

Sosyal Bilimler Dergisi - Journal of Social Sciences

ISSN 2146-4561

Aralık/December 2019, 9 (18): 163-185

Bernardo Strozzi Resimlerinde Davut ve Golyat İkonografisi

Iconography of David and Goliath in Bernardo Strozzi Depictions

Akın TERCANLI

Arş. Gör., Kilis 7 Aralık Üniversitesi, İlahiyat Fakültesi, Kilis/TÜRKİYE

e-posta: akintercanli@kilis.edu.tr

Orcid: 0000-0002-8736-0126

Makale Bilgisi/Article Information

Makale Türü/Article types: Araştırma Makalesi/Research Article

Geliş Tarihi/Received: 21 Eylül/21 September 2019

Kabul Tarihi/Accepted: 18 Aralık 2019/18 December 2019

Yayın Sezonu/Pub Date Season: Aralık 2019/December 2019

Atıf/Cite as: Tercanlı, Akın, (2019), Bernardo Strozzi Resimlerinde Davut ve Golyat İkonografisi/Iconography of David and Goliath in Bernardo Strozzi Depictions, *Sosyal Bilimler Dergisi*, 9 (18), 163-185.
doi:<https://doi.org/10.31834/kilissbd.623059>

Rights reserved.

For Permissions

sbedergi@kilis.edu.tr

BERNARDO STROZZI RESİMLERİNDE DAVUT VE GOLYAT İKONOĞRAFİSİ¹

ÖZ

İnsanoğlunun en güçlü ifade biçimlerinden biri olan sanat eserleri, yüzyıllardır inanca ait duyguların, düşüncelerin ve imgelerin yansıtılmasında çok önemli bir rol üstlenmiştir. Manevi dünyanın simge, imge ve görselleri her türlü materyal üzerinde yerini almıştır. Yahudilik ve Hristiyanlığın kutsal metinlerini içinde barındıran *Kitab-ı Mukaddes*'teki olaylar, mekânlar ve kişiler yüzyıllar boyunca ilgi çekici olmuştur. Üç semavi dinin ortak değer olarak kabul ettiği Hz. Davut'un hayatına ilişkin sahneler de bu ilginin odak noktalarından biridir. Kutsal metinler (*Samuel* 1-2 ve *Krallar*-1) ile tarihsel dokümanların verdiği bilgilere göre, bir çoban olarak tarih sahnesine çıkan Hz. Davut, İsrailoğulları'nın dağılık hâlde bulunan kabilelerini birleştirmiştir. İkiye bölünen Yahudi Krallığı'nı tek bir bayrak altında toplamayı başarması da Kral Peygamberin, birleştirici gücünün göstergelerinden birisidir. Bu çalışmada, Hz. Davut'un Golyat ile mücadelesini resmeden eserlere odaklanılmıştır. İkonografiye göre, Filistinli bir dev olarak adı geçen Golyat, İsrailoğulları'na meydan okumuş bunun sonucunda da Hz. Davut elindeki sapanla Golyat'ı yenerek başını kesmiştir. Çalışmada ele alınan resimler, Barok döneminin önde gelen simalarından biri olan Bernardo Strozzi'ye (1581-1644) aittir. “Panofsky metodu” esas alınarak incelenen bu resimler, Monografik çalışmalar dışında hiçbir yayına konu olmamıştır. Dolayısıyla Barok döneminin özellikleri içerisinde değerlendirilen bu resimlerin sanat tarihindeki öneminin ortaya konulması çalışmanın esas amacıdır.

Anahtar kelimeler: Davut, Barok, İkonografi, Bernardo Strozzi, Golyat

ICONOGRAPHY OF DAVID AND GOLIATH IN BERNARDO STROZZI DEPICTIONS

ABSTRACT

As one of the most powerful forms of expression of human beings, art works have played a very important role in reflecting the feelings, thoughts and images of faith for centuries. Symbols, images and visuals of the spiritual world have taken their place on all kinds of materials. The events, places and people in the *Bible* that contain the sacred texts of the Judaism and Christianity have been interesting for centuries. The scenes of David's life, which three celestial religions regard as common values, are also one of the focal points of this interest. According to the

*Bu makale, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü'nde halen hazırlanmakta olan “Avrupa Tasvir Sanatlarında Hz. Davut İkonografisi (16-17. Yüzyıl)” başlıklı doktora tezinden üretilmiştir.

sacred texts (*Samuel 1-2* and *Kings-1*) and historical documents, David united the scattered tribes of the Israelites. The fact that he managed to unite the Jewish kingdom, which was divided into two, under a single flag is one of the indicators of the unifying power of the King Prophet. This study focuses on works depicting David's struggle with Goliath. According to the iconography, Goliath, who was called a Palestinian giant, challenged the Israelites and as a result, David defeated Goliath with his slingshot. The depictions we discussed in this study belongs to Bernardo Strozzi (1581-1644) who is one of the leading figures of the Baroque period. These depictions, examined on the basis of the “Panofsky method, have not been subject to any publication other than monographic studies. Therefore, the main aim of this study is to reveal the significance of these depictions, which are evaluated within the characteristics of Baroque period, in art history.

Keywords: David, Baroque, Iconography, Bernardo Strozzi

GİRİŞ

İtalyan resim sanatının temellerinin on üçüncü yüzyılda dönemin önde gelen sanatçılarından; Cenni di Pepo (1240-1312), Giotto di Bondone (1267-1337) ve Duccio di Buoninsegna (1255-1318) ile atıldığı bilinmektedir. Bu dönemdeki sanatçıların üstün çabası, Bizans mozaiginden miras kalan alışkanlıkların ve sınırların genel sanat anlayışından atılmasına hizmet etmiştir. Bu bağlamda resim, yalnızca hayal edilenlerin kâğıda geçirilmesi gibi dinsel bir saygının aynası olmaktan çıkmış, gerçek dünyanın görüntüsü olmuştur. O zamana dek figürler kabartmadaki gibi canlandırılırken değişimle bir derinlik kazanmıştır. Yaşanan değişimle birlikte kumaşlar ağır kıvrımlarla dökülmekte, artık yalnızca çizgilerle belirtilmemekte ve perspektifle derinlik duygusu verilmeye çalışılmaktadır (Özüdoğru ve Altınsapan, 1989: 70).

Rönesans sanatı ve edebiyatında yaratılan yenilikler, geleneksel yapıların içine dâhil edilmeye çalışılmıştır. Erken Rönesans resim sanatı çizgisel olarak nitelendirilecek bir kompozisyon anlayışına bağlı kalmıştır (Akyürek, 1994: 32; Sulku, 2016: 10). Nesnelerin konturları açık bir şekilde vurgulanarak, her bir nesnenin elle tutulur gözle görülür gerçek bir görüntü olarak belirlenmesi amaçlanmıştır. Ancak bu noktada Leonardo da Vinci (1452-1519) ve bu süreçte yaşayan çağdaşlarının gözlem ve katkılarının devreye girmesiyle, Yüksek Rönesans resmi olarak ifade edilen dönemde (on beşinci yüzyıl sonu ve on altıncı yüzyıl başları) konturların gölgede eritilmesi yoluyla daha inandırıcı ve ruhsal bir doğacılık anlayışı gündeme gelmiştir.²

İtalya’da on altıncı yüzyılın ortalarından sonra, eserlerdeki hareketleri ve ifadeleri abartma, oranları inceltip uzatma, figürlerin resmedilmesinde doğal olmayacak kadar eğilip bükülmüş duruşların canlandırılması eğilimi

²Rönesans kelimesi köken olarak; Fransızca “*renaissance*” “yeniden doğuş” demektir. Fransızca sözcük “*naissance*” “doğuş” sözcüğünden türetilmiştir. Bu sözcük Latince aynı anlama gelen “*nascentia*” sözcüğünden evrilmiştir. Latince sözcük “*nasci*”, “*nat*” “doğmak” fiilinden türetilmiştir. Renaissance terimi “her hangi bir şeyin belirli bir zaman içinde canlandırılması” iken, terimin geniş anlamı “belirli bir dönemin modern çağa öncülük edeceği düşünülen her şeyin canlandırılması” şeklinde olmuştur. Buna göre Rönesans’taki yenilenme, bu dönemin tarihsel sınırları içinde gerçekleşerek kendinden sonraki tüm Batı’yı etkileyecek biçimde iki yönlü bir işlev göstermiştir. Dolayısıyla Rönesans, amaçlanan ideallerin gerçekleştirildiği tamamen başarılı bir dönem olarak değer kazanmıştır. Dönem hakkında daha detaylı bilgi için bkz (Panofsky, 2005: 11; Öndin, 2016: 8-28; Turani, 1990: 346-350; Şenyapılı, 1989: 11; Burke, 2013: 94-102).

olan Maniyerizm ortaya çıkmıştır.³ Maniyeristler, aynı zamanda Barok sanatının da ilk temsilcileridir (Çelik, 1996: 149). Bu sanatçıların hepsi, figürlerine en yoğun ifadeyi vermek için formları eğip bükmüşlerdir. Rönesans döneminden alınan bilgileri, kişisel üslup özellikleri ile kaynaştırarak bir “ara dönem” oluşturmuşlardır (Sulku, 2016: 9; Eroğlu, 2016: 86-90).

On yedinci yüzyıl Avrupa resim sanatı, hem sanatsal açıdan hem de sosyal olaylar bakımından oldukça karmaşık bir yapı sergilemektedir. Barok sanat, Protestanlığın giderek yayılması sonucu, Katolik inancın tekrar canlanması için ortaya çıkan Karşı-Reform sanatı olarak da adlandırılmaktadır. Sanatsal düşünüş ve uygulama yönünden Rönesans’a da karşı bir duruş olarak görülmüştür. Dönemin Protestan eğilimine karşı Barok yapıtlar, kilisenin propaganda aracı olmuştur. Roma ve Papalık çevresinde biçimlenen ve Hristiyan ruhunun yeniden canlandırılmasını amaç edinen anlayış, toplumun bir ruhsal kurtuluşu gibi gösterilmiş, bu duyarlılık ve duygusal yoğunluk Barok sanatını tetiklemiştir. Barok sanat, kilise inançlarına karşı gelenleri yola getirip tekrar kazanmak ve hiç olmazsa iman sahiplerinin itikatlarını pekiştirip sağlamlamak için uğraşan ve onları kendi heybeti ile etkilemeye çalışan Katolik Kilisesi’nin sanat aracı olarak ortaya çıkmıştır (Sulku, 2016: 11).⁴

17. yüzyılda İtalya’da başlayıp Avrupa’ya yayılan Barok sanat, kelime anlamı olarak Portekizce “eğri, hareketli kıvrımları olan biçimsel özelliklerinin yanında bozuk inci” olarak da tanımlanır (Turani, 1975: 20). Simetriye karşı asimetriyi, geometrik biçimlere karşı eğri biçimleri, durağanlığa karşı ise hareketliliği yansıtan bir akımdır. Rönesans’ın yatay ve dikey çizgileri sade, sakin ve durağan bir etkiye sahip iken, Barok dönemde

³Maniyerizm terimi ilk kez yirminci yüzyılda, sanat tarihinin içinde kendi başına bir üslup dönemi olarak kullanılmıştır. “Maniyer” sözcüğü İtalyanca “maniera”dan gelir ve “yapmacık, yapmacık üslup anlamına” gelir (Germaner, 1997: 1167-1168). Yüksek Rönesans döneminin sonu olan 1520-1600 arasında, özellikle İtalya’daki sanatsal değişimleri tanımlama ve Barok dönemin başlangıcı olan on yedinci yüzyıla kadar olan bir dönemi kapsar. Bu sanat üslubu; gerçek dışı, incelik ve gösterişe yönelik, fantezi ve çelişkilere düşkün, yapmacığa ve tuhafliğe varabilen hâliyle kendi kendini sorgulamaya yönelik bir uygarlığın kaygılarının yansımasıdır. İnsan biçimlerinde uzama görülür. Terim, Vasari’nin 1550 yılında Firenze’de (Floransa) sanat tarihi üzerine kaleme aldığı yazıda, “üslup” anlamında kullandığı “maniera” şeklinde kullanılmıştır (Burchardt, 1978: 34).

⁴Barok sanatın Avrupa’ya yayılışı hakkında daha fazla bilgi almak için bkz (Öndin, 2018: 11; Tapie, 27-30; Beksaç, 2015: 75; Skrine, 1987: 4-10; Turani, 1990: 21-22; Gomrich, 1994: 387-391; Atasoy, 1985: 31-32; Eroğlu, 2018: 123; Wölfflin, 1990: 87, 93; Germaner, 1997: 194-196).

hareketlilik ağırlıktadır. Rönesans ne kadar dengeli, aşırılığa kaçmayan, ağırbaşlı, tutarlı ve akla yakın bir tarz ise Barok da o kadar canlı, yenilik heveslisi, sonsuzluk ve sınırsızlığa büyük eğilimi olan, karşıtlıkları ve tüm sanat biçimlerini cesaretle kaynaştıran bir tarzdir. Önceki dönemin sakin ve kendine hâkim yapısına karşılık Barok, alabildiğine çarpıcı, coşkun ve gösterişliydi.⁵Artık Rönesans’taki gibi ideal sayılan klasik bir tipin gerçekleştirilmesi yerine, dâhice buluşlara, şaşırtıcı ve iz bırakan etkilerin elde edilmesine yönelmekteydi (Conti, 1997:163).

Barok döneme kadar mekâna ait ve onun bir parçası durumunda olan resim; egemenliği ele almış, mekân resmi ile bütünleşmiştir. Mekânı yırtarak sonsuza uzanan gökyüzü, tavan resmi bakımından büyük bir yeniliktir. Rönesans ressamı olan ancak Barok resmin habercisi Michelangelo di Lodovico Buonarroti Simoni’nin (1475-1564) Sistine Şapeli (Cappella Sistina, 1512) tavan resimleriyle, Barok dönemin sanatçılarından Giovanni Battista Tiepolo’nun (1696-1770) “Madonna del Rosario” tavan resimleri buna en iyi örnek olarak verilebilecek eserlerdir (Sulku, 2016:11).⁶

Barok resmin habercileri Michelangelo (1475-1564) ve Jacobo Tintoretto’dur (1518-1594). Işığın ustası olarak bilinen Michelangelo Merisi da Caravaggio (1571-1610) Barok resmin Roma’daki önde gelen isimlerindedir. İspanya’da Jusepe de Ribera (1591-1652) ve Diego Velasquez (1599-1660); Fransa’da Flaman resminin en ünlü temsilcisi, renk ustası olarak da bilinen Peter Paul Rubens’tir (1577-1640). Hollanda’da Rembrandt Harmenszoon van Rijn (1606-1669) ve İngiltere’de Van Dyck (1599-1641) da bu dönemin önemli ressamlarıdır (Erdoğan, 2015a: 25-

⁵Turani’ye göre Barok resim: “Kompozisyon bakımından klasik üsluplu resmin özellikleri bu devrede ortadan kalkmaya başlar. Kompozisyon dağılır. Pranüdal ya da üçlü kompozisyon, yerini dağınık diyagonal düzenlere bırakır.” şeklinde ifade edilir. Yazara göre Barok resmin genel özellikleri ise şu şekilde özetlenebilir: Kapalı kompozisyonun yerini açık kompozisyon alır. Resim yüzeyi, mimari yüzeyler gibi parçalanır, ayrıntılı bir hâl alır. Sahte hareketli bir figür topluluğu, süslü saray, ev ve kır atmosferi içinde kompoze edilir. Lüks, süs, tantana, ipekli kumaşlar, boya, dans gibi dünyevi yaşamın fantezi züppeliği, resimlerin konusu olur. Manzara resmi, resim sanatından bağımsız olarak kendini ilk kez göstermeye başlar. Resimdeki hacim ifadesi ışık-gölge ile oluşturulur. Klasik resimde görülmeyen ten rengi belirginleşerek ifade edilir. Öykü yaratma düşüncesi ile kompozisyonlar düzenlenir. Boyanın madde güzelliğinin farkına varılır. Doğal güzelliğinin yanı sıra, resimde ilk kez beliren boya güzelliği bir sanat değeri olarak benimsenir. Konu hakkında daha detaylı bilgi için bkz (Turani, 1990: 21-22).

⁶Michelangelo’nun Capella Sistina eseri hakkında daha detaylı bilgi için bkz (Yetkin, 2007: 35)

50, Erdoğan, 2016b; Erdoğan, 2015c; Öztürk, 2013; Sevinç, 2015; www.nationalgallery.org, 2019).

Wöfflin, Rönesans'ın önemsedığı aklın belirleyiciliğine duyulan tepkiyi Barok'un öncelikli meselesi olarak görür. Araştırmacıya göre Barok sanat, hayal gücüne ve sezgilerin belirsiz evrenine de ciddi bir pay bırakmak istemiştir (Wöfflin, 1990:87-89). Rönesans ile Barok ayrımı yapan araştırmacı, ışığın sanatlar üzerindeki etkisini şöyle açıklar: “Çok kuvvetli bir ışığın şekilleri tahrip edici etkisiyle çok zayıf bir ışığın onları eriten etkisi, Klasik çağda sanat dışında kalan iki problemdi. Rönesans da geceyi betimlemiştir. O zaman kişiler karanlık olarak gösterilmiş, ancak biçimleri olduğu gibi bırakılmıştır. Buna karşılık Barokta kişiler, genel karanlık içinde erimekte ve her şey belirsizliğe düşmektedir. Zevk bu bağıntılı belirginliği de güzel görece kadar gelişmiştir.” (Wöfflin, 1990:238). On yedinci yüzyıl ortalarına doğru Barok ressamlar sonsuzluğa giden mekân tasavvurunu, tavan ve duvarlara yaptıkları göz aldatıcı resimlerle genişletmişlerdir. Böylece gerçek olmayan mekânlar, gerçekte olana ilave ediliyor ve hayal ile gerçek birbiriyle karıştırılıyordu. Bu zahiri mekân kavramının öncelikle kiliselere girdiğini söyleyebiliriz. Böylece Tanrı dünyası dindarın gözüne bir tiyatro sahnesi gibi sunulmuştur (Sulku, 2016:14).

Bu çalışmada incelediğimiz üç resim de, Barok sanatın Avrupa'da hüküm sürdüğü dönemin özelliklerini taşımaktadır. Üslubun yayıldığı yörelerde kendine has sanat özelliklerini de içine aldığı bilinmektedir. İtalya'da Barok sanat başta dinî yapılar olmak üzere birbirinden farklı pek çok türde kendini göstermiştir. Makaleye konu olan ressam, Bernardo Strozzi (1581-1644) de farklı türde pek çok eser üreten ressamların başında gelir. Portreler, tür resimleri, Kutsal Kitap'ta adı geçen kişilerin ve olayların tasvirleri ve alegorik temalar bunlardan bazılarıdır. Bu çalışmada dönemin ve sanatçının üslup özellikleri ekseninde, Davut ve Golyat temalı eserleri üzerine odaklanılmıştır.

1. KRAL VE PEYGAMBER: HZ. DAVUT

Davut, İsrailoğulları'na gönderilen ve kendisine Zebur verilen peygamberdir (Harman, 1994: 21). “Davut” kelimesi, İbranice'de “en çok sevilen göz bebeği” anlamına gelir (Harman, 1994: 21). *Kitab-ı Mukaddes'e* göre Davut, Yahuda sıbtının ileri gelenlerinden Beytülahm'de (Beytlehem) ikamet eden Yesse'nin oğludur. Hz. İbrahim'e kadar varan şeceresi *Kitab-ı Mukaddes'te* ve İslam kaynaklarında şu şekilde verilmektedir: Davut, Yesse, Obad, Boaz, Saimon, Nahşon, Aminadab, Ram, Hetsron, Perets, Yahuda, Yakup, İshak, İbrahim (Harman, 1994:21). Yahudi inancında kral olarak kabul edilen Davut, *Kitab-ı Mukaddes'te* de “David” ismiyle anılır. İslam'da

Peygamber olarak ismi geçen Yahudilikte ise lider kral olarak kabul edilen Davut, Yahudi inancındaki güçlü imgesini günümüzde dahi korumaktadır. Yahudiler bugün bile Kral Davut'un dönemindeki ihtişama kavuşmak istemektedirler (Dağ, 2013:4-7). Bu görkemli döneme yine Davut soyundan biri önderliğinde ulaşacaklarına da inanmaktadırlar (Adam, 2018:95).

Davut'un hayatı, krallık devresi ve karakteriyle ilgili bilgiler, Yahudi kutsal kitabı *Tora*'nın *I* ve *II. Samuel*, *I. Krallar* ve *I. Tarihler* başlığını taşıyan kitaplarda yer alır. Bu kitaplarda Davut'un Yahudiler üzerindeki etkisi ve nüfuzu, devlet adamlığı ve kumandanlığı övülmekle beraber, onun karakterinin iyi ve kötü yönleri de yer alır. Davut, Beytülahmli Yahudi ailesinden gelen, çobanlık yapan, güzel sesli, kızıl saçlı, şair ve savaşçı bir kimsedir (Dağ, 2013:4-7). Kral Saul'un (Tâlût) ölümü üzerine, İsrailoğulları'nın ikinci büyük hükümdarı olan Davut, otuz yaşında kral olmuş ve kırk yıl altı ay (yedi yıl altı ay Hebron'da, otuz üç yıl Kudüs'te) saltanat sürdükten sonra yetmiş bir yaşında vefat etmiştir (Harman, 1994:23-24). MÖ 1006-966 yılları arasında hüküm sürdüğü düşünülmektedir. Ülkenin sınırlarını güneyde Mısır'dan kuzeyde Toroslar'a kadar genişletmiş ve Kudüs'ü başkent yapmıştır. İçinde Hz. Mûsâ'dan kalan Tevrat ve diğer kutsal emanetlerin saklandığı Tâbût's -Sekîne'yi buraya nakletmiştir. Daha sonra oğlu Süleyman tarafından genişletilecek olan mabedi yaptırarak, Tâbût's-Sekîne'yi buraya yerleştirmiştir (Sarıkcıoğlu, 2016:223-224). Dağınık hâldeki Yahudi kabilelerini bir araya toplayarak, Yahudi Krallığı'nı da kurduğu bilinen Davut'un, devlet başkanı olarak hüküm sürdüğü de bilinmektedir. İktidarını merkezileştiren adımlar atmış, davalara bizzat bakmış ve askeri teşkilatını da güçlendirmiştir. Kendinden sonra gelen nesline büyük bir krallık bırakmıştır (Harman, 1994:23).

İslâm'a göre ise İsrailoğulları'nın tarihinde, peygamberlikle hükümdarlık ilk defa Hz. Davut'un şahsında bir araya gelmiştir (Harman, 1994: 24). Bu bilgilerin yanında *Kur'an-ı Kerim*'de Hz. Davut'un bazı özelliklerinden; sesinin güzelliğinden ve bu sesiyle etrafındaki varlıkları etkilemesinden, kendisine ilim, hikmet ve hatipliğin verilmesinden, demiri işlemesinden, merkezileşmiş güçlü bir devlet kurmasından, adaleti tesis için davalara bizzat bakmasından ve devleti medeni bir hâle getirmesinden de bahsedilir (Dağ, 2013:7; Harman; 1994:23-24).

2. OLGUSAL ANLAM

Bu çalışmaya konu olan resimler,⁷ “Panofsky Metodu” ile çalışılmıştır. Bu metoda göre, bir sanat eseri üç başlık altında incelenmelidir. Birinci ya da Doğal Anlam: Olgusal ve İfadesel olmak üzere ikiye ayrılır. İkincil ya da Uzlaşım Anlam ve İçsel Anlam veya İçerik. Panofsky, “yorum nesnesi” başlığı altında gruplandığı eserleri, “yorum etkinliği” başlığı altında da; ön ikonografik betimleme, ikonografik analiz ve ikonografik yorum şeklinde açıklamaktadır.⁸

İncelediğimiz iki resimde de figürün koyu renkli bir fon önünde bulunduğu görülür (Resim1-2). Resim 3’deki figürün gerisine bakıldığında ise kararmış gökyüzü ile sağ ve sol taraftan figürü kuşatan koyu kırmızı tonlarındaki bulutların varlığı dikkat çeker.

Sahnenin ortasındaki figürlerin kaslı kolları, anatomik özellikleri ve fizik yapısı erkek olduğunu gösterir. Ayakta durduğu anlaşılan erkek figürlerin bakışı bize göre sahenin sağ köşesine çevrilmiştir (Resim 1-3). İki figürün saçı koyu (Resim 1-2), diğesinin ise kırmızı saç tonundadır (Resim 3). Resim 1’deki figürün üzerinde, sol omuzunun altından başlayarak bacaklarına kadar inen ve hacimli olarak verilen beyaz renkli elbise yer alır. Elbisenin altında ve bel hizasında ise yarısı görülebilen mavi renkli kumaş parçası bunun da üzerinde kahverengi bir kemer bulunur. İkinci resimdeki figürün kıyafeti ve kıyafetin vücut üzerindeki aldığı şekil resim 1’deki ile aynıdır. İki resim arasındaki fark renk konusunda yaşanır. Resim 1’de, kemer hizasındaki kumaşın mavi renkli olması söz konusu iken diğesinde ise kahverengi tonlarındadır. Resim 3’deki figürün üzerinde ise koyu yeşil tonlarında elbise yer alır. Elbisenin iç kısmında yer alan içlik beyaz renklidir. Sağ ve sol kolun dirsek üstünden kıvrım yapan içlik, gövdenin ortasında ise düğüm yapar. Sol omuzunun üzerinden bel bölgesine doğru düğüm yaparak devam eden sarı renkli kumaş parçası, figürün karın bölgesinin olduğu alana doğru yarım daire taşıntı yapar. Buradaki kumaş parçasının sağ tarafındaki uç kısmı topuz şeklinde son bularak, sol omuz üzerinden gelen kırmızı renkli

⁷Bernardo Strozzi’nin *David ve Golyat* temalı ilk eseri özel bir koleksiyonda yer alır (Resim 1). Tuval üzerine yağlıboya olarak yapıldığı bilinen (116.8 x 98.4 cm) çalışma, 1635 yılına tarihlenmektedir (www.sothebys.com, 2019). Hermitage Müzesi’nde bulunan ikinci resim 1635 yılına aittir (Resim 2). Tuval üzerine yağlıboya olarak yapıldığı bilinen resim, bir önceki eser ile neredeyse aynı ölçülere sahiptir (132,5 x 100 cm), (www.lib-art.com, 2019). *David ve Golyat* temalı serinin son resmi 1636 yılına aittir (Resim 3). Cincinnati Sanat Müzesi’nde yer alan çalışma, diğes iki resimle aynı türde yapılmış olup boyut olarak ikisinden de daha büyüktür (154 x 119, 1 cm), (https://www.cincinnatiartmuseum.org, 2019).

⁸Metot hakkında daha fazla bilgi için bkz (Panofsky, 2012: 28-37).

şerit hâlindeki kumaş ile bağlanmıştır. İki figürün başında da şapka ye alır (Resim 1 ve 3). İlk resimdeki şapkada kırmızı üzerine beyaz büyük bir tüy yer alırken diğerinde (Resim 3) biri sarı renk tonunda olmak üzere iki kırmızı büyük tüy bulunur. Figürlerin bize göre sol elinde yer alan kılıç, iki resimde de figürün sol omuzunun üzerine doğru uzatılmıştır (Resim 1-2). Altın renkli ve topuz formlu tepelik, düz bir şekilde tasarlanmış ellik ve geniş tutulan korkuluk bölümüyle, kılıcın büyük boyutlu olduğu anlaşılmaktadır. Resim 3'deki figür, sol elinde tuttuğu kılıcı zemine doğru çaprazlamasına uzatmaktadır. Gövdesinin yarısı görülebilen kılıcın metal renkli tepeliği oval bir form şeklinde son bulunur. Sarı tonlarındaki geniş ellik kısmı ile iki yana doğru uzatılmış korkuluk bölümünü düşündüğümüzde, kılıcın büyük boyutlu olduğu anlaşılmaktadır.

Figürlerden ikisinin, sağ eliyle sakalından (Resim 1-2) diğerinin ise saçından tuttuğu kesik baş, masa benzeri bir yükselti üzerinde yer alır (Resim 3). Kesik başın yüzündeki sakallar bir erkeğe ait olduğunu gösterir. Üç resimde de kesik başın alınının ortasına yerleştirilen beyaz renkli taş görülür. Resim 1 ve 2'deki kesik başın yönelişi sağ tarafa diğerinde ise sola doğru verilmiştir. Üç resim arasında ortak olan bir diğer nokta da başın boyutudur. Figürlerin ellerindeki başın anatomik olarak farklılığı belirgin şekilde hissedilir. Kesik başın normal insan anatomisine uymayan tarafı büyük boyutlu olmasıdır. Ayakta duran erkek figürlerinin başı ile kesik başı karşılaştırdığımızda bu fark daha belirgin hâle gelir.

3. İKONOGRAFİK ANLAM

3.1. Davut'un Golyat'ı Öldürmesi

Savaşmak üzere ordularını bir araya getiren Filistliler ile İsraililer (Samuel 1/17:1) aralarındaki vadiyi geçen tepenin iki yamacında karşı karşıya gelir (Samuel 1/17:2). Filist ordugâhından boyu altı arşın bir karış olan (2.9 m) Gatlı Golyat adında usta bir dövüşçü ortaya çıkar (Samuel 1/17:4). Başına tunç miğfer takan ve pullu bir zırh kuşanan savaşçının (Samuel 1/17:5) kalkanı da başkası tarafından taşınır (Samuel 1/17:7). İsrail ordusuna meydan okuyan Golyat, kendisi ile savaşması için karşısına birinin çıkarılmasını defalarca tekrar eder (Samuel 1/17:8,10). İşay'ın sekiz oğlundan biri olan Davut (Samuel 1/17:12), babası tarafından kardeşlerine bakmak için (Samuel 1/17:19) savaşın olduğu ordugâha gönderilir (Samuel 1/17:20). Davut, Golyat'ın İsraililere meydan okumasını burada duyar (Samuel 1/17:23). Bu duruma kızan Davut etrafındakilere Filistliyi öldürüp İsrail'den bu utancı kaldıracak kişiye ne verilecek diye sorar (Samuel 1/17:26). Kral Saul'un, Golyat'ı öldürene büyük bir armağanın yanı sıra kızını da vereceğini, ailesinin de İsrail'e vergi ödemekten muaf tutulacağını

öğrenir (Samuel 1/17:25). Kral Saul'e, Davut'un Golyat ile dövüşmek istediği bildirilir (Samuel 1/17:31). İlk seferinde genç olduğu için Davut'u engelleyen Saul, sonra kabul eder ve kendi zırhı ile kılıcını ona verir (Samuel 1/17:38,39). Alışık olmadığı için bunları kullanmayan Davut, değneği alır, dereden de beş çakıl taşı seçer (Samuel 1/17:40). Golyat, saldırmak amacıyla Davut'a doğru ilerleyince Davut da onunla dövüşmek üzere koşmaya başlar (Samuel 1/17:48). Elini dağarcığına sokup bir taş çıkaran Davut'un sapanla attığı taş, Filistinlinin alnına çarpıp saplanır ve Golyat yüzüstü yere düşer (Samuel 1/17:49). Elinde kılıç olmaksızın Golyat'ı yere seren Davut, üzerine çıkar ve Golyat'ın kılıcını kınından çektiği gibi Filistinlinin başını keser. Golyat'ın öldüğünü gören Filistliler bu olay üzerine kaçmaya başlar (Samuel 1/17:51,52).

İlk olarak belirtmemiz gereken resimlerde gördüğümüz sahnenin, Davut'un Golyat'ın başını kestikten sonraki anın anlatımı olduğudur. "...Sonra koşup üzerine çıktı. Golyat'ın kılıcını tutup kınından çektiği gibi onu öldürdü ve başını kesti..." ifadesi (Samuel 1/17:51), Resim 1 ve 2'de sakalından diğer resimde ise kesik başın saçından tutan kişinin Davut olduğunu göstermektedir. Bu anlamda sanatçı ikonografiyi esas almıştır. Davut'un fiziksel olarak genç bir şekilde gösterilmesinde de (Resim 1-3) "...Sen bu Filistliyle dövüşemezsin" dedi, "Çünkü daha gençsin..." (Samuel 1/17:33) sanatçının ikonografiye sadık kaldığı anlaşılmaktadır. Sanatçının Davut'un fiziksel özelliklerini eserine yansıtırken ikonografiden ayrıldığı yerler de vardır. Bunların başında ise saç gelmektedir. İkonografide Davut için "...Kızıl saçlı..." (Samuel 1/17:42) ifadesi geçmesine rağmen sanatçı Resim 3 dışında, Davut'u kızıl saç tonu ile göstermeyerek bireysel özelliğini eserine yansıtmayı tercih etmiştir.

İkonografide, Davut'un üzerindeki elbisenin rengi ve şekli hakkında bilgi verilmediği gibi başında da şapka olduğuna dair herhangi bir anlatı yoktur. Ressam, resim 1 ve 2'de Davut'un başına tüylü ve kırmızı renkli şapka yerleştirerek iki resimde ikonografiden uzaklaşmıştır.

Sanatçının ikonografiyi dikkate aldığı ancak yansıtırken yorum gücünün eserine kattığı yerlerden biri de Davut'un Golyat ile mücadelesinde kullandığı "...dereden beş çakıl taşı seçti. Bunları çobandağarcığının cebine..." (Samuel 1/17:40), "...çobandağarcığı..." olarak ifade edilen kesedir. İncelediğimiz eserlerden resim 1'de yer alan taşların konması için yapılan mavi tonlarındaki kese, kahverengi tonlarındaki kemer yardımıyla bele tutturulmuştur. Resim 2'de de diğer resimdeki (Resim 1) anlatımın tekrar edildiği görülür. İki resim arasındaki tek fark, kesenin mavi değil toprak tonunda verilmiş olmasıdır. Resim 3'de ise durum tamamen farklıdır. Buradaki kese, kemer hizasının altında bel bölgesinin sağından bir düğüm ile

bağlanmış ve sarı renkle gösterilmiştir. İkonografide “...dağarcık...” olarak geçen kesenin rengi hakkında herhangi bir bilgi verilmemesine rağmen sanatçı üç resimde de ikonografiye uymayarak bireysel özelliğini eserine yansıtmayı tercih etmiştir.

Davut’un bize göre sağında yer alan ve masa benzeri bir yükselti üzerinde duran kesik baş (Resim 1-3), ikonografiye göre İsraililere meydan okuyan “...Bugün İsrail ordusuna meydan okuyorum! Benimle dövüşecek birini çıkarın karşıma...” (Samuel 1/17:10), “...Filistli Golyat...” (Samuel 1/17:10) dövüşçüye aittir. Kesik başın incelediğimiz üç resimde de normal insan ölçülerinden çok daha büyük olduğu anlaşılmaktadır. Bu fark, Davut figürü ile kesik başı karşılaştırdığımızda daha belirgin hâle gelir. Sanatçının kesik başı yansıtırken bir başka ifade ile “devasa” bir şekilde yansıtmış olması “...Golyat adında usta bir dövüşçü ortaya çıktı. Boyu altı arşın bir karıştı...” (Samuel 1/17:10) ikonografiye sadık kaldığını gösterir.⁹ Resimlerin üçünde de kesik başın alnın ortasına yerleştirilmiş bir taş görülür “...Elini dağarcığına sokup bir taş çıkardı, sapanla fırlattı. Taş Filistinlinin alnına çarpıp saplandı...” (Samuel 1/17:49) ifadesini dikkate aldığımızda sanatçının birebir ikonografiye sadık kaldığı görülmektedir. Ressamın ikonografiden ayrılan yönü sapanın resimlerde yer almamış olmasıdır (Resim 1-3). Sanatçının ikonografiden ayrıldığı bir diğer nokta ise kesik başın bulunduğu yer ile sakalıdır. “...Golyat’ın kesik başı Davut’un elindeydi...” (Samuel 1/17:57) ifadesi ikonografide geçmesine rağmen resimlerdeki kesik baş bir yükselti üzerinde yer almaktadır. Golyat’ın sakallı olduğuna dair ikonografide herhangi bir açıklama da yer almamaktadır.

Golyat’ı sapanla yenen Davut, kendi kılıcı olmadan “...Elinde kılıç olmaksızın...” (Samuel 1/17:50) onu yere sermiştir. “...Sonra koşup üzerine çıktı. Golyat’ın kılıcını tutup kınından çektiği gibi onu öldürdü ve başını kesti...” (Samuel 1/17:51) ifadesi, Resim 1 ve 2’de Davut’un sol omzunun üzerinde, son resimde ise zemine dikey olarak uzatılan kılıcın Golyat’a ait olduğunu göstermektedir. Sanatçı burada ikonografiye sadık kalmıştır. Sanatçının burada ikonografiden ayrıldığı yer kılıcın şekli ve süslemeleridir. İkonografide kılıcın herhangi bir şekilde tanımlanmadığı gibi tepelik ve korkuluk kısımlarındaki süslemeler hakkında da bilgi verilmemiştir.

Sanatçının ikonografiden ayrıldığı bir diğer nokta da mekândır. İki resimde (Resim 1-2) Davut, koyu bir fon önünde yer alırken son resimde kararmış bir gökyüzü altında gösterilmiştir (Resim 3). İkonografide “...Davut Filistli Golyat’ın başını alıp Yeruşalim’e götürdü, silahlarını da

⁹ “Altı arşın bir karış” ifadesindeki ölçü biriminin günümüz karşılığı yaklaşık 2.9 m’dir. Daha detaylı bilgi için bkz (Kutsal Kitap, 2008: 303).

kendi çadırına koydu...” (Samuel 1/17:54) ifadesi Davut’un bir yerleşim yerine gittiğini ve burada kendisine verilen silahları çadıra koyduğunu göstermektedir. İncelediğimiz üç resimde de ikonografide olduğu gibi herhangi bir yerleşim yeri gösterilmemiştir. Davut’un çadıra girmesi de söz konusu değildir. Burada sanatçı ikonografiyi temel almayarak bireysel özelliğini eserine yansıtmıştır.

Golyat’ın kesik başını tutan Davut, resim 1 ve 2’de bize göre bakışını sağ köşeye doğru çevirmiştir. Oturur pozisyonda verilen Davut’un (Resim 1) kaşları çatılmıştır. Vücudunun gergin yapısı ve yüzündeki öfke, sanatçı tarafından ikonografiye uygun bir şekilde yansıtılmıştır. “...*Bugün Rab seni elime teslim edecek. Seni vurup başını gövdenden ayıracağım. Bugün Filistli askerlerin leşlerini gökteki kuşlarla yerdeki hayvanlara yem edeceğim. Böylece bütün dünya İsrail’de Tanrı’nın var olduğunu anlayacak...*” (Samuel 1/17:46). Resim 1’in neredeyse aynısı olan resim 2’de de benzer bir anlatım söz konusudur. Sanatçının, Davut’u kızıl saç tonunda gösterdiği son resimde, Davut’un yüzündeki kızarıklık ve pembelik dikkatlerden kaçmaz. Bakışını sağ köşeye doğru kaydıran Davut’un yüzündeki şaşkınlık, bir işi bitirmenin verdiği rahatlık ve Tanrı’ya teslim olma hâli bu eserde sanatçı tarafından tam olarak yansıtılmıştır diyebiliriz. “...*Böylece bütün dünya İsrail’de Tanrı’nın var olduğunu anlayacak...*” (Samuel 1/17:46).

4. İKONOLOJİK ANLAM

İncelediğimiz resimlerden ikisi 1635 diğeri ise 1636 yılına aittir. Özel koleksiyon ve çeşitli müzelerde yer alan resimleri sanatçı, hayatının son dönemlerinde yapmıştır. Birbirinden farklı türde eser ürettiği bilinen ressamın günümüzde çeşitli müze ve koleksiyonlara dağılmış çok sayıda eseri vardır.

Bernardo Strozzi (1581-1644) Genova doğumludur (Öndin, 2018:78). Fakir bir ailede büyüdüğü bilenen sanatçının, 1595-1597 yılları arasında Cenova’da bulunan Sienalı ressam Pietro Sorri’nin (1556-1622) atölyesinde çalıştığı ve eğitim aldığı da bilinmektedir (www.nga.gov, 2019). On yedi yaşında, 1598’de Fransisken Tarikatı’nın bir kolu olan San Bernabé de Genova’daki Capuchin (Kapüsen) topluluğunun bir parçası oldu ve 1610’a kadar orada kaldı (www.museodelprado.es, 2019).

Sanatçının resim hayatı, babasının 1608 yılında ölümü ile başlar. 1608 yılından itibaren ailesine resim yaparak bakmaya başlar. 1626 yılında, tarikata uygun olmayan resimler yaptığı için Başpiskopos tarafından kendisine dava açılır. Strozzi, profan imgeler üretmek ve bu imgeleri kamusal alana satmakla suçlanır. Strozzi mahkemede, bakmakla yükümlü bulunduğu bir ailesi olduğunu, kendisinin bir rahip değil para kazanmak için

resim yapan biri olduğunu öne sürerek kendini savunur. Savunmasında atölyesinin de bulunmadığını ileri süren sanatçı, onurlu bir ressam olduğunu ve nü resim yapmadığını da bildirir. 1629 yılında, annesinin ölümü üzerine Strozzi'nin bağlı olduğu tarikatın baskıları sanatçıyı Genova'daki manastıra gitmek zorunda bırakır (Öndin, 2018: 78-79). Cenova limanı için mühendis olarak atandığı bilinen sanatçı, bu süre içinde birbirinden farklı komisyonlarda görev alır. En önemli komisyonları arasında, Luigi Centurione'deki Sampierdarena'daki Villa (1623-1625) için fresk döngüsü hazırladığı bilinmektedir. Ressam fresk döngüler yanında Genova'da kaldığı süre içinde; portre, sunak ve tür resimleri de üretmiştir.¹⁰ On sekiz ay manastırda tutsak kalan sanatçı, kardeşini ziyaret için Genova'dan ayrılmış ve bir daha Genova'ya dönmemiştir. 1633 yılında Venedik'e giden ressam, Venedik'te “II Prete Genovese (Genovalı Rahip) lakabı ile anılır ve bu tarihlerde portre ressamı olarak ün salar. On sekiz ay tutuklu kaldığı bilinen sanatçının sonraki çalışmalarında yaşadığı bu sürecin sanat hayatı üzerinde etkisi olduğu söylenmektedir (Öndin, 2018: 79; www.getty.edu, 2019).

Sanatçının birbirinden farklı türde ve konuda eser verdiği bilinmektedir. Portreler, tür resimleri, *Kutsal Kitap*'ta adı geçen kişilerin ve olayların tasvirleri, alegorik temalar, dinî besteler ve natürmort çalışmaları¹¹ ressamın çalışma konuları arasındadır. Fresk sanatçısı olmasına rağmen tuvalde daha başarılı işler yaptığı da ifade edilir (Öndin, 2018: 79-81).

Sanatçının erken dönem eserlerinden *Ayna Karşısında Yaşlı Kadın* (1615) çalışması, kendisini ayna karşısında seyreden yaşlı kadın üzerinden yaşamın geçiciliği ile gerçeği göremeyenlerin temsilini bir arada verdiği eserlerinden biridir. “Janr” türünde de eser verdiği bilinen ressamın bu konudaki *Aşçı* (1625) resmi ünlüdür. *Eski Ahit*'in *Tobit Kitabı*'nda yer alan öykü, 17. yüzyıl ressamları arasında bir hayli ilgi çeker.¹² 1635 yılında tamamladığı *Tobit'in İyileştirilmesi*, dönemin popüler konularına ressamın

¹⁰Fransızca genre (janr) sözcüğü, “tür, çeşit ve cins” anlamlarına gelir. Rönesans Dönemi'nde epik, dramatik ve lirik gibi edebiyat biçimleri için kullanılmıştır. Sonradan resim sanatının dinsel konular ve tarihsel konulardaki resimleri, portre, manzara ve ölü doğa gibi geleneksel biçimleri için de geçerli bir anlam kazanmıştır. 17.yüzyıla değin yaygın resim türleri, dinsel ve tarihsel konular ile portredir. 17.yüzyılla birlikte ölü doğa, manzara ve janr resmi yaygınlık kazanmıştır. Bu konu hakkında daha detaylı bilgi için bkz (Döngel, 2014: 2-7; Öndin, 2018: 81).

¹¹Son zamanlarda yapılan çalışmalar sanatçının natürmort türünde de eser ürettiğini ortaya koymaktadır. Bu konu hakkında daha detaylı bilgi için bkz (www.sothebys.com, 2019).

¹²Görme duyusu kaybolan Tobit'in Melek Rafael tarafından yardım edilerek iyileşmesini konu olan öykünün ikonografisi için bkz (Tükel ve Yüzgüller, 2018: 86-87).

yabancı kalmadığının bir göstergesidir. Venedikli Doge Francesco Erizzo onun en önemli patronlarının biri hâline gelir. Katolik Kardinal Federico Baldissera Bartolomeo Cornaro ve önde gelen Grimani ailesinin bazı üyeleri de ressamın patronları olmuştur. 1632-1633 yılları arasında Strozzi, yerli bir Venedikli olmamasına rağmen, iki yıl içinde büyük bir ün kazanmıştır. Sanatçının Venedik dönemi resimlerinden biri olan *Sanatların Alegorisi* (1640) isimli çalışmasında yer alan kadın figürleri mimari, resim ve heykel gibi birbirinden farklı alanları ellerindeki simgesel motiflerle ifade etmektedir (Öndin, 2018:80).

Yaptığı portrelerle de ünlü olan ressamın Venedik'te yaptığı *Bir Şövalyenin Portresi*'nde (1640) figürün üzerinde yer alan kırmızı renkli ve altın işlemeli şal ihtişamlı bir görünüşe sahiptir.

Venedik Barok tarzının baş kurucusu olarak kabul edilen sanatçının eserlerinde, Caravaggio etkisinde kaldığı bilinmektedir (Öndin, 2018: 84). Dönemin önde gelen ressamlarından; Rubens (1577-1640), Van Dyck (1597-1641) ve Orazio Lomi Gentileschi (1563-1639), Storzzi'nin Genova ve Venedik'teki sanatsal gelişmeleri üzerinde önemli etki yapan sanatçılar arasındadır (www.nationalgallery.org, 2019).

Sanatçının zengin renk dokusu, eserlerinde kendini öne çıkaran en önemli unsurların başında gelir. Caravaggio etkisinde eserler yapan sanatçı, renk kullanımında ustadır (Öndin, 2018: 84). Genellikle koyu fonu tercih eden ressam, ışığı ifade biçimi olarak vurgulamak istediği yerde göstermeyi tercih etmiştir. Canlı renklerden kırmızının kullanımında hafif fırça vuruşlarıyla rengin dokusunu değiştirmeyi tercih etmiştir. Portre resimlerinde, aydınlık ve karanlık yüzey arasındaki zıtlık eserlerinde doruk noktaya ulaşır. Renkli gölge kullanımındaki ustalığı ile canlı renkleri ve renk geçişlerini kumaş üzerinde yansıtmak da sanatçının öne çıkardığı özellikleri arasındadır.

Strozzi'nin incelediğimiz ilk resminde (Resim 1), Davut'un karanlık bir fon önünde gösterilmiş olması dikkatlerden kaçmaz. Karanlık ile başlayan kontrast düzenleme, Davut'un üzerinde değişmeye başlar. Sağ omzunun çıplak yüzeyinde ve kesik başın üzerinde ışığın gezdirilmesi dikkat çeker. Karanlık fon ile başlayan resim, figür üzerindeki ışığın gezdirilmesi ile aydınlık ve karanlık yüzeyler arasındaki zıtlık dönemin ruhuna uygun bir şekilde yansıtılmamıştır. Sanatçının genel özelliklerinden biri olan, renklerin dağılımı resmin genelinde hâkimdir.

Hermitage Müzesi'nde yer alan çalışma (Resim 2), bir önceki resme göre daha karanlık bir atmosfer sunmaktadır. Davut bu resimde de fon olarak karanlık bir yüzeyin önüne yerleştirilmiştir. Fonun karanlığı diğer yerlerin

aydınlığı ile doğrudan (Resim 1’deki gibi) dağılmamıştır. Davut’un kıyafetinde de koyu tonların hâkimiyeti dikkatlerden kaçmaz. Resim özel koleksiyonda yer alan resme (Resim 1) genel özellikleri ile benzese de ışık-gölge uygulamalarında farklılık keskin bir şekilde kendini belli eder. Sağ köşeden ve belirsiz bir noktadan gelen ışık, Davut’un çıplak olan sağ omzunun üzerini ve Golyat’ın alnındaki taşın olduğu alanı aydınlatmaktadır. Renklerin genel baskıcı hâkimiyeti resmin genelinde hissedilmez. Ressam, Barok sanatın en önemli unsuru olarak kabul edilen, aydınlık ve karanlık yüzeyler arasındaki zıtlığı bu eserde net bir şekilde yansıtmıştır.

Üçlü serinin son resminde, ışık-gölge zıtlığı sahnenin hareketsiz noktalarından sağlanmıştır. Bir başka ifadeyle bu resimde ışık, bilinmez bir yerden gelip figürün belirli noktalarını aydınlatmaz. Karanlık ve aydınlık arasındaki kontrast, mekânın boşluk yüzeylerinden sağlanmıştır. Resme Barok resim sanatı açısından damga vuran özelliklerin başında, sanatçının da usta olduğu bir alanda; renk geçişi ve dağılımında gelir. Canlı renklerin kullanımı, figür ifadesinde güçlü bir etki yaratmıştır. Davut’un yüzündeki enerjik anlatım, dönemin portre sanatındaki değişimleri de göstermektedir.

SONUÇ

Avrupa resim sanatında Rönesans döneminden itibaren yaşanan sanatsal değişimler sonraki yüzyıllarda yaşanacak değişimlerin yönlendiricisi ve habercisi olmuştur. Giotto ile resim sanatına dâhil olan perspektif uygulaması değişim halkasının başlangıcını oluşturur. Gözün optik olarak gördüğünü resmetmesi meselesi Rönesans sanatının temelindeki yönelişi ortaya koyar. Farklılaşmalar ve değişen konular, dinsel imgeler yanında günlük hayattan sahnelerde sanat tarihindeki yerini almaya başlar.

Rönesans döneminin yenilenme ruhu toplumun bütün kademelerinde hissedilir. Üslupların değişmeye başlaması çağın koşulları içinde yerini alır. Bu bağlamda *Kitab-ı Mukaddes*’teki konular 16. yüzyıl Avrupa sanatının ilgilendiği konuların başında gelir. Dinsel figürler birbirinden farklı sanat objesi üzerindeki yerini alır. Dönemin dengeli ve ölçülü sanat anlayışı içerisinde üretilen bu temaların ikonografiye bağlılığı da dikkatlerden kaçmaz. 17. yüzyılın ilk yarısından itibaren Rönesans dönemine tepki olarak doğan Barok sanatta da kutsal kişilerin tasvirleri yanında profan sahneler de sanat hayatında var olmaya başlar.

Rönesans döneminin ağırbaşlı ve ölçülü sanat anlayışındaki tüm dengeler değişir. Kompozisyon yapısındaki değişimin itici gücü kilise olmuştur. Rönesans dönemindeki tinsel zayıflık resim sanatı üzerinden yaratılan etki ile kırılmaya çalışılır. Kilise mekânındaki tavanlar ve altar panoları değişimden ilk nasibini alan yerlerin başında gelir. İzleyeni büyüdü

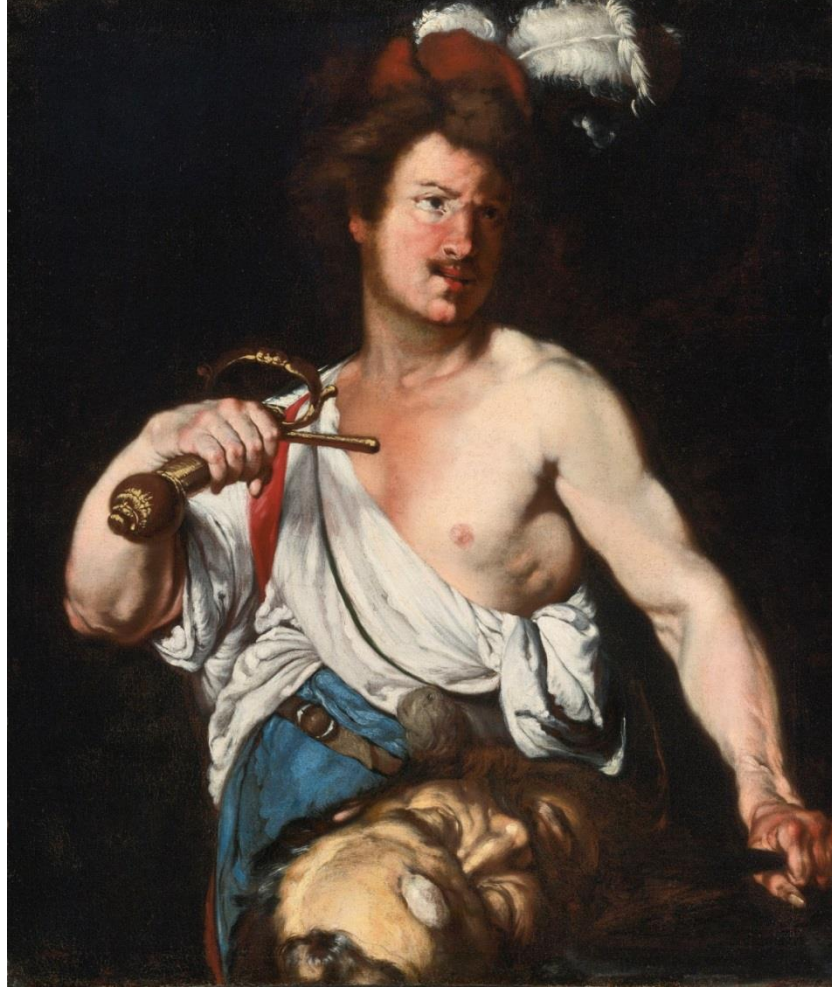
bir ana götüren sahneler giderek önem kazanır. İhtişam ile yaratılan sanatsal ifadeler ne zaman başladığı bilinmeyen ancak devam eden bir anın tasvirini amaçlar. Bir önceki dönemin sınırları belli olan sanat anlayışı yerini sınırsızlığa devreder.

Bu çalışmada da ele aldığımız resimler Barok dönemin özelliklerini bünyesinde barındırır. Dönemin önde gelen temsilcilerinden Bernardo Strozzi'nin seri hâlinde hazırladığı bilinen üç eser; ihtişamın, görselliğin ve zarafetin sanatı olarak da adlandırılan Barok sanat anlayışına uygun olmakla beraber kişisel yorum gücünü de içinde barındırır. Sanat hayatına fresk döngüler hazırlayarak başlayan sanatçının zaman içinde değişen konu repertuarındaki zenginlik ve derinlik, kişisel üslubunu da şekillendirmiş olmalıdır. İncelediğimiz resimlerdeki renk kullanımı sanatçının eserlerinde baskın bir şekilde kendini belli eder.

Dönemin genel sanat anlayışı ışığın kullanımı üzerine odaklanmıştır. Resim sanatında kullanılan ve kaynağı belli olmayan ışık etki yaratılmak istenen yüzeyin üzerinde dolaştırılarak verilir. Aydınlık ve karanlık yüzeyler arasındaki kontrast döngü bu şekilde tamamlanır. İncelediğimiz resimlerde de ışığın resimler üzerindeki etkisinden söz etmek mümkündür. Karanlık fon ile yaratılan düzlem, Hz. Davut'un bedeni üzerindeki ışık ile aydınlığa kavuşur. Kutsal bir figürün üzerinde yer alan ışık bir yandan kutsal imgeye gönderme yaparken diğer yanda da sanatçının üslup özelliğini ortaya koyar.

RESİMLER

www.sothebys.com







KAYNAKÇA

Akyürek, Engin, (1994), Ortaçağ'dan Yeniçağ'a Felsefe ve Sanat, İstanbul: Kabacık Yayınevi

Atasoy, Nurhan, (1985), 17. ve 18. Yüzyıllarda Avrupa Sanatı, İstanbul: İstanbul Üniversitesi Fen- Edebiyat Fakültesi Yayınları.

Adam, Baki, (2018), Yahudilik, *Dinler Tarihi*, (Ed.: Baki Adam), Ankara: Grafiker Yayınları.

Beksaç, Engin ve **Akkaya**, Tayfun, (1990), *Avrupa Resim Sanatı*, İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları.

Burckhardt, Jacop, (2018), *İtalya' da Rönesans Kültürü*, (Çev.: Bekir Sıtkı Baykal), İstanbul: Okyanus Yayınları.

Burke, Peter, (2003), *Avrupa'da Rönesans Merkez ve Çeperler*, (Çev.: Uygur Abacı), İstanbul: Isık Yayınları.

Conti, Flavio, (1997), *Barok Sanatı Tanyalım*, (Çev.: Solmaz Turunç), İstanbul: İnkılap Kitabevi.

Çelik, Haydar, (1996), *Maniyerizmin Sanat Felsefesi*, İstanbul: Engin Yayıncılık.

Dağ, Yahya, (2013), *Yahudilik'te ve İslâm'da Hz. Davud*, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Necmettin Erbakan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya.

Döngel, Asiye, Zühal, (2014), *Günlük Yaşam Resmi* (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Ankara.

Erdoğan, Candil, Firedvs, (2015), *Michelangelo*, İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

Erdoğan, Candil, Firdevs, (2015), *Caravaggio*, İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

Erdoğan, Candil, Firdevs, (2016), *Rembrandt Harmenszoon Van Rijn*, İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

Eroğlu, Özkan, (2016), *Rönesans ve Barok*, İstanbul: Tekhne Yayıncılık.

Faruk, Ömer, (1994), “Hz. Dâvûd”, *TDVİA*, Cilt-9, İstanbul.

Germaner, Semra, (1997), “Barok” *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi* Cilt-1, (Ed.: Doğan Hasol vd.), İstanbul: Yem Yayınları.

Germaner, Semra, (1997), “Maniyerizm” *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi* Cilt-1, (Ed.: Doğan Hasol vd.), İstanbul: Yem Yayınları.

Gombrich, Ernst (2007), *Sanatın Öyküsü*, (Çev.: Erol Erduran ve Ömer Erduran), İstanbul: Remzi Kitabevi.

Kutsal Kitap (Tevrat, Zebur, İncil), (2016), İstanbul: Kitab-ı Mukaddes Şirketi.

Öndin, Nilüfer, (2016), *Rönesans Düşüncesi ve Resim Sanatı*, İstanbul: Hayalperest Yayınları.

Öndin, Nilüfer, (2018), *Barok Resim ve Heykel Sanatı*, İstanbul: Hayalperest Yayınları.

Özüdoğru, Şerife, Altınsapan, Erol, (1989), *Avrupa Sanatı*, Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları.

Panofsky, Erwin, (2005), “Rönesans: Kendini Tanımlamak mı, Kendini Tanımamak mı?”, *Rönesans’ın Serüveni*, (Ed.: Enis Batur), (Çev.: Ömer Madra vd.), İstanbul: Sel Yayıncılık.

Sarıkcıoğlu, Ekrem, (2016), *Başlangıçtan Günümüze Dinler Tarihi*, Isparta: Fakülte Kitabevi.

Skrine, Peter, (1987), “An age of exuberance drama ve disenchantment” *The Courier* (Ed.: Edouard Glissant), s. 4-10, The United Nations Educational.

Spance, David, (2015), *Rembrandt*, (Çev.: İlker Sevinç), İstanbul: Beta Yayınları.

Sulku, Aşkın, (2016), *Rönesans ve Barok Dönemlerde Avrupa Resminde Son Akşam Yemeği* (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Edirne.

Şenyapılı, Önder (1989), *The Art Millennium Rönesans*, İstanbul: Boyut Yayın Grubu.

Turani, Adnan, (1975), *Sanat Terimleri Sözlüğü*, İstanbul: Toplum Yayınevi.

Turani, Adnan (2007), *Dünya Sanat Tarihi*, İstanbul: Remzi Kitabevi.

Tapie, Lucien, Victor, (2011), *Barok*, (Çev.: Işıl Ergüden), Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.

Tükel, Uşun, **Arsal**, Yüzgüller, Serap, (2018), *Sözden İmgeye Batı Sanatında İkonografi*, İstanbul: Hayalperest Yayınları.

Varshavskaza, Maria, Egorova, Xenia, (2013), *Rubens*, (Çev.:Şeyda Öztürk), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Yetkin, Kemal, Suut, (2007), *Büyük Ressamlar*, Ankara: Palme Yayıncılık.

Wöfflin, Heinrich, (1990), *Sanat Tarihinin Temel Kavramları*, (Çev.; Ahmet Cemal), İstanbul: Hayalperest Yayınları.

İnternet Kaynakları

<https://www.nga.gov/collection/artist-info.1910.html>
(Erişim Tarihi: 20.03.2019).

<https://www.museodelprado.es/coleccion/artista/strozzi-bernardo/27e1f199-3bdb-4a16-8ce1-b76fe2e16a47>
(Erişim Tarihi: 20.03.2019).

[www.getty.edu/art/collection/artists/910/bernardo-strozzi-italian-1581-1644/Bernardo Strozzi](http://www.getty.edu/art/collection/artists/910/bernardo-strozzi-italian-1581-1644/Bernardo%20Strozzi) (Erişim Tarihi: 20.03.2019).

<http://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2013/old-master-british-paintings-evening-113033/lot.35.html> (Erişim Tarihi: 20.03.2019).

<https://www.nationalgallery.org.uk/artists/anthony-van-dyck>
(Erişim Tarihi: 20.03.2019).

<https://www.nationalgallery.org.uk/artists/bernardo-strozzi>
(Erişim Tarihi: 20.03.2019).

Görsel Kaynaklar

Resim1.<http://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/lot.71.html/2015/master-paintings-part-i-n09302> (Erişim Tarihi: 08.01.2019)

Resim2.<http://www.lib-art.com/artgallery/17110-david-with-the-head-of-goliath-bernardo-strozzi.html> (Erişim Tarihi: 13.05.2019).

Resim3.<https://www.cincinnatiartmuseum.org/about/blog/saturation/>
(Erişim Tarihi: 13.05.2019).