koleksiyonlara dağılmış durumdadır.²⁹ Ressamın eserleri arasında yer alan *İshak'ın Kurban Edilişi* ile *Aziz Agatha'nın Şehit Edilişi* gibi çalışmaları, öne çıkan tuvalerindedir. Bu resimlerini 1630'ların sonlarında çeşitli versiyonları da bilinen *Tarquin ve Lucretia*, *Pompey'in Kanlı Giysilerini Alan Julia*, *Sabır Alegorisi* ile *Antiochus ve Stratonica* tuvali izlemiştir. Aralarında *Aziz Filippo Neri'nin Vizyonu*'nun da (1657-1659) da bulunduğu 1650'li yıllara ait sunak eserleri, sanatçının güvenli bir şekilde tarihlendirilebilen tek çalışmasıdır. Eserinde, Empoli'nin berraklığına geri dönerken *Lut ve Kızları* gibi resimlerinde ise yeni bir yumuşaklık ve özgürlükle karakterize ettiği bir kompozisyon anlayışına dönmüştür. *Kleopatra'nın Ölümü* (1650)³⁰ ile *Joseph ve Potiphar'ın Karısı*³¹ (17. yüzyıl) Felice Ficherelli'nin olgunluk dönemindeki şaheserlerinden birkaçı olarak kabul edilmektedir.

Çalışma boyunca incelenen sanatçılardan Jacopo Vignali, Mateo Gallardo Solier ve Felice Ficherelli, eserlerinin büyük bir çoğunluğunu Barok üslupta veren sanatçılar olarak tanınmaktadır. Genel üsluba bağlılık, ressamların sanat kariyerleri açısından temel alınan bir ölçüt olsa da sanatsal üslupların dikey ya da yatay ilerleyen tarihsel çizelgeye hapsedilemeyeceği de bilinmektedir. Natürel bir ifade olarak karşımıza çıkan bu gerçekliğe karşın ele aldığımız üç resimde de benzer üslup özelliklerinin tasvirler üzerinden net bir biçimde karşımıza çıkması sahnelerin genelinde Barok üslubun temel dinamiklerini yansıtan belirli başlı kompozisyon özellikleri olduğunu da bizlere göstermektedir.

Sanatçıların ikonolojik olarak, Barok resim sanatının en temel prensiplerinden biri olan devingenanın anlatımı ilkesine eserlerinde bağlı kaldıkları görülür. Burada gerçekleşen ya da gerçekleşmek üzere tasarlanan eylem hali, durağan bir zaman diliminin değil akışkan bir anın kesiti şeklinde

²⁵ Vermeer'in, *Aziz Praxedis* (1655) isimli tablosu bu konuda aydınlatıcı bir örnekte olarak dikkat çekmez. Bu resim, Felice'nin *Aziz Praxedis* (1645) tablosunun bir kopyası gibi görünmektedir. Arthur Wheelock, "St. Praxedis: New Light on the Early Career of Vermeer", *Artibus et Historiae* 7/14 (1986), 71-89; Molly Harrington, "Reflections of Vermeer's Catholic Faith in His Art", National Gallery of Art (<https://purl.org/nga/documents/literature/essays/reflections-of-vermeers-catholic-faith-in-his-art>), 2 (25 Ocak 2023); Valerie Lind Hedquist, "The Real Presence of Christ and the Penitent Mary Magdalen in the Allegory of Faith by Johannes Vermeer", *Art History* 23/3 (2000), 362.

²⁶ [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Saint_Praxedes_by_Ficherelli_\(del_Bravo_version\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Saint_Praxedes_by_Ficherelli_(del_Bravo_version).jpg) (21 Ocak 2023).

²⁷ Merve Uçar, *Caravaggio'nun Eserlerinde Vahşetin Görselliği* (İstanbul: Işık Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 2014), 87-98.

²⁸ Arthur Wheelock, "St. Praxedis: New Light on the Early Career of Vermeer", 73; Helene Roberts, *Encyclopedia of Comparative Iconography Themes Depicted In Works Of Art* (New York: Routledge Press, 1998), 762-763.

²⁹ Kayıt/Arp Müzesi Rolandseck (arpmuseum.org, 21 Ocak 2023).

³⁰ [Search - FICHERELLI.eopatra - National Gallery of Slovenia \(ng-slo.si, 21 Ocak 2023\).](https://www.nationalgalleryofart.org/obj/object-summary/156900)

³¹ Zsuzsanna Dobos, *Caravaggio to Canaletto The Glory of Italian Baroque and Rococo Painting*, 128; Joseph ve Potiphar'ın Karısı Güzel Sanatlar Müzesi, Budapeşte (mfab.hu, 21 Ocak 2023).

sunulmuştur. Figür eylemlerinde karşımıza çıkan ve Barok üslubun prensiplerinden birini oluşturan hareketlilik³² halini, sanatçılar, Yael üzerinden kurgulamışlardır. İncelediğimiz sahnede (Res. 1), Yael'in elindeki demir kazığı Sisera'nın alınına götürdüğü anın resmedilmesi benzer bir biçimde diğer resimde de (Res. 3) karşımıza çıkmaktadır. Gallardo'nun eserinde (Res. 2), her ne kadar ikonografiden uzaklaşmış olsa da sahnedeki teatral anlatım, Yael'in yanındaki erkek figürü ile diyalog kurmasından kaynaklanmaktadır. Benzer bir yaklaşım Ficherelli'nin eserinde de görülür (Res. 3). Sanatçı hareketlilik ilkesini temel alan betimleme anlayışına, ikonografiden uzaklaşmak pahasına da olsa Sisera'yı saldırıyı engellemek üzere elini kaldırırken göstermiştir. Figür hareketliliği ve olay örgüsündeki teatral anlatım şeması bilindiği üzere Barok resim sanatının en belirgin üslup özellikleri arasındadır.³³

Hristiyan ikonografisini temel alan ve Karşı Reform'un sanatı³⁴ olarak da bilinen Barok resim sanatı, izleyicide büyümlü bir atmosfer, belirsiz zaman kavramı ve ihtişamın görsel anlatılar üzerinden betimlenmesini orijinine alan bir anlayışa sahiptir. Sahnelerin üçünde de zamana doğrudan gönderme yapacak herhangi bir ayrıntının yer almaması üslubun odak noktasındaki unsurlardan birinin sanatçılar tarafından benimsendiğini gösterir. Sanatçıların ikonolojik anlam açısından benzer bir yönelimle eserlerini ele aldıkları konulardan birini de figür kıyafetleri, renkler ve takılar oluşturmaktadır. Figür kıyafetlerindeki parlak renkler, hacimli yapılar, kumaş kıvrımlarındaki detaylı anlatım ve Gallardo'nun eserinde olduğu gibi kırmızının farklı tonları ile yaratılan renk denemeleri ve asker kıyafetindeki uçuşan kumaş parçaları üslubun prensiplerindedir. Özellikle iki sahnede (Res. 1, 3), ikonografiye, detay anlatımlar dışında olay örgüsü zemininde bağlı kalan iki sanatçı Yael'in, duygu-durum aktarımında da benzer bir yönelim sergilemişlerdir. İnsan ruhunun içinde bulunduğu her türlü duygunun tasvir sanatlarındaki anlatımı, Barok'un en ayırt edici özelliklerinden biri olmuştur.

Vahşet sahnelerinin görselleştirilmesi bir başka deyişle çeşitli araçlarla bir insanın öldürülmesinin betimlenmesi anlayışı, Barok resim sanatının en ilgi çeken konularından biri olmuştur. Kilise'nin, Rönesans ve sonrasındaki düşünsel hareketli süreçlerle giderek zayıflayan gerek dünyevi gerekse dini otoritesini güçlendirme çabalarından biri de bu sahnelerin çeşitli sanat çevrelerine yaptırılma isteğinde kendini göstermektedir. "Yael ve Sisera" ikonografisinde olduğu gibi "Davut ve Golyat"³⁵ ikonografisinde de karşımıza çıkan başın kesilmesi, başın gövdeden ayrılması ya

³² Bahar Ağçicek, *Barok Resim Sanatından "Light Art"a Uzanan Işık Kavramı* (Samsun: Ondokuz Mayıs Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 2017), 27.

³³ Henri Stierlin, *Baroque: Italy and Central Europe (Architecture of the World Volume 1)* (Köln: Benedikt Taschen Press, 1964), 51-93; Hempel Eberhard, *Baroque Art and Architecture in Central Europe* (New Orleans: Pelican History of Art Press, 1965), 35-51; Flavio Conti, *Barok Sanatı Tanıyalım*, çev. Solmaz Tunç (İstanbul: İnkılap ve Aka Yayınları, 1978), 44-45; Anthony Blunt, *Baroque and Rococo Architecture and Decoration* (Wordsworth: New Ed Edition Press, 1988), 20-53; Massimo Favilla, and Ruggero Rugolo, *Baroque Venice. Splendour and Illusion in a "Decadent" World* (Roma: Sassi Publishing, 2009), 13-52; Marry Hollingsworth, *Dünya Sanat Tarihi*, çev. Banu Ergüder- Rengin Küçükerdoğan (İstanbul: İnkılap Kitabevi, 2010), 301; Leyla Varlık Şentürk, *Analitik Resim Çözümlemeleri* (İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2012), 128; Robert Neuman, *Baroque and Rococo Art and Architecture* (London: Lurence King Publishing, 2014), 115-144; Mehmet Alp Doğan Erciş, *Rönesanstan 20. Yüzyıla Kadar Resim Sanatında Anıtsal Görünümler* (Erzurum: Atatürk Üniversitesi, 2015), 34, 65; Tuğba Erbil Polat- Ayla Fatma Antel, "Postmodern Cephe Estetiğinde Barok Bir Yöntem Olarak Teatral Anlatım İlkeleri", *Tasarım ve Kuram Dergisi* 19 (2015), 110-113; Özkan Eroğlu, *Rönesans ve Barok* (İstanbul: Tekhne Yayıncılık, 2018), 123-124; Henry Wölfflin, *Rönesans ve Barok: İtalya'daki Barok Üslubun Özü ve Ortaya Çıkışı Üzerine Bir İnceleme*, çev. Alp Tümertekin-Nihat Ülner (İstanbul: Janus Yayınları, 2019), 110-113.

³⁴ Aşkın Sulku, *Rönesans ve Barok Dönemlerde Avrupa Resminde Son Akşam Yemeği "The Last Supper" Teması* (Edirne: Trakya Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 2016), 11.

³⁵ Akın Tercanlı, *Avrupa Tasvir Sanatlarında Hz. Davut İkonografisi (XVI. - XVII. Yüzyıl)*, 868-894; "Bernardo Strozzi Resimlerinde Davut ve Golyat İkonografisi", *Kilis 7 Aralık Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi* 9/18 (Aralık 2019), 172-175.

da bir kazığın üstüne takılı bir şekilde şenlikler eşliğinde gezdirilmesi meselesi, iman sahipleri üzerindeki kaybolan gücün sanatsal imajlarla güçlendirilme çabası olarak algılanabilir.

Kesici ya da delici bir aletle ölümün betimlenmesi ve bu sahnelerin ikonografik bir metin ışığında resmedilmesi meselesi 17. yüzyılın popüler konuları arasında yer almaktadır. Dönemin önde gelen ve ender kadın ressamlarından biri olan Artemisia Gentileschi'nin³⁶ (1593-1653) eserlerinde de vahşet temalı ikonografik anlatımların öne çıktığı görülür.³⁷ Mevcut verilere göre hayatının çeşitli dönemlerinde travmatik³⁸ olaylara maruz kaldığı anlaşılan sanatçının tuvallerinde, popüler konuların işlendiği görülür. Sanatçıyı bu noktada çağdaşlarından ayıran, kadın imgesinin salt dini ikonografideki referanslarla değil kendine toplumda bir yer edinmeyi arzulayan, erkek figürleri ile mücadele eden ya da cinsel bir dürtü olarak arzulan³⁹ bir imaj üzerinden tasvir etmeye çalışmış olmasıdır. Kadın figürlerinin başrolde olduğu ve olay örgüsünün temel itici konumunda yer aldığı örneklerden biri Gentileschi'nin 1620 yılına ait *Yael ve Sisera*⁴⁰ adlı tuvalinde karşımıza çıkmaktadır (Res. 4). Bu resimde sanatçı, Yael'i, tıpkı bu çalışmaya konu olan sahnelerde olduğu gibi kendinden emin bir şekilde, elindeki çekiçle Sisera'nın ölümünü gerçekleştirmek üzereyken betimlemiştir. Bazı detaylar dışında ikonografinin geneline sadık kalan sanatçı, metinde yer almamasına rağmen Yael'in kıyafetinde bazı ayırıştırıcı detayları vermekten de geri durmamıştır. Hareket halindeki kadın figürünün elindeki demir çivi ile çekici, bir yandan ikonografiye doğrudan gönderme yaparken figürün göğüs bölgesindeki dekolte ile de sanatçı birden dişiliğin ön planda olduğu bir anlatımı benimsemiştir. Bir başka ifade ile mücadele eden kadın imgesine ikonografik açıdan doğrudan sadık kalan sanatçı diğer yandan da erillik ve dişilik arasındaki ayırt edici yönü Yael'in vücudundaki bazı bölgeler üzerinden göstermeyi seçmiştir. Kaynağı tam olarak belirli olmayan ışığı da anlatımını tamamlayan teknik bir yönelimle kurgulamıştır. Sanatçının, kadınların başrol olduğu metinler üzerindeki ısrarcı tavrını sadece konu seçimindeki bir yaklaşımın uzantısı olarak değil baskın olan sanat ortamına karşı bireysel bir refleks olarak yorumlamak da mümkündür. Artemisia'nın eseri ile incelediğimiz sahnelerdeki ortak anlatı, ikonografiye dayalı bir olay örgüsünün güçlü bir kadın imajı üzerinden Barok üslup prensipleri çerçevesinde ele alınması olarak görülebilir.⁴¹

İncelenen sahnelerde olduğu gibi figür jest ve mimikleri, hareketli anın anlatımına odaklanan betimleme anlayışı, renklerde yaratılan efekt etkileri ve manzaranın bağımsız bir şekilde kompoze edilmesi gibi özelliklerin yanı sıra Barok'un en ayırt edici farklarından biri de anatomik doğru bir şekilde aktarılmasıdır. Üç resimde de sanatçıların genel olarak anatomik yapının aktarımı noktasında Barok resim üslubunun etkisinde kaldıkları ancak yer yer farklı bir üslubu da eserlerine dâhil ettikleri anlaşılmaktadır. Vignali'nin sahnesinde (Res. 1), yarı oturur/uzanır şekilde karşımıza çıkan Sisera'nın belden üstü ile bacakları arasında bir oran farkı/sorunu vardır. Geniş tutulan gövde kısmına nazaran, bacakların oldukça ince gösterilmesiyle karşımıza çıkan anatomik oran sorunu, figürün kolları ve bacakları arasındaki orantıda da kendini göstermektedir. Anatomide meydana gelen bozulma ya da anatomik yapıya aykırı uzuvların gösterilmesi Barok üslubunun değil Maniyerist akımının bir özelliğidir. Ressam, tasvirin genelinde Barok üslubunun sınırları içerisinde hareket etmişken

³⁶ Bernard Myers, *Encyclopedia of Painting* (New York: Crown Publishers, 1979), 412; Mary Garrard, *Artemisia Gentileschi: The Image of the Female Hero in Italian Baroque Art* (Princeton: Princeton University Press, 1989), 13.

³⁷ Ayşe Duran, *Barok Dönemde Bir Kadın Ressam: Artemisia Gentileschi* (Erzurum: Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 2018), 157-165, 209.

³⁸ Sanatçının, eğitim aldığı, dönemin önde gelen ressamlarından Agostino Tassi'nin (1580-1644) tecavüzüne uğramış olabileceği ifade edilmektedir. Elizabeth Cohen, "The Trials of Artemisia Gentileschi: A Rape as History", *The Sixteenth Century Journal* 31/1 (2000), 31.

³⁹ Keith Christiansen, *Orazio and Artemisia Gentileschi* (New York: Yale University Press, 2013), 344.

⁴⁰ Artemisia Gentileschi, "Yael ve Sisera", Tuval Üzerine Yağlı Boya 86 x 125cm, 1620, Szépmüvészeti Museum, Budapeşte.

⁴¹ Buckley 2013, 832; Cheryl Exum, "Shared Glory Salomon de Bray's Jael, Deborah and Barak", *Between the Text and the Canvas: The Bible and Art in Dialogue*, ed. Cheryl Exum ve Ela Nutu (Sheffield: Sheffield Phoenix Press, 2007), 11.

anatomik yapının betimlenmesinde Maniyerist akımın etkisinde kalmıştır. Benzer bir durum Gallardo'nun resminde (Res. 2) de karşımıza çıkmaktadır. Yael'in sağında yer alan askerin sağ elinin aldığı konum fiziksel olarak mümkün değildir. Hareket halindeki bir figürün, bilek hizasından bükülmek suretiyle elin aldığı şekil anatomik dezenformasyonun bir sonucudur. Bu resim, tıpkı diğerinde olduğu gibi figür işlenişinde, sanatçının kısmen Maniyerist akımın etkisinde kaldığını göstermektedir.

Aydınlık-karanlık yüzeyler arasındaki kontrast ilişki, ışığın kullanımı ve koyu renkli fon uygulamaları Barok'un kendine has stil özellikleri arasındadır. Vignali'nin eserindeki (Res. 1), koyu renkli arka plan ile Yael'in vücudunda dolaşan ışık, benzer bir biçimde Gallardo'nun figürlerinde (Res. 2) de karşımıza çıkmaktadır. Bu sanatçının resminde, Yael'in solundan vuran ışık ile arka plandaki mekanın koyuluğu arasında kontrast bir ilişki yaratmıştır.

İkonolojik Anlam açısından resimler değerlendirildiğinde, sanatçıların yukarıda detaylı bir şekilde açıklanan Barok resim sanatının temel üslup özellikleri içerisinde eserlerini betimledikleri anlaşılmaktadır. Figür işlenişinde özellikle anatomik detaylarda karşımıza çıkan Maniyerist özellikler kısmen etkili olsa da sahnelerin genelindeki Barok unsurların, ortak bir yönelim şeklinde sanatçılar tarafından benimsendiği görülür. Üslubun temel dinamiklerini eserlerine yansıtan sanatçılar ikonolojik anlam açısından bazı detaylar dışında birbirlerine benzemektedirler.

Sonuç

Farklı sanatçılar tarafından yapıldığı tespit edilen resimler, biri dışında (Res. 1) tarihi kesin olarak bilinmeyen çalışmalardan oluşturmaktadır. Üslup özellikleri açısından tarihi bilinmeyen eserlerin (Res. 2-3) genel kompozisyon betimlemeleri, Barok resim sanatının temel dinamiklerini yansıtmaktadır. Çağdaş sanatçıların birbirlerine yakınlığı sadece teknik düzeyde karşımıza çıkmaz. "Yael ve Sisera" ikonografisine odaklanan sanatçılar, her ne kadar tasvirlerinde bazı detaylar dışında birbirlerinden uzaklaşmış olsalar da metodolojik bir yaklaşımla da görülmüştür ki genel olarak benzer bir yönelimle eserlerini betimleme çabasına girişmişlerdir. Genel bir kanı ile Katolik Kilisesi'nin propaganda aracı ya da dinin emrine verilmiş sanat olarak yorumlanan Barok'un, en önemli göstergelerinden birisi de ikonografiye duyulan bağlılıktır. Sanatçılar bazı detaylar dışında, metnin geneline sadık kalan bir olay örgüsünün varlığını resmetmişlerdir.

Rab tarafından Peygamber Debora'ya bildirilen komutan Sisera'nın ölümünün sanatçılar tarafından konu edinilmesinde, çeşitli itici güçlerin varlığını kabul etmekle beraber, Barok resim sanatının vahşet, merak ve kaotik ortamın resmedilmesine bağlı olan genel eğilimlerin etkisi olduğu da açıktır. Bu resimlerdeki idealleştirme, bir kadın peygamber anlatısı üzerinden inşa edilmiştir. Barok sanatın aksiyon halindeki kadın figürlerini temel alan ya da tarihi bir anlatı şeklinde çerçeveslendirilen herhangi bir olayın, odak noktasında sadece kadınların yer aldığı sahneler yoğunlukta değildir. Bir kadını, bağımsız bir birey olarak merkeze, bazı istisnalar dışında çoğunlukla almayan Barok resim sanatında, ikonografi için içine girdiğinde farklı tutumların sergilendiği görülür. Bir başka ifade ile ikonografiye dayalı betimlemelerde, anlatım tarzı, olay örgüsünün içinde yaşanmaya başlar. Çalışmaya konu olan sahnelerde karşımıza çıkan Yael'in, elindeki çekiç ve demir kazıkla Sisera'nın şakağına doğru harekete geçmesi, toplumsal düzeyde kadının ayrı bir kimlik yansımaları olarak görülemeyen ancak dini anlatının sahnesinde başrol alan bir figür anlatısı olarak değerlendirilebilir. Detaylı ikonografik analizde de görülebileceği üzere kadın tasvirlerinin önde olduğu bu tarz resimlerde, sınırları iyice belirlenen metinsel bağlantının izleri görsel anlatılar üzerinden somutlaştırılmıştır.

Kaynaklar | References

Adam, Baki. *Yahudilik ve Hıristiyanlık Açısından Kur'an'ın Tartışmalı Konuları*. İstanbul: Pınar Yayınları, 2011.

- Ağçiçek, Bahar. *Barok Resim Sanatından "Light Art"a Uzanan Işık Kavramı*. Samsun: Ondokuz Mayıs Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 2017.
- Altuncu, Abdullah. *Kilise Sansürü ve İbrani Matbuatı (1550-1650)*. Ankara: İlahiyat Yayınları, 2012.
- Balsamo, Cinisello vd. "Felice Ficherelli, "San Sebastiano curato da Sant'Irene" in Firenze egli ultimi Medici. The Haukohl Family Collection". *Phaidon Encyclopedia Of Art and Artists* (2018), 180-183.
- Blunt, Anthony. *Baroque and Rococo Architecture and Decoration*. Wordsworth: New Ed Edition Press, 1988.
- Bryan, Michael. *Bryan's Dictionary Of Painters And Engravers. Dictionary Of Painters And Engravers, Biographical And Critical*. London: Kennikat Press, 1886.
- Christiansen, Keith. *Orazio and Artemisia Gentileschi*. New York: Yale University Press, 2013.
- Claman, Henry. *Jewish Images in the Christian Church: Art as the Mirror of the Jewish-Christian Conflict 200-1250 CE*. Macon: Mercer University Press, 2002.
- Conti, Flavio. *Barok Sanatı Tanyalım*. çev. Solmaz Tunç. İstanbul: İnkılap ve Aka Yayınları, 1978.
- Cohen, Elizabeth. "The Trials of Artemisia Gentileschi: A Rape as History". *The Sixteenth Century Journal* 31/1 (2000), 47-75.
- Dobos, Zsuzsanna. *Caravaggio to Canaletto The Glory of Italian Baroque and Rococo Painting*. Budapest: Fine Arts Museum Press, 2013.
- Duran, Ayşe. *Barok Dönemde Bir Kadın Ressam: Artemisia Gentileschi*. Erzurum: Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 2018.
- Eberhard, Hempel. *Baroque Art and Architecture in Central Europe*. New Orleans: Pelican History of Art Press, 1965.
- Erciş, Alp Doğan Mehmet. *Rönesanstan 20. Yüzyıla Kadar Resim Sanatında Anıtsal Görünümler*. Erzurum: Atatürk Üniversitesi, 2015.
- Eroğlu, Özkan. *Rönesans ve Barok*. İstanbul: Tekhne Yayıncılık, 2018.
- Exum, Cheryl. "Shared Glory Salomon de Bray's Jael, Deborah and Barak". *Between the Text and the Canvas: The Bible and Art in Dialogue*. ed. Cheryl Exum ve Ela Nutu. 1-24. Sheffield: Sheffield Phoenix Press, 2007.
- Favilla, Massimo and Rugolo, Ruggero. *Baroque Venice. Splendour and Illusion in a "Decadent " World*. Roma: Sassi Publishing, 2009.
- Garrard, Mary. *Artemisia Gentileschi: The Image of the Female Hero in Italian Baroque Art*. Princeton: Princeton University Press, 1989.
- Gedikli, Şule. "Bakire Meryem'in Ölümü Ve Göğe Yükselmesi". *Hitit Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi ANARSAN Sempozyumu Özel Sayısı*, 11/2 (Ekim 2018), 1455-1474.
- Gündüz, Şinasi. *Pavlus Hristiyanlığın Mimarı*. Ankara: Ankara Okulu Yayınları, 2004.
- Harrington, Molly. "Reflections of Vermeer's Catholic Faith in His Art". *National Gallery of Art* (<https://purl.org/nga/documents/literature/essays/reflections-of-vermeers-catholic-faith-in-his-art>), (25 Ocak 2023).
- Hedquist, Valerie Lind. "The Real Presence of Christ and the Penitent Mary Magdalen in the Allegory of Faith by Johannes Vermeer". *Art History* 23/3 (2000), 333-363.
- Hollingsworth, Marry. *Dünya Sanat Tarihi*. çev. Banu Ergüder- Rengin Küçükerdoğan. İstanbul: İnkılap Kitabevi, 2010.
- Julius Norwich, John. *Oxford Illustrated Encyclopedia of The Arts*. New York: Oxford University Press, 1990.
- Kutsal Kitap: Tevrat, Zebur İncil*. İstanbul: Kitabı Mukaddes Şirketi-Yeni Yaşam Yayınları, 2009.
- Longhi, Roberto. *Paragone Rivista Mensile di Arte Figurativa Letteratura Fondata da Numero 77t*. Gennaio: Sansoni Editore Press, 2008.

- Myers, Bernard. *Encyclopedia of Painting*. New York: Crown Publishers, 1979.
- Neuman, Robert. *Baroque and Rococo Art and Architecture*. London: Lurence King Publishing, 2014.
- Nicholson Wornum, Ralph vd. *Biographical Catalogue of The Principal Italian Painters*. New York: Oxford University Press, 2006.
- Panofsky, Erwin. *İkonoloji Araştırmaları (Rönesans Sanatında İnsancıl Temalar)*. çev. Orhan Düz İstanbul: Pinhan Yayıncılık, 2018.
- Phaidon Encyclopedia Of Art and Artists*. New York: Oxford Published, 1978.
- Polat, Erbil Tuğba - Antel, Ayla. Fatma "Postmodern Cephe Estetiğinde Barok Bir Yöntem Olarak Teatral Anlatım İlkeleri", *Tasarım ve Kuram Dergisi* 11/19 (2015), 109-122. <https://doi.org/10.23835/tasarimkuram.239592>.
- Roberts, Helene. *Encyclopedia of Comparative Iconography Themes Depicted In Works Of Art*. New York: Routledge Press, 1998.
- Rusk Shapley, Fern. *Italian Paintings XVI-XVIII Century*. New York: Puaidon Press, 1973.
- Stierlin, Henri. *Baroque: Italy and Central Europe (Architecture of the World Volume 1)*. Köln: Benedikt Taschen Press, 1964.
- Sulku, Aşkın. *Rönesans ve Barok Dönemlerde Avrupa Resminde Son Akşam Yemeği "The Last Supper" Teması*. Edirne: Trakya Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 2016.
- Sutcliffe, Adam. "Hebrew Texts and Protestant Readers: Christian Hebraism and Denominational Self-Definition". *Jewish Studies Quarterly* 7 (2000), 319-337.
- Şentürk, Leyla Varlık. *Analitik Resim Çözümlenmeleri*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2012.
- Tercanlı, Akın. "Bernardo Strozzi Resimlerinde Davut ve Golyat İkonografisi". *Kilis 7 Aralık Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi* 9/18 (Aralık 2019), 163-185. <https://doi.org/10.31834/kilissbd.623059>
- Tercanlı, Akın. *Avrupa Tasvir Sanatlarında Hz. Davut İkonografisi (XVI. - XVII. Yüzyıl)*. Ankara: Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Doktora Tezi, 2021.
- Uçar, Merve. *Caravaggio'nun Eserlerinde Vahşetin Görselliği*. İstanbul: Işık Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 2014.
- Véliz, Zahira. "In Quest of a Useful Blue in Early Modern Spain". *Trade in Artists Materials Markets and Commerce in Europe to 1700*. ed. Jo Kirby vd. 389-396. London: Archetype Publications, 2010.
- Wheelock, Arthur. "St. Praxedis: New Light on the Early Career of Vermeer", *Artibus et Historiae* 7/14 (1986), 71-89.
- Whitaker, Lucy- Clayton, Martin. *The Art Of Italy In The Royal Collection Renaissance & Baroque*. London: Published by Royal Collection, 2007.
- Wittkower, Rudolf. *The Pelican History of Art Art and Architecture in Italy 1600-1750*. New York: Penguin Books, 1965.
- Wölfflin, Henry. *Rönesans ve Barok: İtalya'daki Barok Üslubun Özünü ve Ortaya Çıkışı Üzerine Bir İnceleme*. çev. Alp Tümertekin-Nihat Ülner. İstanbul: Janus Yayınları, 2019.
- Zirpolo, Lilian. *Historical Dictionary of Renaissance Art Historical Dictionaries of Literature and the Arts*. (anham: The Scarecrow Press, 2008).

İnternet Kaynakları

- <https://www.museodelprado.es/aprende/enciclopedia/voz/gallardo-mateo/fd2afba4-d52c-44adb18b-f8cc14e09419> (MSD, 15 Ocak 2023).
- Web Gallery of Art, searchable fine arts image database (WGA, 15 Ocak 2023).
- <https://www.museodelprado.es/aprende/enciclopedia/voz/gallardo-mateo/fd2afba4-d52c-44adb18b-f8cc14e09419> (MSD, 15 Ocak 2023).

Mateo Gallardo, *David with the Head of Goliath*, 1635–1640. Oil on Canvas, 246x164 cm, Apelles Collection,

[Tobías y el ángel - Colección - Museo Nacional del Prado \(museodelprado.es 16 Ocak 2023\)](https://museodelprado.es).

Web Gallery of Art, searchable fine arts image database (WGA, 17 Ocak 2023).

<https://www.britishmuseum.org/collection/term/BIOG37145> (britishmuseum.org, 17 Ocak 2023).

[Altarpiece Art: Types of Altarpieces, Triptych, Polyptych, Diptych \(archive.org, 18 Ocak 2023\)](https://archive.org).

<https://web.archive.org/web/20160312094511/http://www.visual-arts-cork.com/genres/portrait-art.htm> (Archive.org, 18 Ocak 2023).

[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Saint Praxedes by Ficherelli \(del Bravo version\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Saint_Praxedes_by_Ficherelli_(del_Bravo_version).jpg) (21 Ocak 2023).

Arp Müzesi Rolandseck (arpmuseum.org, 21 Ocak 2023).

[Search - FICHERELLI, eopatra - National Gallery of Slovenia \(ng-slo.si, 21 Ocak 2023\)](https://ng-slo.si).

Resimler



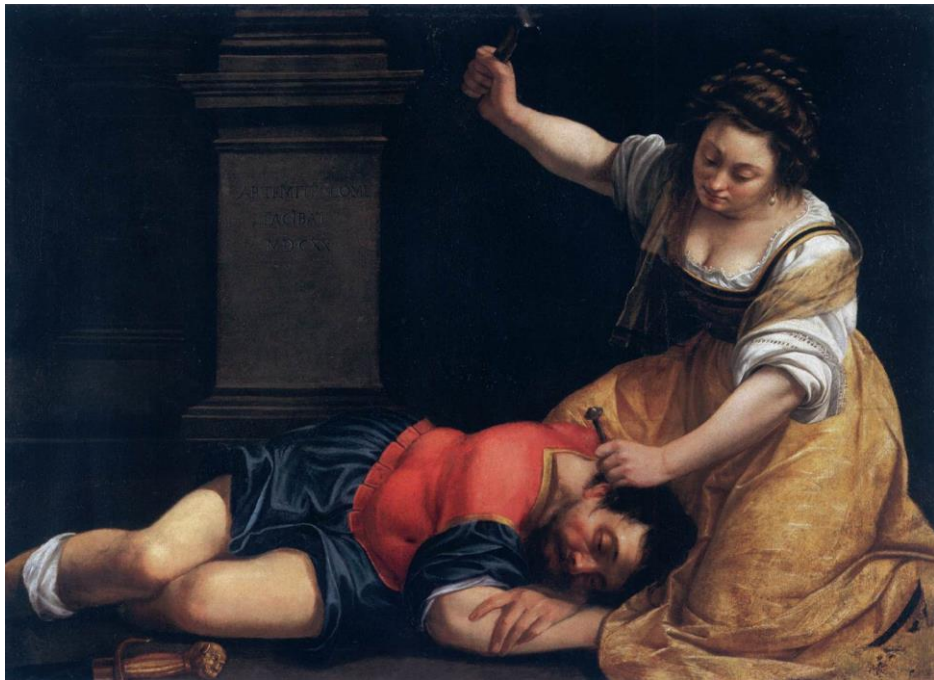
Res. 1. Jacopo Vignali, *Jael ve Sisera*, 1630'lar, Tuval Üzerine Yağlıboya, 124x102 cm., Özel Koleksiyon (www.wga.hu).



Res. 2. Mateo Gallardo, *Jael ve Sisera*, 17. Yüzyılın İkinci Yarısı, Tuval Üzerine Yağlıboya, 146x163 cm., Özel Koleksiyon (www.wga.hu).



Res. 3. Felice Ficherelli, *Jael ve Sisera*, 17. Yüzyılın İkinci Yarısı, Tuval Üzerine Yağlıboya, Özel Koleksiyon (www.wikigallery.org).



Res. 4. Artemisia Gentileschi, *Yael ve Sisera*, 1620, Tuval Üzerine Yağlı Boya 86x125cm., Szêpmüvészeti Museum, Budapeşte (en.wikipedia.org).