

İKONOĞRAFI VE İKONOLOJİ ELEŞTİRİ YÖNTEMİNE GÖRE SALVADOR DALİ’NİN “ÇARMIHTAKİ AZİZ JUAN İSA’SI” ADLI ESERİNİN ANALİZİ

Aysel DAĞLIOĞLU*, Metin İNCE**

ÖZ

Batı sanatında, İsa’nın İncil’de anlatılan hikâyelerini tasvir eden resimler önemli yer tutmuştur. Bu tasvirlerin birçok sanatçı tarafından farklı şekil ve kompozisyonlarda yapıldığı bilinmektedir. İsa’nın Çarmıha Gerilişi ve Göğe Yükselişi sahneleri İncil hikâyesinde İsa’nın son kez görüldüğü sahnelerdendir ve Salvador Dalí’nin yapmış olduğu “Çarmıhtaki Aziz Juan İsa’sı” bu hikâyeleri kapsamaktadır. Bu makalede eserin analizi, Erwin Panofsky’nin ‘İkonografik ve İkonolojik Sanat Eleştirisi’ yöntemine uygun olarak değerlendirilmiştir. Araştırmada eserin geleneği yadsıdığı kadar geleneğe olan bağlılığı üzerinde de durulmuştur.

Anahtar Kelimeler: Salvador Dalí, İsa’nın Çarmıha Gerilişi/Göğe Yükselişi, Sanat Eleştirisi, İkonografi, İkonoloji

*Tezli Yüksek Lisans Öğrencisi, Anadolu Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Güzel Sanatlar Anabilim Dalı, Resim-İş Öğretmenliği Programı-Eskişehir, ayseldaglioglu@anadolu.edu.tr

** Doç., Anadolu Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Resim-İş Eğitimi Anabilim Dalı-Eskişehir, mince@anadolu.edu.tr

AN ANALYSIS OF SALVADOR DALI'S PAINTING

"CHRIST OF ST. JOHN OF THE CROSS"

ACCORDING TO ICONOGRAPHIC AND

ICONOLICAL ANALYSIS

ABSTRACT

In western art, paintings which depicting to described in the Bible stories of Jesus' are important. The depicts is known these painting are made by many artists in different shapes and composition. The "Christ of St. John of the Cross" by Salvador Dali depicts Jesus Christ's Crucifixion and Ascension to haven. Those two bible verses are the ones, where Jesus Christ was seen the last time. In this article, is analyzed according to Erwin Panofsky's iconographic and iconological art criticism. Thus, the research emphasizing on the commitment to the tradition of ignoring tradition.

Keywords: Salvador Dali, The Crucifixion/The Ascension of Jesus, Art Criticism, Iconography, Iconology

Giriş

Bu araştırma çerçevesinde Salvador Dali'nin 'Çarmıhtaki Aziz Juan İsa'sı' (boyutları 205x166cm) üzerine alanyazında ikonografik bir değerlendirme olmadığı görülmüştür. Eser, Dali'nin "1951'de yayımladığı Gizemci Bildirge'yle, yaptığı ilk İsa resmi" (Weyers, 2005, s.60) dir. Resimde Hristiyanlığın önemli tasvirlerinden biri olan ve İncil'de İsa'nın Çarmıha Gerilişi (Mat. 27: 32-37, Mar. 15:21-32, Luk. 23:26-43, Yu. 19:17-27)- İsa'nın Göğe Yükselişi (Mar. 16:19-20, Luk. 24:50-51, Elç. 1:9-11) sahnelerinin birleşimi şeklinde yapılmıştır.

Araştırmada eserin; biçimi, konusu, içeriği, üslubu, eserde kullanılan öğeler, yapıldığı dönemin sanat özellikleri ve kompozisyon kurgusu sanat eleştirisinde eserlerin incelenmesinde kullanılan bir yöntem olan Erwin Panofsky'nin İkonografik ve İkonolojik inceleme yöntemine göre yapılmıştır. Bu yöntemle göre; "Panofsky, İkonografi ve İkonoloji adlı yazısında, Wölfflin'in sanat yapıtının salt biçimsel çözümlemesi için getirdiği beş karşıt – çift ölçüte karşı, sanat yapıtını biçim, konu ve içerik açısından ele alan ve günümüz sanat tarihi yönteminin de temelini oluşturan üç inceleme düzeyi tasarlamıştır. Bu aşamaları her biri kendi içlerinde önce parçadan bütüne gitmekte (tümevarım), sonra tekrar bütünden parçaya dönmektedirler (tümdengelim)" (Panofsky, 1995, s.12). Bu analiz yönteminin kullanılma sebebini Cömert (2008, s.15) ise "Panofsky, bir resim eserinin algılanabilmesi, dolayısıyla estetik bakımdan tadılabilmesi için, üç ayrı evrede gerçekleşen anlamların saptanması gerektiğini söylüyor" demiştir.

Bu çalışmada, Dali'nin Çarmıhtaki Aziz Juan İsa'sı adlı eserinin estetik olarak daha iyi algılanabilmesi için Panofsky'nin üç aşamalı eser analizi kullanılmış ve eserin sanat tarihindeki diğer İsa betimlemelerinden farklı olsa da geleneği yadsıdığı kadar geleneğe olan bağlılığı gösterilmiştir. Bunun sebebi ise Cömert'e göre (2008, s.13), "Her gerçek sanat eseri, geleneğe bağlılığı oranında, onu yadsıyıcı bir özellik taşır. Bu nedenledir ki, bir yandan tarihsel süreç içinde yer alır, bir yandan da eşi olmayan, benzersiz, tek bir olgudur". Bunun sonucunda, Dali'nin resmi tarihsel süreç içerisinde her ne kadar bir İsa'nın Çarmıha Gerilişi-Göğe Yükselişi sahnesi olsa da bir yandan da eserin benzersiz, tek bir olgu olduğu gösterilmiştir.

I

İnsanlar; imgeler, simgeler, formlar, göstergelerle çevrelenmiş bir dünyadadır ve bu öğeler insanlar tarafından üretilmiştir. Bu üretimin sebebi insanların iletişim kurma çabası olarak görülebilir. İletişim kurma çabasında göstergeler önemli bir rol oynar. "Düşünmenin var olması, paylaşılması ve gelişmesi bütünüyle göstergelere

bağlıdır. Yani göstergeler yoluyla düşünüyoruz ve yine göstergeler yoluyla konuşabiliyoruz. Göstergelerin doğru biçimde algılanması ve yorumlanması da bir bakıma eğitimle, deneyimle ya da toplumsal olmakla ilgilidir" (Günay, 2012, s.13). Bu algılama ve yorumlama aşamasında sanat eserleri için bir kısıtlama getirecek olursak 'Sanat Eleştirisi' yöntemi daha uygun görülebilir.

Erinç'e (1995, s.47) göre "eleştiri, sanat yapıtları üzerinden, doğruya götürecek gerçeği ortaya koymak amacı ile yapılan, o yapıtın değerini bulmaya yönelik inceleme ya da tartışma olarak betimlenebilir. Yani sanatta eleştiri ister tek yapıt üzerine olsun, ister yapıtların karşılaştırılması şeklinde olsun, belli bir doğruyu, belli bir gerçeği arama, bulma ve değerlendirme işlemidir". Buna göre sanat eleştirisinin amacının, insanlara sanat eserlerine nasıl bakmaları, değerlendirmeleri ve anlamlandırmaları gerektiğini öğretmeye yönelik olduğu söylenebilir.

Sanat tarihi olgusunun oluşmaya başlaması ile ilgili, "19. yüzyılın sonlarından itibaren Morelli, Riegl, Warburg ve Wölfflin sanat tarihinin ilkelerini ortaya koymaya çalışmışlar, bir bilim olarak sanat tarihinin kurucuları olmuşlardır. Bu dönem, bir bilim olarak sanat tarihinin temellerinin atıldığı dönem olmuştur. Erwin Panofsky, bu "ilk kuşak" sanat tarihçilerinin öğrencisi olarak yetişmiştir" (Panofsky, 1995, s.8-9). Bu ilk kuşağın en önemli ismi diyebileceğimiz Wölfflin; "(...) sanat tarihi yöntemini, sanat yapıtlarının salt biçimsel çözümlemelerine dayandırmaktadır. Bu düşüncelerini de 'Sanat Tarihinin Temel Kavramları' adlı kitabında formüle etmiştir. Bu yapıtında Wölfflin, tek tek sanat yapıtlarının biçimsel çözümlemesi ve genel niteliklerinin belirlenmesi için iki sanat biçimini (Renaissance ve Barok) ele almakta ve bu biçimlerin özelliklerini salt biçim açısından saptamak üzere, birbirine karşıt beş algılama kategorisini kurmaktadır. Bunlar çizgisel ile gölgesel, düzlem ve derinlik, açık form ve kapalı form, çokluk ve birlik, belirlilik ve belirsizlik gibi salt biçime ilişkin ölçülerdir" (Panofsky, 1995, s.9).

Wölfflin'in bu ölçütlerine göre yapılan inceleme yöntemi biçimsel incelemeyi oluşturur. Bu yöntemle göre eserler, nesnel olarak ele alınmakta ve eserin kendisi dışında bir bağlamı gerektirmemektedir. "Panofsky, daha 1915'te Wölfflin'in bu düşüncelerini eleştirmeye başlamış, sanatsal biçimlerin salt optik olarak algılanan formlar ile açıklanamayacağını belirtmiştir" (Panofsky, 1995, s.10). Panofsky'nin sanat yapıtını, Wölfflin'in açıkladığı gibi salt biçimsel olarak incelemek yerine yapıtın olduğu kültürden bağimsız olarak değerlendiremeyeceğinden şu şekilde bahsedilir; "(...) öncelikle onun, sanat yapıtını yaratıldığı ortamdan soyutlayarak başlı başına bir nesne olarak ele alınmasına karşı çıkar ve bir sanat yapıtını doğru olarak tanımlayabilmek için, onu yalın olarak ele alıp incelemenin yeterli olmayacağını söyler. Panofsky'e göre sanat

yapıtı, içinde olduğu ve bir parçası olduğu kültür ortamı içerisinde ele alınıp incelenmelidir. Panofsky, bu olguların hepsini ‘**kültürel belirtiler**’ olarak adlandırmakta ve sanatın bu kültürel belirtilerden birisi olduğunu, bunlar ile karşılıklı etkileşim içerisinde olduğunu öne sürer” (Panofsky, 1995, s.11).

Bunun sonucunda sanat yapıtını Panofsky, “**biçim, konu ve içerik** açısından ele alan ve günümüz sanat tarihi yönteminin de temelini oluşturan üç inceleme düzeyini tasarlamıştır” (Panofsky, 1995, s.12). Bu üç inceleme düzeyi ile ilgili Cömert (2008, s.15), “Panofsky, bir resim eserinin algılanabilmesi, dolayısıyla estetik bakımdan tadılabilmesi için, üç ayrı evrede gerçekleşen anlamların saptanması gerektiğini söylüyor. 1. Doğal anlam, a) Olgusal anlam, b) İfadesel anlam, 2. Anlaşmalı anlam 3. Asıl anlam veya İçerik”.

İlk inceleme adımı olan *doğal anlamın* oluşturduğu aşamayı Panofsky, “**ön-ikonografik inceleme**’ olarak adlandırır. Bu, nesneleri en yalın biçimleriyle tanımdır. Yani, sanat yapıtının biçim olarak algılanması, çizgi, biçim, renk ve hacim oluşumlarının belli nesneler ya da olaylar olarak tanınmasıdır” (Panofsky, 1995, s.12). Bu ön-ikonografik incelemenin içinde bulunan *olgusal* ve *ifadesel* anlamı Cömert (2008, s.15) şöyle açıklamıştır; “Bir resimde gördüğümüz biçimleri, tanıdığımız kimi nesnelere benzetmekle; bu biçimler arasındaki ilişkileri belirtmekle, yani biçimlerin hangi hareketler içinde olduklarını saptamakla elde ettiğimiz anlam, olgusal anlamdır. Belirli nesnelere benzetip adlandırdığımız, peşinden hangi hareketler içinde bulunduğunu saptadığımız bu biçimlerin ifadesel niteliklerini bulmakla, eserin ifadesel anlamını elde ederiz. Bir düşünün, bir davranışın acılı veya sevinçli özelliği; bir çevrenin, bir ortamın bizde hemen uyandırdığı sakin, hareketli veya kasvetli hava, ifadesel niteliklerdir. O halde olgusal ve ifadesel anlamlar, bize, eserin doğal konusunu vermektedir”.

İkinci inceleme adımı olan *anlaşmalı anlamı* oluşturan aşamayı ise Panofsky, “**ikonografik tanımlama**’ olarak adlandırır. Bu sanat yapıtında betimlenmiş olan biçimlerle, tema ve kavramlar arasında bir bağ kurulması, imgelerin çözümlenerek öykü ve alegorilerin saptanmasıdır” (Panofsky, 1995, s.12). Cömert (2008, s.16), “Panofsky, eserin, bize ilk bakışta kapalı kalan ve gündelik pratik deneyimlerimizle açıklayamadığımız bu anlamına, *anlaşmalı anlam* diyor. Anlaşmalı anlamın bulunması ise gündelik pratik deneyimlerimizin dışına çıkmakla, onları başka bilgilerle tamamlamakla mümkün oluyor” demiştir.

Üçüncü inceleme aşamasını oluşturan *asıl anlam* veya *içerik*’i ise Panofsky’e göre, “**İkonolojik tanımlama**’dır ki buna sanat yapıtının ‘*içeriği*’ demektir. Bu aşamada sanat yapıtının olduğu dönemin kültürel niteliklerinin, sanatçı kişiliğinin ve bu kültür ortamının oluşumuna katkıda bulunduğu sanat yapıtının içerdiği

'*anlam*'ın da irdelenmesi gerekmektedir. (...) Bu aşama, Panofsky'nin yönteminin en üst aşamasıdır" (Panofsky, 1995, s.13). Cömert (2008, s.18) ise bu aşamayı şöyle açıklamıştır; "Bir resim içeriği, başka bir deyişle asıl anlamı, bir ulusun bir dönemin, bir sınıfın, bir dinsel veya felsefi anlayışın, bir sanatçı kişiliği tarafından nitelenmiş ve bir eserde yoğunlaşmış temel davranışını belirten temel değerlendirmesi, insanlığın ulaştığı düşünce ve beğeni aşamasındaki yerinin belirlenmesi, yani gerçek anlamda algılanıp, estetik bir bütünlük içinde yaşanılması, insanın öteki etkinlikleriyle uyum içinde bir ilişkiye sokulmasının sağlanması için uygulanan işleme ikonolojik yorum adı verilir. O halde, ikonografi ne kadar çözümlemeye dayanıyorsa, ikonoloji de o kadar birleştirme yöntemine dayanmaktadır".

Bu adımlara uygun olarak, sanat eserlerini sanat eleştirisi bağlamında doğru analiz etmek gerekir. Çünkü sanat eleştirisinin amacı, "O yapıta övgü ya da yergi belirtmeyi değil, o yapının bilgisini vermeye yönelir" (Erinç, 1995, s.60). Yani sanat eserinin bilgisini doğru edinebilmek ve doğru konumlandırmamız için bu yöntem bireylere doğru bir şekilde kazandırılmalıdır.

II

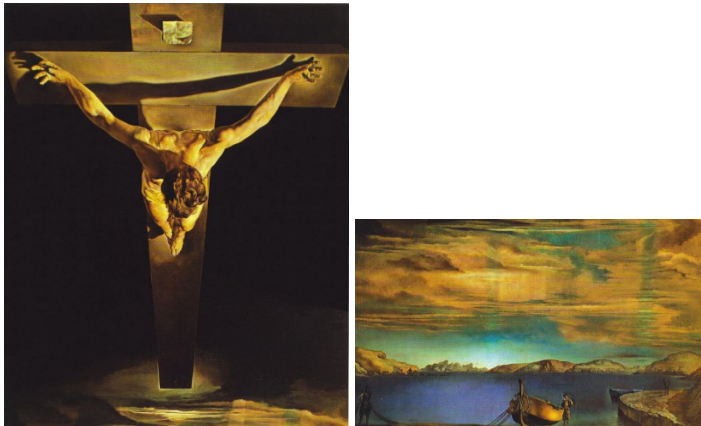
Bu araştırmada Salvador Dali'nin "Çarmıhtaki Aziz Juan İsa'sı" adlı resmi Erwin Panofsky'nin "İkonografik ve İkonolojik Sanat Eleştirisi" yöntemi esas alınarak incelenmiştir. "İkonografik ve İkonolojik Sanat Eleştirisi" yöntemi doğal anlam (ön-ikonografik inceleme), uzlaşmalı anlam (ikonografik tanımlama) ve içsel anlam (ikonolojik tanımlama) alt başlıklarından oluşmaktadır. Eser bu alt başlıklar çerçevesinde makalenin III. bölümünde incelenmiştir. Bu incelemelerin daha iyi ifade edilebilmesi için *göstergebilimsel* yaklaşım olan resimde kesitleme işlemine başvurulmuştur.¹ "Panofsky'nin "İkonografik ve İkonolojik Sanat Eleştirisi" yöntemi, sanat ve sanat eğitimi alanlarında geçerliliği kabul edilmiş ve günümüzde sıkça kullanılmakta olan bir yöntemdir" (Boztaş ve Düz, 2014, s.321).

III

¹Yazılı ya da görsel olsun bir metni incelerken, göstergebilimsel yaklaşım önce kesitleme işlemine başvurur. N. Everaert-Desmedt'in de belirttiği gibi, bir metni kesitlerine bölmek anlatının genel yapısını ortaya koymak için çoğu kez kaçınılmazdır (Everaert-Desmedt'den aktaran Tükel ve Öztokat, 2012:136).

Resmi daha iyi analiz edebilmek için daha önce değindiğimiz kesitleme işlemine başvurulmuştur. Buna göre resimde kesitleme açısından iki düzlem saptanabilir: Figürü içeren üst düzlem (buna A düzlemi diyeceğiz) ve manzarayı içeren alt düzlem (buna da B düzlemi diyeceğiz).

I. Kesit	A düzlemi	Figür	/dikeylik/
II. Kesit	B düzlemi	Manzara	/yataylık/



Tablo 1: Kesitleme

Doğal Anlam (Olgusal ve İfadesel Anlam)

Eserin (Görsel 1), doğal anlamını değerlendirecek olursak ilk olarak A düzlemini ele aldığımızda resmin ortasında genç, yarı çıplak bir erkek figürü vardır. Figürün arkasında ahşaba benzeyen, dikey ve yataydan oluşan bir nesne, bu nesnenin dikey parçasının üst kısmında da kare bir eklenti görülür. B düzlemine geçtiğimizde ise bulut kümeleri altında deniz manzarası, denizin etrafında dağlık/kayalık alanlar görülür. Bu manzaranın sağında bir yol, ortada iki tane tekne bulunur ve bunlardan bir tanesi sarı bir tanesi de mavi renktedir. Ayrıca resimde üç tane giysili erkek figürü vardır ve bunlardan bir tanesinin elinden uzanan ağ bulunmaktadır.

Resme baktığımızda ilk olarak A düzleminde bulunan figür dikkatimizi çeker ve figür resme dikeylik katmaktadır. B düzlemine ise dağlık/kayalık bir deniz manzarası hâkimdir ve bu manzara resimde yataylık oluşturmaktadır. A düzlemine döndüğümüzde, kesitteki figür, yarı çıplak, kolları yukarıya doğru iki yana açılmış, ayakları üst üste gelecek şekilde birleşmiş ve beline sarılı bir kumaş görülür. Bu kumaşın rengi figürün bedeniyle aynı tonlardadır. Figürün başı aşağıya doğru eğik olduğu için yüzünü görememekteyiz. Ancak kaslı ve sağlıklı görülen vücut yapısından bize bu figürün daha genç bir erkek olduğu izlenimi verir. Arka planın koyu kahverengi kullanımına karşı figürün solundan gelen yoğun sarı kullanımı ışık etkisi oluşturmaktadır. Böylece gölgesi arkasındaki tahtaya düşmüştür. Ahşabın üzerindeki küçük kare eklenti kendi içinde dört parçaya bölünmüş ve bir köşesindeki renk farklılığı bu eklentinin tahrir olduğu izlenimi verir.

B düzlemine baktığımızda mavi gökyüzü, sarı ve kahverengi tonlarının hâkim olduğu bulut kümeleri ile kaplıdır. Bu nedenle bunun gün batımı mı yoksa bir gün doğumu mu olduğu tam olarak anlaşılamamaktadır. Sarı renkli tekne, resmi ortalar bir şekilde görülür ve yanından sarkan iplerden kıyıya bağlı olduğu anlaşılmaktadır. Manzaranın sağına doğru ve daha uzakta görünen mavi teknenin ise yolun eğiminden dolayı yarısı görülür. Manzarada bulunan üç erkek figüründen ikisi bize daha yakındır ve bunlardan bir tanesi bize arkası dönük olarak durmuştur. Bu figürün ellerinden uzanan ağ, balık tuttuğu izlenimini verir. Sağ taraftaki figür ise diğer iki figüre göre daha uzakta, arkası dönük ve yolda ilerlemektedir. Bu düzleme baktığımızda manzara karşıdan görülürken, A düzlemine baktığımızda ise figür yukarıdan görülür. Bu bakış açısı resimde genel olarak bir çift izlenim oluşturmıştır.

Uzlaşmalı Anlam (İkincil Anlam)

Resmin uzlaşmalı anlamını değerlendirecek olursak, resmin A düzleminde bulunan yarı çıplak erkek figürü Çarmıha Gerilmiş İsa'dır. Çarmıh, "Suçlunun öldürülmek amacıyla çivilendiği haç biçimindeki darağacı" (TDK) dır. Buna göre, geçmişte din ve düzene karşı gelenler çarmıha gerilerek idam edilmiştir. Sanatçı resminde, İncil'de İsa'nın *Çarmıha Gerilişi* ve *Göğe Yükselişi* hikâyelerinin birleşimini tasvir etmiştir. Bunlara *Çile Sahneleri*² de denmektedir. Göğe Yükseliş, İncil'de İsa'nın ölmeden önce havarilerine bildirdiği, Golgota³ tepesinde çarmıha

² İsa'nın Kudüs'e Girişi ile Mezara Konuşu (kimi durumlarda Göğe Yükselişi) arasında İncil'de anlatılan öyküler, *Passion* (İsa'nın çilesi, acıları) sahneleri olarak tanımlanmıştır (Tükel ve Yüzgüller-Arsal, 2014, s.215)

³ Golgota (İbranice), kafatası anlamına gelen yer (Mat. 27: 33-34).

gerilerek öldürüldükten üç gün sonra konulduğu mezarından dirilişini ve “İncil yazarlarından Markos ve Luka, havarilerine son kez görünüp onları kutsamasının ardından İsa’nın göğe yükseldiğine değinirler. Öte yandan *Resullerin İşlerinde* (1: 9-11) söz konusu olaya daha geniş yer verilir (..)” (Tükel ve Arsal, 2014, s.171). Aşağıda; İncil’de İsa’nın Çarmıha Gerilişi, Dirilişinden sonra havarilerine görünmesi ve Göğe Yükselişi hakkındaki bölümler yer almaktadır.

Matta 27: 32-37 (Mar. 15: 21-32, Luk. 23: 26-43, Yu. 19: 17-27)
İsa Çarmıha Geriliyor

³² Dışarı çıktıklarında Simun adında Kireneli bir adama rastladılar. İsa’nın çarmihını ona zorla taşıttılar.

³³⁻³⁴ Golgota, yani Kafatası denilen yere vardıklarında içmesi için İsa’ya ödle karışık şarap verdiler. İsa bunu tadınca içmek istemedi.

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

³⁶ Sonra oturup yanında nöbet tuttular.

³⁷ Başının üzerine, ‘BU YAHUDİLERİN KRALI İSA’DIR’ diye yazan bir suç yaftası astılar.⁴

Yuhanna 21: 1-6
İsa Göl Kenarında

¹⁻² Bundan sonra Taberiye gölünün kenarında İsa öğrencilerine yine görüldü. Bu da böyle oldu: Simun Petrus, ikiz diye anılan Thomas, Celile’nin Kana köyünden Natanyel, Zebedi’nin oğulları ve İsa’nın öğrencilerinden iki kişi daha birlikte bulunuyorlardı.

³ Simun Petrus ötekilere, ‘Ben balık tutmaya gidiyorum’ dedi. Onlar, ‘Biz de seninle geliyoruz’ dediler. Dışarıya çıkıp tekneye bindiler. Ama o gece bir şey tutamadılar.

⁴ İsa’nın başının üzerine suçuna ilişkin bir yazı da asılır: “Nasuralı İsa: Yahudilerin Kralı / Iesus Nazarenus Rex Iudaeorum (INRI) (Tükel ve Yüzgüller-Arsal, 2014, s.165)

⁴ Sabah olurken İsa kıyıda duruyordu. Ne var ki öğrenciler, O'nun İsa olduğunu anlamadılar.

⁵ İsa, 'Çocuklar balığınız yok mu?' diye sordu. 'Yok' dediler.

⁶ İsa, 'Ağı teknenin sağ yanına atın tutarsınız' dedi. Bunun üzerine ağı attılar. O kadar çok balık tuttular ki, artık ağı çekemez olmuşlardı.

Luka 24: 50-51 (Mar. 16: 19) ***İsa'nın Göğe Yükselmesi***

⁵⁰ İsa onları kentin dışına, Beytanya'nın yakınlarına kadar götürdü. Ellerini kaldırarak onları kutsadı.

⁵¹ Ve onları kutsarken yanlarından ayrıldı, göğe alındı.

Elçilerin İşleri 1: 9-10 ***İsa Göğe Alınıyor***

⁹ İsa bunları söyledikten sonra, onların gözleri önünde yukarıya alındı. Bir bulut O'nu alıp gözlerinin önünden uzaklaştırdı.

¹⁰ İsa giderken onlar gözlerini göğe dikmiş bakıyorlardı. (...)

Resim İncil'de bahsedilen hikâyelerin ışığında oluşturulmuştur. Resmin B düzleminde bulunan manzara, İsa'nın öğrencilerini görmek üzere gittiği Taberiye Gölü'dür. Burada İncil'de bahsedildiği üzere Diriliş'in ardından İsa öğrencileri ile buluşmuş onların balık tutmasını sağlamıştır. Bu yüzden manzarada, bahsedildiği üzere tekne bulunur ve bahsedilen öğrencilerden iki tanesi bu teknenin yakınında, bunlardan birisinin de elinde ağ ile birlikte görülür. Üçüncü figürün ise neden uzakta olduğunu bilmemekteyiz.

Resmin A düzlemine baktığımızda Çarmıhtaki İsa havada yükseliyormuş gibi görülmektedir. Ancak İncil'deki hikâye, İsa çarmıhta öldükten sonra çarmıhtan indirilerek gömüldüğünden, daha sonrasında dirilerek göğe yükseldiği bahseder. Yani bunlar farklı hikâyelerdir. Ancak sanatçı burada bu iki hikâyeyi birleştirmeyi tercih etmiştir. Yani sanatçı yükseliş sırasında haçı da kullanır. İsa'nın üzerine gelen yoğun çarpıcı ışık bakış açımızla da ilintili olarak bir kutsamanın metaforlaşması olarak görülür. Yani birazdan Tanrı'nın sağına oturacağını (Mar. 16: 19) habercisidir. İsa'yı aşağılamak için İncil'de başının üzerine asıldığı

söylenilen ‘INRI’ yazısı yerine resimde boş ve dört bölüme ayrılmış kare bir form görmekteyiz. Bu, İsa’nın öğretisini yayan, onun yolundan giden dört İncil yazarının her zaman İsa’nın yanında olduğunu temsil ediyor olabilir. Ya da Yuhanna İncil’inde (19: 23) bahsedilen ‘Askerler İsa’yı çarmıha geldikten sonra giysilerini alıp her birine birer pay düşecek biçimde dört parçaya böldüler’ denilir. ‘INRI’ yazısı nasıl İsa’yı aşağılamak için çarmıha asıldıysa sanatçı bu yazıyı yazmak yerine, İsa’nın kıyafetlerinin zorla alınarak, son kez aşağılanmasına bir gönderme yapmış da olabilir. Grünewald, Zurbaran ve Velazquez (vd.) gibi sanatçıların Çarmıhtaki İsa tasvirlerinin aksine (Görsel 2-5-6) Dali bu resimde, İsa’nın başına konulduğu söylenen dikenli tacı (Mat. 27: 29) ve çarmıha gerildiğinde elleri ve ayaklarında olması gereken çivileri bize göstermemiştir. Bunun yerine Dali’nin İsa’sı çarmıh ile bütünleşerek onunla hareket ediyormuş gibi görünür.

İçsel Anlam

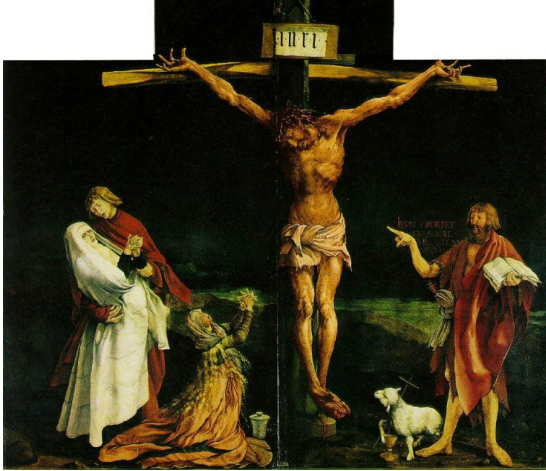
Hristiyanlıkta bahsedilen hikâye, İsa’nın peygamber olarak öne çıkması ve bunu kabul etmeyen Yahudiler tarafından suçlu bulunarak ‘İsa’nın Çarmıha Gerilmesi’ yani ölümü şeklinde gelişir (Mar. 15). Daha sonra İsa’nın bildirdiği üzere üç gün sonra ‘Diriliş’ gerçekleşir ve bunun üzerine İsa havarilerine görünür. Son olarak da hikâye ‘İsa’nın Göğe Yükselmesi’ olarak son bulur (Mar. 16). İncil’de geçen İsa’nın Çarmıha Gerilmesi/Göğe Yükselmesi ‘ni konu alan bu ‘Çarmıhtaki Aziz Juan İsa’sı’, Salvador Dali tarafından, “1950 yılında tuval üzerine yağlıboya olarak, 205x116 cm boyutlarında yapılmıştır ve günümüzde Glasgow Sanat Galerisi’nde sergilenmektedir” (Weyers, 2005, s.60). Sanatçının, “1951’de yayımladığı *Gizemci Bildirge*’yle, yaptığı ilk İsa resmi olan Çarmıhtaki Aziz Juan İsa’sı” (Weyers, 2005, s.60)nda İncil’deki hikâyeye tam olarak bağlı kalmadığını görülür. Bunun nedeni ise İncil’de bahsedilen Çile Sahneleri’ni, Grünewald’ın yapmış olduğu Çarmıhtaki İsa (Görsel 2) ve Mantegna’nın yapmış olduğu İsa’nın Göğe Yükselişi (Görsel 3) sahnelerinde olduğu gibi tekil resmedilmesi yerine, sanatçının bu sahneleri birleştirerek resmediği görülür. Yani Grünewald’ın resmine baktığımızda, sahnenin ortasında çarmıha gerildiğini bildiğimiz İsa başının üzerindeki INRI yazısı ile birlikte görülür. Bu resmin İncil’de geçen hikâyeye bağlı olduğu bilinir. Çünkü çarmıha geriliş sahnesinde olması gerektiği gibi İsa elleri ve ayaklarından çarmıha çivilenmiştir ve çarmıh havada süzülme yerine bir zemine sabittir. Bir diğer sahne olan Mantegna’nın resmettiği İsa’nın Göğe Yükselişi sahnesinde ise Elçilerin İşlerinde bahsedildiği (1:10) gibi havarilerin gözü önünde İsa’nın göğe yükseldiği görülür. Yani dirilme gerçekleşmiş ve İsa çarmıhsız bir şekilde göğe alınırken resmedilmiştir. Ancak bu resimde hem çarmıha gerilmiş bir İsa hem de göğe alınan bir İsa tasvir edilmiştir.

“Tablonun başlangıç noktasını, bugün Avila’daki bir manastırda bulunan ve Ermiş Juan’ın kendinden geçmiş durumdayken yapmış olduğu düşünülen bir çizim oluşturur⁵” (Néret, 1997, s.81) ve Dali “tıpkı onun gibi İsa’yı alışılmadık bir perspektiften gösterir. Dali çarmıha gerilme sahnesini yukarıdan ve diyagonal olarak çizer. Böylece resme bakan göz, bir tanrı ya da melekmış gibi İsa’yı tepeden görür” (Weyers, 2005, s.60).

Dali’nin resmi, Hristiyanlığın ilk dönemlerinden itibaren yüzlerce farklı versiyonu yapılmış bir hikâye olsa da “Çarmıhtaki İsa” (2006) belgeselinde, onun resminin diğer İsa betimleri gibi olmadığından ve bu resmin İsa’nın günümüz yorumu olduğundan bahsedilir. Dali, bunu şöyle açıklar; “Bugüne kadar betimlenenlerden daha güzel ve mutlu bir İsa resmi yapmak istedim. Grünewald’ın maddeci ve gizemcilikten uzak İsa’sına her açıdan ve tümüyle karşıt bir İsa yapmak istedim” (Weyers, 2005, s.60). Dali, bu sözleriyle Grünewald’ın (Görsel 2) resmine karşı hoşnutsuzluğunu dile getirmiş ve kendi resminde *Kederlerin Adamı*⁶ betimlemesini kullanmamıştır. Dali’nin İsa’sının aksine Grünewald’ın İsa’sının her yerine dikenler batmış, vücudunda bulunan yaralardan kanlar akar ve vücudunun duruşu bize o işkenceyi hatılatır. Bunların yanı sıra sahnede olması gereken Zurbaran ve Velazquez’in de yapmış olduğu gibi diğer çarmıha gerilme sahnelerinden (Görsel 5-6) tanıdığımız İsa’nın sağ böğrüne batırıldığı söylenen mızrak yarası, başındaki dikenli tacı ve çarmıha asıldığı söylenen aşağılama yaftasına ek olarak bu resimde Dali’nin İsa’sının yüzü de gösterilmemiştir. Dali bunları şöyle açıklamıştır, “Bu resimdeki estetik kaygım, tüm İsa figürlerinde uygulananın tam tersiydi. Benim İsa’m Tanrı gibi güzel olmalıydı. (...) Tanrı, insan yüzüne sahip bir kişilik. Ama önemli bir fark var: Tanrı değişmez, biz ise değişiriz” (Weyers, 2005, s.60). Dali, “Kendi inancımı hala aradığım için, cenneti bulmadan ölmekten korkuyorum” (Néret, 1997, s.76) diyerek inanmadığını ancak belki de inancını arayışında varlığını bilmediği Tanrı’ya saygısını dile getirmek için böyle bir yol seçmiş olabilir.

⁵ Bkz. Görsel 7

⁶ İncil anlatılarına dayanmayan bu betim tipi, çarmıh yaralarını (elleri ve ayaklarındaki çivi izleri, böğründeki mızrak yarası) gösteren ve elinde ya da yanında çile gereçleri bulunan bir İsa portresi niteliğindedir (Tükel ve Yüzgüller-Arsal, 2014, s.216).



Tablo 2. Mathias Grünewald, Çarmıhtaki İsa, Isenheim Altarı, 1513-1515, Ağaç üzerine tempera, 269x307 cm, Unterlinden Müzesi, Colmar. (Weyers, 2005, s.60).



Tablo 3. Andrea Mantegna, İsa'nın Göğe Yükselişi, 1462-1470, Ağaç üzerine tempera, 96x425 cm, Uffizi Sanat Galerisi, Floransa.

İncil'de İsa'nın Golgota tepesinde çarmıha gerildiğinden bahsedilir ve bu nedenle diğer çarmıha gerilme resimlerinde hacı sabit olarak resmedilmiş görürüz. Bu resimde ise haç yukarıya doğru yükselir ve A düzlemini dikkate aldığımızda, İsa'yı yukarıdan -varmak üzere olduğu yerden- bakarız. Bu nedenle bunun bir çarmıha geriliş sahnesi olmasının yanında bir göğe yükseliş sahnesi olduğunu da düşünebiliriz. İsa'nın son kez görüldüğü için önemli sahnelerden birisi olan göğe yükseliş temasıyla ilgili

Rönesans resmindeki örnekleri iki farklı gösterim şeması sunmaktadır. Üst kısımda genellikle meleklerle çevrelenmiş bir mandorla içinde yer alan İsa'nın, alt kısımda ise göğe yükselişini izleyen havarilerinin betimlendiği sahnelerde, düzenleme yeryüzü (dünya) ve gökyüzü (cennet) olmak üzere ikiye ayrılmaktadır. (...) Kuzey sanatında rastlanan gösterim kalıbında ise bulutun içindeki İsa'nın yalnızca ayakları görülmektedir. Bu noktada İsa'nın bedeni büyük ölçüde Tanrı'nın yanına ulaşmıştır. (...) yeryüzü ve gökyüzü ayrımının karanlık-aydınlık karşıtlığı ile vurgulandığı Barok yapıtlarda klasik şema çözülmeye başlamış, söz konusu tema göksel bir sahneye dönüşmüştür (Tükel ve Yüzgüller-Arsal, 2014, s.171-172).

Bu gösterim şemalarına uygun olarak Dali'nin İsa'sında da gökyüzü düzenlenmesi A düzlemi, yeryüzü düzenlenmesi de B düzlemi olarak nitelendirilebilir. Bu gösterim şemalarına göre Dali'nin İsa'sı Barok yapıtların kalıbına daha uygun olduğu söylenebilir. Çünkü onun resminde, Mantegna'nın resminde (Görsel 3) kullandığı gibi İsa bir mandorla içinde değildir ve yeryüzü ile gökyüzü ayrımının karanlık-aydınlık karşıtlığıyla ayrıldığını görürüz. Ayrıca resimde A düzleminin kapladığı alanı düşündüğümüzde resmin göksellik izlenimin ön planda olduğunu da söyleyebiliriz.

Dali, bu bakış açısı ve yaptığı eskizler için daha önce bahsettiğimiz Ermiş Juan'ın çiziminden kaynaklandığını şöyle bahsetmiştir:

1950 yılında gördüğüm bir kozmik düşle başladı her şey. Bu resmi, renkli olarak, düşümde gördüm. Resim bir atomun çekirdeğini oluşturuyordu. Bu çekirdek, sonradan metafizik bir anlam kazandı: Onda, evrenin uyumunu gördüm –İsa'yı! Öte yandan, Karmel keşişlerinden Peder Bruno, Ermiş Juan'ın çizdiği İsa resmini gösterdi bana; bütün estetik deneyimlerimin toplamını simgeleyen daire içinde bir üçgen kurguladım ve kendi İsa'mı o üçgenin içine yerleştirdim⁷ (Néret, 1997, s.83).

Dali çiziminde (Görsel 4) önce ortasından çizgiler bulunan -ışığı anımsatan- sarı ve kırmızı renkten oluşan bir üçgen çizse de, bu çizim daha sonra tek renkten oluşan minimalist bir üçgene dönüşmüştür. Bu ilk çizimdeki ışığı anımsatan çizgiler İsa'nın başında olması gereken *hale*yi temsil ediyor olabilir. Ancak minimalist olan üçgende, bundan vazgeçmiş gibi görünür ve asıl çalışmasına da bunu aktarmadığı görülmektedir. Dali belki de resminde İsa'nın üzerine, yukarıdan Tanrı'dan geldiği izlenimi veren yoğun ışıktan dolayı bu ışıklardan/haleden vazgeçmiş olabilir.



⁷ Bkz. Görsel 4

**Tablo 4. Ermiş Juan İsa'sı için çizim, 1951 dolayları
Kâğıt üzerine guvaş, 17.2x20.3 cm, Özel koleksiyon
(Descharnes ve Néret, 2007, s.450)**

B düzlemine baktığımızda ilk başta manzara İncil’de bahsedilen Taberiye Gölü’nü hatırlatsa da burası Dali’nin evinden görünen Lligat Körfezi manzarasıdır. Bu manzarayı Dali, birçok resminde olduğu gibi Lligat Körfezi Meleği resminde⁸ de kullanmıştır. Dağlar, sağdaki yol ve sarı sandal iki resimde de aynıdır, sadece bu resmin figürleri ile renk kullanımı farklıdır. Dali sevdiği bu manzarayı kullanması ile ilgili; “Bütün hayatım boyunca burayı hep kutsal kitaptan bir yer olarak düşündüm. Özellikle balıkçıların yaşaması için yaratılmış bir yer. Resimdeki dağlar Lligat Körfezi çevresindekilerin aynısı. Sadece resmin genel kompozisyonuna uyması için boyut ve orantılarını değiştirdim” demiştir. “(...) Ayrıca sahildeki küçük rıhtım, Dali’nin yüzmeye ve balık tutmaya gitmek için sık sık kullandığı sarı sandaldır” (Çarmıhtaki İsa, 2006). Böylece Dali eski İncil hikâyesini günümüzde karşılaşılabileceğimiz bir manzarayla birleştirmiş ve A düzleminde olduğu gibi hikâyeye tekrar kendi yorumunu katarak çağdaş bir İncil betimlemesi elde etmiştir.

Manzara her ne kadar günümüzü yansıtsa da burada gördüğümüz figürler, üzerindeki kıyafetler ile sanki buraya ait değillermiş gibi durur. Bunun nedeni ise Dali, “Kayığın arkasında duran figür, Le Nain’in bir tablosundan (Görsel 9) alıntılanmış, sol uçtaki figür ise Velazquez’in *Breda’nın Teslimi* (Görsel 10) resmi için ön çalışma olarak yaptığı karakalem çizimlerden esinlenmiştir” (Néret, 1997, s.81). Dali’nin bu figürleri kullanma sebebi Amerika’dan sadece, “Katolanya’ya değil Zurbaran ve Velazquez’inde içinde bulunduğu geleneğe geri dönmüştü. (...) İspanya’ya dönmek Dali’ye kendisini uzun Katolik gizemciler zincirinin son halkası olarak görmek cesareti verdi” (Çarmıhtaki İsa, 2006). Yani Dali, eskiye olan saygısına bir gönderme için bu figürleri resminde kullanmış ve böylece bu ressamı ile bağımlı koruyacağını düşünmüş olmalıdır. Ayrıca Dali’nin diğer resimlerine karşı bu resminde arka planının koyuluğu ve gerçekte kaynağı belli olmayan ışığı - Zurbaran ve Velazquez’in de Çarmıhtaki İsa resimlerindeki gibi (Görsel 5-6)-kullanmasını ustalarının *Barok Dönem* resimlerine bir gönderme yaptığını söyleyebiliriz. Resimdeki ışık-renk kullanımı ile bu teori biraz daha desteklenmektedir.

Ayrıca B düzlemini perspektif olarak karşıdan görülür ve bu nedenle bu figürler bizim boyutlarımızda algılanmaktadır. Ancak gözlerimizi A düzlemine doğru kaydığımızda, bu figürlere karşı devasa olabilecek İsa figürüyle karşılaşılır ve İsa’ya B düzlemindeki gibi karşıdan değil yukarıdan bakmış olunur. Bununla beraber Dali, resmi ince-uzun bir kompozisyonda oluşturmuş ve hacin üst kısmını

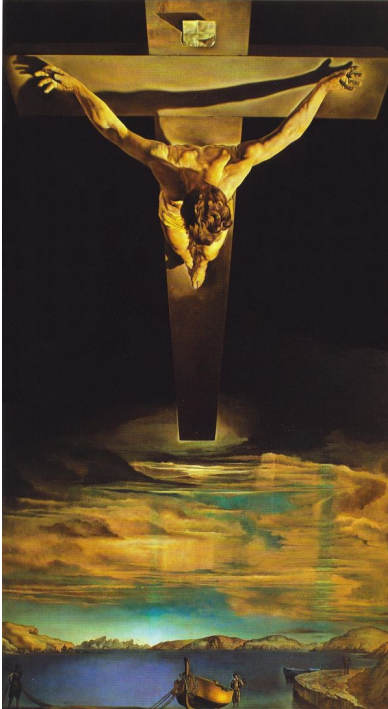
⁸ Bkz. Görsel 8

bize göstermeyerek derinliği arttırmış böylece bizlere sonsuzluğa çekilen bir İsa tasvir etmiştir.

Sonuç ve Değerlendirme

Bu makale Salvador Dali'nin Çarmıhtaki Aziz Juan İsa'sı adlı eseri Panofsky'nin "İkonografik ve İkonolojik Sanat Eleştirisi" yöntemi dikkate alınarak değerlendirilmiştir. Bunun yanında göstergebilimsel inceleme yönteminden de yararlanılmaya çalışılmıştır. İkonografik ve ikonolojik sanat eleştirisi bağlamında ilk önce esere baktığımızda gördüğümüz nesneler, olaylar ve uzam/zaman tanımlanarak üzerinde durulmuş böylece eserin ön-ikonografik tanımlamasına (doğal anlamına) ulaşılmıştır. Daha sonra bu nesne ve olayların hangi imgeleri temsil ettiği, uzam/zaman ilişkisi, sanatsal öykü ve alegoriler, kompozisyon ile bir bağ kurularak eserin ikonografik çözümlemesine (uzlaşmalı anlamına) ulaşılmıştır. Son olarak da eserin olduğu dönem, sanatçısının yapıtın dönemine göre yüklediği anlam ile eserin ikonolojik yorumuna (içsel anlamına) ulaşılmıştır. Dali'nin Çarmıhtaki İsa'yı daha sonra birçok çalışmasında kullanmaya devam ettiği bilinmektedir. Gizemci Bildirge ile yaptığı bu resim -onun, konu, biçim ve renk kullanımından dolayı- geleneği yadsıdığı kadar geleneğe olan bağlılığını da göstermektedir. Sonuç olarak kullanılan yöntem ve analizler ile eser her açıdan incelenmeye çalışılmıştır ve böylece sanat eleştirisi bağlamında bir esere nasıl bakılması ve değerlendirilmesi gerektiği konusunda önemli kazanımlar edinilmiştir.

EK



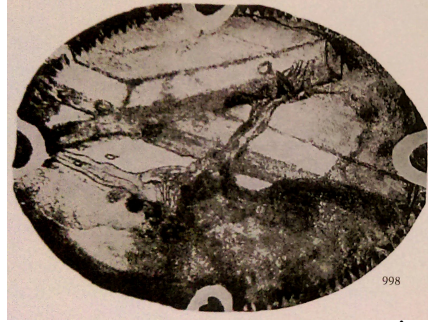
Tablo 1. Salvador Dali, *Çarmıhtaki Aziz Juan İsa'sı*, 1950, Tuval üzerine yağlıboya, 205x116 cm, Glasgow Sanat Galerisi (Weyers, 2005, s.60)



Tablo 5. Francisco de Zurbarán, *İsa'nın Çarmıha Gerilmesi*, 1627, Tuval üzerine yağlı boya, 209.3x165.5 cm



Tablo 6. Diego Velazquez, Çarmıhtaki İsa,
1632, Tuval üzerine yağlıboya,
249x170 cm, Museo del Prado,
Madrid.



Tablo 7. Aziz Juan'a atfedilen Çarmıhtaki İsa
çizimi, Avila, Spain, (Descharnes and Néret,
2007, s.450)



Tablo 8. Salvador Dali, Lligat Körfezi Meleği,
1952 Tuval üzerine yağlıboya, 59,8x78 cm,
Dali Müzesi, St Petersburg, Florida,
(Descharnes and Néret, 2007, s.461)



Tablo 9. Louis Le Nain, *Evlerinin Önünde Köylüler (ayrıntı)*, 1642 dolayları Tuval üzerine yağlıboya (Descharnes and Nérét, 2007, s.450)



Tablo 10. Diego Rodriguez de Silva y Velazquez, *Breda'nın Teslimi için ön çalışma*, 1635 dolayları Kâğıt üzerine karakalem, 26.2x16.8 cm, Ulusal Kütüphane, Madrid (Descharnes and Nérét, 2006, s.450)

KAYNAKLAR

- Boztaş, E. ve Düz, N., (2014). "İkonografik ve İkonolojik Eleştiri Yöntemine Göre Tintoretto'nun "İsa'nın Vaftizi" Adlı Eserinin Analizi". *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi* 7.29.
- Cömert, B. (2008). Mitoloji ve İkonografi. (2. Baskı). Ankara: De Ki Basım Yayım.
- Erinç, M., (1995), Sıtkı. Resmin Eleştirisi Üzerine. İstanbul: Hil Yayın.
- Gold, M., (2006), yön. Tuvaldeki Başyapıt, Salvador Dali, Çarmıhtaki İsa. Belgesel. USA: BBC.
- Günay, V., (2012), Doğan. Görsel Göstergebilim ve İmgenin Anlamlandırılması. Ed. Alev F. Parsa ve V. Doğan Günay. *Görsel Göstergebilim İmgenin Anlamlandırılması* içinde. (s. 11-54). Es Yayınları.
- (2017), İncil. İstanbul: Yeni Yaşam Yayınları.
- Néret, G., (1997), Salvador Dali 1904-1989. Çev. Ahu Antmen. İstanbul: ABC Kitabevi.
- Panofsky, E., (1995), İkonografi ve İkonoloji: Rönesans Sanatının İncelemesine Giriş. Çev. Engin Akyürek. İstanbul: Afa Yayınları.
- Tükel, U. ve Öztokat, N., (2012), Gelenekten Günümüze Gösterge: Balkan Naci İsimyeli'nin Suret Dizisine Göstergebilimsel Bir Bakış. Ed. Alev F. Parsa ve V. Doğan Günay. *Görsel Göstergebilim ve İmgenin Anlamlandırılması*. içinde. (s. 133-152). Es Yayınları.
- Tükel, U. ve Yüzgüller-Arsal, S., (2014), Sözden İmgeye Batı Sanatında İkonografi. Ankara: Kabalcı Yayıncılık.
- Weyers, F., (2005), Salvador Dali Hayatı ve Eserleri. Çev. Sema Bulutsuz. İtalya: Literatür Yayıncılık.

http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.5a2dab808f83c7.32339808 (10 Aralık 2017)

GÖRSELLER KAYNAKLAR

Descharnes, Robert ve N  ret, Gilles. Salvador Dali 1904-1989, The Paintings Volume II 1946-1989. Köln: Taschen, 2007.

<https://mappingignorance.org/fx/media/2015/06/christofsaintjohnofthecross-dali.jpg>
(16Aralık2017).

https://wordforgod.files.wordpress.com/2014/04/23052_200803031600131.jpg
(16Aralık2017).

<https://resimbiterken.files.wordpress.com/2014/09/velazquez-isa-c3a7armc4b1h.jpg>
(16Aralık2017).

<http://1.bp.blogspot.com/--muYH4UuNnU/UTddxb88bYI/AAAAAAAAASM/diR2xn367wc/s1600/isenheim-crucifixion.jpg> (16Aralık2017).

<https://blogs.yahoo.co.jp/htanakaakanath/11961031.html> (3  ubat2018).