

<http://dx.doi.org/10.26450/jshsr.618>

Citation: Özgöz, S. Ö. (2020). Adem ve Havva kompozisyonlarında ikonografik ve ikonolojik çözümler. *Journal of Social and Humanities Sciences Research*, 7(49), 73-81.

Seda Özlem ÖZGÖZ

İstanbul / TÜRKİYE,  0000-0002-6228-8738

ADEM VE HAVVA KOMPOZİSYONLARINDA İKONOĞRAFİK VE İKONOLOJİK ÇÖZÜMLEMELER

ÖZET

Avrupa resim sanatının tamamında olduğu gibi, Rönesans ve Barok resmindeki figürlere yönelik çalışmalarda, dönemlerin sanatsal özellikleri ve yansımaları önemli ve öncelikli görülmektedir. Avrupa’da Rönesans ve barok resim sanatı, figür çalışmaları açısından üslup olarak farklılıklar göstermektedir. Her iki dönem arasındaki felsefi görüş, coğrafi konum gibi değişimler ve gelişmeler, üslup olarak resim sanatını etkilemiştir. Avrupa resim sanatında, Rönesans ve barok resim sanatının tarihsel akışı içerisinde, Âdem ve Havva kompozisyonlarında figüratif özellikleri ve yorum farklılıkları incelenen bu çalışmada sanat tarihinin en önemli iki dönemi olarak görülen Rönesans ve barok sadece bir akım olarak değil, muhtelif alanlarda sanata devrim niteliğinde katkı sağlamıştır.

Bu çalışmada Avrupa resminde Rönesans ve barok döneme ait özellikle, fresk yağlı boya ve baskı resimler incelenmiştir. Âdem ve eşi Havva kompozisyonlarının önce tarihçesi ele alınarak yüzyıllar içinde nerelerde yer aldıklarının örnekleri verilmiştir. İnsan güzelliği, figür ve anatomisine önem verilmesi perspektifle sanatta yeni bir ruh doğuşuna sebep olmuştur. Tezin ana teması Rönesans ve barok dönem resimlerinde görülen Âdem ve Havva kompozisyonlarıyla başlamaktadır. Bu kompozisyonlar da kendi içinde sınıflandırılmıştır. Rönesans dönem resimlerinden başlayarak konu sıralaması kronolojik farklı başlıklarla işlenmiştir.

Eserler incelenirken yöntem olarak önce resmin künyesi, konusu, figür özellikleri, mekân özellikleri, üslubu, kendi dönemi içinde ve sanatçının kişisel stili içinde ayrı ayrı değerlendirilmiştir. Barok resim sanatında klasik duruş dışına çıkarak daha detaylı gölge ve ışıktaki kontrast sağlanarak cennetten kovuluş sahnelerinde korku, endişe, pişmanlık, şaşkınlık gibi yüz ifadeleri bakış hissiyatı seyirciye yansıtılmaktadır. Barok dönem Avrupa resim sanatında, Âdem ve Havva resimlerinde üslup karşılaştırmaları zaman ve mekâna göre farklı duruş, ifade, bakış ve içerikteki anatomik gizemli imgeler ilk kez bu çalışmada detaylı olarak bir resimde ele alınmıştır.

Anahtar Kelimeler: Rönesans, Barok, Âdem, Havva, İkonografi, İkonoloji

ICONOGRAPHIC AND ICONOLOGICAL ANALYSIS IN ADEM AND HAVVA COMPOSITIONS

ABSTRACT

Like the works of European Painting, the works of Renaissance and Baroque figures are seen as important and important in their artistic characteristics and reflections. In Europe, Renaissance and Baroque paintings show differences in artefacts. The philosophical view, the geographical position and the developments between the two periods influenced the art of painting as a norm. Renaissance and Baroque, considered as the two most important periods of art history in European painting art, the historical flow of Renaissance and Baroque art, examine the figurative features and the differences in the composition of Adam and Eve and contributed to the artistic revolution in various fields.

In this study, fresco oil paints and print paintings, especially of the Renaissance and Baroque turn of European paintings were examined. Adam and his wife Eve's compositions were first given in the history and examples of where they lived in centuries. The importance of human beauty, figure and anatomy have caused the birth of a new spirit in art. The main theme of the essay begins with Adam and Eve's compositions seen in Renaissance and Baroque period paintings. Beginning with the Renaissance period paintings, the subject line has been processed with different chronological titles.

While the works are being processed as a method first the features of the figure the places, the features of the places, the style, the style and the individual style within the artists have been individually evaluated. Baroque painting out of the classical posture provides more detailed shadow and contrast in light, repentance, confusion, etc. are reflected in the site. In the Baroque European painting art, style comparisons in the paintings of Adam and Eve have been dealing with in detail in this work for the first time, with different postures, expressions, views and anatomical mysterious images in context.

Keywords: Renaissance, Baroque, Adam, Eve, Iconography, Iconology.

1. GİRİŞ

Âdem ve Havva resimleri Avrupa resim sanatında önemli bir yer almış, tüm dönemlerin ilgisini çekmiştir. Avrupa resim sanatında M.S. 3. Yüzyılda başlayan dini konulu resimler, Hristiyanlık resmi din olarak kabul edilmeden önce, erken Hristiyan dönemi gizli ayınların yapıldığı yer altı mezarlığı,

katakomplarda rastlanmaktadır. Yer ve mekân ikonografik gösterge olarak dolaylı yoldan vurgulanmaktadır. Romanesk ve Gotik dönem kilise ve katedrallerin portallerinde, vitraylarında “Yaradılış”, “İlk Günah” ve “Cennetten Kovulma” sahneleri ayrıntılı bir resimde işlenmektedir. Dinsel konulu ilk resimler, katakomplar, tapınaklar, kiliseler gibi dini yapılarda yer alırken, eserler; freskler (duvar resmi) ve mozaikler, vitraylar, çini, seramik, taş kabartmalar, ahşap mihrap panoları, minyatürler, yağlıboya ve gravür tekniklerinde işlenmeye başlamaktadır.

Âdem ve Havva konusu Rönesans ve barok dönemi ünlü sanatçıların yoğun ilgisini çekmektedir. Musevi, Hristiyan, İslami inanışlarda Âdem ve Havva konulu eserlerin Rönesans ve barok döneme göre, ikonografik özellikleri araştırılmıştır. Avrupa resim sanatında, Âdem ve Havva kompozisyonlarında figür imgeleri ele alınmaması bu çalışmanın konusunu belirlemiştir. Güney ve Kuzey dönem sanatçıların üslubu, figür ve mekana etkili bir şekilde yansımaktadır. Güney sanatçıları figüre önem verip manzara, mekan gibi detaylara önem vermemektedir. Figürleri anıtsallaştırmıştır. Kuzey resimlerinde ise insan güzelliğine önem vermek yerine doğayı önemseyerek detaylandırmaktadır. Araştırma şekil listesi kısmında; çalışmayı kapsayan ilgili resimlerin tarih, boyut, malzeme, teknik ve buldukları konumla ilgili ayrıntıları sunulmaya çalışılmaktadır.

Rönesans dönem resim sanatında ışık, figür, mekânla ilişkisi düzlemlerle bütünlük sağlarken, figürlerin birbiriyle uyumu görülmemektedir. 15.yüzyıl üslup olarak çizgisellikten çok gölgeselliğe önem vermiş, 16. yüzyılda ise derinlik kendini daha çok göstermiştir. Rönesans; sakin, dengeli bir üslup sergilerken, barok; çarpıcı, sınırsızca aykırılığa açık, ışık, gölge ve hacimle mekânı hissettirme çabasıdadır. Kapalı kompozisyonlar yerini açık kompozisyonlara bırakmış ve resim yüzeyi ayrıntılı işlenmiştir. Figürlerde ten rengi klasik resimlerden daha çarpıcı olarak işlenmiştir. Sanattaki öge ve biçimleri birleştiren üslup olarak görülmektedir. Rönesans’taki uyumlu ölçü ve denge kavramına karşılık, ayrıntılı ve hareketli işlenmektedir.

İkonolojik olarak araştırmalara, sanatçının kişiliğini, eserin yapıldığı tarihi, dönemin sanat yapısındaki etkilerini ve örnek aldığı sanatçıların yapısındaki etkisini ekleyerek bir çözümleme yapılmaya çalışılmıştır.

Avrupa resim sanatında, Rönesans ve barok dönem sanatçıları konu olarak, en çok Âdem ve Havva kompozisyonlarını işlemişlerdir. Genel olarak Âdem ve Havva kompozisyonları üzerine yapılan çalışmalarda figür imgelerinin ele alınmadığı ve analiz edilmediği gözlemlenmektedir.

Rönesans, Yeniçağ olarak insanın bilgi, düşünce, bakış açısı ve anlayışını değiştirmiştir. Kendine özgü bir kültür olarak bilinen Rönesans, düşünsel olarak da bir dönüm noktası olarak değerlendirilebilir. Rönesans’a kadar Batı dünyasında resimler duvarlara, fresk mozaik ya da ikon şeklinde ahşap üzerine yapılmaktaydı. Resim, ilk defa Jan Van Eyck’in “Arnolfini’nin Evliliği” adlı eseri ile tuval üzerine taşınabilir yapılmıştır. Bu dönüm noktasıyla beraber Rönesans’la birlikte, kilisenin katı kurallı, dar, skolastik görüşü yerini pozitif bilimsel düşünceye bırakmıştır.

Rönesans öncesi figürler, gerçekçi olmayan bir fon üzerine işlenmiş, fiziksel güzellikten çok duygusal ifade ön plana çıkarılmıştır. Estetik kaygı duyulmamış olmakla birlikte, yalın bir anlatımla nitelik kazandırılmıştır. Figürler mekân perspektifine, bir unsur olarak, simetri ve uyum içindedir. Resim sanatında detay gerçekçi olarak yansıtılmıştır. Resimde yağlı boya kullanılması, aydınlık etkisi ile detayları daha fazla belirginleştirmektedir.

Rönesans’ın yatay ve dikey çizgileri sade, sakin durağan bir etkiye sahip iken, barok dönemde hareketlilik ağırlıktadır.

Barok resim özelliklerinin en başında bütünleştirilmiş figür ile dinamik mekân anlayışı vurgulanmaktadır. Mekânda derinlik yanılması yoğun bir şekilde resimde hissettirilmektedir. Sonsuzluk izlenimi çarpıcı “X” ve “S” biçimleriyle verilmekte ve resmin köşelerine düzenli bir resimde yerleştirilmektedir.

Barok eserlerde, dinselikten çok gerçeği ve dünyevi varlığı yansıtmaya çalışılmaktadır. Ayrıca, dram, yanılma ve tinsel coşkular da barok eserlerde sıklıkla rastlanan temalardır. Bu dönemde; manzara belirsiz, figürler ve yüz ifadeleri ise aydınlıktır. Barok dönemle birlikte sanatın dinle ilgisi, duygu olarak daha da azaltılmıştır.

Bir tablonun yorumlanmasında sezginin büyük önemi vardır. Ancak bir sanat eseri yorumlarken sanatçının ve izleyicinin deneyim ve görüşleri nesnel bir yorum yapılabilmesi için önemlidir. Esere yönelik bütün yorumlar ve eleştiriler aynı anda doğru olamayabilir. Ancak sanatçının ve yorumlayanın birikimleri bir tablonun çözümlenmesinde ve yorumlanmasında son derece etkilidir.

“İkonografik çözümleme yöntemini geliştiren Erwin Panofsky'nin de ifade ettiği gibi, genel olarak sanatçının öznel yaklaşımının bir önemi yoktur. Sanatçı farkında olmadan kendi döneminin dünya görüşünü aktardığının farkında olmayabilir. Bir esere objektif ölçüler içinde yorum yapabilmek için, subjektif ve relatif olandan kaçınmak yorumu etkileyen temel durumlardır. Panofsky'e göre, içerik, sanat eserinin ifşa ettiği ama afişe etmediği bir şeydir. Wölfflin'e göre ise biçimsel (formel) ilkeler, sanat eserinin içeriğinden daha önemlidir. Sanat, temsil, ima, sezgi aracılığıyla gerçekliğe işaret eden dolaylı bir anlatım içermektedir”(Cömert, 2008:15).

Panofsky, “ikonografik ve ikonolojik sanat eleştirisi” yöntemi ile sanat yapıtını biçim, konu ve içerik açısından ele alan üç inceleme düzeyi tasarlamıştır. Genel olarak yapıtta görülen biçimler, tanınan nesnelere benzetilerek olgusal anlam elde edilir. Panofsky bu aşamalardan ilkinin “ön-ikonografik inceleme” olarak adlandırır. Belirli nesnelere benzetilip adlandırılan, ardından bu biçimlerin ifade ettiği hareketleri saptayarak eserin ifadesel anlamı elde edilir. Böylece olgusal ve ifadesel anlamlar, eserin “Doğal Anlam”ını verir.

Panofsky'nin, “ikonografik tanımlama” olarak adlandırdığı ikinci inceleme aşamasında, sanat yapıtında betimlenmiş olan biçimlerle, tema ve kavramlar arasında bir bağ kurulması, imgelerin çözümlenerek öykü ve alegorilerin saptanmasını amaçlamaktadır. Panofsky, eserin ilk bakışta kapalı kalan ve gündelik pratik deneyimlerle açıklanamayan bu anlamına “Uzlaşmalı Anlam” demiştir. Genel olarak biçime karşı içerikten söz etmek, uzlaşımın konu 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.

Üçüncü inceleme aşaması ise Panofsky'nin sanat yapıtının “içeriği” dediği, “ikonolojik tanımlama”dır ve yöntemin en üst aşamasıdır. Bu aşamada, sanat yapıtının olduğu dönemdeki kültürel nitelikler, sanatçının kişiliği ve bu ortamda doğan yapıtın içerdiği “anlam” irdelenmelidir. 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 çözümlenmeye dayanıyorsa, ikonoloji de o kadar birleştirme yöntemine dayanmaktadır.

İkonografi (phenomenal) eseri biçimsel yaklaşımla çözümlerken, ikonoloji (essential) içerikle yorumlanan eserlere karşılık gelmektedir. Âdem ve Havva'nın Michelangelo ve Massaccio'nun eserlerinde yer alan cennetten kovulma sahnelerindeki çökük yüz ifadesi, bedenlerdeki duruş, olgusal ve ifadesel olarak ön ikonografik nitelik içermektedir. İmgeler, alegoriler ve öykülerle ikonografi tanımlanırken, semboller ikonoloji kapsamında yorumlanmaktadır. Doğal anlam, esere ilk bakıldığında mekânla zamanı bağdaştırarak figürlerin duruş ve hareketleri olarak tanımlanabilir.

Panofsky'ye göre ikonografi, sanat eserindeki betimlemelerin biçimlerle öykülerin imgelerle çözümlenmesi olarak ikinci aşamayı oluşturmaktadır. *“İkonografik çözümleme için imgelerin doğru tanımlanması gerekmektedir.”* (Panofsky,1995: 29). İkonografinin pratik deneyimler ve çözümlenmelerle açıklanamaması, uzlaşmalı anlam olarak adlandırılabilir.

Bedrettin Cömert'e göre *“Uzlaşmalı anlamı bulmak için gündelik pratik deneyimlerimizin dışına çıkmak ve onları başka bilgilerle tanımlamak gerekmektedir.”* (2008:16). İkonolojik tanımlama Panofsky'nin yorumuna göre sanat yapıtının içeriğini oluşturan yöntemin en üst kademesidir. İkonoloji birleştirme, ikonografi ise çözümleme yöntemine dayalıdır. Tarihsel olarak konumlandırılarak yapılan analiz, kavrama ve objektif bir eleştiri, sanat eserine nitelik kazandıran en önemli aşamalardır.

Eserin analizi, kullanılan ikonografik ve ikonolojik yöntemlerin doğru kullanılmasıyla mümkündür. Sanat eserine analitik yaklaşım, sanat analizi ve eleştiriyi kuramsal ve deneysel olarak anlamlı kılmaktadır.

Bedrettin Cömert'e göre, toplumsal, bireysel ve tarihsel süreç içinde yer alan eserin anlamı ne kadar iyi anlaşılırsa, eserin verdiği hazda o kadar çok olmaktadır. Kuramsal ve yöntemsel yorumlamalar, yeni sanatsal olgularla sanatçıların kendini bulabileceğini savunmaktadır. Düşünce ve sanatın bir önceki çağın sonuyla bir sonrakinin tohumunu oluşturduğu düşünüldüğünde, sanat eseri şimdi ile geçmişini bağdaştırma özelliği ile yorumlanabilmektedir.

Rönesans dönemi ikonografik çözümlenmeler için en uygun dönem olarak bilinmektedir. Bu nedenle ikonografik analizlerin yapılabileceği örnekler Rönesans döneminden seçilmiştir. Kronolojik olarak sıralanan örnekler, Güney ve Kuzey Rönesans özelliklerini yansıtan eserler arasından seçilmiştir.



Şekil: 1 Erken Rönesans, Masolino da Panicale, Masaccio 1428 Âdem ile Havva'nın Baştan Çıkışı
Kaynak: URL-1

Masolino da Panicale (1383-1447)'nin, Âdem ile Havva'nın baştan çıkışı adlı eseri, 1425-28 tarihinde, Fresk tekniğiyle, 2.80 X 5.70 m. ölçülerinde yapılmıştır. Brancacci Şapeli, Santa Maria del Carmine Kilisesi, Floransa- İtalya'da bulunmaktadır.

Bu resim İtalyan ressam Masaccio'nun en ünlü eseri sayılmaktadır. Ressam Masolino da Fiesole tarafından başlanan bu tablo, Masaccio tarafından bitirilmiştir. Floransa'da Santa Maria del Carmine Kilisesi, içindeki küçük bir şapel olan Brancacci Şapeli, 1386 yılında inşa edilmiş ve bu şapelin dekorasyonu 1423 yılında Brancacci tarafından Masolino di Panicale'ye (1383-1440) sipariş edilmiştir. Sanatçı, eserini tamamlayamadan Macaristan'a gitmek için ayrılmak zorunda kalmıştır. Asistanı olan 21 yaşındaki Masaccio, çalışmaların çoğuna yardım etmiştir. Sanatçı, döndüğünde, komisyonun daha sonra işi Masaccio'ya verdiğini, öğrenmiştir. Sanatçı, Roma'ya çağırılmış fakat çok genç, 27 yaşında öldüğü için, eseri yine Masolino tamamlamıştır.

Şekil 1'de, iki figür ayakta birbirine hafifçe dönük durmaktadır. Sağda yeşil renkli ağaç gövdesine sarılmış olan yılan meyveyi yemesi için kadın figürüne önerisini yapmış, tepeden onları izlemektedir. Kadın figürünün destek olarak dayanıp, sol kolunu sardığı ağaç, hemen üstünde yılan figürünün hareketini anımsatmaktadır. Kadın figürünün hemen üstünde ağaca dolanmış yılan figürü kadınla aynı yüz hatlarına sahiptir.

Solda kemerli yarı açık bir kapı, arkada kahverengi dağlar vardır. Resimde mavi gökyüzü altında gün ortasında cennetten çıkarılan figürler, kahverengi bir toprağa basmaktadır. Sol tarafta yeşillenmiş, hatta meyvesi olmuş bir ağaç, yaprakları canlı yeşil tonlarda bir kemer gibi resmin üst kısmını çevirerek resmin sol köşesine sarmaktadır. Hemen altındaki iki figür fonun koyu olması sebebiyle gözü daha çok ortadaki figürlere yönlendirmektedir. Figürlerin gölgeleri çıplak toprağa düşmektedir.

Âdem ve Havva oldukça sade bir cennet tasviri içindedirler. Solda Âdem, sağda Havva her ikisi de klasik dönem Yunan heykelleri gibi kusursuz vücutlarıyla ve küresel başlarıyla görülmektedirler. Âdem ve Havva'nın tavrından henüz meyveyi yemeden önceki halleri olduğu anlaşılmaktadır. Her ikisinin de

vücutları çıplak olduğu halde, yaprakla örtünmeye ihtiyaç duymadan, sakin bir pozisyonda görülmektedirler.

Kompozisyonda Âdem'in vücudu hafifçe Havva'ya dönük olarak resmedilmiştir. Vücut ağırlığı her iki ayağa verilmiştir. Sağ kol dirsekten bükülerek el göğüs üzerine konulmuştur. Sol kol ise aşağı serbest olarak bırakılmıştır.

Havva ise sol ayağı önde, sağ ayağı arkada duran ince belli uzun boylu oldukça genç bir kadın görünümündedir. Havva'nın saçları; düzgün, bakımlı, geriye doğru toplanmış, sağ dizini geriye kırarak zarif, topuğu havada olacak şekilde bir duruş sergilemektedir. Sağ elini yüzüne yönlendirirken sol eliyle ağacın gövdesine dayanmıştır. Âdem ise sol elini aşağıya serbestçe sarkıtmış ve sağ elini kalp hizasında göğsüne yönlendirmiştir. Âdem ile Havva arasında birbirlerine yönelmiş göz teması hâkimdir.

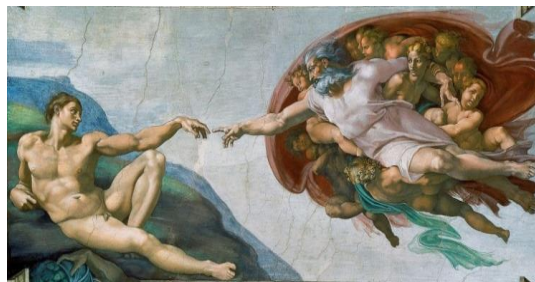
Havva, uzun sarı saçlı ve oval yüzlüdür. Gözleri dalgın bakmaktadır. Fonda başka hiçbir nesne olmamasının yanında, Âdem ile Havva'nın üzerinde tente gibi yılan kadın başı ağacın dalı gibi kıvrılarak gizlenmiştir. Havva'nın tam başının üzerinde yer alan, meraklı bakışlarla aşağıyı izleyen yılan figürü, onu etkilemeye, ikna etmeye çalışmaktadır.

Âdem'in avuç içinin izleyiciye dönük olması, kararsızlık içinde olduğunu göstermektedir. Koyu sarı saçlı, sakallı, ela gözlü, genç bir erkek tipinde olan Âdem'in yüzü korku içinde ve bakışları dalgındır. Havva'nın sağ kolu dirsekten bükülmüş elinde bir meyve tutarken sol koluyla ağaca sarılmış ve bedeniyle de ağaca yaslanmış haldedir. Bu duruş, Havva'nın kendini kandırmaya çalışan yılan güvendiğini göstermektedir.

Yılan; Havva'nın saç rengiyle aynı olan bir kadın başına sahip, aynı zamanda kadınlaşmış olarak ortaya çıkmaktadır. Havva'ya ait ayna görüntüsü gibi vücudu biraz korkunç yeşil renkli kalın gövdeli olan yılan burada, şeytanın çoğu kez bir kadın kılığına girdiğini betimlemektedir.

Masolino iki figürü universal bir ışıkla kuşatmış, böylece figürlerin daha zarif ve ince görülmesini sağlamıştır. Tanrı'nın insanlığa bahsettiği güzelliğini betimleyen sanatçı, Âdem ile Havva'nın cennetten kovulmadan önceki mutlu huzurlu yaşamlarını göstermektedir. Henüz günah işlememiş oldukları için tamamen çıplak olup bu çıplaklığın farkında değildirler. Arkada hafif yüksek tepelerle hiç ağaç ya da ot olmaması yeryüzünün, cennetle karşılaştırması ve cennetten sonraki doğada yiyecek bulmak için çekecekleri zorluklara işaret etmektedir. Perspektif anlayışı sol taraftaki kemerli kapı ile esere derinlik kazandırmıştır. Şekilde figürlerin bastığı yer haricinde cennetle ilgili detay yoktur.

Massacio ve ondan yirmi yaş büyük olan Masolino bu resimde birlikte çalışmışlardır. Massacio üslup olarak Masolino'dan daha ince, dekoratif ve yumuşaktır. Burada Âdem kaslı fakat zayıf erkek figürü olarak resmedilirken, Havva'da yuvarlak hatlar hâkimdir. Havva'nın tasvirinde, yumuşak geçişlerle tene dolgunluk kazandırmıştır. Figürün güzelliği ya da süslenmesi Massacio için önemli değildir. Sanatçının resim tarzı Massaccio'nun insan anatomisindeki anıtsal figürleriyle benzerlik taşımaktadır (Dixon, 2010:147).



Şekil 2: Michelangelo Buonarroti, Âdem'in Yaratılışı **Kaynak:** URL-2

Yüksek Güney Rönesans, Michelangelo Buonarroti (1475-1564)'nin, "Âdem'in Yaratılışı" adlı bu eseri, 1511 tarihlidir. Yağlı boya fresk tekniğinde, 4,8 m X 2,3 m ölçülerinde, Sistine Şapeli'nde bulunmaktadır.

Michelangelo'nun Sistine Şapeli'nde yer alan kompozisyonunda toprakta uzanmış cansız ve halsiz yatan bir figürle, sağ elinin işaret parmağı ile yatan figüre dokunmak üzere olan bir diğer figür olmak üzere toplam iki figür ve ikinci planda bir figür grubu bulunmaktadır. Sağda bir bulut gibi havada asılı olan 11 figürden oluşan figür grubunda 11 figürün taşıdığı büyük figür sakallı uzun saçlı ve beyaz giysili

kırmızı pelerinlidir. Figür sağ elinin işaret parmağını cansız uzanmış haldeki figürün sol işaret parmağına dokunma eylemindedir.

Michelangelo, 16. Yüzyıl'da inanç sisteminde de bir değişim yaratmıştır. Tanrı figürünün, büyük bir cesaret örneği göstererek ilk defa resmedildiği sanatçının bu eserinde Michelangelo, Tanrı'nın kendi suretine benzer olarak insanı yaratmasını ve can vermesini tasvir etmektedir. Mekân olarak ise, solda bir kaya üzerinde sağ kolundan destek alarak duran Âdem, sol elini Tanrı'ya uzatmaktadır. Tanrı ve Âdem'in ellerini içeren detay da freskin en ünlü bölümüdür. Sistine Şapelin'deki dokuz resimden oluşan bu eserden 4. Resim "Âdem'in Yaradılışı" 5. Resim ise "Havva'nın Yaradılışı"dır.

Freskte dikkati çeken çok önemli bir özellik de, Âdem ve Tanrı parmak uçları arasındaki boşluğun Altın Oran'a uygun olarak hesaplanmasıdır. Eserde parmak dokunuşu bir el uzatma gibi görünse de, Tanrı'nın Âdem'e hayat verdiğini ifade etmektedir. Tanrı'nın baş melekleri burada taşıyıcı rolündedir. Âdem'in uzandığı yerden çok yorgun ve halsiz duruşuna ve muhtaç bakışına Tanrı'nın şefkatli gözleriyle karşılık verdiği izlenmektedir. Âdem solda uzanmış tek dizi kalkma hamlesi yapacak şekilde diğer dizinden destek alırken bedeninin tamamı çıplaktır ve seyirciye dönüktür. Başını sola çevirmiş haldeki Âdem sol kolunu Tanrı'ya uzatmıştır. Tanrı figürü ise havada uçuyormuş izlenimi veren peleriniyle yatay bir konumdadır. Âdem ve Tanrı figürünün bu konumu, parmak dokunuşlarındaki aralıkla dengelenmiştir. Eserde alegorik anlatım simgesel öğelerle güçlendirilmektedir. Âdem, genç ve çıplak, Tanrı ise yaşlı, aksakallı, kaslı ve giyimli olarak gösterilmektedir.

Âdem, ürkekçe Tanrı ile göz temasında bulunurken Tanrı'yı tutan on bir melekten biri olan ve dışı olduğu düşünülen kadın figürü dikkat çekmektedir. Tanrı figürünün sol koluyla sarıldığı zarif yüzlü kadının yüzünde bir tedirginlik telaş izlenimi gözlenmektedir (Ersoy, 2010:123,124). Bu figür, Richter'e göre Havva'dır, Tolnay'a göre Havva'nın fikir olarak anımsanılan görüntüsü. Sadnay'a göre bilgelik, Higgiries'e göre Meryem, Heetner'e göre insan ruhu, Sxahn'e göre Dante'nin sevgilisi Beatres'tir. Tanrı her canlıya eş yaratmıştır. "Âdem derin uykudayken onun sol kaburgasından eş olarak kadını yaratmıştır ve Âdem uyandığında 'kemiğimden kemik, etimden et, bu benim. Kadın, nisa olsun adı' dedi." (Cömert, 2008:141,142).

Tanrı'nın olduğu figür grubu bir bulut gibi görünse de, bütünüyle bakıldığında beyin yapısının bir kesiti olarak da yorumlanabilir. Burada Tanrı'nın varlığının her zaman beynimizde, içimizde olması gerektiği vurgulanmaktadır (Ünlü ve Yüzbaşıoğlu, 2006:44).

Yapısal figür ustası olarak bilinen Michelangelo, insan yapısını kaslı, güçlü, heykel gibi üç boyutlu işleyerek, Giotto ve Masaccio'nun tarzından etkilendiği görülmektedir.



Şekil 3: Hubert ve Jan van Eyck, Ghent Mihrabı **Kaynak:** URL-3

Kuzey Rönesans, Hubert ve Jan van Eyck (1390-1441)'in, Ghent Mihrabı isimli bu eseri,1432 tarihinde, ahşap panel üzerine yağlıboya tekniğinde, 347.98 X 459.74 cm* ölçülerinde yapılmıştır. Belçika'da, Saint Bavo Cathedral, Ghent'te, bulunmaktadır.

*1 feet 30,48 cm, 1 inch 2,54 cm'ye tekabül etmektedir

Bu yapıt; 12'si burada olduğu gibi, diğerleri pano açılınca görülen 20 resimden oluşuyor. Üst bölüm ortada Tanrı, yanında bakire, vaftizci Yahya melekler, Âdem ile Havva yer alıyor. Altta orta bölümde azizler Tanrının kuzusuna saygı sunmaya gidiyorlar.

Âdem ile Havva Ghent Mihrabı'nın iki yanına yerleştirilen ahşap panellerde yer alır. Âdem ve Havva figürleri çıplak ve vücutları izleyiciye dörtte üçü dönmüş şekilde görülmektedir. Âdem'in kırk yaşlarında alnında çizgiler olan, uzun saçlı, sakallı ve bıyıklıdır. Vücudu kaslı, bir ayağı önde yürüme pozisyonunda gösterilmiştir. Sol kolu göğüs üzerinde, sağ kolu aşağı doğru uzanmış bir incir yaprağıyla örtünmektedir. Vücudu kaslı, bir ayağı önde sağ ayak parmakları yukarıya doğru, yürüme pozisyonunda gösterilmiştir. Figürler kemer içine eksensel bir kompozisyon oluşturmaktadır. Rönesans resminin özelliği yansıtılmış, betimler tek ve noktasal ışık kaynağından aydınlatılmış nitelikte betimlenerek resmedilmiştir. Sanatçının, figürlerdeki form ve hacim anlayışı etkili bir şekilde gözlenmektedir. İzokefali* olarak aynı hizaya gelecek biçimde yerleştirilmiş, modle edilerek form verilmiştir.

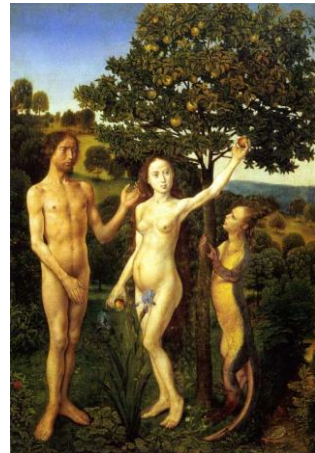


Şekil 4: Hubert ve Jan van Eyck, Ghent Mihrabı **Kaynak:** URL-4

Resimde figürlerin bastığı yer toprak ve bir kapı formu haricinde cennetle ilgili detay yoktur. Âdem'in olgun ve yorgun görünümüyle mahcup duygusu, gelecek kaygısıyla bütün olarak yüzüne yansımaktadır. Utancın verdiği hareketiyle kendini koruma hamlesi yapar gibi sol eli ile gövdesini, sağ eliyle özel bölgesini örtünme çabasına girmektedir.

Havva ise, saçları uzun ve dağınık gözleri yere bakmaktadır. Yüzünde düşünceli, tutkulu mistik bir ifade vardır. Alnı geniş yüzü su tutmuş karnı şiş doğurganlık yönüne vurgu yapılarak gösterilmektedir.

Jan Van Eyck Hollanda'nın en büyük ve önemli ressamlarından biridir. Flaman ressam Eyck iyi bir gözlemci, çalışkan bir ressam olmasıyla birlikte ışığın düşüş noktasını ince bir titizlikle hesaplayarak üç boyutlu bir gerçekçilik yansıtmıştır. Klasik yunan sanatından gelen heykel gibi figürleri, yağlı boyayı temiz, saydam etkili şekilde kullanmasıyla bilinmektedir (Dixon, 2010:142,144).



Şekil 5: Hugo Vander Goes, İlk günah **Kaynak:** URL-5

*Farklı figürlerin aynı hizaya yerleştirilmesi anlamına gelmektedir.

Kuzey Rönesans, Hugo Vander Goes (1440-1482)'un, İlk Günah adlı eseri, 1480 tarihinde, 32x22 cm ölçülerinde yapılmıştır. Viyana Sanat Tarihi Müzesi'nde bulunmaktadır.

Resmi dikey olarak iki farklı parçaya bölen meyvesi olgunlaşmış bir ağacın hemen sol tarafında ayakta iki figür bulunmaktadır. Aynı ağacın sağ tarafında ise ağaca tutunmuş ayakta tek figür vardır. Mavinin canlı tonlarıyla renklendirilmiş gökyüzü, soldaki yeşilliğin yoğun olduğu kademeli yükseltilelerle oluşturulmuş ağaçlık alanla birlikte resme derinlik kazandırmaktadır. Sağ tarafta görünen su birikintisi, değişken ışığıyla gökyüzünden ayrılmaktadır.

Âdem ve Havva'nın her ikisi de yasaklanmış bilgi ağacına yaklaşıp meyvalarını yememeleri gibi sadece tek bir kuralın bulunduğu cennette yaşamaktadırlar. Yılan, Havva'yı ağaçtaki meyveyi yemek için ikna etmektedir. Âdem'i de aynı şeyi yapmaya ikna eder. Şekil 5'te yarı yılan, yarı insan fantastik bir yaratık dikkat çekmektedir. Bu figür, Âdem ve Havva'nın öyküsündeki yılanı kötülüğün, günahın başlangıcını ifade etmektedir. Âdem sağ eliyle örtünmeye çalışırken sol elini Havva'nın uzattığı yasak meyveye yönlendirmiştir. Ayak topukları birbirine yakın bakışları Havva üzerindedir. Havva ise sağ elinde avuç içinde elmayı tutarken, sol eliyle ağaçtaki diğer meyveyi Âdem için koparmak üzere uzanmaktadır. Ağacın yanındaki ayaklı ve elleri olan yılan figürünün yüzü, dalgalı uzun saçlı bir kadın görünümündedir ve Havva'ya benzemektedir. Peyzajdaki ağaçların her yaprağı tek tek özenle boyanmış gibi görünmektedir. Ressam izleyicinin dikkatini ideal güzellikteki figürlere ve manzaraya çekmektedir. Gerçek bir insan vücudunun neye benzediğini göstermektedir. Önde iris çiçekleri, yeşil bitkiler, çimenler arkada hafif tepelik alan üzerinde ağaçlar var. Hugo cennet bahçesindeki bitkileri ve hibrid yılanını bütün ayrıntılarıyla tasvir etmektedir.

Havva ve Âdem arasında mavi renkte süsen çiçeği bulunmakta ve çiçeklerden biri Havva'nın özel bölgesini örtmektedir. Havva'nın ayağının altındaki beyaz irisler onun masumca kandırıldığını vurgulamaktadır. Havva yılanın sözlerinin etkisinde, kendinden emin bir duruş sergilemektedir. Âdem ile Havva'nın önünde büyüyen zambak ve hasekiküpesi, bakire Meryem ve kutsal ruhu; Lilith'in sol elini yukarı uzatarak parmağıyla kırık dalı işaret etmesi, yasak kuralını kırdıklarını ifade etmektedir (Gomm, 2014:88).

Hugo Van der Goes, Van Eyck ve Flaman sanatının detaycılığından çok etkilenmiştir. Gerçekçi ortamı, Flamanların yüzey dokusunu Ortaçağ geleneğine uygun olarak yansıtmaktadır. Hugo Van der Goes'un bedenleri daha fazla cilt kırışıklığı ve kas yapısıyla izleyiciye daha fazla ayrıntı iletmektedir. Duygusal yüz ifadesinden yanı sıra, figür ve fona özen gösterilmiştir (Dixon, 2010:147).

İbranilerin dini olarak bilinen tek tanrılı inanışla birlikte, Âdem ve Havva üzerinde birçok araştırma yapılmış ve her dönemde ilgi çekmiş ve yorumlanmıştır. Okuma yazma bilmeyenlerin de anlamalarını ve günahın sakınmalarını sağlamak için ve Âdem ve Havva hikâyeleri etkileyici bir anlatım için resim sanatını kullanmıştır. Tekvinde, Hristiyanlıkta eski Ahitlerde ve İslam'da birbirine uyumlu bir şekilde örtüşen yaratılış, ilk günah ve cennetten kovulma konuları işlenmiştir. Tanrı'nın kendi suretinden, ona ruh üfleyerek yarattığı Âdem'in, yani ilk ve kutsal insanın Tanrı'ya ihaneti her dönemin ilgi odağı olmuştur. Tanrı ilk insana kusursuz cennet vaat etmiştir. Onca nimet içinde yasağa olan ilgisi, başka bir deyişle günahın esas temeli olan nefsin iradeye hâkim olamamasının sonucu ölümlü olmasıdır. Her dönemin ilgisini çekmiş yüzyıllardan beri işlenmiştir. Bunun sebebi ise insanlara kültürel, dini ve ahlaki kuralları görsel öğreti yoluyla bilinçlendirmedir.

Tekvinde birkaç cümlede "Tanrı sizi kadınlardan korusun." gibi cümleler yer almaktadır. Lilith tarafından ilk kandırılan Havva'dır. Fakat Masolino da Panicale, Michelangelo Buonarroti, Hugo Vander Goes ve Raffaello Sanzio gibi bazı sanatçılar, tablolarında, Lilith'i yılan figürü olarak yansıtırken, yüzünü Havva'ya benzeterek, ona bu günahı pay vermişlerdir. Bu paradoksal ifade simgesel olarak yansımıştır. Âdem ve Havva tablolarında Rönesans ve barok dönem ressamı, Havva'nın saf duruluğunu ifade etmek için, anolojik ve sembolik (simgesel, etkileşim) ifadeler işlemişlerdir. Figürünün hemen yanına ya bir kuzu ya da beyaz iris çiçeğiyle iyi manada kullanılan paradokslar ile masumiyetini vurgulamışlardır. Erken Dönem Rönesans resim sanatında, sanatçılar içerikten fazla figürün anatomik yapısı, kompozisyonu ve biçimine önem vermişlerdir. Perspektif olgusu ilk defa tek kaçma noktalı uygulanırken, figürlerin işleniş daha çok klasik Yunan heykeli duruşunda görülmektedir. Özellikle Leonardo da Vinci, Bellini, Alberth Dürer, Massacio ve Fra Angelico Anatomik insan yapısını incelemişlerdir.

KAYNAKLAR

CÖMERT, B. (2008). *Mitoloji ve İkonografi*. Ankara: De Ki Basım Yayım.

DIXON, A. G. (2010). *Sanat Atlası*. İstanbul: Boyut Yayıncılık.

ERSOY, A. (2010). *Sanat Eleştirisi*. İstanbul: Artes Yayınları.

GOMM, S. C. (2014). *Sanatın Gizli Dili*. İstanbul: İnkılap Kitap Evi Yayın San. ve Tic. AŞ.

PANOFSKY, E. (1995). *İkonografi ve İkonoloji: Rönesans Sanatının İncelenmesine Giriş*. Çev: Engin Akyürek, İstanbul: Afa Yayıncılık.

ÜNLÜ, B. ve YÜZBAŞIOĞLU, N. (2006). *Michelangelo*. İstanbul: Boyut Yayıncılık.

URL-1 [https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Temptation_of_Adam_and_Eve_\(Masolino\)](https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Temptation_of_Adam_and_Eve_(Masolino))

URL-2 <https://blog.prontotour.com/wp-nt/uploads/2015/01/Âdemin-yaradilisi-Vatikan.jpgconte>

URL-3 <https://www.artbible.info/art/lamb-of-god.html>

URL-4 https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:15thcentury_paintings_of_Adam_and_Eve#/media/File:Adam%C3%A9s%C3%A9va.JPG

URL-5 <https://dambrom.wordpress.com/2013/02/14/the-fall-of-adam-1479-hugo-van-der-goes/>