

## AMİSOS / AMISOS

Cilt/ Volume 7, Sayı/ Issue 12 (Haziran/ June 2022), ss./ pp. 168-185  
ISSN: 2587-2222 / e-ISSN: 2587-2230  
DOI: 10.48122/amisos.1079152



Özgün Makale / Original Article

Geliş Tarihi/ Received: 25. 02. 2022  
Kabul Tarihi/ Accepted: 29. 04. 2022

### ARTEMİSİA GENTİLESCHİ'NİN TASVİRLERİNDE "BAT-ŞEVA" İKONOĞRAFİSİ\*

#### THE "BAT-SHEVA" ICONOGRAPHY IN THE DESCRIPTIONS OF ARTEMİSİA GENTİLESCHİ

Gül TUNÇEL-Akın TERCANLI\*\*

#### Öz

Kutsal metinlerde isimleri geçen önemli şahsiyetlerin hayatları her zaman ilgi çekici olmuştur. "Peygamber", "Kral" ya da "Lider" sıfatlarıyla topluma yön veren karakterlerin düşünceleri, eylemleri ve gündelik hayatları inancın görsel argümanları şeklinde sanattaki başat konumunu da yüzyıllardır sürdürmektedir. İnanca ait değerlerin ikonografik metinlerden yola çıkılarak oluşturulan görsel anlatımları, sembelleri ve imgeleri Hristiyanlıkta çok yoğunudur. Sembolik yönleri ağır basan dini nitelikteki tasvirlerin yapılmasında dini hiyerarşinin hem manevi hem de kamusal anlamdaki en baskın gücü olan kiliselerin etkili olduğu bilinmektedir. Kilise, iman sahiplerini etkisini altına almak, inanlarının da gücünü ve aidiyetini daha da pekiştirmek adına kutsal kişiliklerin figüratif tasvirlerini yüzyıllar boyunca her türlü obje üzerinden sanatçılara yaptırmıştır. "İnancın görselleşmesi" olarak kavramsallaştırabileceğimiz bu tasvirler, özellikle Batı dünyası için belirli sanatsal kriterlerin ölçüğünde yorumlanan çoğu zaman da ikonografik bir metne bağlı kalınarak yapılan resimlerden oluşur. Biz de bu çalışmamızda *Kitab-ı Mukaddes*'te önemli bir yeri olan

\* Bu çalışma, Akın Tercanlı tarafından Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü'nde 2021 Yılında tamamlanan Avrupa Tasvir Sanatlarında Hz. Davut İkonografisi (XVI. - XVII. Yüzyıl) isimli Doktora tezinden yararlanılarak hazırlanmıştır.

\*\* Prof. Dr., Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, Ankara/Türkiye. E-posta: [gul.tuncel@hbv.edu.tr](mailto:gul.tuncel@hbv.edu.tr) ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-3556-7256>  
Sorumlu Yazar; Dr. Öğr. Üyesi, Kilis 7 Aralık Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, Kilis/Türkiye. E-posta: [akintercanli@kilis.edu.tr](mailto:akintercanli@kilis.edu.tr) ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-8736-0126>

İslamiyet'in "Peygamber" sıfatıyla benimsediği Yahudiler için ise "Kral-Lider" vasfıyla kabul edilen Hz. Davut'un hayatına ilişkin üç tasvir üzerine odaklandık. Ele aldığımız sahneler, Kral Davut'un özel hayatından bir konuyu "Bat-Şeva" adındaki bir kadınla yaşadığı ilişkiyi anlatmaktadır. Barok Sanat'ın ender kadın ressamlarından Artemisia Gentileschi tarafından yapıldığını tespit ettiğimiz eserleri, Panofsky metodolojisine göre incelemek ve ilk defa tanıtacağımız bu yayınlara eserlerin Sanat Tarihi dünyasındaki yerini belirlemek çalışma sonunda ulaşmak istediğimiz amaçların başında gelir.

**Anahtar Kelimeler:** İkonografi, Barok, Kral Davut, Bat-Şeva, Artemisia Gentileschi.

### Abstract

The lives of important historical figures mentioned in sacred texts have always been interesting. The thoughts, actions and daily lives of these characters who shape the society enjoying the titles of "Prophet", "King" or "Leader" maintain their dominant positions in art for centuries in the form of visual arguments of belief. The visual expressions, symbols and images of the values belonging to the faith, based on iconographic texts, are extremely abundant in Christianity. It is known that churches, which are the most dominant power of the religious hierarchy, both in the spiritual and public sense, are effective in making religious depictions with dominant symbolic aspects. For centuries, the church had artists make figurative depictions of holy personalities on all kinds of objects in order to influence the believers and to further reinforce the power and belonging of their believers. These depictions, which we can conceptualize as the "visualization of faith", consist of paintings that are interpreted on the scale of certain artistic criteria, especially for the Western world, and often made by adhering to an iconographic text. In this study, we focused on three descriptions of the life of Prophet David, who has an important place in the Bible, was adopted by Islam as a "Prophet" and was accepted as a "King-Leader" for Jews. The scenes we have discussed describe a subject from King David's private life and his relationship with a woman named "Bathsheba". One of the primary goals we want to achieve at the end of the study is to examine the works that we determined to be created by Artemisia Gentileschi, one of the rare female painters of Baroque Art, and to do this according to the Panofsky methodology, and to determine the place of the works in the world of Art History with this publication, which we will make us of to introduce the matter for the first time.

**Keywords:** Iconography, Baroque, King David, Bath-sheba, Artemisia Gentileschi.

### Giriş

Rönesans<sup>1</sup> sanatçılarının<sup>2</sup> değerli katkısı sadece dinsel dünyanın değil insana ait farklı değerlerin de resim sanatında yer almasına zemin hazırlamıştır. İnanca ait değerlerin yeniden

<sup>1</sup> Bu kavramı "yenilenme" ekseninde ilk kullanan Giorgio Vasari (1511-1574) olmuştur. Eseri, yorumları ve çağına göre entelektüel tarzı ile ilk Sanat Tarihçisi olarak da kabul edilen Vasari, sanatçıların hayatını konu edindiği kitabında "Rönesans" kavramına ilişkin şu ifadeye yer vermiştir: "...Sanatçılar böylece sanatın nasıl çağımızda yeniden doğduğunu (rinastica) ve kusursuzluğa eriştiğini daha kolay anlayabilecekler...". Vasari'nin konu hakkındaki görüşü için bkz. Vasari 2013, 42. Kavramı ilk elden kullanan Vasari'nin bu yorumu zenginleşerek kullanılmaya devam etmiştir. İnalçık'a göre "Yeniden Doğuş" kelimesi, aslında Hıristiyanlık inancında kullanılan bir terim olarak kabul edilmektedir. Bu bağlamda, XIV. yüzyıl Fransızları tarafından kullanılan "Renaissance par Baptisme" (Vaftizle Yeniden Doğuş) kelimesi, dinsel bir dünya görüşünün kavramsal ifadesidir. İnalçık 2011, 56. Rönesans kelimesinin etimolojik kökeni, anlamı ve kapsadığı içerik hakkında daha detaylı bilgi için bkz. Munro 1964, 131; Myers 1979, 412; Letts 1981, 49; Arenas 1990, 7; Germaner 1997b, 1584; Wundram, 1998, 125; Gelb 1999 16; Campbell 2003, 130; Huizinga 2005, 26-27; Panofsky 2005, 11; Cumming 2008, 73; Öndin 2016, 158-159.

<sup>2</sup> Giotto di Bondone'nin (1267-1337) öncülüğünde başlayan yeni resim üslubunun önemli temsilcileri arasında Masaccio (1401-1428), Jan van Eyck (1389-1441), Albrecht Dürer (1471-1528), Leonardo da Vinci (1412-1519), Hieronymus Bosch (1450-1516), Raffaello Sanzio (1483-1520) ve Michelangelo di Lodovico Buonarroti Simoni (1475-1564) gibi sanatçılar bulunmaktadır. Rönesans sanatı ve sanatçıları hakkında daha detaylı bilgi için bkz. Gordon 1981, 34-56; Norwich 1990, 293-294; Raditsa vd. 2000; 49-51; Ears 2004, 83-103; Sider 2005; 67-98; Charles 2007; 103-194; Lavin 2009, 114-141; Adams 2011, 287-294; Robertson 2014, 4-16; Cole 2016, 58-106.

şekillendirilmesinde “değişimin” payı büyüktür. Bu şekillendirmede, daha önceki yüzyılların tasvir alışkanlıklarındaki gelenek korunarak ilk önce *Kitab-ı Mukaddes*’teki kutsal kişiler, olaylar ve mekânlar sanatta yerini almıştır. Tasvir sanatında yaşanan bu köklü değişim salt figürlerin değil resme katılan bütün unsurların farklılaşması anlamına da gelir. Avrupa resim sanatına uzunca bir süre yön veren “ölçü ve uyum” ilkesi zamanla yerini formların değişmesinde kendini bulan Maniyerizm<sup>3</sup> akımına bırakmıştır. Rönesans’a tepki olarak doğan Maniyerist sanat,<sup>4</sup> Avrupa sanatında çığır açacak yeni bir üslubun bileşenini de oluşturmuştur. Değişen üslup özellikleri, sanata karşı oluşan yeni duyarlılık alanları, XVII. yüzyılla birlikte cansız-doğa, yapı-içi ve törensel resim gibi tanımlamalara sahip yeni sanat dallarının ortaya çıkmasıyla sonuçlanmıştır. Yaşanan bütün bu sanatsal değişimler, büyük oranda Katolik inancın görsel kültürdeki tezahürü olarak; hareketli, dinamik ve kaotik seyir halindeki eserleri izleyiciyle buluşturmaya odaklanan, ihtişamlı ve imgesel bir dünya kurmayı amaçlamış, zamanla da “Barok”<sup>5</sup> olarak adlandırılacak yeni bir üslubun oluşmasına zemin hazırlamıştır.

Barok, Protestanlığın güç kazanması karşısında Katolik inancını yeniden canlandırmak ve eski gücüne kavuşturmak amacıyla ortaya çıkan Karşı-Reform sanatı olarak da kabul edilir. Yeni “anlayış”, inanç ekseninde kümelenen toplumun adeta kurtuluşu gibi sunulmuş, bu durum da Barok Sanat’ın ortaya çıkmasına zemin hazırlamıştır. Barok Resim Sanatı, Katolik inancına karşı gelenleri yeniden etkisi altına almak<sup>6</sup> ve iman sahipleriyle kurduğu tinsel bağları daha da sağlamlaştırmak için uğraşan Katolik Kilisesi’nin görsel araçlarından biri olarak kullanılmıştır. Özünde bir “saray sanatı” olan Barok Sanat, Rönesans ile Klasik dönem arasında, soylu sınıfın estetik duyarlılığını yansıttığı bir dönemin adı olarak da kabul edilebilir. Bu dönem, Rönesans’ta meydana gelen toplumsal ve ekonomik bunalımdan sonra soyluların kültürel hayata egemen olmasıdır. Değişen toplumsal koşulların yanı sıra sınıfsal estetik beğenilerin değişmesi ve dini hayatta yaşanan gerilimler de sanatın farklı bir üslupta

<sup>3</sup> Terimi, 1550 yılında Firenze’de (Floransa) Sanat Tarihi üzerine kaleme aldığı yazıda ilk defa kullanan Vasari, sözcüğü üslup anlamına gelen “maniera” kelimesiyle ifade etmiştir. Bu sözcük kelime anlamı açısından “yapmacık-yapmacık üslup” anlamına da gelmektedir. Yüksek Rönesans döneminin sonu olan ve genel kabulde 1520-1580 yılları arasında kapsayan bu dönem, özellikle İtalya’daki sanatsal değişimleri tanımlayan ve Barok dönemin başlangıcı olarak kabul edilen XVII. yüzyılın başına kadar geçen süreci içine almaktadır. Bu sanat üslubu; gerçek dışı, incelik ve gösterişe yönelik, fantezi ve çelişkilere düşkün, sahteciliğe ve tuhaflığa varabilen haliyle kendi kendini sorgulamaya yönelik bir uygarlığın kaygılarını yansıtan dönem olarak da adlandırılır. Sözcük kökeni hakkında daha detaylı bilgi için bkz. Çelik 1996, 14; Germaner 1997a, 1167-1168; Sözen-Tanyeli 2010, 249; Pevsner 2016, 239-256. Avrupa resim sanatı üzerine çalışmaları bulunan Nurhan Atasoy, bu akımın başlangıç tarihi olarak 1520 yılının kabul edilmesini Raffaello’nun ölümüyle ilişkilendirmektedir. Yazara göre büyük ustanın ölümü Rönesans sanatında yeni bir dönemin başlangıcı olmuştur. Araştırmacı, İtalya merkezli (Floransa) üslubun ilk başlatıcısı olarak da Michelangelo Bounarratti’yi işaret eder. Atasoy’a göre üslubun resim sanatındaki ilk örneği Michelangelo’nun *Sistina Şapeli*’ndeki resimlerden meydana gelirken, mimarideki ilk uygulaması da aynı sanatçının Lourenzo Kütüphanesi’ndeki (1534) giriş merdivenleridir. Konu hakkında daha detaylı bilgi için bkz. Atasoy 1985, 7-22.

<sup>4</sup> Girolamo Francesco Maria Mazzola (1503-1540) olan Parmigianino (1503-1540), Jacobo Tintoretto (1518-1594) ve Domenikos Theotokopoulos kısa adıyla “El Greco” (1541-1614) bu akımın önemli sanatçılarıdır. Sanatçılar hakkında daha detaylı bilgi için bkz. Chilvers vd. 1988; 218-219, 495-496; Nauert 2004; 120; Soergel 2005; 419-420; Hodge 2008; 50; Ilchman 2010; 62-69.

<sup>5</sup> XVII. Yüzyıl Avrupa Resim Sanatı, hem sanatsal açıdan hem de sosyal olaylar bakımından oldukça karmaşık bir yapı sergilemektedir. Yüzyılın en önemli sanatsal değişimi daha sonraları “Barok” adı verilecek yeni bir üslubun doğması olmuştur. 1580-1750 yılları arasında Avrupa’nın büyük bir bölümünde etkili olan Barok sanatın kelime kökeni hakkındaki görüşler önemlidir. “Barok” sözcüğünün Portekizce “*Barocco*” ya da İspanyolca “*Barucca*” kelimesinden geldiği söylenmektedir. Kelime “*düzensiz olmayan inci*” anlamına gelmektedir. Mecazi olarak, “tuhaf, gülünç ve tutarsız” anlamına da gelen “Barok” kelimesinin bir başka kullanımı da toplumların klasikleşmiş tutumlarının dışında kalan her türlü sanatsal anlayışı açıklamak için kullanılmış olmasıdır. Kelimenin ikinci manadaki anlamı, bilhassa Rönesans ve Maniyerist dönemden sonraki eserleri aşagılıamak amacını taşır. Bir üslubun adı olarak Barok Sanat, Yeni-Klasikçi sanat kuramcıları tarafından XVIII. yüzyılın sonundan itibaren kullanılmaya başlanmıştır. Avrupa’nın büyük bir bölümünde etkili olan “Barok” sanatın kelime kökeni ve sözcüğün farklı sanat çevrelerindeki kullanımı hakkında daha detaylı bilgi için bkz. Turani 1992, 447; Germaner 1997c, 194-197; Gombrich 1997, 387; Zirpolo 2008, 38; Sözen-Tanyeli 2018, 45.

<sup>6</sup> Sulku 2016, 11.

yön bulmasına olanak sağlamıştır. Yüzyıldan fazla süren ve Avrupa'yı etkisi altına alan Barok Sanat'ın niteliksel dönüşümü kendinden sonraki sanatsal akımların da tetikleyicisi olmuştur.

Resim, mimari, heykel, çevre düzenlemesi ya da küçük el sanatı ürünlerinde bireysel yorumlamalardan kaynaklanan farklılıklar olsa da yapılan araştırmalar Barok Sanat'ın öne çıkan belli başlı temel üslup özellikler gösterdiğini ortaya koymuştur. Bu özellikler kısaca şöyledir:<sup>7</sup>

Kompozisyon bakımından klasik üsluplu resmin özellikleri bu devrede ortadan kalkmaya başlamış ve kompozisyon dağılmıştır. Rönesans resim sanatında öne çıkan piramidal ya da üçlü kompozisyon düzenlemesi yerini dağınık ya da diyagonal düzenlere bırakmıştır. Çerçeveye sığan bu yönüyle "tektonik üslup" olarak da adlandırılan resim yüzeyi, bitmemiş izlenimi uyandıran ve süreklilik halinde devam eden "a tektonik kompozisyona" dönüşmüştür. Bir başka deyişle Barok resimde kurgu, duygunun ağır bastığı diyagonal ve dağınık düzenlemelerden oluşan açık kompozisyonlara dönüşmüştür. Açık ve hareketli kompozisyon düzenlemeleriyle resmin mekânı gerçek mekânla bütünleştirilmiş, izleyici de resme dâhil edilmiştir. İnsan anatomisi en küçük adalelere kadar işlenmiş, küçük damarlar dahi gösterilmeye çalışmıştır. Duygu-durum ifadesinde yaşanan farklılaşma klasik üslubun "sabit" yüz ifadesi yerine; acı çeken, sevinen, gururlu, korkak, cesur ya da neşeli anların yansıtıldığı tavırlara terk etmiştir. Hareket halindeki figürler tiyatro sahnesindeymişçesine pozlar takınmışlardır. Rönesans'ın çizgiyi ön plana çıkartan, biçime yönelik portre anlayışının durgun ve mükemmel tasviri Barok üslupta, insana dair tüm duyguların yansıtılmasına dönüşmüştür. Barok eserlerde yüzeyin geneline yayılan ve biçimlerin hacimlerini göstermeye yönelik olarak kullanılan ışık resmin temel öğesi olmuştur. Lüks, süs, tantana, ipekli kumaşlar, boya, peruka ve dans gibi dünyevi yaşamın fantezi görünüşleri, resimlerin konusu olmuş gündelik hayat sahneleri de tür resminin içine girmeye başlamıştır. Vahşet sahneleri popüler hale gelmiştir. Manzara resmi, resmi tamamlayıcı bir unsur olmaktan çıkmış müstakil bir tür olarak sanat dünyasındaki yerini almaya başlamıştır. Resimlerdeki hacim etkileri açık-koyu yerine ışık-gölge zıtlıklarıyla verilmeye başlanmıştır. Rönesans'ın doğadaki güzelliği, gerçek olanı yansıtma çabalarına hizmet eden denge kavramı ve uyumlu ölçü arayışları, Barok üslupla birlikte görünürlüğünü yitiren biçimler ile hareketli görünümlere dönüşmüştür. Kompozisyonlardaki hareketlilik duygusu, belli bir kaynaktan yayılan yapay ışık ve bu ışığın gölgeleriyle oluşan zıtlıkla verilmiştir. Bütün detaylar, ışık-gölge zıtlıklarıyla sağlanan uyumlu bütüne hizmet etmiştir. Çizgisel desenin kapalı formları, lekesel bir tavırla açık formlara dönüşüp biçimi özgürleştirerek izleyicinin algısına sunmuştur. Boyanın resmedilen şeyin maddesini yansıtması amaç edinilmiş, boyanın madde güzelliği keşfedilmiştir. Resim tekniğinde meydana gelen bu yaklaşım *Tuş Resmi*'nin<sup>8</sup> ortaya çıkmasına zemin hazırlamıştır. İç-dış bükey elemanlar, kör inşa elemanları, dalgalanan ve yarı dairesel cepheler gibi çizgisel olmayan özellikler resim ve heykelde benzer durumları elde etmek için mimari disiplinde de kullanılmıştır. İnsan bedeninin estetik olarak değeri artmış, sanatçılar tarih ve mitoloji konulu resimlerinde özellikle çıplak bedenleri, kadın vücudunun zarafetini kullanmak üzere değerlendirmiş ve bu yolla kendini göstermeye çalışmışlardır.

Süslemeye aşırılığa gidilen ve katı kurallara başkaldıran Barok Sanat, yukarıda da kısaca özetlemeye çalıştığımız gibi genel kompozisyonlarını diyagonal düzen içerisinde ele almaya başlamıştır. Kapalı kompozisyon yerini açık kompozisyona bırakmış, resim yüzeyleri ayrıntılarla belirlenmiştir. Resim alanında yaşanan tüm değişimlere karşın Barok resimde temel amaç güzeli yansıtmak olmamıştır.<sup>9</sup> Dönem resimlerinde ışığın adeta resimden aktığı, figür sayısının arttığı ve artan figürlerdeki hareketliliğin elbise kıvrımlarıyla bir bütün halinde yansıtıldığı görülür.<sup>10</sup> Barok resimde ışık, dramatik etkiyi artırmak amacıyla fonla birleşmiş ve kaybolan gölgelerle vurgulanarak resimdeki yerini almıştır. Bu tekniğin amacı da insan psikolojisini ve duyarlılığını harekete geçirmek olmuştur.<sup>11</sup>

<sup>7</sup> Stierlin 1964; 51-93; Hempel 1965, 35-51; Conti 1982, 44-45; Blunt 1988, 20-53; Turani 1992, 442-447; Favilla-Rugolo 2009, 13-52; Hollingsworth 2009, 301; Şentürk 2012, 128; Neuman 2014, 115-144; Erciş 2015, 34, 65; Polat-Antel 2015, 110-113; Eroğlu 2018, 123-124; Wölfflin 2019, 60-107.

<sup>8</sup> Tuş Resmî, yağlıboya resimde fırça darbesiyle yüzey üzerine oluşan boya lekesi olarak tanımlanmaktadır. Resim türü hakkında daha detaylı bilgi için bkz. Sözen-Tanyeli 2018, 308-309.

<sup>9</sup> Meral 2007, 17.

<sup>10</sup> Tuncel 2002, 43.

<sup>11</sup> Ağçıçek 2017, 27.

Barok resimde sıklıkla işlenen temalar arasında; dini ve mitolojik konular, azizlerin yaşamları, aile tarihleri, portre, günlük yaşam sahneleri, kart oyuncuları, müzisyenler, manzara ve kahramanlık hikâyeleri gibi birbirinden farklı konular yer almaktadır. İdeal güzel arayışındaki Rönesans'ın akla uygun anlatımının aksine Barok resimde detaylı anatomi odaklı, çok yönlü kompozisyonların görüldüğü ve duygusallığın ağırlık kazandığı eserler ön plana çıkmıştır.<sup>12</sup>

Üç asırlık bir ilerlemeden sonra Floransa okuluyla birlikte çöküş dönemine giren İtalya resim sanatında, “Carracci” kardeşler olarak da bilinen Annibale Carracci (1560-1609), Luigi Carracci (1555-1619) ile kardeşlerin kuzeni Agostino (1557-1602) tarafından çöküşe karşı tavrı alan bir akademi (1595) kurulmuştur.<sup>13</sup> Yeni kurulan bu akademide Carracci kardeşler, Raffaello,<sup>14</sup> Tiziano,<sup>15</sup> Michelangelo<sup>16</sup> ve Correggio (1489-1534) gibi ustaların yöntemlerini öğrenme yoluyla sanatın geleneksel kurallarına dönmeyi amaçlamışlardır.<sup>17</sup> XVI. yüzyılın sonlarına doğru sanatçılar “kusursuz güzellik” arayışına odaklanmışlardır. Bunların bir kısmı izlenimini değiştirmeden ya da bir ek yapmadan doğallığı taklit etmeyi seçerek erken natüralizmin öncüsü konumuna da gelmişlerdir. Bir diğer grup ise ideal ve kusursuz figürü ortaya çıkarmak amacıyla gerçekliğin içinden güzel ve zarif detayları almışlardır. Kitlesele gruplamanın dışında kalan Michelangelo Merisi da Caravaggio<sup>18</sup> (1571-1610), klasik ve kusursuz güzellik anlayışını reddetmiştir. Caravaggio'nun eserlerinde insanın tüm bedensel yapısı ve ruhani dünyası detaylıca incelenmiştir.<sup>19</sup> Sanatçı, üç asır süren İtalyan okulunun entelektüel bakış açısının yıpratıcı olduğunu düşünmüş ve tüm Avrupa'yı natüralist bir anlayışa zorlamıştır. Venüs ve Madonna dışında hiçbir şeyin resmedilmediği bir dönemde, azizlerin ve kahramanlarının modellerini halk arasından, sıradan kadın ve erkeklerden seçmiştir.<sup>20</sup> Kompozisyonlarının çoğunda yüzü gülmeyen figürler dramatik bir nitelik almışlardır. İdeal güzellik anlayışını reddeden ressama göre çirkinden korkmak aşağılanması gereken bir güçsüzlüktür. Alışılmışın dışına çıkarak, doğrudan gerçeği aramak onun sanatsal tutumunu yansıtır. Caravaggio'nun doğalcılığını güzel ya da çirkin ayırt etmeksizin eserlerinde yansıtması, Carracciler'in güzellik anlayışından daha dinsel bir yaklaşım olarak da yorumlanmaktadır.<sup>21</sup> 1600'lerin başında bir seri halinde tamamlanan “Aziz Matta”<sup>22</sup> temalı eserleri sanatçının bireysel üslubu açısından fikir vericidir. İsa'nın havarisi olmadan önce vergi memuru olduğu iddia edilen Aziz Matta, İsa'nın çağrısı üzerine havarilerin arasına katılmıştır. Eski rivayetlerde Aziz Matta'nın Hıristiyanlığı yaymaya çalışırken şehit edildiği belirtilmektedir. Suçlanma sebebi hakkında tam bir bilgi bulunmayan Matta'nın nasıl öldürüldüğü de tartışmalıdır. Bunlar arasında, taşlanarak öldürüldüğü veya başının kesildiği iddiaları da mevcuttur.<sup>23</sup> Bahsi geçen dinsel karakteri eserine konu eden Caravaggio'nun ışık anlatımı vücuda zarafet ve yumuşaklık vermenin aksine sert bir anlatım verir. Işık ve derin gölgelerle yarattığı kontrast etkileyicidir. Yine bu eserde de İsa'dan yayılan ilahi bir ışık diğer figürleri aydınlatmaktadır ve arka fonda yer alan karanlıkla da bir zıtlık oluşturulmaktadır.<sup>24</sup>

<sup>12</sup> Uçar 2014, 38.

<sup>13</sup> “Carracci” kardeşler ile özdeşleşen yeni sanat akımı ve bahsi geçen sanatçıların eserleri hakkında daha detaylı bilgi için bkz. Sturgis 2000, 194, 196, 202; Benati 2014; 62-77.

<sup>14</sup> Raffaello'nun sanat hayatı ve eserleri hakkında daha detaylı bilgi için bkz. Bergerhoff 1983, 5-12; Ears 2004, 183-202; Williams 2017, 18-63.

<sup>15</sup> Tiziano hakkında daha geniş kapsamlı bilgi için bkz. Sayre 2010, 469-470; Sallay vd., 2010, 82-90.

<sup>16</sup> Sanatçının hayatı ve eserleri hakkında geniş kapsamlı bilgi için bkz. Meneese 2006, 9-66. Sistina şapelindeki resimlerin teknik açıklamaları için bkz. Brandez 1963, 113-250; Guidici 1998, 23-41; Lace 1993, 26-49; Joannides 2007, 45-59, 281-293, 376.

<sup>17</sup> Bazin 2015, 370; Duran 2018, 376.

<sup>18</sup> Sanatçının hayatı ve eserleri hakkında geniş kapsamlı bilgi için bkz. Witting-Patrizi 2012, 139-189; Spike 2013, 40-62.

<sup>19</sup> D'Orazio 2015, 38.

<sup>20</sup> Bazin 2015, 377.

<sup>21</sup> Gombrich 1992, 393; Duran 2018, 102.

<sup>22</sup> Sanatçının Aziz Matta temalı eseri ile diğer eserlerinin görselleri için bkz. <https://www.caravaggio.org>

<sup>23</sup> Ulutürk 2005, 113-115.

<sup>24</sup> Duran 2018, 106.

Kişisel tarzıyla Barok resim sanatının önde gelen sanatçılarından biri olan Pieter Paul Rubens<sup>25</sup> (1577-1640), hem yaşadığı dönemin hem de kendinden sonra gelen pek çok sanatının üslup açısından bir nevi "öncüsü" olmuştur. Çocukluğunda Latince, klasik mitoloji ve tarih okuyan ressamın hemen hemen geçerli tüm Avrupa dillerini öğrenmiş olması sanat hayatında yönlendirici bir etki olmuştur.<sup>26</sup> Kişisel tarzı, ele aldığı konuları ve portreleriyle öne çıkan, "ışığın ve gölgenin ressamı" olarak da kabul edilen Rembrandt Harmenszoon van Rijn'de<sup>27</sup> (1606-1669) çağına damga vuran resamlardan biridir. Sanatçı, Katolik inanca sahip bir ailede dünyaya gelmiştir. Araştırmacılara göre ressamın aile yapısındaki ekonomik etkiler sanat kariyeri boyunca devam etmiş ve sanatındaki canlılığın esin kaynaklarından da birini oluşturmuştur.<sup>28</sup> Sanatçıyı çağdaşlarından ayıran ise kişisel tarzı ve resim sanatına getirdiği yeniliklerdir.

Barok devrin ressamları<sup>29</sup> üslup bakımından birbirlerinden ayrılmış olsalar da kompozisyonlarında kendini gösteren hareketlilik, devinim ve ışık-gölge karşıtlığı gibi uygulamalarda sanatçıların birleştikleri görülür.

Makaleye konu olan tasvirler, Barok üslubun genel özellikleri ile Artemisia Gentileschi'nin (1593-1653) bireysel özelliklerini bünyesinde taşımaktadırlar. Bahsi geçen ressam, resim sanatı ile uğraşan bir aileye mensuptur. Aralarında Caravaggio gibi dönemin önde gelen önemli simalarıyla yakından çalışma imkânı bulmuş Orazio Gentileschi'nin (1563-1639) kızı olan Artemisia, sanat çevresinde erkek egemenliğinin baskın bir şekilde hüküm sürdüğü ender kadın resamlardan biri hatta öncülerindedir. Floransa Accademia di Arte del Disegno'ya (Güzel Sanatlar Akademisi) kabul edilen ilk kadın ressam olması sanatçının kariyerinde çok ayrıcalıklı bir yere sahiptir. Artemisia Gentileschi'nin özel hayatında yaşadığı travmaları eserlerine konu edindiği bilinmektedir. *Kitab-ı Mukaddes*'te adı geçen kişilerin ve olayların tasvirleri, tarihi karakterler ve kadın figürleri ressamın öne çıkan çalışma konuları arasındadır. Çalışmamızda sanatçının "Bat-Şeva" temalı üç resmi üzerine odaklanılmıştır.

## 1. Kral ve Lider Olarak Davut

*Kitab-ı Mukaddes*'te Kral-Lider olarak adı geçen Davut (M.Ö. 1010-940), İslâm inancında İsrailoğulları'na gönderilen ve kendisine Zebur verilen peygamber olarak tanımlanmıştır. Yahudi inancında Kral olarak kabul edilen Davut *Kitab-ı Mukaddes*'te "David" ismiyle anılır.<sup>30</sup>

Davut'un hayatına ilişkin bilgiler *Tora-I*, *Samuel I-II*, *Krallar-I* ve *Tarihler-I* başlığını taşıyan kutsal eserlerde yer alır. *Samuel* kitabındaki bilgilere göre Davut, Beytülahm'li Yahudi ailesinden gelen, çobanlıkla uğraşan, kızıl saçlı, şair ve savaşçı biridir.<sup>31</sup> Saul kralken, bir savaşta Filistinlilerin komutanı Golyat'ı öldürünce bir anda halkın nazarında kahraman olan Davut, Saul'un ölümünden

<sup>25</sup> Rubens'in hayatı ve eserleri hakkında kapsamlı bilgi için bkz. Wedgwood 1967, 29-53, 73-97; Jaffe 1972, 863-865; Kleiner 2013, 739-742.

<sup>26</sup> Tükel 1997a, 1590.

<sup>27</sup> Sanatçının eserleri hakkında geniş kapsamlı bilgi için bkz. Scallen 2004, 87-103, 127-181; Bulcknes 2014, 93-127; Sutton 2016, 167-183; Dasgupta 2018, 2-21; Ducos vd. 2019, 3-21; Michel vd. 2019, 76-82, 86-88.

<sup>28</sup> Rosenberg 1948, 5.

<sup>29</sup> İspanya'da Jusepe de Ribera (1591-1652) ile Diego Velasquez (1599-1660) İngiltere'de de Van Dyck (1599-1641) dönemin sanat anlayışını yansıtan eserleriyle hem de bireysel tarzlarıyla öne çıkan Barok resamlardandır. Sanatçılar hakkında geniş kapsamlı bilgi için bkz. Meicheletti 1968, 5-65; Rey 1996, 20-78.

<sup>30</sup> Çalışmamız Yahudi ikonografisine ait bir konuyu kapsadığından dolayı Tevrat metinlerindeki "Kral-Lider-Davut" ifadelerinin temel alınması daha uygun görülmüştür. Kral Davut'un hayatı ve farklı dinlerdeki yeri hakkında kapsamlı bilgi için bkz. Harman 1994, 21; Mckenzie 2000, 69-175; Skolnik 2007, 444-458; Louise 2009, 17-78; Dağ 2013, 4-7. İslâm'a göre İsrailoğulları'nın tarihinde, peygamberlikte hükümdarlık ilk defa Kral Davut'un şahsında bir araya gelmiştir. Konu hakkında daha detaylı bilgi için bkz. Harman 1994, 21-24.

<sup>31</sup> Kutsal Kitap 2008, 298-302. Yahudi geleneğinde David Ameleh'e çok yer verilir. Mezmurlar ona atfedilir ve Betamikdaş'ta terennüm edilen müzik temalarının esaslarının da onun eseri olduğuna inanılır. Bu konu hakkında daha detaylı bilgi için bkz. Besalel 2001, 137. *Kur'an-ı Kerim*'de de Hz. Davut'un bazı özelliklerinden sesinin güzelliği ve bu sesiyle etrafındaki varlıkları etkilemesi, kendisine ilim, hikmet ve hatipliğin verilmesi ve meslek olarak da demiri işlemesinden bahsedilmektedir. Konu hakkında detaylı bilgi için bkz. Harman 1994, 23-24; Küçük vd. 2018, 259.

sonra da İsrailoğulları'nın yeni kralı seçilmiş ve yağ ile meshedilmiştir.<sup>32</sup> İsrailoğulları'nın ikinci büyük hükümdarı, M.Ö. 1006-966 yılları arasında kral olmuş ve kırk yıl altı ay saltanat sürdükten sonra yetmiş bir yaşında vefat etmiştir.<sup>33</sup> İlk kez monarşiyi kabul eden Davut, Yehuda'nın kralı olarak Hebron'da yedi yıl krallık yapmış, yönetimin ilk yıllarında ise hem iç hem de dış sorunlarla uğraşmak zorunda kalmıştır. Yehuda'yı Yisrael aşiretiyle birleştirmek için bir dizi savaşa girmiştir. Kuzeydeki aşiretlerin, Eşbaal'in yönetiminden memnun olmadıkları bilinmektedir. Bu süreç, aşiret liderlerini Eşbaal'in ölümü üzerine Hebron'a gelip Yisrael tahtını Davut'a sunmaları için zemin yaratmıştır. Davut, Piliştiler'i (Filistinliler) birkaç kez daha yenmiş olmasına rağmen Yebusilerin elinde bulunan Kudüs'ün, kuzey ve güney aşiretlerin birleşmesine engel oluşturduğu konumu değişmemiştir. Bu sorunu Filistinliler'i kesin yenilgiye uğratarak çözen Kral, Kudüs'ü zapt ederek başkent ilan etmiştir.<sup>34</sup> Kudüs'ün zaptı zincirleme bir etki halinde devam etmiş güneyde Mısır, kuzeyde de Asur Krallıkları'nın zayıflıklarından istifade edilerek topraklarını genişleten Kral, Edom'u almış, Fenike ve Tir devletleriyle de antlaşmalar yapmıştır. Oluşturduğu bu geniş krallığa müdahale etmek için devamlı bir ordu kurmuş<sup>35</sup>, içeride de uygun bir yönetim birimi geliştirmiştir. Yeni krallığın ilk işi Siyon şehri olarak bilinen Kudüs'ün adını değiştirip *Davut'un Şehri* yapmak olmuştur.<sup>36</sup> Bu değişimle birlikte şehirde büyük bir onarım ve inşaa faaliyeti de başlamıştır. Yebus kalesini ele geçiren Kral'ın önceliği yeni İsrail'in başkentinde bir saray inşa ettirmek olmuştur. Sarayın yapımında taş ustalığı ve marangozluklarıyla öne çıkan Fenikeli ustaların çalışmış olduğu söylenmektedir. Sarayın çevresindeki yaşam alanı da dolgu "Millo" anlamına gelen taş basamaklar şeklindeki platformlardan oluşturulmuştur. Yeni sarayın kuzeyine, Ahit Sandığı'na ev sahipliği yapmak amacıyla düzenlenmiş yeni bir tapınak çadırı da koydurmuştur.<sup>37</sup> Bu mukaddes eser, kendisini taşıyanlardan birinin ölümüne neden olunca Davut, taşınması güvenli hale gelene kadar onu güvendiği birine emanet etmiştir. Ahit Sandığı'nı Kudüs'e getiren Kral, her ne kadar burada görkemli bir mabet inşa ettirmeyi tasarlamış olsa da bu tasarısını gerçekleştirilmeden ölmüştür.<sup>38</sup> Sandığın getirilmesinden sonra dini anlamda daha da güçlenen Davut, kutsal şehirde kalıcı bir ev de kurmuştur. Kral Davut'un bu isteği halefi ve oğlu Süleyman tarafından sağlanmıştır.<sup>39</sup>

Yaşlanan Kral'ın yönetimine ve otoritesine karşı zamanla huzursuzluklar başlamış, öldükten sonra krallığı sevdiği oğlu Şeloma'ya bırakacağından endişe duyan Avşalom, babasının yönetimine karşı bir ayaklanma başlatmıştır.<sup>40</sup> Kral'ın mensup olduğu Yehuda kabilesini diğer kabilelerden ayrı tutması, Bünyamin aşiretinden Şeba'nın liderliğinde gelişen yeni bir ayaklanmanın da zeminini oluşturmuştur. Kral Davut bu isyanları, kendisine sadık Yehudalılar sayesinde bastırmıştır. İsyancılar arasında taht kavgaları da başlamış, Avşalom'un ölümünden sonra veliaht durumuna gelen Adoniya'yı destekleyenler ve Davut'un Bat-Şeva'dan olan oğlu Şelomo'un (Süleyman) tahta çıkmasını isteyenler

<sup>32</sup> *Kutsal Kitap*, Samuel I: 12-13; Kurt-Ayıkut 2019, 162.

<sup>33</sup> Harman 1994, 23-24.

<sup>34</sup> Besalel 2001, 137.

<sup>35</sup> Kral Davut dönemindeki savaşlarda Yahuda halkı, rakipleri karşısında Tanrı Yahve'nin desteğiyle galip geleceklerine inanmışlardır. Detaylı bilgi için bkz. Kılıç-Altuncu 2017, 156-157.

<sup>36</sup> Montefiore, Kudüs'ün başkent olmasında kabile yapısındaki değişkenliklerin etkili olduğunu düşünmektedir. Bu konu hakkında daha detaylı bilgi için bkz. Montefiore 2016, 24.

<sup>37</sup> Rohl 2014, 312-313.

<sup>38</sup> Sandığın getirilmesinden sonra dini anlamda güçlenen Davut, kutsal şehirde kalıcı bir ev de kurmuştur. İsraili arkeologlar, "Davut'un Evi" olarak kutsal metinlerde de ismi geçen bu yer hakkında MÖ X. yüzyıla tarihlenen izler bulmuşlardır. Konu hakkında bkz. Besalel 2001, 43; Sarıçioğlu 2016, 223-224.

<sup>39</sup> Kral Davut'un oğlu Hz. Süleyman'a bıraktığı krallık, M. Ö. 920 yılında parçalanarak ikiye bölünmüştür. Merkezi yönetimin kaybolması ve ikiye bölünmüşlük Yahudi tarihinde, isyanlar, çatışmalar ve toplumsal travmaların tetikleyicisi olmuştur. Kılıç-Altuncu 2016, 517; Besalel, 2001, 43; Montefiore 2016, 27.

<sup>40</sup> Davut'un hayatını *Eski Ahit*'teki bölümler üzerinden inceleyen Gunn, Davut'un hayatındaki aşamaları temel olarak iki gruba ayırmıştır. Yazara göre ilk bölümde, Davut'un krallık inşası ile tarihi bir şahsiyet yaratma süreci konu edinilmektedir. İnsan olarak Davut başlığını verdiği ikinci bölümde Davut'un eşleri, eşlerine verdiği sözler ile Ammon, Avşalom ve Süleyman'la kurduğu ilişkilere odaklanılmıştır. Krallıktaki başarılarını destansı kariyer inşasında kullanan yazar, Avşalom'un babasına isyanını da yönetime karşı yapılan isyan olarak değil baba ile oğul arasındaki mücadele olarak sınıflandırmıştır. Değerlendirmeler için bkz. Gunn 1989, 88-90.

arasında aleyhtarlık kavgaları yaşanmıştır. Bu kavgalar, Kral'ın ölmeden önce Bat-Şeva'ya söz verdiği gibi Şelomo tahtın varisi tayin etmesiyle sona ermiştir.<sup>41</sup>

Davut dağınkı haldeki Yahudi kabilelerini bir araya toplayarak Yahudi Krallığı'nı kurmuş,<sup>42</sup> Saul'dan sonra İsrail'in ikinci büyük kralı olarak kabul edilmiş,<sup>43</sup> devlet başkanı olarak da hüküm sürmüştür. Kral'ın topraklarını bütünleştirmedeki yönetsel çabası iktidarını merkezileştiren adımlar atmasına olanak sağlamış kendi döneminde yaptıklarıyla da nesline büyük bir krallık bırakmıştır.<sup>44</sup>

Kral Davut hakkında verilen tarihsel bilgiler, onun hem dini<sup>45</sup> hem de yönetici-lider yanına vurgu yapan anlatımlarla doludur.<sup>46</sup> Bu anlatımlar Davut zamanındaki krallığın en geniş sınırlarına ulaştığını ortaya koymaktadır.

## 2. Artemisia Gentileschi'nin Bat-Şeva Tasvirleri

Çalışmamızda Artemisia Gentileschi'nin üç tasviri incelenmiştir. Sanatçının Columbus Sanat Müzesi'nde yer alan "Bat-Şeva" isimindeki ilk eseri 1636-1637 yılına aittir (Res. 1). Özel bir koleksiyonda bulunan "Bat-Şeva Banyoda" adlı diğer eser 1640 tarihli. Sanatçının "Bat-Şeva Banyoda" isimindeki son tasviri de Almanya'daki Sanssouci Sarayı'nda sergilenen ve 1640-1641 yılları arasına tarihlenen resmidir. İncelediğimiz üç çalışma da tuval üzerine yağlıboya tekniğinde yapılmıştır.

Bu makaleye konu olan resimler<sup>47</sup> "Panofsky Metodu" temel alınarak çalışılmıştır. Bu metoda göre bir sanat eseri genel olarak üç başlık altında incelenir. Doğal Anlam, Olgusal ve İfadesel olmak üzere iki alt başlığa ayrılır. Bu bölüm, incelenen eserin doğrudan herhangi bir üslup özellikleri ya da dinsel metin analizine yer verilmeksizin görünenin anlatımıdır. İkonografik Anlam başlığında, incelenen eserin kutsal metinlerdeki karşılığı bulunmaya çalışılır. Bir başka ifade ile burada, gündelik hayat pratikleri ve bilgilerimiz dışında eseri anlamamıza yardımcı olan kutsal metinlere başvurularak sanatçının/sanatçıların ikonografiye eserlerinde ne derece uydukları değerlendirilir. Eserin genel üslup özellikleri, dönemin sanat anlayışı ve bütüncül bir yaklaşımla sanatçının bireysel yetenekleri ile üslubu İkonolojik Anlam başlığı altında incelenir. Bu çalışmamızda Panofsky metodunun ikinci aşaması olan *ikonografik anlamı* tam olarak kavrayabilmek ve sanatçıların ikonografiye uygunluğunu daha bütüncül bir şekilde yansıtabilmek amacıyla Panofsky ölçeğindeki "*doğal anlam*"ın alt başlığında bulunan "*ifadesel özelliği*" ikonografi ile bütünleştirdik. Yaptığımız değişiklik ile bölümün adını da "*İkonografik Anlam ve İfadesel Özellik*" olarak belirledik.

### 2. 1. Olgusal Anlam

<sup>41</sup> Besalel 2001, 43; Aydın 2018, 293.

<sup>42</sup> Davut ve Süleyman krallığı dönemine denk gelen ve birleşik krallık dönemi diye sınıflandırılan bu dönem M. Ö X. yüzyıla tarihlenmektedir. Konu hakkında bkz. Akşit 2019, 111.

<sup>43</sup> Neusner-Peck 2004, 29.

<sup>44</sup> Montefiore göre Beni İsrail'i birleştirip Kudüs'ü Tanrı'nın şehri haline getirmeyi başaran Davut, Lübnan'dan Mısır sınırına kadar uzanan bir krallığı fethetmiş, Ürdün ve Suriye'ye kadar ilerleyip Şam'da da bir garnizon kurmuştur. MÖ 1200 ve 850 yılları arasında çökmekte olan Mısır ve Irak'taki imparatorluklar arkalarında çok az resmi kayıtlarla birlikte büyük bir otorite boşluğu da kalmıştır. Bu topraklardaki otorite boşlukları Davut Krallığı'nın gelişmesi için gerekli yolları sağlamıştır. Detaylı bilgi için bkz. Montefiore 2016, 25.

<sup>45</sup> Davut, günümüzde Yahudiler tarafından "*Yaşayan ve yıldızı parlayan Yisrael Kralı David. Yerusalayim'i, Yahudiliğin başkenti yapan David*" şeklinde zikredilmekte ve halen övülmektedir. Bu konu hakkında daha detaylı bilgi için bkz. Levin 2006, 11.

<sup>46</sup> Besalel 2001, 137; Adam 2018, 95; Meral 2019, 99. Yahudi inancında Kral Davut'u öne çıkaran olaylardan biri de Tanrı'nın kendisiyle bir ahit yaparak krallığı sonsuza kadar onun soyuna tahsis ettiğine yönelik inançlardan kaynaklanmaktadır. Yahudi geleneğinde daha geç dönemlerde ortaya çıkacak olan "kurtarıcı mesih" inancının kökleri olarak kabul edilen bu durum, Tanrı'nın Davut soyuna yönelik kutsama ve vaadine dayandırılmıştır. Bu bilgiye göre Yahudi tarihini, Kudüs ve mabet merkezli Davut Krallığı ile başlatmak mümkündür.

<sup>47</sup> Artemisia Gentileschi'nin "Bat-Şeva" temalı ilk eseri, incelediğimiz diğer iki resimden boyut olarak daha geniştir 265,4 x 209,5 cm. Özel bir koleksiyonda bulunan serinin ikinci resmi 228x228 cm., ölçülerine sahipken, Sanssouci Sarayı'nda yer alan bu başlık altında incelediğimiz son tuval de 258x218 cm., ölçülerine sahiptir.



Artemisia Gentileschi'nin burada tanıtmaya çalıştığımız üç eserini olgusal anlam açısından irdelediğimizde üzerinde durduğumuz ilk tema figür çeşitliği ve sayısı olmuştur. Üç eserde, ön plandaki figürlerin kadın arka plandaki yapıların cephesinden taşıntı yaparak kadınların olduğu alana doğru yönelen figürün ise vücut yapısından dolayı erkek olduğu anlaşılmaktadır. Her resimde bir erkeğin bulunması olgusal anlam yönünden eserleri birbirlerine yaklaştırır. Tasvirlerin ikisinde (Columbus Sanat Müzesi, Res. 1), (Sanssouci Sarayı, Res.3) dört kadın sahnelerin birinde ise (Özel Koleksiyon, Res. 2,) üç kadın figürünün bulunması kadın sayıları açısından resimlerin ayrıştığını gösterir.

Mekân açısından sahnelerin genel olarak benzeştikleri görülür. Üç eserde de ön planda yer alan kadın figürlerinin arkasında bir korkuluk bulunur. Grubun arka planında da cephesi görülen mimari bir yapı yer alır. Arka plandaki bu binaların cephe düzenlemeleri ve mimari kurguları yapıların bir saray olduğunu düşündürür. Tasvirlerin ikisinde (Columbus Sanat Müzesi, Res. 1), (Sanssouci Sarayı, Res. 3) karşımıza çıkan mimarilerin birden fazla katı olduğu net bir şekilde görülürken bir resimdeki yapının (Özel Koleksiyon, Res. 2) cephesi tam olarak görünemediği için bu konu hakkında kesin bir yargıya varmak mümkün değildir. Yapıların ortak özelliklerinden biri de etraflarını saran bir ağaç grubuyla çevrelenmiş olmalarıdır.

Figürlerin eylem halinde oldukları görülür. İncelediğimiz resimlerin hepsinde bakış açımıza göre sahnenin sağ tarafında yer alan ve bir yükselti üzerine vücudunun büyük bir kısmı çıplak bir şekilde oturan kadın figürü bulunur. Yıkanma eylemi esnasında tasvir edilen kadının davranışlarında farklılık mevcuttur. İlk sahnedeki (Columbus Sanat Müzesi, Res. 1) oturan kadın figürü, sağındaki kadının elindeki takılara doğru başını çevirmiştir. Geriye kalan eserlerin ortak noktası (Özel Koleksiyon, Res. 2), (Sanssouci Sarayı, Res. 3) çıplak kadının saçını tutmasıdır. Saçların bağlanma şekillerinde farklılık gösteren kadınların süslenme hazırlığında olmaları açısından benzeştikleri görülür. İkinci sahnedeki (Özel Koleksiyon, Res. 2), figürün sol elinde siyah çerçeveli bir ayna vardır. Bu ayna, incelenen sahnelerin birinde (Sanssouci Sarayı, Res. 3) sol taraftaki kadın tarafından tutulur.

Vücudunun büyük bir kısmı çıplak olarak verilen ve bir yükselti üzerinde oturan kadın figürü dışında, sahnede yer alan diğer figürlerin de olgusal anlam açısından benzeşen ve ayrışan yönleri vardır. Sahnenin sağ köşesindeki kadın figürünün elindeki takı dolu sepeti yıkanma eylemindeki kadının olduğu yöne doğru tutmuş olması iki sahnenin (Columbus Sanat Müzesi, Res. 1), (Sanssouci Sarayı, Res. 3) benzeşen noktalarından biridir. İlk sahnedeki kadının saç (Columbus Sanat Müzesi, Res. 1) solundaki figür tarafından tutulurken diğerinde (Özel Koleksiyon, Res. 2) sağındaki tarafından tutulur. Gruplamanın dışında kalan tasvirde (Sanssouci Sarayı, Res. 3) yıkanan kadın topladığı saçlarını kendisi tutmaktadır. İncelediğimiz tasvirlerde (Özel Koleksiyon, Res. 2), (Sanssouci Sarayı, Res. 3) bakışını sahnenin sol tarafına doğru çeviren, vücudunu sahnenin sağ tarafına doğru eğen ve sağ ayağını ileri doğru atan kadının kıyafeti, renk detayları dışında genel kompozisyon şeması açısından neredeyse birbirinin aynısıdır. Bu iki figür arasındaki en büyük fark sağ elleriyle tuttıkları kapların formlarıdır.

“*Davut ile Bat-Şeva*” başlığı altında incelediğimiz üç resimde de arka planda karşımıza çıkan erkeğin, kadın grubunun olduğu alana doğru vücudunu çevirdiği görülür. Bu sahnelerin olgusal anlam açısından ortak olan bir diğer noktası da her sahnede sadece bir erkek figürünün bulunuyor olmasıdır.

Sahnedeki dekoratif unsurlara baktığımızda olgusal anlam açısından ayrışan noktaların olduğu görülür. Eserlerin birinde (Columbus Sanat Müzesi, Res. 1) sahnenin sol köşesinde duran ve dizleri üzerine çöken mavi elbiseli kadının, ellerinin arasında gümüş renkli bir kap, sağ tarafında ise vaso benzeri bir nesne görülür. Form açısından iki sahnede yer alan (Özel Koleksiyon, Res. 2), (Sanssouci Sarayı, Res. 3) kaplar birbirlerine benzemekte ancak kupa şeklindeki renk değişikliğiyle de ayrışmaktadır. Sahnenin sağ köşesindeki sarı renkli köşede toplanmış bir şekilde verilen parlak kumaş parçasına iki eserde (Özel Koleksiyon, Res. 2), (Sanssouci Sarayı, Res. 3) rastlamaktayız. Kumaşların üstünde yer alan beyaz renkli örtüler de bu tasvirlerin ortak noktalarından biridir.

Arka plandaki heykellerin konumları ve şekilleri birbirlerinden farklıdır. Eserlerden birinde (Columbus Sanat Müzesi, Res. 1) karşımıza çıkan heykeller, kare çerçeveli alınlığın üstüne yerleştirilmiştir. Diğer çalışmada (Özel Koleksiyon, Res. 2) kadın heykeli, yapının yüzeyindeki nişin

içerisindedir. Arka plandaki yapıların cephesinde herhangi bir heykelin bulunmadığı üçüncü sahne bu noktada diğerlerinden ayrışır.

Yıkanan ya da yıkanma eyleminde bulunan kadının, üreme organını incelediğimiz sahnelerin ikisinde (Özel Koleksiyon, Res. 2), (Sanssouci Sarayı, Res. 3) sağ dizinin üstündeki şeffaf kumaş parçasıyla kapatılmıştır. Hacimli bir şekilde verilen beyaz renkli kumaş parçası, sol bacağın büyük bir kısmı ile kadının üreme organını örtmesiyle bu çalışma (Columbus Sanat Müzesi, Res. 1) diğer iki tasvirde ayrılır.

Olgusal anlam açısından incelediğimiz üç sahne, yıkanma eylemi hazırlığı yapan ve yüksek bir zemin üzerine oturan kadın ile bu figürün yıkanmasına/süslenmesine yardım eden figürlerden meydana gelmektedir. Bu durum da bizi eserlerin kompoze uygulamaları noktasında birbirlerine benzediklerini gösterir. Figür sayıları açısından eserlerden ikisi (Columbus Sanat Müzesi, Res. 1), (Sanssouci Sarayı, Res. 3) aynı özelliklere sahipken kompozisyonu işlenmesi, aksiyon alanları ve hizmetli kadınların eylemleri açısından iki sahnenin birbirlerine olgusal anlam açısından daha çok benzedikleri görülür. Arka plandaki büyük boyutlu yapıların varlığı, yapıların ağaçlarla kuşatılması ve olayın gerçekleştiği atmosferik ortam noktasında da eserlerin büyük oranda benzeştikleri görülür.

## 2.2. İkonografik Anlam ve İfadesel Özellik

İncelediğimiz eserlerde "Davut ile Bat-Şeva" ikonografisi resmedilmiştir. *Kutsal Kitap*'ta geçen ikonografik metin özetle şöyledir:<sup>48</sup>

*"...İlkbaharda ve kralların savaşa gittiği bir dönemde ordusunu savaşa gönderen Davut, Yeruşalim adı verilen yerleşim yerinde kalmaktadır. Bir akşamüstü birden uyanan Kral, yatağından kalkar ve sarayın damına çıkıp gezinmeye başlar. Bu esnada, sarayın damında gezinirken yıkanan bir kadın görür. Gördüğü bu güzel kadının kim olduğunu öğrenmek için birini gönderir. Gönderdiği adam, kadının Eliam'ın kızı Hititli Uriya'nın karısı Bat-Şeva olduğunu söyler..."*

İkonografideki bu bilgiler ışığında, sanatçının eserlerini incelediğimizde üç tasvirde de sahnenin sağ tarafında yer alan, üreme organı dışında vücudunun büyük bir kısmı çıplak olarak verilen ve bir yükselti üzerinde oturarak yıkanma eylemi esnasında görselleştirilen kadının "...Damdan yıkanan bir kadın gördü...Kadın çok güzeldi..." ikonografisinde bahsi geçen "...Eliam'ın kızı Hititli Uriya'nın karısı..." olarak da ifade edilen Bat-Şeva olduğu anlaşılmaktadır. Sanatçı Bat-Şeva'yı yıkanma eylemi esnasında göstererek bu açıdan ikonografiye sadık kalmıştır. İkonografide, Bat-Şeva'nın üreme organını örten beyaz renkli örtü ile (Columbus Sanat Müzesi, Res. 1) şeffaf kumaş parçası (Özel Koleksiyon, Res. 2), (Sanssouci Sarayı, Res. 3) olduğuna dair herhangi bir bilgi yoktur. Üreme bölgesini örten kumaşlar sanatçının bireysel yorumudur. Eserlerin ikisinde de (Özel Koleksiyon, Res. 2), (Sanssouci Sarayı, Res. 3) sahnenin sağ köşesine toplanmış bir vaziyette verilen renkli kumaş parçaları da sanatçının bireysel değerlendirmesidir. Sanatçının bireysel özelliklerinden bir diğeri ikonografide yer almamasına rağmen Bat-Şeva'nın (Özel Koleksiyon, Res. 2), (Sanssouci Sarayı, Res. 3) kulağındaki küpelerdir. Tasvirlerin birinde (Özel Koleksiyon, Res. 2) Bat-Şeva'nın elinde tuttuğu siyah çerçeveli ayna ile diğer eserdeki (Sanssouci Sarayı, Res. 3) bir kadın figürü tarafından tutulan büyük boyutlu ayna, ikonografide yer almayan nesnelere. Sahnelerde karşımıza çıkan yıkanma/temizlenme malzemeleri ile vazo benzeri kap gibi dekoratif unsurlar da Artemisia'nın ikonografiden bağımsız olarak uyguladığı kompozisyon özellikleri olarak karşımıza çıkar.

İkonografideki "...yıkanan bir kadın..." ifadesi Bat-Şeva'nın yıkandığı yer hakkında herhangi bir bilgi içermez. Üç resimde de Bat-Şeva'nın bir korkuluk önüne yerleştirilmesi ve burada eylem halinde bulunması sanatçının eserine yorumunu yansıttığı yerlerden biri olarak karşımıza çıkar. Eserlerden ikisinde (Özel Koleksiyon, Res. 2), (Sanssouci Sarayı, Res. 3) karşımıza çıkan heykeller ile kadın figürleri tarafından tutulan içi sıvı dolu kaplar da sanatçının bireysel yorumudur. Artemisia'nın ikonografiden uzaklaştığı bir diğer nokta da Bat-Şeva dışında sahnede bulunan kadın figürleridir. İkonografide bahsi geçen "...yıkanan bir kadın..." ifadesi Bat-Şeva'nın yıkanma eylemini herhangi bir kadının yardımını almadan tek başına yaptığını gösterir.

<sup>48</sup> Kutsal Kitap 2008, 313-315.

İncelediğimiz tasvirlerde, Bat-Şeva'yı izleyen ve vücut yönelişini Bat-Şeva'nın olduğu alana doğru çeviren, arka plandaki büyük boyutlu yapıların cephesinden de kadın grubunun olduğu alana doğru yönelen erkek figürü bulunmaktadır. Bu eserlerde karşımıza çıkan erkek figürü "...*Davut yatağından kalktı...Damdan yıkanan bir kadın gördü...*" ikonografisinde de açıkça belirtildiği üzere Kral Davut'tur. Davut'u, Bat-Şeva'yı izlerken gösteren ressam ikonografiye birebir sadık kalmıştır. "...*sarayın damına çıkıp gezinmeye başladı...*" ifadesine kısmen sadık kalan sanatçı, Davut'u saray benzeri bir mekanın içinde göstererek metne uyumu ancak "...*dam...*" yerine Kral'ı balkon şeklinde cepheden taşıyan bir yükselti üzerinde göstererek ikonografiden uzaklaşmıştır. Üzerinde durduğumuz bir diğer nokta bu yapıların/sarayların genel şekli ve cephesindeki süslemeleriyle ilgidir. Sarayların kat düzenlemesi ve cephesindeki bezemeler hakkında ikonografide herhangi bir bilgi yer almaz. Davut'un üzerindeki elbisenin rengi ve şekli de sanatçının eserine bireysel yorumunu yansıttığı yerlerden biridir. Bat-Şeva'nın yıkanma eylemi ile Davut'un sarayın damına çıkıp gezinmesi "...*Bir akşamüstü...*" olmuştur. İncelediğimiz tasvirlerin ikisinde (Özel Koleksiyon, Res. 2), (Sanssouci Sarayı, Res. 3) sanatçının ikonografiye birebir sadık kaldığı görülür.

"*Davut ve Bat-Şeva*" başlığı altında incelediğimiz üç eseri İkonografik Anlam ve İfadesel Özellik açısından ele aldığımızda sanatçının Bat-Şeva ile kadının yıkanmasını izleyen Davut'u göstermiş olması ikonografiye genel anlamda sadık kaldığını gösterir. Bunun yanı sıra incelediğimiz resimlerde ikonografide yeri olmayan hareket halindeki kadın figürleri, temizlik malzemeleri, çeşitli takılar ile sahnenin çeşitli yerlerine dağılan kumaş parçaları sanatçının bireysel yorumu olarak karşımıza çıkar.

Bat-Şeva'nın sadece yıkanmaya odaklanması Davut'un da meraklı bir ruh hali içinde kadın grubunun olduğu yöne doğru çevrilmiş olması ifadesel özellik açısından sanatçının ikonografinin genelinden uzaklaşmadığını gösterir.

### 2.3. İkonolojik Anlam

Artemisia Gentileschi (1593-1653), Barok üslupta eser veren kadın sanatçılardan biridir. Caravaggio'dan etkilenen Orazio Gentileschi'nin kızı olarak da tanınır.<sup>49</sup> Kadın ressamalara rağbet edilmeyen bir dönemde Floransa Accademia di Arte del Disegno'ya kabul edilen ilk kadın ressam olması,<sup>50</sup> sanatçıyı kendi döneminde öne çıkaran önemli bir gelişme olarak kabul edilmektedir.<sup>51</sup>

Gentileschi Roma, Floransa ve Venedik'teki çalışmalarıyla önemli bir ün kazanmış, eserleri aristokrat çevrelerce aranır hale gelmiştir.<sup>52</sup> Resim sanatı üzerindeki ilk çalışmalarını babasıyla birlikte yapmıştır. Kadın ressamın bu dönemde doğal betimleme tarzını benimsediği bilinmektedir. 1611'de Orazio, Roma, Palazzo Palaviani-Rospigliosi'de bulunan Agostino Tassi'den (1578-1644) ders almıştır. 1613 yılında Floransalı ressam Pierantonio Stiattesi ile evlenen Artemisia, Büyük Dük II. Cosimo de' Medici (1590-1621) Lorraineli Christina'nın (15165-1637) himayesi altına girmiştir. Floransa'dayken *Ud Çalan Azize Cecilia* (1616)<sup>53</sup> ile *Yudit ve Yardımcısı* (1614-1620)<sup>54</sup> isimli eserini hazırlamıştır.<sup>55</sup> Asur ordusunun komutanı Holofernes'in öldürülmesini konu alan, *Yudit Holofernes'in Başını Keserken* (1612-1621) isimli tuvali, konu bakımından sanatçının birden fazla eserine ilham vermiştir.<sup>56</sup> 1621 yılında Roma'ya yeniden dönen sanatçı burada dokuz sene kalmıştır. "*Yudit*" temalı eserlerinden bir tanesini de bu süre içinde yapmıştır. 1638'de saray ressamı olarak görev yapan babasının yanına İngiltere'ye giden Artemissa, *Resim Alegorisi Olarak Otoporte* (1630) adlı eserini

<sup>49</sup> Myers 1979, 195; Garrard 1989, 13; Sanatçının eserleri ve hayatı hakkında daha kapsamlı bilgi için bkz. Garrard 1989, 13-93, Bissell 1999, 135, 159, 208, 441; Cohen 2000, 47-75; Silvers 2010, 2-7.

<sup>50</sup> Bissell 1999, 441.

<sup>51</sup> Öndin 2018, 100; <https://www.uffizi.it/opere/giuditta-decapita>

<sup>52</sup> Buckley 2013, 832.

<sup>53</sup> <http://galleriaspada.beniculturali.it/index.itgentileschi-madonna>

<sup>54</sup> Tükel 2018, 83.

<sup>55</sup> Öndin 2018, 104.

<sup>56</sup> Eserlerinde "Yudit" temasını sıklıkla ele alması, Artemisia Gentileschi'nin tecavüz sonrasında yaşadığı psikolojik durumun bir yansıması olarak değerlendirilmektedir. Konu hakkında daha detaylı bilgi için bkz. Öndin 2018, 99-104.

<sup>56</sup> Öndin 2018, 101.

yapmıştır.<sup>57</sup> Greenwich'teki Queen's House'daki Great Hall'un tavan resimlerinde babasıyla birlikte çalışmıştır.<sup>58</sup> Babasının ölümü üzerine Napoli'ye giden ressam 1642 yılında ölmüştür.<sup>59</sup>

Dini ikonografi yanı sıra mitolojik konular ve tarihte öne çıkan kadın figürleri ressamın eserlerine konu olmuştur.<sup>60</sup> Sanatçı, figürlerin birbirlerinden bağımsız vücut hareketlerinde, ışığın nesnelere üzerindeki dağılımında ve canlı renkleri kullanmasıyla çağdaşlarından ayrılmaktadır.<sup>61</sup> Işık-gölge aktarımı, ele aldığı figürlerin hareketlerinde vurgulayıcı bir şekilde kendini belli etmektedir.

Çalışmaya konu olan ve Artemisa Gentilechi tarafından yapılan üç eser birbirlerine çok yakın tarihlerde tamamlanmıştır. Vahşet resimleri, kadın figürleri ve mitolojik sahneleriyle öne çıkan ressam, kadın zarafeti ile güzelliğini gerçekçi anatomik vurgularla Bat-Şeva temalı resimlerinde de göstermiştir. Tuvallerin yakın tarihlerde tamamlanmış olmaları ile eserlerde karşımıza çıkan teknik detaylar sanatçının bireysel üslubunu anlamamız açısından son derece önemlidir. Bat-Şeva'nın çıplaklığı, ten renginin belirgin bir şekilde vurgulanması, hareketten kaynaklanan kas yapısındaki değişim, anatomideki gerçeklik ve tensel detaylar Barok Sanat'ın hâkimiyetini belirgin bir şekilde yansıtır. Hareket halindeki figürlerin kıyafetlerinde karşımıza çıkan kumaş kıvrımları, renkli kumaşlar, parlak yüzeyler, kıyafetlerdeki motif çeşitliliği ve elbiselerin hacimli yapısı gibi özellikler de dönemin sanat ruhuna uygundur. İncelediğimiz her eserde, resmin sağ köşesinde duran ve bir yükselti üzerinde oturan Bat-Şeva'nın durağan olmayan tarzı dikkatlerden kaçmaz. Bir başka ifade ile tasvirlerin odak noktası olan Bat-Şeva başta olmak üzere sahnedeki figürlerin hareketliliği resimlerin geneline yayılan dinamik etkiyi güçlendirmiştir. Barok Sanat'ın dinamik etkisiyle ortaya çıkan gölgelilik ve parçalanmış yüzeyler, incelediğimiz eserleri Rönesans'ın çizgisel resim anlayışından uzaklaştırarak Barok üslubun hâkimiyetine dahil etmemize olanak sağlayan kompozisyon uygulamalarıdır. Bat-Şeva üzerine yoğunlaşan ışık, kontrast vurgusu ve ışık-gölge zıtlıklarıyla yaratılan derinlik algısı da Barok üslubun temel karakteristik özelliklerindedir.

İkonolojik anlam açısından üzerinde durduğumuz bir diğer nokta da sanatçının yaşadığı dönemin sanatsal ortamındaki ayırt edici "konumu" olmuştur. Ressam bir babanın kızı olması kadın sanatçının kariyer inşasında çok önemli bir noktadır. Sanatçının genel üslubu ile bu resimlerinde karşımıza çıkan aydınlık ve karanlık yüzeyler arasındaki kontrastın çok belirgin bir şekilde vurgulanmış olması, içinde büyüdüğü sanatsal ruhun etkisiyle şekillenmiş olmalıdır. Caravaggio'nun arkadaşı olan babasının sanat anlayışından etkilenen Artemisia, incelediğimiz bu üç resminde de bu tarzın etkilerini yoğun bir biçimde eserlerine yansıtmasını bilmiştir. Tasvirlerde karşımıza çıkan parçalanmış yüzeyler, arka plandaki yapıların Barok Sanat'a özgü bir biçimde geri plana itilmesi ve sahnedeki hareketliliği sağlayan kadın figürleri sanatçının temel üslup özelliklerinden izler taşıyan kompozisyon uygulamaları olarak dikkat çeker.

## Sonuç

Artemisa Gentilechi, erkek egemenliğinin toplum yaşantısında baskın bir şekilde hüküm sürdüğü, sanatsal çevrelerin de erkek otoritesi tarafından şekillendirildiği bir zaman diliminde yaşamıştır. Genel kabullerin aksine, bir kadın ressam olarak tasvirlerini yapabilmiş olması, cinsiyet eğilimli patronaj sistemi içinde var olmayı başaran sanatçının yetenekleriyle ön plana çıkan şahsiyet anlatımlarına büründürmüştür Gentilechi'yi. XVII. yüzyıl sanat hayatının ve hiç kuşkusuz Barok resmin en çok işlenen temalarından birine "Bat-Şeva" ikonografisine odaklanmış olması ressamın, daha önce sözünü ettiğimiz eğilimlerden kaynaklanan bir "seçicilik" olduğunu da gösterir. Ana teması "kadın" olan alegorik ya da sembolik anlatımlarla dolu tasvirlerinde ikonografilere genel anlamda bağlı kalan sanatçı, ele aldığı kadın figürlerini tıpkı Bat-Şeva temasında olduğu gibi tarihi bir şahsiyete de büründürmüştür. İkonografik anlatımların bağlılığı sanatçının biçim işlenişinde, duyguların aktarılmasında ve olay örgüsünde figür odaklı anlatımlarıyla net bir biçimde öne

<sup>57</sup> Zirpolo 2008, 44.

<sup>58</sup> <https://www.britannica.com/biography/Artemisia-Gentileschi>

<sup>59</sup> Eğitim aldığı Agostino Tassi'nin tecavüzüne uğrayan ve Napoli'de öldüğü bilinen Gentileschi'nin intihar etmiş olabileceği de araştırmacılar tarafından ileri sürülmektedir. Yorumlar için bkz. Cohen 2000, 31; Duran 2018, 112.

<sup>60</sup> Öndin 2018, 100.

<sup>61</sup> Buckley 2013, 832; <https://www.artsy.net/article/artsy-baroque-master-artemisia-gentileschi>

çıkılmaktadır. Gentilechi'nin incelediğimiz üç eserinde de bireysel üslubunun dönemin sanat anlayışıyla kaynaştığı görülür. Kadın çıplaklığının dini bir ikonografinin içerisinde anlatılmış olması ve olayın başkahramanı Kral Davut'un, tasvirlerin arka planından sahneye dâhil edilmesi çıplaklığın ve şehvetin genel olarak resimlerde kabul edilmediği bir ortamda, dini-tarihi bir karakterin "özel" hayatından bir kesitin görselleşmesiyle olanaklı hale gelebilmiştir. Bir başka ifade ile "kadınlığın" baskın bir biçimde vurgulandığı sahnelerdeki "çıplaklık", ikonografinin referansı ile ressamın bir nevi "kısıtlı bir özgürlük" alanı yaratmıştır.

### Yazar Katkıları

Çalışmaya; Yazar 1: % 50, Yazar 2: % 50 oranında katkı sağlamıştır.

### Çıkar Çatışması Beyanı

"Artemisia Gentileschi'nin Tasvirlerinde "Bat-Şeva" İkonografisi" başlıklı makalemiz ile ilgili herhangi bir kurum, kuruluş, kişi ile mali çıkar çatışması yoktur ve yazarlar arasında da herhangi bir çıkar çatışması bulunmamaktadır.

### Kaynakça

- Adam, B. 2018, "Yahudilik", *Dinler Tarihi*, (ed. Baki Adam), Ankara, 62-128.
- Adams, S. L. 2011, *A History of Western Art*, City University of New York.
- Ağçiçek, B. 2017, *Barok Resim Sanatından "Light Art"a Uzanan Işık Kavramı*, Ondokuz Mayıs Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Samsun.
- Akşit, C. 2019, *Dinler Tarihi*, İstanbul.
- Altan, K. Ö. 2015, *Katolik Yapıların İç Mekân Tasarımında Gotik ve Barok Dönemin Karşılaştırılmalı Analizi*, Bahçeşehir Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul.
- Arenas, J. F. 1990, *The Key to Renaissance Art*, Great Britain.
- Atasoy, N. 1985, *17. ve 18. Yüzyıllarda Avrupa Sanatı*, İstanbul.
- Aydın, M. 2018, *Ana Hatlarıyla Dinler Tarihi: Tarih, İnanç ve İbadet*, İstanbul.
- Bazin, G. 2015, *Sanatın Tarihi*, (çev. Selahattin Hilav), İstanbul.
- Bergerhoff, R. 1983, *Raffael*, Berlin.
- Besalel, Y. 2001, "David Ameleh", *Yahudilik Ansiklopedisi*, 1, Gözlem Yayıncılık, İstanbul, 137-139.
- Bissell, R. W. 1999, *Artemisia Gentileschi and the Authority of Art Critical Reading and Catalogue Raisonné*, University Park, Pennsylvania State University Press.
- Blunt, A. 1988, *Baroque and Rococo*, London.
- Buckley, J. P. 2013, "Perspectives Artemisia Gentileschi 1593-1653", *The American Journal of Psychiatry*, 10/8, 832-833.
- Brandes, G. 1963, *Michelangelo His Life-His Times-His Era*, New York.
- Campbell, G. 2003, *The Oxford Dictionary of the Renaissance*, New York.
- Charles, V. 2007, *Renaissance Art*, New York.

- Chilvers, vd. 1988, *The Oxford Dictionary of Art*, Oxford.
- Cohen, S. E. 2000, "The Trials of Artemisia Gentileschi: A Rape as History", *The Sixteenth Century Journal*, 31, 1, 47-75.
- Cole, A. 2016, *Italian Renaissance Courts: Art, Pleasure and Power*, New York.
- Conti, F. 1982, *Barok Sanatını Tanıyalım*, İstanbul.
- Cumming, R. 2008, *Sanat (Görsel Rehberler)*, (çev. Ayşe Işın Önal, Aslı Çetinkaya), İstanbul.
- Çelik, H. 1996, *Maniyerizmin Sanat Felsefesi*, İstanbul.
- Dağ, Y. 2013, *Yahudilik'te ve İslâm'da Hz. Davud*, Necmettin Erbakan Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Konya.
- Daugherty, B. 2015, *Between Historical Truth and Story- Telling: The Twentieth Century Fabrication of Artemisia*, (A Thesis Presented to the Faculty of The Graduate), College at the University of Nebraska, In Partial Fulfillment of Requirements For the Degree of Master of Arts, Lincoln.
- Dobos, Z. 2013, *Caravaggio to Canaletto The Glory of Italian Baroque and Rococo Painting*, Budapest.
- Dora, vd., 2009, *Botticelli to Titian Two Centuries of Italian Masterpieces*, Budapest.
- D'Orazio, C. 2015, *Caravaggio'nun Sırrı Sanatın Gücü*, (çev. Çiğdem Arlı Cengiz), İstanbul.
- Duran, A. 2018, *Barok Dönemde Bir Kadın Ressam: Artemisia Gentileschi*, Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Erzurum.
- Earls, I. 2004, *Artists of the Renaissance*, London
- Erciş, D. M. 2015, *Rönesans'tan 20. Yüzyıla Kadar Resim Sanatında Anıtsal Görünümler*, Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Erzurum.
- Eroğlu, Ö. 2018, *Rönesans ve Barok*, İstanbul.
- Garrard, M. 1989, *Artemisia Gentileschi: The Image of the Female Hero in Italian Baroque Art*, Princeton.
- Gelb, M. J. 1999, *Leonardo Da Vinci Gibi Düşünmek*, (çev. Tuncer Büyükonat), İstanbul.
- Germaner, S. 1997a, "Maniyerizm", *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, 2, İstanbul, 1167-1168.
- Germaner, S. 1997b, "Rönesans", *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, İstanbul, Yem Yayınları, 1584-1586.
- Germaner, S. 1997c, "Barok", *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, 1, İstanbul, Yem Yayınları, 194-197.
- Gombrich, E. H. 1992, *Sanatın Öyküsü*, İstanbul.
- Giudici, V. 1998, *The Sistine Chapel its History and Masterpieces*, New York.
- Gordon, D. 1981, *100 Great Paintings: Duccio to Picasso: European Paintings from the 14th to the 20th Century Illustrated in Colour*, London.
- Gunn, M. D. 1989, *The Story of King David: Genre and Interpretation*, Sheffield.
- Gürkan, L. S. 2018, *Yahudilik*, İstanbul.

- Harman, F. Ö. 1994, “Dâvûd”, *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*, 9, İstanbul, 21-24.
- Hodge, N. A. 2008, *The History of Art Painting from Giotto to The Present Day*, London.
- Hollingsworth, M. 2009, *Dünya Sanat Tarihi*, İstanbul.
- Huizinga, J. 2005, “Rönesans Sorunu”, *Rönesans'ın Serüveni*, (ed. Nurettin Pirim), (çev. Ömer Madran), İstanbul, 26-27.
- Ilchman, vd., 2009, *Titian-Tintoret to-Veronese Rivals in Renaissance Venice*, Boston.
- İnalçık, H. 2011, *Rönesans Avrupa'sı Türkiye'nin Batı Medeniyetiyle Özdeşleşme Süreci*, İstanbul.
- Kılıç, S.-A. Altuncu, 2016, “Yahudi Geleneği Bağlamında Sürgün”, II. Ortadoğu Konferansları: Ortadoğu'daki Çatışmalar Bağlamında Göç Sorunu (Bildiri Kitabı), 516-524.
- Kılıç, S.-A. Altuncu, 2017, “Yahudilikte Savaş Kuralları ve Savaşla İlgili Yaklaşımlar”, *Turkish Studies*, 12/20, 149-166.
- Lace, W. W. 1993, *Michelangelo*, San Diego.
- Lavin, A. M. 2009, *Artist's Art in the Renaissance*, London.
- Letts, R. M. 1981, *The Renaissance*, New York.
- Levin, M. 2006, *Yahudi Ruhaniliği ve Mistisizmi*, (çev. Estreya Seval Vali), İstanbul.
- Louise, C. S. 2009, *Anicent World Leaders: King David*, New York.
- Kleiner, S. F. 2018, *Gardner's Art Through the Ages: A Global History Volume I*, London.
- Kurt, O. A.-Aykut, A. A. 2019, *Dinler Tarihi*, (ed. Murat Demirkol), Ankara.
- Kutsal Kitap Eski ve Yeni Antlaşma (Tevrat, Zebur, İncil)*, 2008, İstanbul.
- Küçük, A.-Tümer, G.-Küçük, A. M. 2018, *Dinler Tarihi*, Ankara.
- Mckenzie, M. 2000, *King David A Biography*, New York.
- Mcneese, T. 2006, *Michelangelo: Painter, Sculptor and Architect*, Chelsea.
- Meral, E. 2007, *Barok Dönem Ölüdoğa Resimlerinde Kullanılan Nesnelere ve Kendi Çalışmalarına Yansımaları*, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul.
- Meral, Y. 2019, “Yahudilik”, *Dünya Dinleri*, (ed. Şinasi Gündüz), İstanbul, 48-102.
- Michel, vd. 2019, *Rembrandt*, London.
- Micheletti, E. 1968, *Velázquez*, New York.
- Montefiore, S. S. 2016, *Kudüs: Bir Şehrin Biyografisi*, (çev. Cem Demirkan), İstanbul.
- Munro, C. E. 1964, *The Encyclopedia of Art*, New York.
- Myers, Ş. B. 1979, *Encyclopedia of Painting*, New York, 412.
- Nauert, G. C. 2004, *Historical Dictionary of the Renaissance*, Oxford.
- Neuman, R. 2014, *Baroque and Rococo Art and Architecture*, London.
- Neusner, J.-Peck, J. A. 2004, *The Routledge Dictionary of Judaism*, London.
- Norwich, J. J. 1990, *Oxford Illustrated Encyclopedia of The Arts*, Oxford.

- Öndin, N. 2016, *Rönesans Düşüncesi ve Resim Sanatı*, İstanbul.
- Öndin, N. 2018, *Barok Resim ve Heykel Sanatı*, İstanbul.
- Panofsky, E. 2005, "Rönesans: Kendini Tanımlamak mı, Kendini Tanımamak mı?" *Rönesans'ın Serüveni*, (ed. Nurettin Pirim), (çev. Ömer Madran), İstanbul, 11-18.
- Pevsner, N. 2016, "Rönesans ve Maniyerizm", *Rönesans'ın Serüveni*, (haz. Enis Batur), İstanbul, 239-256.
- Polat, T.-Antel, F. A. 2015, "Postmodern Cephe Estetiğinde Barok Bir Yöntem Olarak Teatral Anlatım İlkeleri", *Tasarım ve Kuram Dergisi*, 19, 110-113.
- Raditsa, vd. 2000, *The Art of Renaissance Europe A Resource for Educators*, New York.
- Rey, L. J. 1996, *Velázquez*, London.
- Robertson, J. J. 2014, *A Look at Renaissance Art*, Minnesota.
- Rohl, D. 2014, *Beş Bin Yolluk Yolculuk: Cennetten Sürgüne*, (çev. Nazen Ön), İstanbul.
- Rosenberg, J. 1948, *Rembrandt*, Cambridge.
- Sarıkçıoğlu, E. 2016, *Başlangıçtan Günümüze Dinler Tarihi*, Isparta.
- Sayre, M. H. 2004, *A World of Art*, London.
- Scallen, B. C. 2004, *Rembrandt, Reputation and the Practice of Connoisseurship*, Amsterdam.
- Sider, S. 2005, *Handbook to Life in Renaissance Europe*, New York.
- Skolnik, F. 2007, "David", *Encyclopaedia Judaica*, Detroit, 444-458.
- Soergel, M. P. 2005, *Arts & Humanities Through The Eras Renaissance Europe 1300–1600*, Canada.
- Sözen, M.-Tanyeli, U. 2010, *Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü*, İstanbul.
- Stierlin, H. 1994, *Baroque Italy and Central Europe*, Köln.
- Sulku, A. 2016, *Rönesans ve Barok Dönemlerde Avrupa Resminde Son Akşam Yemeği "The Last Supper" Teması*, Trakya Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Edirne.
- Sturgis, A.-Clayson, H. 2000, *Understanding Paintings Themes in Art Explored and Explained*, London.
- Sutton, E. 2016, "Dogs and Dogma: Perception and Revelation in Rembrandt's Presentation in the Temple, c. 1640", *Art History*, 3, 466-485.
- Şentürk, V. L. 2012, *Analitik Resim Çözümlemeleri*, İstanbul.
- Tuncel, M. 2002, *Osmanlı Tezhîp Sanatında Barok- Rokoko Üslûbu 18.-19. Yüzyıl*, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul.
- Turani, A. 1992, *Dünya Sanat Tarihi*, İstanbul.
- Tükel, U. 1997, "Peter Paul Rubens", *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, Yem Yayınları, 3, İstanbul, 1590-1592.
- Uçar, M. 2014, *Caravaggio'nun Eserlerinde Vahşetin Görselliği*, Işık Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul.



Ulutürk, M. 2005, *Hıristiyanlıkta Havarilik*, (Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü (Yayınlanmamış Doktora Tezi), Konya.

Vasari, G. 2013, *Sanatçıların Hayat Hikayeleri*, (çev. Elif Gökteke), İstanbul.

Wedgwood, V. C. 1958, *The World of Rubens 1577-1640*, New York

Williams, R. 2017, *Raphael And The Redefinition of Art in Renaissance Italy*, Cambridge.

Witting, F.-Patrizzi, I. M. 2012, *Michelangelo da Caravaggio*, New York.

Wölfflin, H. 2019, *Rönesans ve Barok: İtalya'daki Barok Üslubun Özü ve Ortaya Çıkışı Üzerine Bir İnceleme*, (çev. Alp Tümertekin-Nihat Ülner), İstanbul.

Wundram, M. 1998, *The Renaissance*, London.

Zirpolo, L. H. 2008, *Historical Dictionary of Renaissance Art*, Toronto.

### İnternet Kaynakları

URL 1 <https://www.artsy.net/article/artsy-baroque-master-artemisia-gentileschi>

URL 2 <https://www.pubhist.com>

URL 3 <https://www.museumportal-berlin.de/tr>

URL 4 <https://www.caravaggio.org>

URL 5 <http://www.columbusmuseum.org>

URL 6 <https://www.uffizi.it/opere/giuditta-decapita>

URL 7 <http://galleriaspada.beniculturali.it>

URL 8 <https://www.britannica.com/biography/Artemisia-Gentileschi>

URL 9 <https://www.uffizi.it/opere/giuditta-decapita>

URL 10 <http://galleriaspada.beniculturali.it/index.itgentileschi-madonna>

URL 11 <https://www.britannica.com/biography/Artemisia-Gentileschi>

URL 12 <https://www.artsy.net/article/artsy-baroque-master-artemisia-gentileschi>

### Resimler



**Res. 1:** Artemisia Gentileschi, *Bat-Şeva*, 1636-1637, Tuval Üzerine Yağlıboya, 265,4x209,5 cm., Columbus Sanat Müzesi (ww.columbusmuseum.org).



**Res. 2:** Artemisia Gentileschi, *Bat-Şeva Banyoda*, 1640, Tuval Üzerine Yağlıboya, 228x228 cm., Özel Koleksiyon ([www.pubhist.com](http://www.pubhist.com)).



**Res. 3:** Artemisia Gentileschi, *Bat-Şeva Banyoda*, 1640-1641, Tuval Üzerine Yağlıboya, 258x218 cm., Sanssouci Sarayı ([www.museumportal-berlin.de](http://www.museumportal-berlin.de)).