



Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi
The Journal of International Social Research
Cilt: 7 Sayı: 29 Volume: 7 Issue: 29
www.sosyalarastirmalar.com Issn: 1307-9581

**İKONOĞRAFİK VE İKONOLOJİK ELEŞTİRİ YÖNTEMİNE GÖRE TINTORETTO'NUN
"İSA'NIN VAFTİZİ" ADLI ESERİNİN ANALİZİ**
**AN ANALYSIS OF TINTORETTO'S PAINTING "THE BAPTISM OF CHRIST" ACCORDING
TO ICONOGRAPHIC AND ICONOLICAL ANALYSIS**

Ekin BOZTAŞ*

Nazan DÜZ**

Öz

Bu makalede Erwin Panofsky'nin "İkonografik ve İkonolojik Sanat Eleştirisi" yöntemi esas alınarak Jacopo Robusti Tintoretto'nun 1570 yılında yaptığı "İsa'nın Vaftizi" adlı resmi analiz edilmiştir. Resim, İtalyan Maniyerist Akım'ın önemli yapıtlarından biridir. Eserin analizi doğal anlam (olgusal, ifadeyel anlam), uzlaşmalı anlam (ikincil anlam) ve içsel anlam (içerik) alt başlıklarından oluşmaktadır. İncil'den alınan bir hikâyeyi tasvir eden eser, Hıristiyanlık için önemli bir dini seremoniyi canlandırmaktadır. Aynı zamanda sanatçının yaşadığı dönemin sanat özelliklerine göre, toplumun yüksek değer biçtiği böyle bir dini olayı eserine nasıl uyarladığının da gözlemlendiği bir çalışmadır. Araştırmada eserin; biçimi, kompozisyon kurgusu, konusu ve içeriği, sanatçının üslubu, kullanılan simgeler, yapıldığı dönemin sanat hareketleri ve toplumun değerleri ele alınarak, özellikle sanat eğitiminde eserlerin incelenmesinde kullanılan bir yöntem olan Panofsky'nin ikonografik ve ikonolojik çözümleme yönteminin önemi vurgulanmaya çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Sanat Eleştirisi, İkonografi, İkonoloji, Tintoretto, İsa'nın Vaftizi.

Abstract

In this article, "The Baptism of Christ", which was painted by Jacopo Robusti Tintoretto in 1570, is analyzed according to Erwin Panofsky's iconographic and iconological art analysis. This painting is an important work of Italian mannerist movement. The analysis consists of three stages under the headings of natural (primary) subject matter, conventional (secondary) subject matter and tertiary meaning (intrinsic meaning or content). This work of art, which depicts a Biblical story, describes an important religious ritual in Christianity. Besides, the study analyzes how the artist adapted to his painting such a religious ritual which is attached much value by the Christian community. Also, the style of the painting, the composition setup, the theme and contents, the style of the artist, the symbols used, the art movements of the time and then social values are discussed as well as emphasizing Panofsky's method of analysis (iconographic and iconological analysis), which is used in the studying of work of arts in art education.

Keywords: art criticism, iconography, iconology, Tintoretto, the Baptism of Christ.

1. GİRİŞ

Toplumsal bir varlık olarak insanın eğitimi yaşam boyu sürer. İlköğretimden itibaren bilim ve sanat işbirliğine dayalı eğitimde sanat eğitimi, bireyin bu eğitim bütünlüğü içinde estetik duygularının geliştirilmesini, yetenek ve yaratıcılık gücünün olgunlaştırılmasını hedefler.

* Öğr. Gör. Dr., Ege Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü, Resim-İş Eğitimi Anabilim Dalı.

* Yrd. Doç. Dr. Uşak Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü.

Günümüzde uygulanan disiplin temelli sanat eğitiminde “sanat eleştirisi, sanat tarihi, estetik ve sanatsal uygulamalar” olmak üzere dört disiplin yer almaktadır. İyi bir sanat eğitiminin ancak bu dört disipline dayalı bir eğitimle olabileceği görüşü ülkemizde YÖK-Dünya Bankası'nın ortaklaşa projesine göre 1996-1997 öğretim yılından itibaren Birleştirilmiş Sanat Eğitimi Yöntemi (Disiplin Merkezli Sanat Eğitimi) olarak Eğitim Fakültelerinin eğitim programlarında yürürlüğe konulmuştur. Sanat eğitiminin, yaratıcı aktivitelerin yanında estetik öğrenmeyle birlikte sanat tarihi ve eleştiri çalışmalarını da içermesi gerektiğinde birleşen uzmanlar, ayrıca her disiplinin diğer disipline yardımcı olmasını ve birbirini tamamlaması gerektiğini vurgulamışlardır (Yılmaz, 1998: tez özeti). Çünkü etkili bir sanat eğitimi için bireyin sanat yapıtına sadece eleştirel yaklaşımı, gerekli değer birikimi ve beceriyi kazandıramaz. Bireyin her dört alanda eleştirel, kültürel, uygulamalı ve estetik boyutlarda yeterli bilgi ve deneyimi kazanması gerekir (Karabulut, 2008: 3).

Eleştiri; bir olgu, bir durum, bir davranış ya da sanat yapıtını ‘kendisi’ yapan özgün niteliklerinin, belli bir ölçüt esas alınarak belirlenmesi, açıklanması, tanımlanması ya da ortaya konması demektir (Erinç, 1998: 64). Sanat eleştirisi ise; “sanatın sanat bilimi çerçevesi içinde ve daha çok çağdaş sanat yaratıları üzerinde durularak yargılanma ve değerlendirilmesidir” (San, 2008: 68). Dört disiplinden biri olan sanat eleştirisinin amacı; bireye bir sanat eserine nasıl bakacağını ve onu nasıl anlamlandıracağını öğretmektir. Sanat eleştirisinin, tarihsel, sosyolojik, Marksist, popüler, akademik gibi türleri vardır. İkonografik ve ikonolojik yöntem, akademik eleştiri içinde değerlendirilse de tarihsel ve sosyolojik eleştiri ile yakından ilgilidir. Bu yöntemde önemli olan, eserle yüz yüze gelindiğinde biçim (form) çözümlemesinin ötesine geçip eserin konu, dönem, ifade ve anlam derinliklerine inebilmek, onu farklı bakış açılarıyla sorgulayıp yorumlayabilmektir.

20. yüzyıl başlarında sanatın sınırlarını çizen, sanat tarihini belirli dönemlere ayıran, sanat yapıtlarının ortak özelliklerini saptayan ve buna göre de biçimlerini incelemeye çalışan Morelli, Riegl, Warburg ve Wölfflin modern sanat tarihinin bilimsel temellerini atmışlardır. Erwin Panofsky ise; bu ilk kuşak sanat tarihçilerinin öğrencisi olup özellikle Wölfflin’in sanat yapıtının salt biçimsel çözümlemeye dayalı kuramını eleştirerek kendi sanat tarihi yöntemini oluşturmaya başlamıştır. Yapıtın biçim (form) çözümlemesini ve genel niteliklerini Rönesans ve Barok biçime dayandıran Wölfflin, çizgisel-gölgesel, düzlem-derinlik, açık form-kapalı form, çokluk-birlik, belirlilik-belirsizlik ilkelerinden hareketle, biçime ilişkin yasalar üzerine kurulu bir sanat tarihi bilimi kurmayı amaçlamıştır. Ancak Panofsky, buna karşı çıkararak bir sanat yapıtının doğru tanımlanabilmesi için yapıtı yaratıldığı ortamdan soyutlayıp, başlı başına bir nesne olarak ele alınmasının yeterli olmadığını, yapıtın içinde olduğu ve bir parçası olduğu kültür ortamı içerisinde ele alınıp incelenmesi gerektiğini savunmuştur (Akyürek, 1995: 9-11). Çünkü insanın çalışması ve başarıları, yeryüzünde bulunan kökleri dikkate alınmayınca kuru bir isimden başka bir şey ifade etmez. Kültürlerin olduğu toprak, tüm insanların gıdasının ilk ve son kaynağı olduğu gibi insanın sığınağı, koruyucusu ve bütün faaliyetlerin hammaddesidir (Dewey, 2010: 31). Nitekim toplumun yapısı; tarihi, coğrafyası, dini, dili, ekonomik ve politik yapısı, yapıtın üretildiği dönemin olguları olarak yapıta yansıyan onun anlam ve içeriğini oluşturan özellikleridir. Yapıtın biçimi önemli olduğu kadar, yapıtın bir konusunun, bir anlamının, bir içeriğinin olduğu da o kadar önemlidir.

Panofsky, “ikonografik ve ikonolojik sanat eleştirisi” yöntemi ile Wölfflin’in sanat yapıtının biçimsel çözümlemesi için getirdiği beş karşıt-çift ölçüte karşı, sanat yapıtını biçim, konu ve içerik açısından ele alan ve günümüz sanat tarihi yönteminin temelini oluşturan üç inceleme düzeyi tasarlamıştır (Akyürek, 1995: 12). Bir yapıtta gördüğümüz biçimleri, tanıdığımız nesnelere benzeterek; bu biçimler arasındaki ilişkileri belirterek, yani bu biçimlerin hangi hareketler içinde olduğunu saptayarak olgusal anlamı elde ederiz. Panofsky bu aşamalardan ilkinin “ön-ikonografik inceleme” olarak adlandırır. Belirli nesnelere benzetip adlandırdığımız, ardından bu biçimlerin ifade ettiği hareketleri saptayarak eserin ifadesel anlamını elde ederiz. Bir duruş, bir davranış acılı veya sevinçli olabilir, ya da bir çevre bir mekân bizde sakin, hareketli veya kasvetli bir hava uyandırabilir. İşte bunlar ifadesel

niteliklerdir. Böylece olgusal ve ifadesel anlamlar, bize eserin “Doğal Anlam”ını verir (Cömert, 2008: 15).

Panofsky, ikinci inceleme aşamasını “ikonografik tanımlama” olarak adlandırır. Bu, sanat yapıtında betimlenmiş olan biçimlerle, tema ve kavramlar arasında bir bağ kurulması, imgelerin çözümlenerek öykü ve alegorilerin saptanmasıdır” (Akyürek, 1995: 12). Panofsky, eserin ilk bakışta kapalı kalan ve gündelik pratik deneyimlerimizle açıklayamadığımız bu anlamına “Uzlaşmalı Anlam” demiştir. Bu anlamı bulmak için gündelik pratik deneyimlerimizin dışına çıkmak ve onları başka bilgilerle tamamlamak gerekir (Cömert, 2008: 16). Genel olarak biçime karşı içerikten söz etmek, uzlaşımın alanını, yani sanatsal motiflerle anlatılan doğal konunun alanına karşıt, imgeler, öyküler ve alegorilerle dile getirilmiş belirli tema ya da kavramlar dünyasını anlamaktır. Dolayısıyla doğru bir ikonografik çözümleme için imgelerin doğru tanımlanması gerekir (Panofsky, 1995: 29).

Üçüncü inceleme aşaması ise “ikonolojik tanımlama”dır ve yöntemin en üst aşamasıdır. Panofsky buna sanat yapıtının “içeriği” demektedir. O’na göre bu aşamada, sanat yapıtının oluştuğu dönemdeki kültürel nitelikler, sanatçının kişiliği ve bu ortamda doğan yapıtın içerdiği “anlam” irdelenmelidir (Akyürek, 1995: 13). Cömert (2008: 18)’e göre; bir resim eserinin içeriği ya da asıl anlamı, bir ulusun, bir dönemin, bir sınıfın, bir dinsel veya felsefi anlayışın, bir sanatçı kişiliği tarafından irdelenerek ve sanatçının bir eserde yoğunlaşmış temel davranışını belirten temel değerlendirmenin yapılması, insanlığın ulaştığı düşünce ve beğeni aşamasındaki yerinin belirlenmesi, yani gerçek anlamda algılanıp, estetik bir bütünlük içinde yaşanılması, insanın öteki etkinlikleriyle uyum içinde bir ilişkiye sokulması için uygulanan işleme ikonolojik yorum adı verilir. O halde, ikonografi ne kadar çözümlemeye dayanıyorsa, ikonoloji de o kadar birleştirme yöntemine dayanmaktadır.

Bir yapıtı oluşturan değerleri görmek, aklın estetik boyutta bir etkinliğidir. İçinde yaşanan kültür ortamının sunduğu fırsatlarla kazanılan bu deneyim, kendi kendine öğrenilemeyeceği gibi, sanat yapıtını eleştirel bir gözle incelemek, bir anlamda simgeleri estetik anlamda okumak öğretimle gelişir (Kırıçoğlu, 2005: 130). Erinç’e (2004: 124) göre; “...bir yapıtı yapıt yapan evrensel boyutu yakalayabilmek, onu, zaman ve mekân sınırlarından, betimlemelerinden arındıran öğelerini yakalayabilmek eleştirinin başarı ölçütüdür...” “Sanat eğitiminden beklenen, estetik değerlerin anlamlarla ve üretildikleri ortamlarla birlikte düşünülmesidir” (Kırıçoğlu, 2009: 48). Dolayısıyla toplumun ortak bir ürünü olan sanat eserini doğru analiz etmek ve onu doğru konumlandırmak gerekmektedir. Bu nedenle diğer bilim dallarıyla paralel yürütülecek sanat eğitimi programı içerisinde, sanat eleştirisi disiplini bireye doğru ve nitelikli kazandırılmalıdır.

2. YÖNTEM

Bu çalışmada Jacopo Robusti Tintoretto’nun “İsa’nın Vaftizi” adlı resmi Erwin Panofsky’nin “İkonografik ve İkonolojik Sanat Eleştirisi” yöntemi esas alınarak incelenecektir. “İkonografik ve İkonolojik Sanat Eleştirisi” yöntemi doğal anlam (olgusal, ifadesel anlam), uzlaşmalı anlam (ikincil anlam) ve içsel anlam (içerik) alt başlıklarından oluşmaktadır. Bu alt başlıklar makalenin bulgular bölümünde; tartışma ve öneriler makalenin sonuç bölümünde düşünülmüştür. Panofsky’nin “İkonografik ve İkonolojik Sanat Eleştirisi” yöntemi, sanat ve sanat eğitimi alanlarında geçerliliği kabul edilmiş ve günümüzde sıkça kullanılmakta olan bir yöntemdir.

3. BULGULAR

3.1. Doğal anlam (olgusal, ifadesel anlam)

Resmin doğal anlamını değerlendirirsek; esere baktığımızda (şekil 1) ilk gördüğümüz ortada bir nehir, biri aşağıda diğeri daha yüksekte duran iki genç yarı çıplak erkek figürü, sağda içinden su akan ağaç, solda daha ileride başka bir ağaç ve kayalık, en arkada dağlar ve gökyüzünde bir güvercin. Resimde, solda yer alan erkek figürün ayakları dağların eteklerinden uzayıp gelen nehrin içinde. Sağdaki erkek figür, nehrin kenarındaki toprak yığının üzerinde

daha yüksekte duruyor. Figürlerin birinin beline kırmızı diğere de mavi bir peştamal dolanmış. Tabloya mavi gökyüzü, dağlar, ağaçlar ve nehrin oluşturduğu bir manzara hâkim. Nehrin kenarında sağda ve yüksekte olan erkek figürü; zayıf ancak iri ve uzun boylu, bedeninin ağırlığını içinden su akan geniş gövdeli bir ağaca vermiş ve sağ eliyle nehrin içindeki erkek figürün başından aşağıya su döküyor. Başından su dökülen figür ise diğerinden daha toplu, minyon ve daha kısa boylu olmasına rağmen oldukça kaslı bir yapıya sahip. Ayakları nehrin yüzünü kaplayan yeşil otlar içinde. Bu figürün başının tam üstünde, gökyüzünde sarı beyaz karışımı bir ışık huzmesi içinde süzülen beyaz bir güvercin yer alıyor. Genel olarak tabloya yeşil bir renk hâkim. Nehrin kenarındaki çalılıklar küçülerek devam ediyor ve en arkada sıra dağların eteklerinde nehir gözden kayboluyor. Mavi gökyüzü, beyaz ve griden oluşan küme bulutlarla kaplı ve vakit öğleden sonrası anımsatmakta.



Şekil 1: Jacopo Robusti Tintoretto, "İsa'nın Vaftizi", 1570, Tuval Üzerine Yağlıboya, 137 x 105 cm, Prado Müzesi, Madrid.

Resimde, sağdaki figürün avucundaki su döktüğü kâse oldukça küçük. Belinin altından bağlanmış mavi peştamal sanki kayıp düşecekmiş gibi bir izlenim uyandırıyor. Sağ omzundan aşağıya uzanan sarı bir kürk ve başının üstünde belli belirsiz beyaz bir çember var. İçinden su akan ağaca saplanmış, uzun ve ince bir değneği sol işaret parmağı ile tutuyor. Bu figürün bedeni zayıf olmasına karşın ağaca dayandığı sol kol kasları ve sağ bacağı oldukça güçlü görünüyor. Kaslı anatomik yapısına rağmen bu figürün boyu çok uzun. Ağırlığını sol kolu ve sol ayağına vermiş, sağ ayağı önde ve nehrin kenarındaki toprak zeminden destek alıyor. Yüzünde ciddi bir ifade var ve diğer figürden daha yaşlı. Elleri ve görebildiğimiz sağ ayağı detaydan uzak. Başından su dökülen figür ise daha genç, minyon ve toplu. Ağırlığını sağ ayağına vermiş, sağ ayağı dizine, sol ayağı bileğine kadar suyun içinde. Sol ayağı önde, elleri göğsünün üzerinde çapraz şekilde birbirinin üstünde. Başından dökülen suyun altında eğilmiş duruyor, başı eğik ve yüzü yere doğru bakıyor. Boyu diğer figüre göre daha kısa, vücudu daha toplu ve aydınlık. Baş vücutuna göre küçük duruyor. Diğerinde olduğu gibi, belinin altında yandan bağlanmış kırmızı peştamal kayıp düşecekmiş hissi uyandırıyor. Elleri ve yüzü oldukça detaylı işlenmiş. Peştamaldan dışarı çıkmış önde duran sol bacağı, içe doğru bir eğimle bükülmüş.

Nehrin kenarında, sağda bol yapraklı geniş gövdeli bir ağaç ve solda daha arkada ince gövdeli az yapraklı başka bir ağaç yukarı doğru yükselerek resmin üst kısmında birbirine çok yaklaşmış. Nehrin kenarında, solda daha arkada toprak yığın üzerinde büyük bir kaya parçası ve tam tepesinde küçük bir ağaç ve çalılık yer alıyor. Bu kayalık ile tam paralelinde yine üzerinde küçük bir ağaç ve çalılık bulunan toprak yığın, nehri iki yandan daraltmış. Solda yine

bir toprak yığın nehri sola doğru kavislendirmiş. En arkada ise nehir dağların silueti ile kesilmiş. Resmin sağına doğru daha alçak dağların uzantısı devam ediyor.

Resme dikkatli bakıldığında; sağda su döken figürün kolunu dayadığı yeri ilk bakışta içinden su akan ağacın gövdesi gibi algılamamıza rağmen aslında ürkütücü, insana benzeyen bir yaratığın kafası izlenimi yaratıyor. Uzun sakalları, büyük bir burnu ve garip kulakları var. Başı aşağı doğru eğik ve gözleri beyaz. Üzerinden su dökülen figüre dikkatle bakıyor. Bu yaratığın üzerinde nehre kadar uzanan, omzu kürklü bir pelerin var. Bu pelerin ağacın gövdesini kısmen örtmüş olsa da sanki oraya rastgele bırakılmış bir kumaş izlenimi yaratılmış. Aslında pelerin ile örtülü ağaç gövdesi, yaratığın vücudu olabilir. Ayrıca resmin solunda, büyük kaya parçasının oyuntusu içinde gri lekeden oluşmuş, başı yukarı doğru eğik bir kadın büstü algılanıyor. Bu gri leke içerisinde, silüet halinde bir yüz var.

3.2. Uzlaşmalı anlam (ikincil anlam)

Eserin uzlaşmalı anlamını değerlendirirsek; resimdeki iki genç erkek figüründen solda nehrin içinde duran, başından su dökülen kırmızı peştamallı figür İsa, sağda nehrin kenarında, İsa'ya doğru daha yüksekte durup su döken, mavi peştamallı figür Vaftizci Yahya'dır. Elindeki su dolu kâse ile soldaki figürü yani İsa'yı vaftiz etmektedir. Vaftiz etmek; Hıristiyanlıkta bir kişiyi kutsamak için yapılan bir çeşit dini seremonidir. Kişi vaftiz sayesinde günahlarından arınır. Sanatçı resminde İncil'den alınan bir hikâyeyi tasvir etmiştir. Resimde görülen ve İsa'nın Vaftiz edildiği nehir İncil'e göre Şeria Nehridir. İsa vaftiz edilirken gökyüzünde, başının tam üstünde ışık huzmesindeki beyaz güvercin ise Kutsal Ruh yani Tanrı'nın Ruhunu temsil eder. Buna göre İsa vaftiz edildikten sonra gökyüzü yarılr, Kutsal Ruh, buradan beyaz bir güvercin şeklinde inerek İsa'yı kutsar ve o anda Tanrının sesi duyulur. Genel olarak resimdeki olay ve mekân İncil'de anlatılan hikâye ile bire bir örtüşmektedir. Aşağıda belirtilen bölümler İncil'de İsa'nın Vaftizi hakkında geçen bölümlere aittir.

Matta 3: 13-17

İsa vaftiz oluyor (Mar.1: 9-11; Luk.3: 21-22)

¹³Bu sırada İsa, Yahya tarafından vaftiz edilmek üzere Celile'den Şeria Irmağı'na, Yahya'nın yanına geldi.

¹⁴Ne var ki Yahya, "Benim senin tarafından vaftiz edilmem gerekirken sen mi bana geliyorsun?" diyerek O'na engel olmak istedi.

¹⁵İsa ona şu karşılığı verdi: "Şimdilik buna razı ol! Çünkü doğru olan her şeyi bu şekilde yerine getirmemiz gerekir." O zaman Yahya O'nun dediğine razı oldu.

¹⁶İsa vaftiz olur olmaz sudan çıktı. O anda gökler açıldı ve İsa, Tanrı'nın Ruhunun güvercin gibi inip üzerine konduğunu gördü.

¹⁷Göklerden gelen bir ses, "Sevgili Oğlum budur, O'ndan hoşnudum" dedi.

Markos 1: 1-8

Vaftizci Yahya'nın gelişi (Mat.3: 1-12; Luk.3: 1-18; Yu.1: 19-28)

¹Tanrı'nın Oğlu İsa Mesih'le ilgili Müjde'nin başlangıcı.

²Peygamber Yeşaya'nın Kitabı'nda şöyle yazılmıştır: "İşte, habercimi senin önünden gönderiyorum; O senin yolunu hazırlayacak."

³"Çölde haykıran, 'Rab'bin yolunu hazırlayın, Gezeceği patikaları düzleyin' diye sesleniyor."

⁴Böylece Vaftizci Yahya çölde ortaya çıktı. İnsanları, günahlarının bağışlanması için tövbe edip vaftiz olmaya çağırıyordu.

⁵Bütün Yahudiye halkı ve Yerusallimliler'in hepsi ona geliyor, günahlarını itiraf ediyor, onun tarafından Şeria Irmağı'nda vaftiz ediliyordu.

⁶Yahya'nın devetüyünden giysisi, belinde deri kuşağı vardı. Çekirge ve yaban balı yerdi.

⁷Şu haberi yayıyordu: "Benden sonra benden daha güçlü olan geliyor. Eğilip O'nun çarıklarının bağını çözmeye bile layık değilim.

⁸Ben sizi suyla vaftiz ettim, ama O sizi Kutsal Ruh'la vaftiz edecektir."

Markos 1: 9-13

İsa görevine başlıyor (Mat.3: 13-4: 22; Luk.3: 21-22; 4: 1-15; 5: 1-11)

⁹O günlerde Celile'nin Nasıra Kenti'nden çıkıp gelen İsa, Yahya tarafından Şeria Irmağı'nda vaftiz edildi.

¹⁰Tam sudan çıkarken, göklerin yarıldığını ve Ruh'un güvercin gibi üzerine indiğini gördü.

¹¹Göklerden, "Sen benim sevgili Oğlum'sun, senden hoşnudum" diyen bir ses duyuldu.

¹²O an Ruh, İsa'yı çöle gönderdi.

¹³İsa çölde kaldığı kırk gün boyunca Şeytan tarafından denendi. Yabanıl hayvanlar arasındaydı, melekler O'na hizmet ediyordu.

Resme ancak yakından ve dikkatli bakıldığında, Vaftizci Yahya'nın kolunu dayadığı yeri ilk bakışta ağaç gövdesi gibi algılamamıza rağmen, aslında bu gövdenin insana benzeyen bir yaratığın kafası olduğunu görüyoruz. Dikkatle önünde gerçekleşen Vaftiz törenini izliyoruz gibi. Sanatçı bu silüet şeklindeki figürü şeytan olarak resmetmiş olabilir. Çünkü Vaftiz'den sonra Kutsal Ruh İsa'yı çöle gönderecek ve İsa çölde şeytan tarafından denenecektir. Resimde töreni dikkatle izleyen şeytan, İsa'yı bekler gibidir. Resmin solunda büyük kaya parçasının oyuntusu içinde yer alan kadın büstü ile de sanatçı Meryem'i resmetmiş olabilir. Baktığı yön ile Vaftiz'in yapıldığı yer farklı da olsa, Meryem sanki orada geçen olaya varlığı ile tanıklık ediyor gibi. Ayrıca resmin sağında Vaftizci Yahya'nın elinde tuttuğu, neredeyse ağaca kadar uzanan değnek Hıristiyanlığın simgesi olan Haç işaretini andırıyor. İsa, Azizler, Meryem Ana gibi figürlerin başları etrafına çizilen yüzü aydınlatıcı halelere, bu resimde sadece Yahya'nın başının etrafında rastlıyoruz. Ancak Yahya'nın yüzünü aydınlatmak yerine sadece belli belirsiz bir çember algılanıyor. İsa'nın başında ise, üzerinden dökülen suyun kutsiyetinin metaforlaştığı, etrafa saçılan güçlü ışık patlamalarını görüyoruz.

4. İçsel anlam - içerik

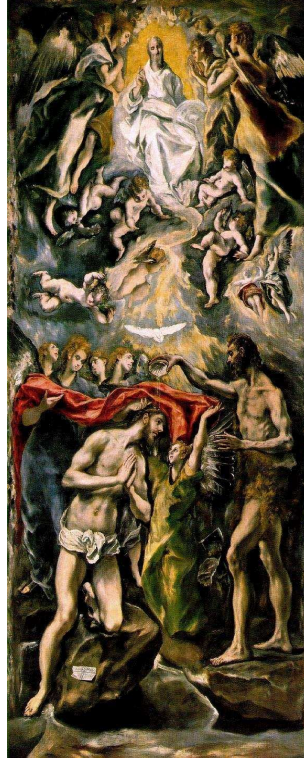
Hıristiyanlıkta kişiyi günahlardan arındırmak için yapılan Vaftiz töreninin yüceltilerek betimlendiği, Vaftiz edilen kişinin de İsa olduğu ve konusunu İncil'deki hikâyeden alan "İsa'nın Vaftizi" adlı resim Tintoretto tarafından, 1570 yılında tuval üzerine yağlı boya olarak yapılmıştır. Boyutları 137x105 cm ve şu anda Madrid Prado Müzesi'nde bulunmaktadır. Tamamen dini bir alegorinin tasviri olan resmin bütününe baktığımızda sanatçının İncil'de geçen hikâyeye herhangi bir yorum katmaksızın sadık kaldığını görüyoruz. Ancak küçük ayrıntılara dikkat ettiğimizde, sanatçının bazı konularda farklı anlatımı dikkat çekiyor. Örneğin ilk bakışta İsa'nın ellerini kavuşturup teslimiyetçi bir tavırla Vaftizci Yahya'nın önünde eğildiğini görüyoruz. İsa olarak çizilen figür bizde güçlü bir duygu uyandırmıyor. Aksine Vaftizci Yahya'nın daha uzun ve iri bir yapıda resmedildiğini görüyoruz. İncil'de anlatılan hikâyeye bakıldığında Vaftizci Yahya'nın İsa'yı beklediği ve İsa hakkında "...ben eğilip O'nun çarıklarının bağını çözmeye bile layık değilim..." şeklinde bir ifadeye bulunduğu görüyoruz. Buna karşılık İsa, Vaftizci Yahya karşısında vücudunu ve başını yere doğru eğmiş, yüzü yere bakan, büyüğünün karşısında ezik duran bir küçük çocuk gibi durmaktadır. Sanatçı belki burada İsa'nın Yahya karşısında ezikliğini değil, Hıristiyan toplumunda büyük değere sahip Vaftiz'e karşı duyduğu saygıdan ve onurdan dolayı İsa'yı bu tavırla ve harekette resmetmiş olabilir.

Aynı konulu diğer resimleri (şekil 2-3) incelediğimizde resmin üst kısmındaki beyaz güvercinin İsa'yı aydınlatan bir ışık saçtığını görsek de bu resimde güvercin aydınlık bir lekenin

içinde kaybolmuş ve sanatçı onu bir bulut kümesi içinde eritmiştir. İncil'deki hikâyeye göre beyaz güvercin yani Kutsal Ruh, İsa'ya doğru süzülmesi gerekirken sanki gökyüzünde sabit duruyor gibi. Beyaz güvercinin içinde bulunduğu ışık huzmesi diğer resimlerde gördüğümüz gibi İsa'yı aydınlatıp etrafa yayılmamış, sadece güvercinin etrafında beyaz ve sarı bir leke ile sınırlı kalmış, hatta hemen altında gri bulutlarla kesilmiştir. Yine aynı konulu resimlerde İsa, Azizler, Meryem Ana gibi figürlerin başları etrafına çizilen yüzü aydınlatıcı hale (şekil 4) bu resimde sadece Yahya'nın başının etrafına çizilmiş ancak silüet halinde olduğu için Yahya'nın yüzünü aydınlatmıyor. İki figürün üzerindeki ışık çok etkili olsa da İsa'nın bedeni çok aydınlık iken, Yahya'nın belirli yerleri dışında vücudu yukarıya yükselen ağacın gölgesi altında karanlıkta kalmıştır. Genel anlamda tabloda bir bitmemişlik söz konusudur.



Şekil 2: Paolo Veronese, "İsa'nın Vaftizi" (1580-1582),
Tuval Üzerine Yağlıboya, 248 x 450 cm, Pinacoteca di Brera, Milan



Şekil 3: El Greco, "İsa'nın Vaftizi" (1596-1600),
Tuval Üzerine Yağlıboya, 350 x 144 cm, Prado Müzesi, Madrid



Şekil 4: Jacopo Robusti Tintoretto, "Son Akşam Yemeği" (1592-1594),
Tuval Üzerine Yağlıboya, 365 x 568 cm, San Giorgio Maggiore, Venice

Çağın Floransalı büyük eleştirmeni ve biyografi yazarı Giorgio Vasari, Tintoretto'nun, Tiziano'nun biçimde ve renkte sade güzellik anlayışından bıkararak alışılmışın dışında bir şeyler yapma çabasını 'Eğer o, denenmiş yolu bırakmayıp, kendisinden öncekilerin güzel tarzını işleseydi, Venedik'in gördüğü en büyük ressamlardan biri olurdu.' demiştir. Aslında Vasari onun yetersiz özeni ve alışılmış dışı beğenileriyle yapıtlarına zarar verdiği kanısındaydı. Tintoretto'nun yapıtlarına verdiği bitmemişlik görünümü onu şaşırtıyordu. O dönemin sanatındaki büyük yenilikçiler genellikle işin özüne yoğunlaşmışlar ve teknik mükemmelliği dert etmemişlerdir. Tintoretto'nun yaşadığı dönemde teknik en üst seviyeye ulaşmasına rağmen o, nesnelere yeni bir ışılda görmek, geçmişin öykü ve efsanelerini betimlemek için yeni yollar denemek istiyordu. Tintoretto, bir tabloyu ancak hayal ettiği efsane sahnesinin görünümünü dile getirdiği zaman bitmiş sayardı. Düzgün ve özenli bir bitmişlik onun amacına uygun düşmezdi. Hatta dikkatimizi resimde gerçekleşen olaylardan başka yönlere kaydırabilirdi (Gombrich, 2002: 371).

1518-1594 yılları arasında Venedik'te yaşamış olan ve erken yılları yeterince bilinmeyen Tintoretto, Yüksek Rönesans Resim Sanatı içinde Rönesans'a anlam ve şekil olarak karşıt İtalyan Maniyerist Akım'ın önemli bir temsilcisidir. Yapıtları şaşırtıcı bakış açıları ve çarpıcı perspektifler, aşırıya varan oransal karşıtlıklar ve ışıkla rengin parlak etkileriyle yarattığı olağanüstü bir duyarlılığa sahiptir (Sanat Kitabı, 1997: 460). Analizini yaptığımız "İsa'nın Vaftizi" adlı eseri genel olarak Maniyerist Akım'ın özelliklerini taşımaktadır. Yahya'nın aşırı uzun boyu, önde duran bacağındaki kalınlık ve orantı bozukluğu sanki alt beden ile üst beden birbiriyle ait değilmiş hissi yaratması gibi, İsa'nın da bedenine oranla küçük kalan kafası, özellikle kolları ve sol bacağındaki orantı sorunlarından sanatçının geleneğe karşı çıkma isteğini görüyoruz. (Wölfflin, 2000: 151)'e göre; 16. Yüzyılda, çeşitli açılarda eğik başlardan, bir grubun ne kadar sağlam olarak tasvir edildiklerini ve sonradan oranların gitgide açık forma, nihayet ölçsüzlüğe kadar vardırıldığını görmek adeta bir sembol etkisi yapar. İsa'nın başındaki eğim-teslimiyetçi tavrı gösterirken bu noktada İncil'deki hikâyeye bağlı kalınmadığı görülmüştür.

Parmigianino'nun Melekli Madonna'sı (1534-1540) adlı resim de (şekil 5) Maniyerizmin en önemli eserlerinden biridir. Meryem'in kuğu gibi uzun boynu, fonksiyonsuz elleri, haddinden fazla uzatılmış vücudu, bu dönemde Rönesans'ın doğal gözlemine dayalı figürlerinden ne kadar uzaklaşıldığını açık olarak göstermektedir (Turani, 1999: 392). Uzun sürecek resim yaşantısına otuz yaşında başlayan Tintoretto'nun kompozisyonları çağdaşlarınınkinden daha hareketlidir. Figürlerini dinamik bir denge içinde, çoğunlukla alışılmamış görünümüyle bir fon önünde toplayan sanatçı özellikle "Doğum" tablosunda kutsal aile, yıkılmış bir sundurmanın damının altında otururken, bağlılıklarını sunan figürlerin de

toprağın üstüne kapanmış olduğu hareketli bir kompozisyonla birlikte farklı bir mekân duygusu sunmuştur (Sanat Tarihi Ansiklopedisi, Cilt 2, 1983: 413-414).



Şekil 5: Parmigianino, "Uzun Boyunlu Meryem" (1534-1540), Ahşap Üzerine Yağlıboya, 216x132 cm, Uffizi, Floransa, İtalya

Gombrich (2002: 368)'e göre, Tintoretto 16. yüzyıl sonlarının bütün ustalarının en büyüğüdü. Örneğin Tiziano'nun Venediklilere göstermiş olduğu biçimde ve renkte sade güzellik anlayışından bıkmış olan sanatçının isteği, alışılmışın dışında bir şeyler başarmanın çok ötesindeydi. Tiziano bir güzellik ressamı olarak ne kadar eşsiz olursa olsun, onun resimleri Tintoretto'ya göre etkileyici olmaktan çok, göze hoş gelen resimlerdi. Kutsal Kitap'ın ünlü öykülerinin ve kutsal efsanelerin gözümüzde canlandırılması için yeterli heyecanı vermiyordu. Bu nedenle o, bu öyküleri izleyicilere değişik bir tarzda, olayların heyecanını ve derin konusunu hissettirecek şekilde anlatmalıydı. 1562 dolaylarında yapmış olduğu "Aziz Markos'un Cesedinin Bulunuşu" tablosu (şekil 6) onun gerçekten de resimlerini olağandışı ve çekici yapmada ne kadar başarılı olduğunu göstermektedir. Bu resim kuşkusuz çağdaşlarına alışılmış dışı gelmiştir. Işık ve gölgedeki uyuşmaz kontrast, ön ve arka plandaki derinlik farkları, jestlerde ve hareketlerdeki uyumsuzluk herkesi bir hayli şaşkınlığa uğratmış olmalıdır. Yine de Tintoretto'nun bu olağanüstü anlatımı bilinen yöntemlerle başaramayacağını böylece anlamış olmalıydılar.



Şekil 6: J. R. Tintoretto, "Aziz Markos'un Cesedinin Bulunuşu", (1562-1566), Tuval Üzerine Yağlıboya, 396x400 cm, Pinacoteca di Brera, Milano

Giorgione'den beri belirginliği yok edici bir etki içinde kullanılan ışık, Tintoretto ile birlikte resme egemen olmuştur, resimler ışıklı ve karanlık alanların bir araya getirilmesiyle kurulmaya başlamıştır. Resme düşen ışık ile; resimdeki mekânın ve cisimlerin aydınlatılması, resmin dramatik öğeleri arasına katılmasına karşılık renk önemini yitirerek gölge-ışık etkisini sağlamak için yapılan çeşitli tonların arasında boğulmuştur (Sanat Tarihi Ansiklopedisi, Cilt 2, 1983: 414). "İsa'nın Vaftizi" bu tanımla bire bir örtüşmektedir. Sadece rengi net görebildiğimiz; kırmızı, mavi peştamal ve mavi gökyüzüdür. Gerçekten de eserdeki güçlü gölge-ışık etkisi ile oluşan yeşil koyu tonlar arasında, bu renkler erimiştir. Kırmızı ve mavi peştamal üzerindeki parlak etki, yukarıdan nehre doğru akan suyun üzerinde oluşan parlamalar ve figürlerin üzerindeki güçlü ışık etkisinden, ışıklı ve karanlık alanların bir araya getirilmesindeki ustalıktan, mekân ve cisimleri aydınlatan ışığın resimdeki dramatik öğeler arasına katılımından sanatçının renk ve ışık konusundaki duyarlılığını algılamak mümkündür.

4. TARTIŞMA, SONUÇ ve ÖNERİLER

Bu makalede "İsa'nın Vaftizi" adlı eseri Panofsky'nin "İkonografik ve İkonolojik Sanat Eleştirisi" yöntemi esas alınarak analiz edilmiştir. Bu yöntemle göre; doğal anlam (olgusal, ifade anlam), uzlaşmalı anlam (ikincil anlam) ve içsel anlam (içerik) olmak üzere üç inceleme düzeyi açısıyla konuya yaklaşılmıştır. İlk incelemede düzeyinde doğal olarak, esere ilk baktığımızda dikkatimizin yoğunlaştığı noktada olayın geçtiği görülmüş, bu olayı gerçekleştiren figür veya figürlerin davranış ve hareketleri betimlenmiş, hareketlerin ifade ettiği anlamlar bulunup, mekân-zaman tanımlanmış ve eserin doğal anlamına ulaşılmıştır. İkinci aşama olan uzlaşmalı anlam incelemesinde; eserde kullanılan çizgi ve renk oluşumlarının hangi imgeleri temsil ettiği, kompozisyonun bütünüyle neyi betimlediği, sanatsal imgeler, öykü ve alegoriler tanımlanarak kompozisyon ile konu ve kavramlar arasında bir bağ kurulmuş, simge ve sembollerin kökenine inilmiştir. Üçüncü inceleme aşaması olan içsel anlamda; yapıtın oluşturduğu dönemdeki kültürel nitelikler, sanatçının kişiliği ve bu ortamda doğan yapıtın içerdiği anlam irdelenmeye çalışılarak eserin ikonolojik tanımlamasına ulaşılmıştır.

Eserin görünen yüzünden, görünmeyen yüzüne ilerleyerek, derinliklerine inmek; Neden? Nasıl? Niçin? Ne zaman? Sorularına mantıklı ve anlamlı cevaplar aramak ve bu cevapları öznel bir tavırla yorumlamak, eseri kavramaktır. Birey bu analiz yöntemi ile hayata dair pek çok donanım kazanır. Esere ilk baktığı gibi kendine bakmaya başlar. Kendini ve çevresini tanır, varoluş nedenini sorgular. Hangi zamanda ve nereye ait olduğunu kavrar. İstek ve ideallerini bilir ve bu doğrultuda kendini yetiştirmeye, geliştirmeye çalışır. Gerekli ve yararlı olanları almaya, zararlı olanlardan uzaklaşmaya çalışır. Çevresinde geçen hikâyelerden, insanlardan, olaylardan etkilenir, geçmişi ve şu anı karşılaştırarak iyi ve kötüyü ayırt edebilir. Bulduğu noktada nelerin eksik ve gereksiz, nelerin uygun ve yerinde olduğuna dair tespit yeteneği gelişir. Bakış açısı genişler, hayat felsefesi derinleşir ve böyle bireyler sağlıklı toplumların sağlam temeli olur. Tarihiyle, sanatıyla, kültürüyle diğer toplumlardan daha büyük, daha güçlü, daha kararlı adımlar atar.

Sonuç olarak kullanılan yöntem, yapılan analizlerle eserin her yönüyle irdelenmesini sağlamış, "İkonografik ve İkonolojik Sanat Eleştirisi" yöntemi ile bir resme nasıl bakılması gerektiği konusunda önemli kazanımlar edinilmiştir. Ayrıca bu yöntemin sanat eğitiminde çok önemli bir yere sahip olduğu ve sanat eleştirisi derslerinde tüm yönleriyle kullanılması gerektiği düşünülmektedir. Bu nedenle diğer bilim dallarıyla paralel yürütülecek sanat eğitimi programı içerisinde, dört disiplinden biri olan sanat eleştirisi disiplini bireye doğru ve nitelikli kazandırılmalıdır. İçinde bulunulan çevre ve şartlar tüm yönleriyle ele alınmalı, eğitim ortamları en iyi şekilde değerlendirilmeli ve sanat eleştirisi dersini verecek eğitimcinin kuramsal ve deneysel anlamda donanımlı olmasına özen gösterilmelidir.

KAYNAKÇA

- AKYÜREK, Engin (1995). *Erwin Panofsky ve "İkonografi ve İkonoloji Üzerine"- Bilime Adanmış Bir Yaşam* (s. 7-20), İstanbul: Afa Yayıncılık.
- CÖMERT, Bedrettin (2008). *Mitoloji ve İkonografi*, Ankara: De Ki Basım Yayım.
- DEWEY, John (2010). *Okul ve Toplum*, Ankara: Pegem Akademi.
- ERİNÇ, Sıtkı M. (1998). *Sanatın Boyutları*, İstanbul: Çınar Yayınları.
- ERİNÇ, Sıtkı M. (2004). *Kültür Sanat Sanat Kültür*, Ankara: Ütopya Yayınevi.
- GOMBRICH, Ernst H. (2002). *Sanatın Öyküsü*, (Çev. Erol Erduran ve Ömer Erduran), İstanbul: Remzi Kitabevi.
- İNCİL (2005). İstanbul: Yeni Yaşam Yayınları.
- KARABULUT, Necmettin (2008). "Sanat eğitiminde bir alt disiplin olarak sanat eleştirisi ve bir akademik eleştiri örneği", *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü E-Dergisi*, S. 20, s. 59-81. (01. 10. 2012 tarihinde <http://e-dergi.atauni.edu.tr/> adresinden alınmıştır.)
- KIRIŞOĞLU, Olcay T. (2005). *Sanatta Eğitim Görmek, Öğrenmek, Yaratmak*, Ankara: Pegem A Yayıncılık.
- KIRIŞOĞLU, Olcay T. (2009). *Sanat, Kültür, Yaratıcılık*, Ankara: Pegem Akademi Yayıncılık.
- PANOFSKY, Erwin (1995). *İkonografi ve İkonoloji: Rönesans Sanatının İncelenmesine Giriş*, (Çev. Engin Akyürek), İstanbul: Afa Yayıncılık.
- SAN, İnci (2008). *Sanat ve Eğitim*, Ankara: Ütopya Yayınevi.
- SANAT KİTABI (1997). İstanbul: Yem Yayınları.
- SANAT TARİHİ ANSİKLOPEDİSİ, (1983). (Cilt 2, s. 413-414). İstanbul: Görsel Yayınlar.
- TURANİ, Adnan (1999). *Dünya Sanat Tarihi*, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- YILMAZ, Melek G. (1998). *Birleştirilmiş Sanat Eğitimi Yöntemine Göre İlköğretim II. Basamağında Sanat Eleştirisinin Uygulanması ve Sonuçları*, Yayımlanmamış Doktora Tezi, Konya: Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- WÖLFFLIN, Heinrich (2000). *Sanat Tarihinin Temel Kavramları*, İstanbul: Remzi Kitabevi.