

T.C.
İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SANAT TARİHİ ANABİLİM DALI

DOKTORA TEZİ

BATI SANATINDA İSA'NIN MESELLERİ İKONOĞRAFİSİ

BAYKAR DEMİR

2502170298

TEZ DANIŞMANI

DOÇ. DR. SERAP YÜZGÜLLER

İSTANBUL, 2021

Öz

BATI SANATINDA İSA’NIN MESELLERİ İKONOĞRAFİSİ

Baykar Demir

Kanonik İncillerde konu edilen İsa’nın mesellerinin resim sanatındaki ikonografik gelişimini konu alan bu çalışma üç bölümden oluşmaktadır. Mesel kavramının dilbilimsel açıdan nasıl tarif edildiğinin incelendiği birinci bölümde, kelimenin İbranice ve Yunancadaki kullanımı, ardından da İngilizce ve Türkçe karşılıkları etimolojik açıdan mercek altına alınmıştır. Kavramsal nitelik araştırılırken mesellerin Eski Ahit ve haham geleneğindeki kullanım amaçları ve yöntemlerine yer verilerek Yeni Ahit’te aktarılan İsa’nın meselleri ile benzerlik ve farklılıklar ortaya çıkartılmaya çalışılmıştır. Böylece mesel kavramının özü incelenirken, Kutsal Kitap’taki kullanımından haham gelenekleri ve günlük hayat pratiğindeki yerine değin mesel kavramına ilişkin bir değerlendirme sunulmuştur. Yeni Ahit’te geniş yer tutan mesellerin farklı karakterlerde oluşu elbette bir sınıflandırma gerektirmiştir. Çalışmamızda gerçekleştirdiğimiz sınıflandırma, dini literatürde kesin bir fikir birliği olmayışı sebebiyle teolojik kaynaklar gözetildiği kadar ikonografik gelenekteki gösterim şekilleri de dikkate alınarak yapılmıştır.

Çalışmamızın ikinci ve üçüncü bölümünde ise -birinci bölümde ortaya konan sınıflandırmaya bağlı kalınarak- Hristiyan resim sanatının başlangıcından 18. yüzyıl sonuna kadar üretilmiş eserlerin ikonografik çözümlmeleri yer almaktadır. İkinci ve üçüncü bölümlerin ana başlıklarını oluşturan “Dünya ve Göksel Krallık Üzerine Meseller” ve “Ahlak ve Yaşam Biçimi İle İlgili Meseller” alt başlıklar halinde ele alınmış, her mesel sahnesinin gösterim kalıpları, kompozisyonun içerdiği belirleyici unsur ve atribülerin tespiti gibi temel göstergeler çerçevesinde saptanmıştır. Bununla birlikte ikonografi üzerinde etkisi olan, Hristiyanlığın temel öğretileri, Kilise’nin yaklaşımı, mezhepler arası gerginlik ve ilgili dönemlerin dinamiğine etki etmiş başka faktörler de incelenerek mesellerin ikonografik çözümlmesi gerçekleştirilmiştir.

Anahtar Kelimeler: İsa’nın Meselleri, Hristiyan Sanatı, İkonografi, Batı Sanatı

ABSTRACT

ICONOGRAPHY OF JESUS’S PARABLES IN WESTERN ART

BAYKAR DEMİR

This study, which examines the iconographic development of parables of Jesus that are mentioned in Canonical Bibles, consists of three parts. In the first part, which examines how the concept of parable is defined linguistically, the use of the word in Hebrew and Greek and then its English and Turkish equivalents are etymologically examined. While exploring the conceptual quality, the purposes and methods of use of the parables in the Old Testament and Rabbinic tradition are included and is aimed to reveal similarities and differences with the Parables of Jesus that are conveyed in the New Testament. Thus, while examining the essence of the concept of the parable, an evaluation is presented regarding its use in The Bible to Rabbinic traditions and its practice in daily life. The fact that the parables occupying a wide place in the New Testament and having different characteristics, surely, required a classification. The classification made in our study is made by taking into account the forms of representations in the iconographic tradition as well as the theological sources due to the lack of consensus in the religious literature.

In the second and third part of our study, the iconographic analysis of the works produced by the beginning of the Christian art to the end of the 18th century, depending on the classification is held. The major titles of the second and third chapters “Proverbs on the World and the Celestial Kingdom” and “Proverbs on Morality and Life Style” are taken under sub-headings, and the display patterns of each parable scene are determined within the framework of basic indicators such as determining elements and attributes of the compositions. In addition, iconographic analysis of the parables is carried out by examining the basic teachings of Christianity, the approach of the Church, the tension between the sects and other factors that have influenced the dynamics of the relevant periods.

Key Words: Parables of Jesus, Christian Art, Iconography, Western Art

ÖNSÖZ

Hristiyan inancının, insan ilişkilerini ve ahlaki değerleri nasıl ele aldığını meseller üzerinden görmek oldukça mümkündür. Bunula birlikte, dünyasal ve göksel birçok göndermenin yer aldığı yaklaşık kırk beş mesel, bu inancın temellerini içinde barındıran kısa metaforlar, üzeri kapalı sembolik anlatılar, zaman zamansa hikâye niteliğindeki oldukça önemli anlatılardır. Tüm bu anlatıların anlamlandırılabilmesi için elbette gerekli bir düşünme aşaması mevcuttur ve bu sürecin sonucu, kurumsal dinin paradigmalarından dönemin sosyal dinamiklerine kadar birçok faktör ile biçimlenmeye açıktır. Yorumlamaya açık tüm bu anlatıların farklı sanatçılar tarafından nasıl çözümlendiği ve nasıl resmedildiği oldukça dikkat çekicidir. Çalışmamıza eklediğimiz iki yüzün üzerinde yapıt arasında bazıları bariz şekilde dönemin mezhepsel propagandası ile biçimlenmişken, bazılarında ise saf bir iman ile bağlı oldukları inancı yansıtmaya çabası görülür. Böylece farklı ressamın elinden çıkan aynı anlatılar, farklı yaklaşım ve yorumlamalar ile birlikte bambaşka sonuçlar vermiştir.

Farklı konular arasından beni mesellere yönlendiren ve tez yazım süresince desteğini hiç esirgemeyen Doç. Dr. Serap Yüzgüller'e ve uzun soluklu bu çalışma süresince her daim yanımda bulunan tüm ailem ve eşime teşekkürü borç bilirim.

İSTANBUL, 2021

BAYKAR DEMİR

İÇİNDEKİLER

ÖZ.....	ii
ABSTRACT.....	iii
ÖNSÖZ.....	iv
RESİMLER LİSTESİ.....	viii
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM

KUTSAL KİTAP'TA BİR ANLATIM BİÇİMİ OLARAK MESEL VE İSA'NIN MESELLERİ

1.1. Mesel Kelimesinin Etimolojisi ve Kutsal Kitap'ta Kullanımı.....	4
1.2. İsa'nın Meselleri: Anlam ve Sınıflandırma	10

İKİNCİ BÖLÜM

DÜNYA VE GÖKSEL KRALLIK İLE İLGİLİ MESELLER

2.1. Eskatolojik Meseller	19
2.1.1. Akıllı ve Ahmak Bakireler Meseli	19
2.1.2. Buğdayların Arasındaki Delice Meseli	61
2.1.3. Bağ Sahibi ve Kiracı Meseli	75
2.1.4. Düğün Şöleni İçin Hazırlanan Ziyafet Meseli	87

2.1.5. Verimsiz İncir Ağacı Meseli	109
2.1.6. Ağ Meseli	113
2.1.7. On Talant Meseli.....	115
2.2. Para İle İlgili Meseller	120
2.2.1. Zengin Adam ve Lazarus	120
2.2.2. Adaletsiz Kâhya Meseli	140
2.2.3. Zengin Ahmak Meseli.....	148
2.3. Göklerin Egemenliği İle İlgili Meseller.....	154
2.3.1. Hardal Tohumu Meseli ve Maya Meseli.....	154
2.3.2. Saklı Hazine Meseli	156
2.3.3. İnci Meseli.....	159
2.3.4. Ekinci Meseli	162

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

AHLAK VE YAŞAM BİÇİMİ İLE İLGİLİ MESELLER

3.1. Müritlik Meselleri	170
3.1.1. İyi Samiriyeli Meseli.....	170
3.1.2. Bağda Çalışan İşçiler Meseli.....	199
3.1.3. Körler Meseli ile Çöp ve Mertek Meseli.....	213
3.2. Kaybolmuşluk Üzerine Meseller	228
3.2.1. Müsrif Oğul Meseli	228
3.2.2. Kayıp Koyun Meseli	282
3.2.3. Kayıp Para Meseli	295
3.3. Tanrı ve Dua Etmek Üzerine Meseller	302

3.3.1. Ferisi ve Vergi Toplayıcısı Meseli	302
3.3.2. Adaletsiz Yargıç Meseli	312
3.3.3. Gece Yarısı Gelen Arkadaş Meseli	316
3.4. Lütuf ve Mesuliyet Üzerine Meseller	317
3.4.1. Acımasız Hizmetçi Meseli	317
3.4.2. İki Borçlu Meseli.....	324
SONUÇ	331
KAYNAKÇA.....	338
ÖZGEÇMİŞ	350

RESİMLER LİSTESİ

Resim 1: Terracotta Lekythos, Çömlek, yaklaşık M.Ö, 550-530, MET Museum.....	21
Resim 2: Purpureus Elyazması, Akıllı ve Ahmak Bakireler Meseli, 6.yy, National Library of Russia.....	26
Resim 3: Diebold Lauber atölyesi, “Akıllı ve Ahmak Bakireler ile Çarmıha Gerilme”, 1469, Los Angeles, J. Paul Getty Museum.....	27
Resim 4: Anonim Flaman Sanatçı, Akıllı ve Ahmak Bakireler ile Son Yargı, 1450, Berlin Picture Museum, Berlin.....	28
Resim 5: Jacopo Tintoretto, Akıllı ve Ahmak Bakireler, 1546, Museum of Boijmans Van Beuningen.....	29
Resim 6: Crispijn van de Passe, Güvey Beş Akıllı Bakireyi Kabul Eder, 1589.....	30
Resim 7: Jan Luyken, Akıllı ve Ahmak Bakirelerin Meseli, 1681	30
Resim 8: Hieronymus Wierix, Beş Akıllı Bakire 17.yy	31
Resim 9: Peter van Cornelius, Akıllı ve Ahmak Bakireler, 1813	32
Resim 10: Santa Maria in Trastevere Kilisesi, Ahmak ve Akıllı Bakireler Mozaïği, 12. yüzyıl, Roma.....	36
Resim 11: Phillips Galle, Akıllı ve Ahmak Bakireler Meseli, y.1550-1563	38
Resim 12: Crispijn van de Passe (I), Akıllı Beş Bakire, Gravür, 1589 – 1611.....	39
Resim 13: Crispijn van de Passe (I), Akılsız bakireler müzik yapıp dans ederlerken, 1589 – 1611	40
Resim 14: Pieter III Lisaert, Ahmak ve Akıllı Bakirelerin Meseli, 1590	42
Resim 15: Hieronymus Francken II, Akıllı ve Ahmak Bakirelerin Meseli, y.1616	42
Resim 16: Jan Steen, Genelevde Soygun, 1665–1668.....	43
Resim 17: Exodus şapeli kubbe içi detay	44
Resim 18: Dura Europos kilisesi vaftizhanesi freski	47
Resim 19: Lazarus’un Diriltilişi, 2. yüzyıl ortaları, Callixtus Katakompı, Roma	48
Resim 20: Hektor Mullich ve Georg Mullich, Akıllı ve Ahmak Bakireler, yaklaşık, 1450-1460, New York, Pierpont Morgan Library	49
Resim 21: History Bible , Akıllı ve Ahmak Bakireleryaklaşık, 1430, The Hague, Koninklijl Bibliotheek.....	50

Resim 22:William Etty, Akılsız Bakireler, 1830-1849.....	51
Resim 23:Jan Saenredam, Parable of the Wise and Foolish Virgins Dutch, 1605	52
Resim 24: Jan Saenradam, Ahmak Bakirelerin Kabul Edilmeyişi, 1606	53
Resim 25:Harmen Jansz Muller, Akıllı Bakirelerin Güvey Tarafından Kabul Edilişi, 1565 – 1572	54
Resim 26: Parmigianino, Havva ve Harun’un Arasında Üç Akıllı Bakire, 1531-39, Fresco, Madonna della Steccata, Parma.....	59
Resim 27:Heinrich Füllmaurer, Deliceler Meseli, Mömpelgard Altarı, 1540, Kunsthistorisches Museum,Wien.....	64
Resim 28: Crispijn de Passe the Elder, Deliceler Meseli, 1604.....	67
Resim 29: Domenico Fetti, Deliceler Meseli, 1622, Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, Madrid	68
Resim 30: Abraham Bloemaert, Buğday ve Deliceler Meseli, 1642	69
Resim 31: Adriaen van de Velde, Öğle İstirahati ve Deliceler Meseli, 1663, The Wallace Collection, London	70
Resim 32: Jan Saenredam, Bir Ekinci Olarak İsa, 1602	71
Resim 33: Bartholomeus Willemsz. Dolendo, Buğdaylar Arasındaki Delice Meseli, 1589-160072	
Resim 34: Isaac Claesz, Buğdaylar Arasındaki Deliceler Meseli, yaklaşık 1590-1610	74
Resim 35: Lectionary İncili, BL Add. MS 17341, fol. 2ir., 13. yüzyılın son çeyreği, Paris	75
Resim 36:Lectionary İncili, 13. yüzyılın son çeyreği, Paris	79
Resim 37: Adriaen Collaert, Yüksek Rahiplere, İhtiyarlara ve Ferisilere Öğretirken, 1593	81
Resim 38: Hans Bol, İsa ve Bağcı Meseli (Nisan), 1585.....	82
Resim 39: Hans Bol, Bağ Meseli (Ekim), 1585.....	82
Resim 40: Speculum Humanae Salvationis, 1360, ULB Darmstadt, Köln	83
Resim 41: Hans Collaert, Kötü Bağcı Meseli, 1585 veya 1643	86
Resim 42: Domenico Fetti, Kötü Çiftçinin Meseli, 1620, tuval üzeri yağlıboya, Currier Museum of Art, Manchester	87
Resim 43: Johannes Wierix, Düğün Elbisesi Olmayan Adamın Cezalandırılışı, 1565-1585.....	91
Resim 44: Jan Luyken, Kraliyet Düğünü Meseli, 1703	94
Resim 45: Jacob Adriaensz Backer, Düğün Davetine Layık Olamayan Davetli Meseli, 1630 – 1651	95

Resim 46: Brunswick Monogrammist, Büyük Şölen Meseli, y. 1525, National Museum of Warsaw	96
Resim 47: Bernardo Strozzi, Düğün Daveti Meseli, 1636, Galleria Giambianco, Torino	99
Resim 48: Johannes Wierix, Kral Hizmetçilerini Davetlileri Çağırması İçin Yollar, Baskı, 1585	102
Resim 49: Hans Bol, Tanrı'nın Krallığı Meseli, Baskı, 1585.....	102
Resim 50: Adriaen Collaert, Düğün Şöleni Meseli, 1593	103
Resim 51: Anonim Flaman sanatçı, Düğün Ziyafeti Meseli, baskı, Kitap Resmi, 1585	105
Resim 52: Anonim Flaman sanatçı, Düğün Şöleni Meseli 2, baskı, 1585.....	106
Resim 53: Cornelis Droochsloot, Büyük Yemek Meseli, 17.yy, The Bowes Museum, New Gate	106
Resim 54: Joachim Wtewael, Büyük Şölen Meseli ile Mutfak İç Mekân Sahnesi, 1605.....	108
Resim 55: Joachim Wtewael, Aşçı Yardımcısı, Geri Planda İsa Meryem ve Marta'nın evinde, 1620-1625, Centraal Museum, Utrecht	109
Resim 56: The Hague, Otto van Moerdrecht Ustası, 1430	112
Resim 57: Jan Luyken, Verimsiz İncir Ağacı	112
Resim 58: Jan Luyken, Ağ Meseli	114
Resim 59: Willem de Poorter, Talant veya Mina Meseli, 17. yüzyıl, National Gallery of Prague, Prague	117
Resim 60: Matthaeus Merian the Elder, Talant Meseli, 1625-30	118
Resim 61: Pieter Tanje, Talant Meseli ve Akıllı ve Ahmak Bakireler Meseli, 1791	119
Resim 62: Pictorial Bible of the Abbey of St. Bertin, Lazarus Zengin Adamın Kapısında, 1190-1200, The Hague, Koninklijk Bibliotheek, Lahey.....	125
Resim 63: Book of Hours, Zengin Adam Sofradayken Lazarus ise Kapıdayken, 1475-1485, Pierpont Morgan Library, New York	126
Resim 64: Jacopo Bassano, Lazar ve Zengin Adam, 16. yüzyıl.....	127
Resim 65: Anonim, Lazarus Zengin Adamın Kapısında Dilenirken, 1554-1610.....	128
Resim 66: Virgilius Solis, Zengin Adam ve Fakir Lazarus, 1541	128
Resim 67: Domenico Fetti Atölyesi, Zengin Adam ve Lazarus, 1618-1628, National Gallery of Art, Washington.....	130
Resim 68: Crispijn van de Passe (I), Lazarus Zengin Adamın Evinde Dilenirken, 1589-1611 .	131

Resim 69: Genç Frans Francken, Lazarus ve Zengin Adam, 1601-1642, Tongerlo Manastırı, Belçika	132
Resim 70: Meister des Codex Aureus Epternacensis, 1035-1040, Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg.....	135
Resim 71: Pictorial Bible of the Abbey of St. Bertin, Yalvaran Zengin Adam ve İbrahim, 1190-1200, The Hague, Koninklijk Bibliotheek, Lahey.....	136
Resim 72: Grande Bible Historiale Completee by Guiard des Moulins 1371-1372, Meermano Museum, Den Haag	137
Resim 73: Master of James IV of Scotland, 1520, Deutsche National Bibliothek, Frankfurt....	138
Resim 74: Heinrich Aldegrever, Zengin Adam Cehennemde, Lazarusu İbrahim ile Görür, 1554	139
Resim 75: Cornelis Bos, Lazarus Cennette ve Zengin Adam Cehennemde, 1547.....	140
Resim 76: Marinus van Reymerswaele, Adaletsiz Kâhya Meseli, yaklaşık, 1540, Kunsthistorisches Museum, Vienna	143
Resim 77: Quentin Massys, Vergi Toplayıcısı ve Eşi, 1514, Louvre Museum, Paris.....	144
Resim 78: Marinus van Reymerswaele, Para Değiştiricisi ve Eşi, 1539, Museo del Prado, Madrid	145
Resim 79: Marinus van Reymerswaele, Vergi Toplayıcısı, 1542, Alte Pinakothek, Munich	146
Resim 80: Marinus van Reymerswaele, Aziz Matta'nın Çağrılışı, 1530, Thyssen-Bornemisza Museum, Madrid	147
Resim 81: Crispijn van de Passe (I), Adaletsiz Kâhya Meseli, 1604	148
Resim 82: Jan Luyken, Ahmak Zengin Meseli.....	151
Resim 83: Hans Bol, Cimri Köylü Meseli, 1585.....	152
Resim 84: David Kindt, Zengin Adam ve Ölüm, 1622, Sankt Jacobi Kilisesi, Hamburg.....	153
Resim 85: Jan Luyken, Hardal Tohumu Meseli, Baskı	155
Resim 86: Jan Luyken, Maya Meseli.....	156
Resim 87: Domenico Fetti, Saklı Hazine Meseli, Kunsthistorisches Museum, Vienna.....	158
Resim 88: Rembrandt Atölyesi, Saklı Hazine Meseli, y. 1630, Museum of the Fine Arts, Budapest	159
Resim 89: Domenico Fetti, Değerli İnci Meseli,17. Yüzyıl, Kunsthistorisches Museum, Vienna	161

Resim 90: Jan Collaert I, Thesaurus Novi Testamenti/ Yeni Ahit'i Hazine Edin, 1585	162
Resim 91: Lectionary, , 13.yüzyılın dördüncü çeyreği, Bibliothèque nationale de France, Paris	165
Resim 92. Crispijn van de Passe (I), Ekinci Meseli, 1604.....	166
Resim 93: Antonie Wierix (II), Ekinci Meseli, 1593.....	167
Resim 94: Georg Pencz, Ekinci Meseli, 1534-1535.....	168
Resim 95: Jacopo Bassano, Ekinci Meseli, 1567-1568, Uffizi, Firenze.....	169
Resim 96: Rossano İncili, 6.yy, Rossano Katedrali, Rossano	176
Resim 97: III. Otto İncili, İyi Samiriyeli Meseli, 1000, Bayeisches Staats Bibliothek, Munich,	177
Resim 98: Picture Bible, French (St. Omer) 1190-1200, Koninklijk Bibliotheek, Den Haag....	178
Resim 99: Heinrich Aldegrever, İyi Samiriyeli Yolcuyu Eşeginin Üzerine Koyuyor, 1554	179
Resim 100: Heinrich Aldegrever, İyi Samiriyeli Yolcuya Bakılması İçin Hancıya Ödeme Yapıyor, y. 1554	179
Resim 101: Maerten van Heemskerck, İyi Samiriyeli ve Manzara,1550, Frans Hals Museum, Haarlem	181
Resim 102: Saatler Kitabı, Adam Soyguncular Tarafından Saldırıya Uğrar, 1473, Pierpont Morgan Library, New York.....	182
Resim 103: Resim 99: Crispijn van de Passe (I), Yolcuya Saldırı, İyi Samiriyeli Meseli ile Manzara, 1588-1589	183
Resim 104: Heinrich Aldegrever, İyi Samiriyeli Meseli, Gravür, 1554.....	184
Resim 105: Symon Novellanus, Eriha Yolcusuna Soygun, İyi Samiriyeli Meseli, 1560-1590 ..	185
Resim 106: Ottheinrich Bibel, 1430, Bayerisches StaatsBibliothek.....	186
Resim 107: Maarten van Heemskerck, Musa ve Harun Yaralı Adamı Geçip Geride Bırakır, 1565	187
Resim 108: Domenico Fetti, İyi Samiriyeli, ahşap üzeri yağlıboya, 1618-1622, Boston Museum of Fine Arts, Boston.....	189
Resim 109: Mario Balassi, İyi Samiriyeli, 17. yüzyıl.....	190
Resim 110: Nicolaes Roosendae, İyi Samiriyeli Yolcuyu Tedavi Eder, 1665, Frans Hals Museum, Haarlem	191
Resim 111: Giovanni Battista Langetti, İyi Samiriyeli, 1650-1660, Özel Koleksiyon	192

Resim 112: Giovanni Battista Langetti, İyi Samiriyeli, 1650-1660, Holburne Museum of Art, Bath.....	193
Resim 113: Jan Wijnants, İyi Samiriyeli, 1670, The Hermitage, St. Petersburg.....	194
Resim 114: Hendrick ter Brugghen, Şüpheli Tomas, yaklaşık 1622, Rijksmuseum, Amsterdam	195
Resim 115: Caravaggio, Şüpheli Tomas, 1601-1602, Sanssouci Picture Gallery, Potsdam.....	196
Resim 116: İyi Samiriyeli Handa, 1200-1225, Bibliotheque nationale de France, Paris	197
Resim 117: Hours of Anne France, 1473, Pierpont Morgan Library, New York.....	197
Resim 118: Rembrandt Harmensz van Rijn Atölyesi, İyi Samiriyeli, y. 1633, The Wallaca Collection, London	198
Resim 119: Jacob Jordaens, İyi Samiriyeli, y. 1616, Louvre Abu Dhabi, Abu Dhabi	199
Resim 120: Jan Luyken, Bağda Çalışan İşçiler Meseli, 1712.....	203
Resim 121: Delft’li Usata, Bağda Çalışanlar Meseli, 1480-1500.....	204
Resim 122: Johann Christian, Bağda Çalışan İşçiler Meseli, 1769, Akademie der bildenden Künste, Vienna	205
Resim 123: Eberhard von Greiffenklau Dua Kitabı, 15. yüzyılın 2. çeyreği, Walters Art Museum, Baltimore	206
Resim 124: Ambrosius Francken I, Bağ İşçileri Meseli, 1585	207
Resim 125: Rembrandt, Bağda Çalışan İşçiler Meseli, 1637, Hermitage, St. Petersburg	208
Resim 126: Salomon Koninck, Bağda çalışan İşçiler Meseli, 1647-1649, Hermitage, St. Petersburg	209
Resim 127: Christian Wilhelm Ernst Dietrich, Bağdaki İşçiler Meseli, 1750, Łazienki Palace, Warsaw	210
Resim 128: Domenico Fetti, Bağdaki İşçiler, 1618-22, Nicholas M. Acquavella Galleries, New York	211
Resim 129: Cornelis Massijs, Kör Köre Rehberlik Ederken, 1544-1556.....	214
Resim 130: Johann Theodor de Bry, Körler Meseli, 1596	215
Resim 131: Caspar Luyken, Kör Köre Rehberlik Ederken, 1708.....	216
Resim 132: Pieter Bast, Veere Manzarası ve Kör Köre Rehberlik Ederken Meseli, 1598.....	217
Resim 133: Yaşlı Peter Bruegel, Körler Meseli, 1568, National Museum of Capodimonte, Naples	220

Resim 134: Sabastiaen Vrancx Kör Meseli, Kör Köre Rehberlik Ederken, 17. yüzyıl, Özel Koleksiyon.....	221
Resim 135: Daniel Hopfer, Saint Katherine Kilisesi İç Mekanı ve Çöp ile Mertek Meseli, 1530	223
Resim 136: Domenico Fetti, Çöp ve Mertek Meseli, 1619	224
Resim 137: Albrecht Dürer, Çöp ve Mertek Meseli 1503.....	225
Resim 138: Hans Franck, Çöp ve Mertek Meseli, 1517	226
Resim 139: Johannes Wierix, Çöp ve Mertek Meseli İle Körler Meseli, 1593	227
Resim 140: Cornelis Anthonisz, Müsrif Oğul Miras Payını Alır, 1535-1545.....	234
Resim 141: Cornelis Anthonisz, Müsrif Oğul Mirasını Boşa Harcar, 1535-1545.....	238
Resim 142: Cornelis Anthonisz, Müsrif Oğulun Dışarı Atılması, 1535-1545	240
Resim 143: Cornelis Anthonisz, Müsrif Oğul Domuzların Yemliğinden Yerken, 1535-1545 ...	243
Resim 144: Cornelis Anthonisz, Müsrif Oğulun Dönüşü, 1535-1545.....	245
Resim 145: Cornelis Anthonisz, Müsrif Oğul Barışı Kucaklar, 1535-1545.....	248
Resim 146: Crispijn van de Passe (I), Müsrif Oğul Mirasını Alır, 1580-1588.....	250
Resim 147: Bartolome Esteban Murillo, Müsrif Oğul Mirasını Alır, 1660-1665, Museo del Prado, Madrid	251
Resim 148: Dirck Volckertsz, Müsrif Oğul Mirasını Alır, 1548.....	252
Resim 149: Bartolome Esteban Murillo, Müsrif Oğulun Ayrılışı, 1660, National Gallery of Ireland, Dublin.....	253
Resim 150: Crispijn van de Passe (I), Müsrif Oğul Ailesinin Evini Terk Eder, 1580-1588	254
Resim 151: Jan Weenix, Müsrif Oğulun Evden Ayrılışı, 1716	255
Resim 152: Jan Cossiers, Müsrif Oğul Meseli, 1630'lar, Özel Koleksiyon.....	258
Resim 153: Frans Francken II, Müsrif Oğul Hayat Kadınlarıyla, Özel Koleksiyon	258
Resim 154: Lucas van Leyden, Kart Oyuncuları, y. 1515, Wilton House, Salisbury	259
Resim 155: Bible Moralisée, Müsrif Oğul Meseli, 1220-1230, British Library, London	260
Resim 156: Pieter Aertsen, Müsrif Oğul Ziyafette, 1560	261
Resim 157: Harmenszoon van Rijn Rembrandt, Müsrif Oğul Genelevde, y. 1635, Gemäldegalerie, Dresden.....	262
Resim 158: Frans Hals, Genç Adam ve Kadın Meyhanede, 1623, Metropolitan Museum of Art, New York	263

Resim 159: Crispijn van de Passe (I), Müsrif Oğul Fahişeler Tarafından Kovalanır, 1580-1588	265
Resim 160: Bartolomé Esteban Murillo, Müsrif Oğul Kovulur, 1660, National Gallery of Ireland, Dublin	266
Resim 161: Monogrammist MT (Alman Okulu), Müsrif Oğul Meseli Serisi, 1543	267
Resim 162: Albrecht Dürer, Müsrif Oğul, y. 1496	267
Resim 163: Boëtius Adamsz, Kayıp Oğlan Bir Çoban Olarak Domuzlar ile Birlikte Yemlikte, 1611-1661	268
Resim 164: Salvator Rosa, Müsrif Oğul, 1651-55.....	269
Resim 165:Bartolomé Esteban Murillo, Müsrif Oğulun Dönüşü, 1667-70, National Gallery of Art, Washington.....	271
Resim 166: Leonello Spada, Müsrif Oğulun Dönüşü, y. 1600 Louvre Museum, Paris	272
Resim 167: Pompeo Girolamo Batoni, Müsrif Oğulun Dönüşü, 1773, Kunsthistorisches Museum, Viena.....	273
Resim 168: Crispijn van de Passe (I), Müsrif Oğulun Evi, 1580-1588	274
Resim 169: Simon de Vos, Müsrif Oğulun Eve Dönüşü, 1641, Hampel Kunstauktionen, Munich,	275
Resim 170: Harmenszoon van Rijn Rembrandt, Müsrif Oğulun Dönüşü, y. 1669, The Hermitage, St. Petersburg.....	277
Resim 171: Jean Bondol, Grande Bible Historiale Completee of Guiard des Moulins, 1371-1372	280
Resim 172: Barent Fabritius, Müsrif Çocuk, 1661, Rijksmuseum, Amsterdam	281
Resim 173: Frans Francken (II), Müsrif Oğulun Hikâyesi, 1600-1620, Rijksmuseum, Amsterdam	282
Resim 174: Jan Luyken, Kayıp Koyun Meseli, 1708	286
Resim 175: Hans Collaert (I), Kayıp Koyun ve Kayıp Para Meseli, 1643	287
Resim 176: Anonim Sanatçı, Buzağı Taşıyıcısı, yaklaşık M.Ö 570, Acropolis Museum, Athens	289
Resim 177: Anonim Sanatçı, İyi Çoban, 280-290, The Cleveland Museum of Art, Cleveland. 290	
Resim 178: İyi Çoban Olarak İsa, 3.yy, Callixtus Katakombu, Roma	291

Resim 179: Speculum Humanae Salvationis, İyi Çoban Meseli, Kayıp Koyun Bulunur ve Çoban Tarafından Eve Getirilir, 14. yüzyılın ilk çeyreği	292
Resim 180: Jean Baptiste de Champaigne, İyi Çoban, 17.yy, Palais des beaux-Arts de Lille, Lille.....	293
Resim 181: Frei Carlos, İyi Çoban, y. 1520, Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa	294
Resim 182:, İyi Çoban Olarak İsa, 425-450, Galla Placidia Mozolesi, Ravenna	294
Resim 183: İyi Çoban Olarak İsa, 200-300, Lucina'nın Mezar Odası, Domitilla	295
Resim 184: Domenico Fetti, Kayıp Drahmi Meseli, 1618-1622, , Gemäldegalerie Alte Meister, Dresden	298
Resim 185: Godefridus Schalcken, Kayıp Gümüş Meseli, 1675, Louvre Abu Dhabi, Abu Dhabi	299
Resim 186: Godfried Schalcken, Oto Portre, 1694, Fitzwilliam Müzesi, Cambridge.....	300
Resim 187: Godefridus Schalcken, Elinde Waffle Olan Kız, 1680, The Laiden Collection, Laiden	300
Resim 188: John Carwitham, 1723-1741	301
Resim 189: Picture Bible, Ferisi ve Vergi Toplayıcısı, 1190-1200, Koninklijk Bibliotheek, Den Haag.....	304
Resim 190: Egmont Breviary, Ferisi ve Vergi Toplayıcısı, 1435-1445, Morgan Library, New York.....	306
Resim 191: Holkham Bible Picture Book, Ferisi ve Vergi Toplayıcısı, 1327-1335, British Library, London.....	307
Resim 192: : Crispijn van den Broeck, Ferisi ve Vergi Toplayıcısı, 1583	309
Resim 193: Crispijn van de Passe (I), Tapınakta Ferisi ve Vergi Toplayıcısı Meseli, 1604	310
Resim 194: Cosmas Damian Asam, Ferisi ve Vergi Toplayıcısı, 1732, Former Convent Church of Saint Margaret, Osterhofen	311
Resim 195: Barent Fabritius, Ferisi ve Vergi Toplayıcısı, 1661, Rijksmuseum, Amsterdam....	311
Resim 196: Jan Luyken, Kadın Tarafından Rahatsız Edilmiş Yargıç, Yargıç Meseli, 1712	314
Resim 197: Pieter de Grebber, Adaletsiz Yargıç Meseli, 1628, Szépművészeti Múzeum, Budapest	315
Resim 198: Jan Luyken, Gece Gelen Arkadaş, Baskı	317
Resim 199: Claude Vignon, Acımasız Köle, 1629, Musée des beaux-arts de Tours, Tours.....	320

Resim 200: Rembrandt Okulu, Acımasız Hizmetçi, 1660, Wallace Collection, London	321
Resim 201: Domenico Fetti, Kötü Hizmetçi Meseli, y. 1620, Old Masters Picture Gallery, Dresden.....	322
Resim 202: Vita Christi, 1487-1490, The Morgan Library, New York	323
Resim 203: Jan Sanders van Hemessen, Acımasız Hizmetçi Meseli, y. 1556, University of Michigan Museum of Art, Michigan.....	324
Resim 204:Giovanni da Milano, Ferisi Simon'un evinde Yemek, 1365, Rinuccini Chapel, Florence	328
Resim 205: Allgäu Okulu, Simon'un Evinde Yemek, 1470-80	329
Resim 206: Pierre Subleyras, Simon'un Evinde Yemek, 1737, Musée du Louvre, Paris	329

GİRİŞ

İsa, meseller kullanarak sofistike konuları herkesin hatırlayabileceği benzetmeler üzerinden anlatmayı hedeflemiş olmalıdır. Günlük hayat içinde defalarca tekrar edilen tarım, çobanlık, balıkçılık vd. işlerin dini konular ile bağdaştırılması, onu dinleyenlerin belleğinde mesellerin uzun süre boyunca yer alabilmesini sağlamıştır. Her ne kadar bazı mesellerde çözümleme/yorumlama ihtiyacı duyulsa da mesel kullanımı imanlı kişinin zihninde ilgili konuya kalıcı bir yer açması bakımından oldukça etkili bir yoldur. Çözümleme kısmı ise imanlı kişinin çabası ile ilgili olmalıdır. Tohumun toprağa ekilmesinin ardından filizlenerek asıl formuna kavuşması için belli bir emek ve süre gerektiği gibi mesellerin zihinde olgunlaşıp asıl anlamına ulaşması da benzer bir sürecin dâhilindedir. Böylece, İsa, anlattığı meseller ile onu dinleyenleri düşünmeye de sevk etmiş oluyordu. Hristiyan ikonografisi genel çerçevede dört İncil yazarının kaydettiği İsa'nın yaşamöyküsü üzerine odaklanmaktadır. Yeni Ahit'te önemli bir yer tutan meseller ise bu yaşamöyküsel çevrimle karşılaştırıldığında Batı resmi tarihinde daha sınırlı bir yer işgal etmiş ve bu durumla benzerlik gösterecek biçimde sanat tarihi literatürü açısından da kapsamlı bir mesel ikonografisi ortaya konmamıştır. Nitekim bu çalışmanın ortaya çıkarılmasında teşvik edici en önemli etmenlerden biri, söz konusu durumdur.

Sinoptik İncillerdeki¹ yaklaşık kırk beş meselin önemli kısmının resimsel karşılığı varsa da, İyi Samiriyeli ve Müsrif Oğul gibi majör meseller dışındaki bazı mesellerin resim sanatındaki karşılığı sınırlı sayıda olmuştur. Diğer tarafta öyküsel niteliği olmayan oldukça kısa anlatıların ikonografik bir karşılığını ortaya çıkartmak ressam için ayrı bir mesele olduğu gibi dilbilimciler için de ayrı bir tartışma konusu olmuştur. Dilbilimsel açıdan hangi anlatının mesel kabul edileceği konusu kısmen karışık durmaktadır. Zira İbranicede mesel kelimesinin kullanımı, atasözü, deyim, mecaz gibi birçok anlatı türünü içinde barındırmaktadır. Buna bir örnek olarak, Türkçeye Süleyman'ın Meselleri başlığı ile çevrilen Eski Ahit bölümünün İngilizcede atasözü anlamına gelen *proverbs* kelimesi ile "*The Proverbs (meshlé) of Solomon*" olarak çevrilmesini anabiliriz. Anlatı türleri arasındaki akrabalığın yarattığı kısmi karışıklık, modern dönem

¹ Dini literatürün genelinde Yuhanna İncili'nde mesel anlatılarının yer almaması tartışılmıştır. Ne var ki karşı argümanlar da vardır. Bu konu, çalışmanın birinci bölümünde ele alınmıştır.

dilbilimcilerin mesel kelimesinin kurgusal kısa bir hikâyeyi işaret etmek için kullanılan terim olduğu konusunda fikir birliğine varışlarına kadar devam etmiştir.

Meselleri resmeden ressamın içinde bulundukları dönem ve dönemin şartları elbette bazı mesellerin popüler olup sıkça resmedilmesine neden olurken bazılarını da popüler mesellerin gölgesinde bırakmıştır. Fakat meseller genel olarak ele alındığında, Yeni Ahit'in İsa'nın yaşamöyküsüne odaklanan sahneleri ile kıyaslandığında niceliklerinin sınırlı sayıda oldukları görülebilir. Bu durumun en önemli sebeplerinden biri, çarmıha gerilme vd. sahnelerin izleyici üzerindeki dolaysız etkisidir. Vaazın en ateşli kısmında kanatları açılan altın resminde, başındaki dikenli tacından kanlar süzülen, bedeninde taşıdığı yaralar ile ruhunu teslim etmekte olan İsa Mesih'in ortaya çıkması o an kilisedeki cemaat üzerinde direkt bir etki yaratıyordu. İbadet eden kişi üzerindeki etkinin yanı sıra Kilise'nin temel doktrinleri, yortular gibi sebepler de göz önünde tutulduğunda bu temaların daha sık sipariş edildiği mutlaktır. Mesellerin etkisi ise dolaysız değildir; önce mesel anlatısını hatırlamayı, ardından da düşünmeyi gerektirmektedir. Düşünme süreci us üzerindeki eylemini tamamladıktan sonra ruhsal veya duygusal kısma temas edebilir. Bu bağlamda Passion gibi sahnelerin etkileyciliği düşünülüp bir karşılaştırma yapılsa mesel ikonografisinin resim geleneği içerisindeki yeri daha isabetli şekilde saptanabilir.

Mesellerin ikonografik çözümlemeleri aşamasında, İsa'nın yaşadığı dönemin kültürel yapısı ve genel şartlarını anlamının önem teşkil etmesi sebebiyle dinbilimsel kaynaklar kadar kültürel tarihi kaydetmiş kaynakları da çalışmamıza eklemeye önem gösterdik. Bu noktada Klyne Snodgrass'ın "*Stories With Intent*" başlıklı eserini anmak isteriz. Snodgrass'ın kitabı mesellerin hem kültürel hem de dinbilimsel bağlantılarını titizlik ile ortaya koymuştur. Mesellerin içeriği her ne kadar evrensel ve zamansız olmayı hedeflese de, öğretinin temelini detaylandıran, tarım, çobanlık, balıkçılık vb. bazı meslekler günümüz şehir insanı için atalarına olduğu kadar yakın örnekler olmaktan çıkmıştır. Bununla birlikte o dönemin sosyal yaşamındaki nüansları da elbette günümüze kadar oldukça değişmiştir. Örneğin Düşün Şöleni İçin Hazırlanan Ziyafet Meseli'nde kralın davetlilere iki kez haber göndermesi bugünün anlayışıyla gariptir. Günümüzde ikinci daveti aynı kişiye yollamak ısrar gibi algılanabilse de antik dönemde ikinci davet her şeyin hazır olduğunu, artık kişinin davete gelebileceğini işaret etmekteydi. Bu veya benzeri birçok detay meselin daha isabetli anlaşılmasını kolaylaştırmaktadır. Diğer tarafta ise meselin dini otoriteler tarafından nasıl yorumladığı önem teşkil etmektedir. Çalışmamız içinde

tüm bu bağlantılara değinilmeye çalışılmış, mesel anlatısının ikonografik çözümlemesinden önce Eski Ahit ve Yeni Ahit göndermeleri, kültürel referanslar ve sembolik anlamlar üzerine genel bir çerçevenin çizilmesi amaçlanmıştır.

Yeni Ahit mesellerinin sınıflandırılması böylesi bir çalışma için elzemse de mesellerin sınıflandırılması ne İsa tarafından ne de İncil yazarları tarafından yapılmıştır. Bu durumda çalışmamızda bulunan sınıflandırma belli ölçüde dini literatürde genel geçer kabul edilmiş kalıplara bağlı kalırken bazı durumlarda ise eserin içeriğinin ikonografik sınıflandırma başlığı ile uyumu da dikkate alınmıştır.

Çalışmamızda incelediğimiz eserleri, ilgili meselin en erken örneklerinden 18. yüzyıla kadar sınırlandırmamızdaki temel neden, Barok dönem ile birlikte başlayan ikonografik kalıplardaki çözülmenin 18. yüzyıl sonuna kadar daha da belirgin biçimde gözlemlenmesidir. Hem ikonografik gelenekteki çözümler hem de seküler dünyanın mesel ikonografisine azalan talebi neticesinde az sayıda üretimin gerçekleştirilmesi, çalışmanın tarihsel sınırlarında belirleyici olmuştur. Bununla birlikte bir istisna olarak William Etty'nin "*Ahmak Bakireler*" (Resim 22) resmi ile Peter van Cornelius'un "*Akıllı ve Ahmak Bakireler*" (Resim 9) isimli eseri çalışmamızın zamansal çerçevesi dışında yer alsa da ikonografik kalıp açısından güçlü örnekler olmaları sebebiyle görsel örneklere dâhil edilmiştir. Bununla birlikte yine aynı mesel ikonografisinde Hristiyan sanatının en erken döneminden itibaren resimlenmesi bağlamında esasen doğu ikonografisi çerçevesine yerleşen (Rossano İncili minyatürü, Exodus şapeli freski vd.) bazı örnekleri de çalışmamızda yer verilmiştir.

BİRİNCİ BÖLÜM

KUTSAL KİTAP'TA BİR ANLATIM BİÇİMİ OLARAK MESEL VE

İSA'NIN MESELLERİ

1.1. Mesel Kelimesinin Etimolojisi ve Kutsal Kitap'ta Kullanımı

Mesel kelimesinin İbranice ve Yunanca kökenlerini incelemeden önce, kelimenin İbranice karşılığı olan *mashal*'ın (משל) Yunanca karşılığı olan *parabol* (παραβολή) kelimesine göre oldukça esnek bir yapısı olduğunu belirtmek yararlı olur. Atasözü, deyim, mecaz, metafor, alegori vb. anlatım türlerini işaret eden *mashal* kelimesi, kapsadığı bazı anlatı türleri üzerinden incelenebilir.

Anlatılarda bir şeyi örneklemenin en sık kullanılan şeklinin, birbirine oldukça yakın olan mecaz ve metafor kullanımı olduğu genel geçer kabul edilmektedir. Meczaz veya benzetme kullanımında bir şeyi, diğer bir şeyle “gibi” vb. edatlar ile benzetmek ya da kıyaslamak mümkündür. Örneğin Matta 23:27’de bulunan “*Vay sizlere, dinsel yorumcular ve Ferisiler! İkiyüzlüler! Çünkü sizler badanalı mezarlara benziyorsunuz*” mecaz için gösterilebilecek bir örnektir. Metafor, mecazın özet haliyken, bir şeye diğer bir şeyin kimliğini kazandırabilir veya aynı kefedeymiş gibi sunabilir. Buna örnek olarak, Matta 5:13’te bulunan “*Sizler yeryüzünün tuzusunuz*” veya Markos 8:15’te bulunan “*Ferisiler’le Herodes’in mayasından sakının*” gösterilebilir. Meczaz ile metafor arasındaki ince farkın yanı sıra metafor mecaza göre daha edebi ve şiirsel bir üslubu barındırır.¹

Anlatılarda örneklemenin daha detaylı şekilde ele alınmış türü ise mesel ve alegoridir. Mesel, benzetmenin genişletilmiş halidir. Gerek yaşanmış hadiselerden örnekler kullanarak gerekse kurgulama yapılarak oluşturulmuşlardır. Alegori ise metaforun bir hikâye ile genişletilmiş halidir. Mesel, içinde bulundurduğu detaylarda gizli bir anlam içermez, altını

¹ R. E. Brown, J. R. Donahue/Eds, “Parables of Jesus” **The New Catholic Encyclopedia**, Second Edition, Vol.X, Ed. Thomas Carson vd., Washington D.C, Gale, 2003, s. 865.

çizdiği şey doğrudan hikâyenin verdiği derstir. Diğer yandan benzetmelerde olduğu gibi yaygın kullanılır ve edebi kısmı çok ön planda değildir. Ne var ki İsa'nın meselleri alegori de dâhil olmak üzere birçok farklı özellikleri barındırmıştır.²

İsa'nın meselleri klasik dünyanın retorisindeki mesel kullanımına veya günümüz dilbiliminin bu konudaki kalıplarına sığmayan bir esnekliğe sahiptir. Mesel kelimesinin Yunanca karşılığına bakıldığında *parabol* (παράβολή)³ kelimesi ile karşılaşırız. *Parabol* antik dünyanın belagat sanatında teknik bir terim olarak yer almış, dinleyiciye anlatılması hedeflenen konu ile paralellik sağlamak amacıyla kelimeleri art arda, yan yana koyarak sunmak anlamında kullanılmıştır. Kelimenin günümüz dilbilgisi kitaplarında belirtilen bu tanımı, Kutsal Kitap'ta kullanıldığı halî⁴ ile kıyaslandığında oldukça dar kapsamlıdır. Kutsal Kitap İbraniceden Yunancaya (*Septuaginta*) çevrilirken İbranicedeki *mashal* kelimesini karşılayabilecek en yakın kelime *parabol* olarak seçilmiştir. *Mashal* kelimesi, önceki satırlarda da söz edildiği üzere meseli kapsadığı gibi, atasözü, deyim, bilmece, fabl, alegori ve semboller için de kullanılmıştır.⁵

²A.e

³ Mesel kelimesinin İngilizce karşılığı olan “*parable*” kelimesi Yunancada paralel ya da paradoks anlamına gelen *para* ve şekil vermek anlamındaki *bolo* kelimelerinin birleşiminden oluşur. Amy Jill Levine, **Shot Stories by Jesus The Enigmatic Parables of a Controversial Rabbi**, Hyper One, California, 2014, s.4.

⁴Klyne R. Snodgrass'ın, “Stories with Intent A Comprehensive Guide to the Parables of Jesus” başlıklı kitabında Kutsal Kitap çalışmalarında mesel kelimesinin en az 3 farklı kullanımı olduğunu işaret eder. İlk olarak *parabol* kelimesi, bir düşünceyi karşılaştırma ile canlandırması ile ilgilidir. Örneğin bir atasözü için kullanılacaksa Luka 4:23'te bulunan “*Kuşkusuz bana şu halk deyimini aktaracaksınız: Ey doktor, önce kendini iyileştir*” ayeti gösterilebilir. (Bu noktada bir parantez açıp kaynak dışındaki bazı araştırma sonuçlarını eklemek isteriz. Bu ayetin başında bulunan “halk deyimini” ifadesi Kitab-ı Mukkades şirketinin 2015 basımında yer almaktadır. Aynı şirketin 1988 basımında “halk deyimini” yerine “mesel” kelimesi kullanılmıştır. 1920 basımı Ermenice bir Kutsal Kitapta ise “*umuly*” kelimesi kullanılmıştır, bu kelime, mesel, atasözü, fabl gibi terimleri kapsamaktadır. King James çevirisinde ise “*proverb*” yani atasözü kelimesi kullanılmıştır. Bu örnek *mashal* kelimesinin genişliğini ve çevirisinde, çevirmenin, çevirdiği dilin olanakları ile paralel gelişen seçim yapma durumunu göstermek açısından tatmin edici örneklerden sadece biridir.) Diğer bir örnek olarak bir bilmece türünü işaret eden Markos 3:23'te “*İsa onları yanına çağırdı, simgesel yoldan, ‘Şeytan şeytanı nasıl dışarı atabilir’ diye sordu...*” Benzetmeye örnek olarak Matta 13:33'te bulunan Maya Meseli, zıtlık için Luka 18: 1-8'de bulunan Adaletsiz Yargıç Meseli, alegori için Markos 4:3-9'da bulunan İkinci Meseli örnek olarak gösterilebilir. Kelimenin karşıladığı farklı anlatım türlerinin yanı sıra dil bilgisi kurallarının teknik detayları dâhilinde daha sınırlı bazı anlatı türlerini de içermektedir. Klyne R. Snodgrass, **Stories with Intent A Comprehensive Guide to the Parables of Jesus**, William B. Eerdmans Publishing Company, Cambridge, 2008, s. 9.

⁵ Bu durum ise bazı tartışmaların fitilini ateşlemiştir. Alman Protestan bilim insanı A. Jülicher, *Die Gleichnisreden Jesu* başlıklı eserinde (1888-89) din adamlarının (özellikle 18. yüzyılın) alegorileştirmelerine karşı çıkarak İsa'nın mesellerinin sade ve doğrudan ahlaki değerleri vurgulayan anlatılar olduğunu savunmuştur. İsa'nın, öğretilerini sade dille anlatan bir öğretmen olduğunu, bu mesellerde kimsenin gizli anlamlar aramaması gerektiğini savunmuştur. Bu itiraz ile birlikte tartışma birçok teolog tarafından irdelenmiştir. Özet ile mesellerin birçoğunun alegorik özellikler taşıdığı ortaya konmuştur. R. E. Brown, J. R. Donahue/Eds, “Parables of Jesus” **The New Catholic Encyclopedia**, Second Edition, Vol. VI, Ed. Thomas Carson vd., Washington D.C., Gale, 2003, s. 867.

Mashal Kelimesinin Eski Ahit'te ve Haham Literatüründeki Kullanımı

Kelimenin Eski Ahit'teki kullanımı bazı örnekler dışında genellikle bilgelik temelli edebi metinler ile kendini gösterir. Sık kullanılan örneklerden biri ise atasözleridir. Birçok kültürde bulunan atasözü kullanımı genellikle tecrübelerin ürünü olan bilgelik hikâyeleridir ve Eski Ahit'te hikâye içerikli mesel kullanımından çok atasözlerinin kullanımına rastlanır. Örneklerinin çokça bulunduğu Süleyman'ın Özdeyişleri kitabından bazı pasajlara bakmadan önce mesel ve atasözü ilişkisine ışık tutmak amacıyla bu kitabın başlığının İngilizceye nasıl çevrildiğine bakabiliriz. Türkçesi Süleyman'ın Meselleri, zaman zamansa Süleyman'ın Özdeyişleri olarak çevrilen kitabın İngilizce'de "*The Proverbs (meshlé) of Solomon*" olarak mevcut olduğunu görürüz.⁶ Özetle, İbranicedeki *mashal* kelimesi Türkçede mesel olarak çevrilmişken, çevirmenler bu kelimeyi İngilizceye atasözü olarak aktarmakta bir sakınca görmemişlerdir. Bunun sebebi de önceki satırlarda da ifade edildiği gibi İbranicedeki *mashal* kelimesinin birçok anlatı türünü barındıran esnek bir yapıya sahip olmasıdır. Diğer bir deyiş ile birçok anlatı türünü içine alabilen bir havuz gibidir.

İbranice metinde *mashal*'ın atasözü olarak kullanımı için şu ayetler örnek gösterilebilir: "*Bilge çocuk babasını sevindirir, akılsız çocuk annesini üzer.*" (Süleyman'ın Meselleri 10:1), "*Servetini büyütmek için yoksulu ezenle zengine armağan verenin sonu yoksulluktur.*" (Süleyman'ın Meselleri 22:16), "*Doğrular haksızlardan öğrenir, kötüler de dürüst yaşayanlardan.*" (Süleyman'ın Meselleri 29:27). Anılan bu örnekler, İbranice başlığında *mashal* kelimesi kullanılan bölüme aittir. Bununla birlikte kitabın hemen başlangıcındaki 1:5-6 pasajında kelimenin İbranicedeki yapısı nispeten farklı bir perspektiften sunulmuştur. Bu ayet Kitab-ı Mukaddes şirketinin 2015 çevirisinde "*Özdeyişlerle benzetmeleri, bilgelerin sözleriyle bilmecelerini anlamak için bilge kişi dinlesin ve kavrayışını arttırsın, akıllı kişi yaşam hüneri kazansın.*" (Süleyman'ın Özdeyişleri 1:5-6) şeklinde yer alır. Aynı yayınevinin 1988 basımında ise "*Meseli ve remzi, Hikmetlerin sözlerini ve muammalarını anlamak içindir*" (Süleyman'ın Meselleri 1:6) olarak yer alır. İngilizcede King James çevirisi üzerinden İbranice kelimeler ile bakıldığında "*To understand a **proverb** (mashal), and the interpretation; the words of the wise,*

⁶ Bernard Brandon Scott, **Hear Then the Parable a Commentary on the Parables of Jesus**, Fortress Press, Minneapolis, 1990, s. 10.

and their dark sayings.” olarak geçmektedir. Özetle kelimenin geniş yelpazede bilgelik temelli farklı anlatım türleri ile bağlantılı olduğu kesin gözükmeyle birlikte lisanlar arası çevirilerde pasajın genel anlamına göre ilgili kelimenin dikkatle seçilmesini gerektiren bir yapıda olduğu görülmektedir.⁷

Anlatı örgüsü ve dil yapısı olarak İsa'nın anlattığı uzun soluklu mesellerle benzerlik gösteren iki Eski Ahit anlatısından söz edilebilir: “*RAB Natan'ı Davut'a gönderdi. Natan Davut'un yanına gelince ona, "Bir kentte biri zengin, öbürü yoksul iki adam vardı" dedi, "Zengin adamın birçok koyunu, sığırı vardı. Ama yoksul adamın satın alıp beslediği küçük bir dişi kuzudan başka bir hayvanı yoktu. Kuzu adamın yanında, çocuklarıyla birlikte büyüdü. Adamın yemeğinden yer, tasından içer, koynunda uyurdu. Yoksulun kızı gibiydi. Derken, zengin adama bir yolcu uğradı. Adam gelen konuğa yemek hazırlamak için kendi koyunlarından, sığırlarından birini almaya kıyamadığından yoksulun kuzusunu alıp yolcuya yemek hazırladı."* Zengin adama çok öfkelenen Davut Natan'a, *"Yaşayan RAB'bin adıyla derim ki, bunu yapan ölümü hak etmiştir!" dedi, "Bunu yaptığı ve acımadığı için kuzuya karşılık dört katını ödemeli."* Bunun üzerine Natan Davut'a, *"O adam sensin!" dedi, "İsrail'in Tanrısı RAB diyor ki, 'Ben seni İsrail'e kral olarak meshettim ve Saul'un elinden kurtardım.'"* (2. Samuel 12:1-7). Bu anlatı sahip olduğu hikayesel yapı ile İsa'nın anlattığı bazı mesellerin Eski Ahitteki benzer örneklerinden biri olarak gösterilebilir. Diğer örnek ise gerek meselin sonuç kısmı gerekse de meselin içindeki bağda kurulu gözcü kulesi gibi bazı motifler nedeniyle İsa'nın anlattığı Bağ Sahibi ve Kiracı Meseli ile paralellikler gösteren anlatıdır: “*Sevgilimin bağı için yaktığı ezgiyi sevgilim için okuyayım: Toprağı verimli bir tepede Sevgilimin bir bağı vardı. Toprağı belleyip taşları ayıkladı, Seçme asmalar dikip orta yere bir gözcü kulesi yaptı. Üzüm sıkamak için bir çukur kazdı Ve bağının üzüm vermesini bekledi. Ama bağ yabancı üzüm verdi. Sevgilim diyor ki, "Ey Yeruşalim'de yaşayanlar ve Yahuda halkı, lütfen benimle bağım arasında hakem olun! Bağım için yapmadığım ne kaldı? Ben üzüm vermesini beklerken niçin yabancı üzüm verdi? Şimdi bağıma ne yapacağımı size söyleyeyim: Çitini söküp atacağım, varsın yiyip bitirsinler; duvarını yıkacağım, varsın çiğnesinler. Viraneye çevireceğim onu; budanmayacak, çapalanmayacak; dikenli çalılar bitecek her yanında. Üzerine yağmur yağdırmasınlar diye bulutlara buyruk vereceğim."* Her Şeye Egemen RAB'bin bağı İsrail halkı, Hoşlandığı fidan da Yahuda halkıdır. RAB adalet bekledi, Zorbalık gördü; Doğruluk bekledi, Feryatlar duydu.” (İşaya 5:1-7).

⁷A.e

Eski Ahit'te yer alan bu anlatı türleri, İbranilerin günlük hayatını en az Eski Ahit kadar etkileyen haham literatüründe⁸ merkez konumdadır.⁹ Haham literatürü mesellere (*mashal*) genellikle şöyle başlar “Size bir mesel anlatacağım. Öyle ki ne ile karşılaştırılabilir?” Benzer şekilde İsa’nın da “Göklerin egemenliği” (Matta 13:31 vb) kalıbıyla başlayıp “bir adamın tarlasına ektiği...” gibi benzetmeler ile devam ettiği birçok mesel vardır. Bu noktada İsa’nın haham literatürü veya sözlü geleneğin etkisi ile bu yaklaşımı devam ettirip ettirmediğini saptamak zor da olsa, kullanımın genellikle kalıp kelimeler ile açılması her iki Ahit’te de zaman zaman kendini göstermektedir.¹⁰

Mashal kelimesinin anlam açısından sahip olduğu genişlik bilim dünyasında da uzun süre tartışılmıştır. Belli bir süre Eski Ahit’te geçen *mashal* kelimesinin kısa hikâyeler ile verilen mesajları tarif eden bir anlatı türü olması bağlamında görüş birliği vardı. Fakat 1960’lar ve 1980 yılları arasında kavram üzerine yapılan çalışmalarda, kelimenin ifade ettiği birçok anlatı türünün doğrudan mesel olarak çevrilmesinin doğru olup olmadığı farklı araştırmacılar tarafından irdelenmiştir. Böylece bazı bilim insanları bu kelimeyi spesifik terimler ile sınıflandırarak kısa öyküler ile ilgili meselcilik, ezgiler ile ilgili meselcilik gibi kalıplar yarattılar. 1980’lere gelindiğinde ise birçok farklı ses bu kelimenin kurgusal kısa bir hikâyeyi işaret etmek için kullanılan bir terim olduğu konusunda birleşir. Son tahlilde bilim insanları bir fikir birliğine vararak kelimeyi türü, formu bağlamında deyim, masal ya da ezgi olarak tanımlamayı değil de anlatının içeriğine odaklanarak işlevin üzerine yoğunlaşmayı tercih ettiler.¹¹

Çalışmamız boyunca değinilecek olan İsa’nın meselleri, mesel terimi bir yana, genel yapıları itibariyle kendi içlerinde değişik özellikler gösteren, esnek yapıda bir anlatı türü sunmaktadır. Bu bağlamda Bernard Brandon Scott’un, “Hear Then the Parable a Commentary on

⁸ Örnek olarak: Ortaçağda İbrani filozof Moses Maimonides (1135/8-1204) “*Parable of the Palace*” başlıklı eser ile anılır. Kabala olarak bilinen ezoterik metin, yazıldığı dönemden önceki dönemlerin haham literatüründe bulunan meselleri ele almıştır. 18. ve 19. yüzyıllarda Eliyyahu ben Shelomoh Zalman (Vilna Gaon; 1720–1797), Dubnolu Maggid (1740/41–1804), ve Rabbi Bratslavlı Nahman (1772–1810) gibi hahamlar yazılı edebiyatlarında mesel geleneğini devam ettirmişlerdir.

⁹ Alyce M. McKenzie “Parables and Proverbs” *Encyclopedia of Religion*, Secon Edition, Cilt. 10, Ed. Lindsay Jones, Detroid, Gale, 2005, s. 6978.

¹⁰ Amy Jill Levine, *a.g.e.*, s.4.

¹¹ Jeremy Schipper, *Parables and Conflict In The Hebrew Bible*, Cambridge University Press, Cambridge, 2007, s. 1-2.

the Parables of Jesus” başlıklı kitabında yaptığı şu kısa açıklama kayda değerdir: “*Mesel, kısa, kurgusal bir anlatıyı içeren ve bir sembole referans olan mashal’dır.*”¹²

Parabol Kelimesinin Kutsal Kitaptaki Kullanımı

Septuagint çevirisinde *mashal* kelimesini direkt olarak *parabol* olarak çevrilmiş olduğu, Vaiz 1:17 ya da Süleymanın Özdeyişleri 1:6 gibi yaklaşık kırk iki ayet mevcuttur. Bununla birlikte zaman zaman *mashal* kelimesi için, “atasözü üzerinden alay etmek” veya “bilmeceleri öne süren” gibi, metnin genel anlamı bağlamında özel kelimelerin kullanımının tercih edildiği pasajlar da olmuştur.¹³ Durum böyleyken genel hatlarıyla dilbilimine ait bu konu oldukça geniş ve zaman zaman da tartışmalı bir alana dönüşmüştür.

İncil yazarları bu noktada nasıl bir yol izlemişlerdi? “Onlar kökeni İbranice olan kelime ve anlatı türünü yeni bir kültürün kontekstine nasıl oturtmuşlardı?” gibi soruların cevabı bu anlamda önemli sayılabilir. *Parabol* kelimesi Yeni Ahitte yaklaşık elli kez kullanılmıştır. İbranice’deki *mashal* kullanımı ile uyumlu gözükmeyle birlikte en önemli ayrımı haham literatüründe olduğu gibi, genellikle, açıklayıcı kurgusal kısa bir hikâyenin anlatımında kendini gösterir.¹⁴ Yanı sıra İsa’nın sözlerini, İncil yazarlarının nasıl anlayıp dilbilimsel anlamda nasıl aktardığı bambaşka bir konudur.¹⁵ *Parabol* kelimesiyle tanımlanan, İyi Samiriyeli, Müsrif Oğul gibi meseller, anlatının uzunluğu bakımından Eski Ahit’te örneği neredeyse bulunmayan türdedirler. Uzunluk ve kısalık açısından yapılan bu sınıflandırma bağlamında Hardal Tanesi veya Maya Meselleri ise kısa olarak sınıflandırılan mesellerdendir.¹⁶

¹² Bernard Brandon Scott, **Hear Then the Parable a Commentary on the Parables of Jesus**, Fortress Press, Minneapolis, 1990, s. 8.

¹³ A.e, s. 20-21; Gisela, H., **Storied Revelations Parables, Imagination and George MacDonald’s Christian Fiction**, The Lutterworth Press, Cambridge, 2014, s. 15.

¹⁴ Scott, a.g.e, s.21.

¹⁵ Bu konuyu mercek altına alan çalışma için bkz: John W. Sider, The Meaning of Parable in the Usage of the Synoptic Evangelists, **Biblica**, Vol. 62, No. 4, 1981, s. 453-470.

¹⁶ Kreglinger, a.g.e, s. 16.

1.2. İsa'nın Meselleri: Anlam ve Sınıflandırma

İsa'nın meselleri kendi aralarında yapısal olarak farklılıklar gösterir. Bunların, bazıları mecaz, bazıları metafor, bazıları sembolik değerler üzerinden göndermeler içeren hikayesel anlatılar ve bazıları ise daha önce değindiğimiz diğer kalıplara uygun anlatılardır. Kaydedilmiş yaklaşık kırk beş mesel vardır ve İsa'nın öğreti aracı olarak yararlandığı bu mesellerin karakteristiği dikkate değerdir.

Anlatılmak istenen şeyin meseller ve benzetmeler ile anlatılması genel geçer bilinen bir öğretim şeklidir. Bununla birlikte İsa'nın dinleyicileri olan İsrailoğulları Eski Ahit, haham literatürü ve dolayısıyla sözlü gelenek sebebiyle mesellere aşinaydılar. Elbette tek sebebi bu değildi. Bunun yanı sıra meseller dinleyicileri düşünmeye sevk ediyordu. Okuryazarlığın düşük seviyede olduğu ve yazılı kaynaklara ulaşımın kolay olmadığı Antik dönemde unutulmuş bilginin tekrar yerine koyulması kitabı tekrar alıp okumak kadar basit değildi. Bu yüzden bilginin kalıcılığı anlamında düşünüldüğünde, doğrudan verilen bilgi ile, düşünerek çözümlemeye varılabilecek mesellerin özündeki bilginin akılda kalıcılığı elbette daha yüksek olacaktı.

İsa'nın meselleri farklı konuları ele alsın da, geniş perspektiften bakıldığında birçoğu alt metinlerinde Göksel Krallığa, kurallarına ve tecellisine referanslar içerir. Bu istikrarlı bağlantılar mesellerin karakteristiğinde Eski Ahit'te mesellerinde pek rastlanmayan bir renk ortaya koyar. Bu bağlamda, İsa'nın mesellerinin genel karakteristiğini ifade eden en kısa ve öz cümlelerden biri muhtemelen William Barclay'ın "The Parables of Jesus" kitabında geçen şu tanımlama olabilir: "Göksel anlamı olan dünyasal hikâyeler."¹⁷

Mesel Listesi

Çalışmamızın bu kısmında İsa'nın mesellerinin listeleri bulunmaktadır. İlk listede mesellerin İbranicedeki *mashal* kelimesinin esnekliği göz önünde bulundurularak Matta 5:13'te

¹⁷ William Barclay, **The Parables of Jesus**, Westminster John Knox Press, Louisville, 1970, s. 12.

bulunan “Sizler yeryüzünün tuzusunuz” gibi oldukça kısa benzetmeler yerine hikayesel anlatıma sahip ve resim sanatında karşılığı bulunan meseller yer almaktadır.

İsa’nın Meselleri			
Mesel	Matta	Markos	Luka
Ekinci Meseli	13:1-23	4:1-20	8:4-15
İyi Samiriyeli Meseli			10:29-37
Gece Gelen Arkadaş Meseli			11:5-13
Zengin Ahmak Meseli			12:13-21
Verimsiz İncir Ağacı Meseli			13:6-9
Buğdayların Arasındaki Delice Meseli	13:24-30		
Hardal Tohumu Meseli	13:31-32	4:30-34	13:18-19
Maya Meseli	13:33-34		13:20-21
Gizli Hazine Meseli	13:44		
İnci Meseli	13:45-46		
Ağ Meseli	13:47-50		
Körler Meseli			6:37-42
Çöp ve Mertek Meseli	7:1-5		6:37-42
Kayıp Koyun Meseli	18:10-14		15:1-7
Kayıp Para Meseli			15:8-10
Müsrif Oğul Meseli			15:11-32
Zengin Adam ve			16:19-31

Lazarus			
Adaletsiz Yargıç Meseli			18:1-8
Ferisi ve Vergi Toplayıcısı Meseli			18:9-14
Acımasız Hizmetçi Meseli	18:23-35		
Bağda Çalışan İşçiler Meseli	20:1-16		
Bağ Sahibi ve Kiracı Meseli	21:33-45	12:1-12	20:9-19
Düğün Şöleni İçin Hazırlanan Ziyafet Meseli	22:1-14		14:15-24
Akıllı ve Ahmak Bakireler	25:1-13		
On Talant Meseli	25:14-30		19:11-27
İki Borçlu Meseli			7:40-50

Çalışmamız sürecinde incelenen, İsa'nın mesellerini konu alan teolojik metinlerde yaygın görüş Yuhanna İncili'nde mesel olarak nitelenecek anlatıların bulunmadığı yönündedir. Bununla birlikte bazı çalışmalarda Yuhanna'nın aktardığı İyi Çoban (10: 1-18) ve Gerçek Asma (15: 1-8) bölümleri mesel kategorisinde ele alınmıştır.¹⁸ Etimolojik açıklamalar ve ikonografik gelenek çerçevesinde söz konusu anlatılar çalışmamızda da mesel olarak nitelendirilmemiştir.¹⁹ Matta, Markos ve Luka'nın metinleri arasındaki kronoloji ve olaylar dâhilindeki benzerlik İsa'nın

¹⁸ Roberts, **A.g.e**, s. 9-11.

¹⁹ Çalışmamızda bulunan Kayıp Koyun Meseli incelemesinde iki meselin benzerliği üzerinden İyi Çoban anlatısına da yer verilmiştir.

meselleri açısından da büyük ölçüde gözlemlenmektedir. Aşağıdaki dört farklı liste önceki listede yer almayan kısa anlatıları ve Yuhanna İncili'ne atfedilen meselleri de içermektedir.²⁰

Sinoptik İnciller ile Yuhanna İncili arasındaki farklılıklar mesel bağlamı dışında da dikkat çekicidir. Meryem'e müjde, İsa'nın doğumu, İsa'nın çocukluğu gibi konuların Yuhanna İncili'nde yer almaması bir yana İsa'nın sınanması, havarilerin çağrılışı, cine tutulmuşların iyileştirilmesi gibi mucizelere de Yuhanna'nın metninde yer verilmemektedir. Suyun şaraba dönüştürülmesi ve Lazarus'un diriltilişi gibi ikonografik gelenekte en sık betimlenen mucizeler ise Sinoptik İncillerde yoktur.²¹

Sinoptik İnciller ile Yuhanna İncili arasındaki farklılıkların her biri birçok açıklamayı içeren çalışmalara neden olmuştur. Maddelerden sadece biri olan mesellerin yokluğu konusunda da direkt ve kesin bir cevap bulabilmek mümkün değildir. Carson'un önerisi tartışmalı da olsa konuya bir çözüm sunmaktadır. Carson'a göre, Yuhanna İncili'nde Krallık hakkındaki mesellerin yokluğu Semit halkların aşına olduğu eskatoloji içerikli lisan ile dirsek temasında değildi ve bu nedenle Yuhanna meselleri metnine eklemeyerek okuyucunun daha zahmetsiz şekilde anlayacağı bir lisanı hedeflemişti.²² Daha genel bir açıklama ise, bu gibi tarihsel sorular büyük ölçüde İncil yazarlarının, İsa'nın öğretilerini gelmiş oldukları gelenekler ile harmanlayarak bireysel perspektiflerinden aktarmaları ile ilgili oluşudur.²³ Ne var ki Yuhanna'nın bu konudaki tercihini

²⁰ Eric Brandon Roberts, **The Parables of Jesus Christ: A Brief Analysis**, Booktango, 2012, Bloomington, s. 9-11.

²¹ Sinoptik İncillerde aktarılan ancak Yuhanna İncili'nde değinilmeyen anlatılar şöyle sıralanabilir: Cin çıkartmak ve cinler ile karşılaşmak. Sağır, dili tutulmuş ve cüzamlıların iyileştirilmesi. Havarilerin çağırılması sahneleri. Petrus'un kayın validesinin iyileştirilmesi. Vaftizci Yahya'nın İsa'yı Ürdün nehrinde vaftiz etmesi. İsa'nın sınanması. İsa'nın Başkalaşımı. Mesellerde Tanrı'nın Krallığının anlatılması. Rabbin Duası ve Dağdaki vaaz. İsa'nın vergi toplayıcıları ve çeşitli günahkârlar ile yemek yemesi. Son akşam yemeği. İsa'nın kıyamet söylemleri ve Getsemani bahçesinde çektiği acılar. İsa'nın haça gerilmişken yalnız terk edilmişliğini ifade edişi.

Yuhanna İncili'nde aktarılan ancak Sinoptik İncillerde değinilmeyen anlatılar şöyle sıralanabilir: Vaftizci Yahya'nın "İşte, dünyanın günahını ortadan kaldıran Tanrı Kuzusu!" söylemi. Kana düğünü ve ilk işaret. İsa'nın Samiriye'deki hizmetleri. İsa'nın Yeruşalim'i birden fazla ziyaret edişi. Kalabalığın İsa'dan daha fazla ekmek istemesi (Yuhanna 6:26-27). İsa'nın "ben" (Yuhanna 6:35 "Yaşam ekmeği Ben'im", 8:12 "Ben dünyanın ışığıyım", 10:7 "Ben koyunların kapısıyım" 10:11 "Ben iyi çobanım" 11:25 "Diriliş ve Yaşam Ben'im" 14:16 "Yol, gerçek ve yaşam Ben'im" 15:5 "Ben asmayım, siz çubuklarısınız" metaforları. İsa'nın Yeruşalim'de gerçekleştirdiği iki iyileştirme mucizesi. Lazarusun diriltilmesi. İsa'nın öğrencilerinin ayaklarını yıkaması. İsa'nın öğrencilerine elvedası ve ardından ettiği dua. İsa'nın böğrünün delinmesi. İsa'nın yaralarını göstermesi. İsa'nın Petrusa üç kez "beni seviyor musun?" diye sorması. Paul N. Anderson, **The Riddles of the Fourth Gospel**, Fortress Press, Minneapolis, 2011, s. 53-54.

²² D.A. Carson, **The Gospel According to John**, Eilliam B. Eerdmans Publishing Company, Cambridge, 1911, s. 19.

²³ A.e, s. 65.

bilmek olanaksızdır. Diğer tarafta manevi taraftan değerlendirildiğinde durum bambaşka bir yere gider. Zira İncillerin Kutsal Ruh esinlenmesi ile yazıldığı kaydedilmiştir.²⁴ Böylece İnciller arasındaki içerik planı yazarlardan ziyade Kutsal Ruh'un esinine bağlanmıştır.

Matta İncili'nde Bulunan Meseller		
1	Tuz Meseli	5:13
2	Işık Meseli	5:14-15
3	Akıllı Adam Meseli	7:24-27
4	Eski Giysi Yeni Kumaş	9:16
5	Yeni Şarap Eski Tulum Meseli	9:17
6	Çarşı Meydanındaki Çocuk Meseli	11:16-19
7	Güçlü Adam Meseli	12:29
8	Ekinci Meseli	13:3-9
9	Deliceler Meseli	13:24-30
10	Hardal Tohumu Meseli	13:31-32
11	Maya Meseli	13:33
12	Gizli Hazine Meseli	13:44
13	İnci Meseli	13:45-46
14	Ağ Meseli	13:47-50
15	Mal Sahibi Meseli	13:52
16	Kirletme Meseli	15:11
17	Kayıp Koyun Meseli	18:12-14
18	Acımasız Hizmetçi Meseli	18:23-24

²⁴ Yuhanna 14:25-26 "Ben daha aranızdayken size bunları söyledim. Ama Baba'nın benim adımla göndereceği Yardımcı, Kutsal Ruh, size her şeyi öğretecek, bütün söylediklerimi size hatırlatacak."

2. Peter 1:20-21 "Öncelikle şunu bilin ki, Kutsal Yazılar'daki hiçbir peygamberlik sözü kimsenin özel yorumu değildir. Çünkü hiçbir peygamberlik sözü insan isteğinden kaynaklanmadı. Kutsal Ruh tarafından yöneltilen insanlar Tanrı'nın sözlerini iletiler."

2.Timoty 3:16 "Kutsal Yazılar'ın tümü Tanrı esinlemesidir ve öğretmek, azarlamak, yola getirmek, doğruluk konusunda eğitmek için yararlıdır."

19	Bağda Çalışan İşçiler Meseli	20:1-16
20	İki Oğul Meseli	21:28-32
21	Bağ Sahibi ve Kiracı Meseli	21:33-41
22	Düğün Şöleni İçin Hazırlanan Ziyafet Meseli	22:1-14
23	Filizlenen İncir Ağacı Meseli	24:42-51
24	Güvenilir Hizmetçi Meseli	24:42-51
25	Akıllı ve Ahmak Bakireler	25:1-13
26	On Talant Meseli	25:14-30
27	Koyunlar ve Keçiler Meseli	25:31-46

Markos İncili'nde Bulunan Meseller		
4	Eski Giysi Yeni Kumaş	2:21
5	Yeni Şarap Eski Tulum Meseli	2:22
7	Güçlü Adam Meseli	3:27
8	Ekinci Meseli	4:3-9
2	Işık Meseli	4:21-23
28	Büyüyen Tohum Meseli	4:26-29
10	Hardal Tohumu Meseli	4:30-32
16	Kirletme Meseli	7:15
21	Bağ Sahibi ve Kiracı Meseli	12:1-9
23	Filizlenen İncir Ağacı Meseli	13:28-31
24	Güvenilir Hizmetçi Meseli	13:33-37

Luka İncili'nde Bulunan Meseller		
4	Eski Giysi Yeni Kumaş	5:36
5	Yeni Şarap Eski Tulum Meseli	5:37
3	Akıllı Adam Meseli	6:47-49
6	Çarşı Meydanındaki Çocuk	7:31-35

	Meseli	
29	İki Borçlu Meseli	7:41-43
8	Ekinci Meseli	4:3-9
2	Işık Meseli	8:16-18
30	İyi Samiriyeli Meseli	10:30-37
31	Geceyarısı Gelen Arkadaş	11:5-8
7	Güçlü Adam Meseli	11:21-22
32	Zengin Ahmak Meseli	12:16-21
24	Güvenilir Hizmetçi Meseli	12:35-48
33	Verimsiz İncir Ağacı Meseli	13:6-9
10	Hardal Tohumu Meseli	13:18-19
11	Maya Meseli	13:20-21
34	Başköşe Meseli	14:7-11
22	Düğün Şöleni İçin Hazırlanan Ziyafet Meseli	14:16-24
35	Kule Meseli	14:28
36	Savaşa Giden Kral Meseli	14:31
17	Kayıp Koyun Meseli	15:3-7
37	Kayıp Para Meseli	15:8-10
38	Müsrif Oğul Meseli	15:11-32
39	Adaletsiz Kahya Meseli	16:1-8
40	Zengin Adam ve Lazarus Meseli	16:19-31
41	Efendi ve Kölesi Meseli	17:7-10
42	Adaletsiz Yargıç Meseli	18:1-8
43	Ferisi ve Vergi Toplayıcısı Meseli	18:9-14

Yuhanna İncili'nde Bulunan Meseller		
44	İyi Çoban Meseli	10:1-18

45	Gerçek Asma Meseli	15:1-8
----	--------------------	--------

Mesellerin sınıflandırılması anlatıların birbirleri arasındaki benzerlik ve farklılıkları görmeyi kolaylaştırarak okuyucunun onların karakterlerini daha net görebilmesine yardım eder. Ne var ki sınıflandırmalar ne İsa tarafından ne de İncil yazarları tarafından oluşturulmuştur. Bu sebeple farklı yorumcular mesel çözümlemelerinde farklı sonuçlara vardıkları gibi, mesel sınıflandırmalarında da farklılıklar olağandır.²⁵ Çalışmamızda gerçekleştirdiğimiz mesel sınıflandırmaları genel hatları ile Snodgrass'ın "Stories with Intent A Comprehensive Guide to the Parables of Jesus" isimli kitabından destek alsa da bazı alanlarda ikonografik değerlendirmeler göz önünde bulundurularak farklılıklara gidilmiştir. Hem dinbilimsel kaynaklar hem de ikonografik kalıplar çerçevesinde çalışma da benimsenen sınıflandırma aşağıdaki gibidir:

Dünya ve Göksel Krallık ile ilgili Meseller		
Eskatolojik Meseller	Para İle İlgili Meseller	Göklerin Egemenliği İle İlgili Meseller
Akıllı ve Ahmak Bakireler Meseli	Zengin Adam ve Lazarus	Hardal Tohumu ve Maya Meseli
Buğdaylar Arasındaki Delice Meseli	Adaletsiz Kahya Meseli	Saklı Hazine Meseli
Bağ Sahibi ve Delice Meseli	Zengin Ahmak Meseli	İnci Meseli
Düğün Şöleni İçin Hazırlanan Ziyafet Meseli		Ekinci Meseli
Verimsiz İnci Ağacı Meseli		
Ağ Meseli		
On Talant Meseli		

²⁵ Snodgrass, A.g.e, s.24.

Ahlak ve Yaşam Biçimi İle İlgili Meseller			
Müritlik Meselleri	Kaybolmuşluk Üzerine Meseller	Tanrı ve Dua Üzerine Meseller	Lütuf ve Mesuliyet Üzerine Meseller
İyi Samiriyeli Meseli	Müsrif Oğul Meseli	Ferisi ve Vergi Toplayıcısı Meseli	Acımasız Hizmetçi Meseli
Bağda Çalışan İşçiler Meseli	Kayıp Koyun Meseli	Adaletsiz Yargıç Meseli	İki Borçlu Meseli
Kör Meseli ile Çöp ve Metrek Meseli		Gece Yarısı Gelen Arkadaş Meseli	

İKİNCİ BÖLÜM

İKONOĞRAFİK ÇÖZÜMLEME: DÜNYA VE GÖKSEL KRALLIK İLE İLGİLİ MESELLER

2.1. Eskatolojik Meseller

2.1.1. Akıllı ve Ahmak Bakireler Meseli

"O zaman Göklerin Egemenliği, kandillerini alıp güveyi karşılamaya çıkan on kıza benzeyecek. Bunların beşi akıllı, beşi akılsızdı. Akılsızlar yanlarına kandillerini aldılar, ama yağ almadılar. Akıllılar ise, kandilleriyle birlikte kaplar içinde yağ da aldılar. Güvey gecikince hepsini uyku bastı, dalıp uyudular. "Gece yarısı bir ses yankılandı: 'İşte güvey geliyor, onu karşılamaya çıkın!' Bunun üzerine kızların hepsi kalkıp kandillerini tazelediler. "Akılsızlar akıllılara, 'Kandillerimiz söniyor, bize yağ verin!' dediler. "Akıllılar, 'Olmaz! Hem bize hem size yetmeyebilir. En iyisi satıcılara gidin, kendinize yağ alın' dediler. "Ne var ki, onlar yağ satın almaya giderlerken güvey geldi. Hazırlıklı olan kızlar, onunla birlikte düğün şölenine girdiler ve kapı kapandı. "Daha sonra gelen öbür kızlar, 'Efendimiz, efendimiz, aç kapıyı bize!' dediler. "Güvey ise, 'Size doğrusunu söyleyeyim, sizi tanımıyorum' dedi. "Bu nedenle uyanık kalın. Çünkü o günü ve o saati bilemezsiniz." (Matta 25:1-13)

Mesel Üzerine Yorumları

Meselde anlatılan düğünün detaylarının antik dönem düğün gelenekleri ile ne kadar uyuştuğunu eldeki veriler ile kıyaslayarak görebiliriz. Bu kıyaslamada Akdeniz halkları üzerinde önemli ölçüde kültürel etkisi olan Antik Yunan ve İsa'nın içinden geldiği Antik İbrani kültürlerini ele almak yerinde olacaktır. Antik dönem İbrani düğün gelenekleri iki temel aşamaya ayrılabilir. İlk kısımda kur veya iltifat bölümü ve başlık parası anlaşması mevcuttu. İkinci kısımda ise içerisinde seremoni sürecinin bulunduğu, ziyafet, gelin odasına giriş gibi aşamaların

olduğu düğün kutlaması mevcuttur. Bu gelenekte gelin baba evinden alınıp güvey evine götürülmesinden önce babası tarafından kutsanır ve yola öyle çıkılır. Bir hafta boyunca ziyafet sürecektir güveyin evine gidiş aşamasında yolda müzik ile birlikte dans edilirdi. Güvey evinde ise fındık ceviz ve kavrulmuş tahıl taneleri ile birlikte yağ ve şarap yere dökülürdü. Bu esnada gelinin güzelliği ile ilgili şarkılar söylenirdi. Damadın babası evliliği her gün bir bardak şarap ile kutsardı. Zifaf ise düğünün ilk gecesi özel olarak dekore edilmiş bir odada olurdu.¹

Antik dönem Yunan düğün geleneklerine bakıldığında ise benzer bir yaklaşım görülmekte ve birlikte meseldaki bazı noktalara ışık tutacak detay farklılıkları mevcuttur. Yunanlılar düğün seremonisini düğün ziyafetinin ardından yaparlardı. Gelinin ebeveynlerinin evinde gelin ve güveyin başlarının üzerine çelenklerden yapılmış bir taç yerleştirilerek kral ve kraliçeymiş gibi kutlama yapılır. Genellikle gece geç saatte gelin damadın ebeveynlerinin veya güveyin kendi evine götürülür.² Damadın annesi ve hizmetçileri evin kapısının önünde çiftin gelmesini ellerinde meşaleler ile beklerlerdi. Çiftin gelmesi ile birlikte onlara bereketin sembolü olarak susam ve baldan üretilmiş bir çörek ikram ederlerdi. Kapı kapandıktan sonra demonları uzaklaştırdığına inanıldığı için davetliler gürültü yapardı.³

Bu noktada Yunan geleneklerinde meselin ikonografisiyle bağlantılı bir detay olarak meşale taşıyan kadınlar dikkate değerdir. Fakat daha öncesinde yağ lambası, fener ve meşale için kullanılan kelimelere kısaca bakabiliriz. Yunancada yağ lambası ya da fener için *λαμπάς* kelimesi kullanılsa da antik kaynaklarda bu kelimenin kullanımına referans bulunamadığı kaydedilmiştir. Meselde kullanılan kelime *λύχνος*, meşale anlamına gelir.⁴ Meşalenin yapısı bilindik şekliyle bir sopanın ucunda yağa batırılmış kumaş veya bez parçalarının sarılması ve tutuşturulması ile oluşturulmaktadır. Bununla birlikte kavanoz içine uygulanan basit bir yöntemle (*jar torch*) kandile benzer bir sistemin varlığı da kaydedilmiştir. Yunan geleneklerinde düğün ve benzeri kutlamalarda kadınların meşale taşıyıcılığı yaptığı bilinmekte ve meşale taşıyıcılığı aktivitesi *λαμπάδες* kelimesi ile temsil edilmiştir. Bu terimin antik Yunandaki varlığını temsil eden görsel kanıtlar 3. yüzyıl kilisesi olan Coemeterium Majus, 4. yüzyıl yapısı

¹ Ruben Zimmermann, **Puzzling the Parables of Jesus Methods and Interpretation**, Fortress Press, Minneapolis, 2015, s. 271-274.

² Zimmermann, **A.g.e**, s. 270.

³ Zimmermann, **A.g.e**, s. 276; Klyne R. Snodgrass, **Stories with Intent A Comprehensive Guide to the Parables of Jesus**, William B. Eerdmans Publishing Company, Cambridge, 2008, s. 392.

⁴ Aynı kelime, Yuhanna 18:3, Elçilerin İşleri, 20:8 ve Vahiy, 4:5; 8:10'da görülebilir.

olan Cyriaca katakombunda bulunan freskler ve çalışmamız içinde inceleyeceğimiz Exodus şapelinin kubbe içindeki freski olarak gösterilmektedir. Düğün şölenlerinde meşale taşıma geleneğinin tarihi dayanaklara istinat edilmesi meselin gerçekçi tarafını aydınlatır niteliktedir.⁵

Yunan vazo resimlerine bakıldığında da benzer kadınların varlığına şahitlik edilir. Amasis'e atfedilen Terracotta Lekythos (Resim 1 ve 1A) yağ şişesinde (M.Ö 550-530) bir düğün sahnesi betimlenmiştir. Vazonun omuz bölgesinde müzik eşliğinde dans eden kadın figürler mevcuttur. Gövde kısmında ise düğün süreci resmedilmiştir. Gelin iki tekerlekli bir at arabasıyla taşınıyorken atlar ile aynı hizada yürüyen bir kadın iki elindeki meşale ile yolu aydınlatmaktadır. Benzer şekilde vardıkları evin kapı eşiğinde elinde tuttuğu meşale ile gelini bekleyen kadın figür betimlenmiştir. Bu vazo resmi hem Yunan düğün geleneğinin gece olan bu kısmına ışık tutmakta hem de *λαμπάδες* ile işaret edilen meşale taşıyıcısı sıfatına görsel bir dayanak olmaktadır.⁶



Resim 1: Terracotta Lekythos, Çömlek, yaklaşık M.Ö, 550-530, MET Museum

⁵ Zimmermann, A.g.e, s. 273-274.

⁶ Zimmermann, A.g.e, s. 273.



Resim 1 A: Resim 1 Detay

Bu bilgiler ışığında meselin Yunan geleneklerine daha yakın olduğu aşikârdır. Meseldeki bakirelerin gelin ile güveyin dönüşünü bekleyen, güveyin evindeki evlenmemiş genç kızlar, hizmetçi ya da köleler olması mümkündür. Arkeolojik buluntuların da desteği ile meşaleler ve elbette çiftin gelmesi ile birlikte kapanan kapı da tarihi bilgiler ile örtüşmektedir. Yunan geleneğindeki tarihsel veriler mesele belli oranda isabetli şekilde veri sağlasa da hala bazı sorular mevcuttur. Örneğin neden on kız vardır, bu rakam belli bir şeyi mi işaret etmektedir? Gelin neden meselin içinde yer almamaktadır?⁷

Greko-Romen gelenekleri ve İbrani geleneklerinde düğün seremonileri gelin ile damadı bir araya getirmesi açısından önemli sayıldığı gibi Tanrı ile halkının bir araya gelmesi için de kullanılmıştır. İbrani ve Erken Hristiyan geleneklerinde düğün metaforunun dini kurtuluş kavramı ile ilişkilendirilişi bilinmektedir. Bu bağlamda kadın ve erkek arasındaki birliktelik ilişkisi Tanrı ve insanlar arasında da birçok kez metaforik olarak ayetler arasında kendini gösterir. “*Seni sonsuza dek kendime eş alacağım, doğruluk, adalet, sevgi, merhamet temelinde seninle evleneceğim. Sadakatle seninle evleneceğim, RAB’bi tanıyacaksın.*” (Hoşea 2:19-20) Eski Ahit’teki en belirgin örneklerden biridir.⁸ Hoşea peygamberin Tanrı Yehova ile İsrail

⁷ Zimmermann, A.g.e, s. 277.

⁸ Diğer bazı örnekler: İşaya 62:4 “*Artık sana ‘Terk edilmiş’, Ülkene ‘Virane’ denmeyecek; Bunun yerine sana ‘Sevdiğim’, Ülkene ‘Evli’ denecek. Çünkü RAB seni seviyor, Ülken de evli sayılacak.*”

halkı arasındaki gelin güvey metaforunu ele alması Ruben Zimmermann'a göre muhtemelen çok tanrılı dinlerde Baal ve İştar'ın evliliği gibi sıkça rastlanan kutsal evlilik söyleminden İsrail dinini ayırmaya yöneliktir.⁹

Meselin metaforik yapısında İsa'nın güvey olduğunu Matta 25:11 ayetinde görebiliriz. Bakire kızların kullandığı “*efendimiz, efendimiz, kapıyı aç bize!*” cümlesindeki *κόριε κόριε* (Lord, efendi) kelimesi bu anlamda güçlü bir dayanak oluşturmaktadır. Yeni Ahit'te İsa'nın güvey olduğu örneklerden diğeri Markos 2:18-20 ayetleri arasında görülebilir. “*Yahya'nın öğrencileriyle Ferisiler oruç tutarken, bazı kişiler İsa'ya gelip, 'Yahya'nın ve Ferisiler'in öğrencileri oruç tutuyor da senin öğrencilerin neden tutmuyor?' diye sordular. İsa şöyle karşılık verdi: 'Güvey aralarında olduğu sürece davetliler oruç tutar mı? Güvey aralarında oldukça oruç tutmazlar! Ama güveyin aralarından alınacağı günler gelecek, onlar işte o zaman, o gün oruç tutacaklar.'*” Benzer şekilde gelin güvey ilişkisinde Tanrı'nın güvey olduğuna dair göndermeyle ilgili Yuhanna 3:29-30 ayetleri örnek gösterilebilir. “*Gelin kiminse, güvey odur. Ama güveyin yanında duran ve onu dinleyen dostu onun sesini işitince çok sevinir. İşte benim sevincim böylece tamamlandı. O büyümeli, bense küçülmeliyim.*”¹⁰ Bunun yanı sıra oldukça genel bir metaforik çözümlemenin de kilise tarihinde güveyin İsa Mesih, bakireler Hristiyan inancını kabul etmiş kişiler, yağ doğru işler veya sevgi, uykunun ise ölümü temsil ettiği bilinmektedir.¹¹ Mevcut bilgiler meselin önemli kısmını aydınlatıyor olsa da bazı detaylara ışık tutmamakta ve yorumlamaya geniş ölçüde yer bırakmaktadır.

Meselin işaret ettiği öğretinin belki de en önemli kısımlarından biri hazır olmak ile ilgilidir. Zira hazır olmayan beş bakire kızın gecenin karanlığında kapının dışında kalması

Yehova'nın İsrail halkına ve toprakların güvey ya da koca gibi anlatıldığı metaforik ayetler:

Yeremya 2:19: “*Seni kendi kötülüğün yola getirecek, Dönegliğin seni paylayacak. Tanrın RAB'bi bırakmanın, Benden korkmamanın Ne kadar kötü, ne kadar acı olduğunu gör de anla.*’ Her Şeye Egemen Egemen RAB böyle diyor.”

Yeremya 3:1: “*Diyelim ki, bir adam karısını boşar, Kadın da onu bırakıp başka biriyle evlenir. Adam bir daha o kadına döner mi? Bu davranış ülkeyi büsbütün kirletmez mi? Oysa sen pek çok oynaşla fahişelik ettin, Yine bana mı dönmek istiyorsun?*’ diyor RAB.”

Yeremya 2:20: “*Boyunduruğunu çok önce kırdın, Bağlarını kopardın. 'Kulluk etmeyeceğim dedin. Gerçekten de her yüksek tepede, Her bol yapraklı ağacın altında Fahişe gibi yatıp kalktın.'*”

Samiriye, Yeruslaim ya da Zion ile ilgili:

İşaya 1:21 “*Sadık kent nasıl da fahişe oldu! Adaletle doluydu, doğruluğun barınağıydı, Şimdiyse katillerle doldu.*”

Tanrı'nın güvey olduğu metaforik benzetmeye bir diğer örnek:

İşaya 61:10: “*RAB'de büyük sevinç bulacağım, Tanrı'mla yüreğim coşacak. Çünkü çelenkle süslenmiş güvey gibi, Takılarını kuşanmış gelin gibi, Bana kurtuluş giysisini giydirdi, Beni doğruluk kaftanı ile örttü.*”

⁹ Zimmermann, **A.g.e.**, s. 278.

¹⁰ Zimmermann, **A.g.e.**, s. 278.

¹¹ Snodgrass, **A.g.e.**, s. 392-393.

korkutucu ve eskatolojik bir gönderme olarak gelişmektedir.

Yeni Ahit son yargıyı anlatmadan önce birçok kez hazır olmak ile ilgili uyarıların bulunduğu anlatılara sahiptir. Durum böyleyken on bakire meseli ile diğer bazı anlatıları kıyaslayarak eskatoloji ve güveyin kim olduğu ile ilgili göndermelerin altını doldurabiliriz: "O günü ve o saati, ne gökteki melekler, ne de Oğul bilir; Baba'dan başka kimse bilmez. Dikkat edin, uyanık kalın, dua edin. Çünkü o anın ne zaman geleceğini bilemezsiniz. Bu, yolculuğa çıkan bir adamın durumuna benzer. Evinden ayrılırken kölelerine yetki ve görev verir, kapıdaki nöbetçiye de uyanık kalmasını buyurur. Siz de uyanık kalın. Çünkü ev sahibi ne zaman gelecek, akşam mı, gece yarısı mı, horoz öttüğünde mi, sabaha doğru mu, bilemezsiniz. Ansızın gelip sizi uykuda bulmasın! Size söylediklerimi herkese söylüyorum; uyanık kalın!" (Markos 13:32-37) Bu anlatıdaki evden ayrılıp ne zaman geri geleceği belli olmayan adam benzetmesi elbette İsa'nın ikinci gelişini temsil etmektedir ve On Bakire Meseli'ndeki güveyin de İnsanoğluna çevrilebilir olması için benzeri birçok dayanaktan biridir.¹² Durum böyleyken İsa'nın ikinci gelişinin aslında son yargıyı da beraberinde getirerek eskatolojik bir sahne yaratacağı açıktır. Öyle ki kapının kapanması ile birlikte İsa, kızlar arasında bir ayırım yapmış oluyor. Bu ayırımın yapıldığı diğer birçok farklı örnek mevcuttur.¹³ En yalın örneklerden biri Ağ Meseli

¹² Markos anlatısındaki bu benzetmedeki hadisenin gece vakti oluyor olması onu tematik olarak On Bakire meseli ile ilişkili hale getirmiştir. Bununla birlikte durumu destekleyen benzer anlatılar Matta 23:43-44 ve Luka 12:35-38'de de görülebilir.

¹³ **Matta 25:31-46:** "İnsanoğlu kendi görkemi içinde bütün melekleriyle birlikte gelince, görkemli tahtına oturacak. Ulusların hepsi O'nun önünde toplanacak, O da koyunları keçilerden ayıran bir çoban gibi, insanları birbirinden ayıracak. Koyunları sağına, keçileri soluna alacak. "O zaman Kral, sağındaki kişilere, 'Sizler, Babam'ın kutsadıkları, gelin!' diyecek. 'Dünya kurulduğundan beri sizin için hazırlanmış olan egemenliği miras alın! Çünkü acıkmıştım, bana yiyecek verdiniz; susamıştım, bana içecek verdiniz; yabancydım, beni içeri aldınız. Çıplaktım, beni giydirdiniz; hastaydım, benimle ilgilendiniz; zindandaydım, yanıma geldiniz.' "O vakit doğru kişiler O'na şu karşılığı verecek: 'Ya Rab, seni ne zaman aç görüp doyurduk, susuz görüp su verdik? Ne zaman seni yabancı görüp içeri aldık, ya da çıplak görüp giydirdik? Seni ne zaman hasta ya da zindanda görüp yanına geldik?' "Kral da onları şöyle yanıtlayacak: 'Size doğrusunu söyleyeyim, bu en basit kardeşlerimden biri için yaptığınızı, benim için yapmış oldunuz.' "Sonra solundakilere şöyle diyecek: 'Ey lanetliler, çekilin önümden! İblis'le melekleri için hazırlanmış sönmez ateşe gidin! Çünkü acıkmıştım, bana yiyecek vermediniz; susamıştım, bana içecek vermediniz; yabancydım, beni içeri almadınız; çıplaktım, beni giydirmediniz; hastaydım, zindandaydım, benimle ilgilenmediniz.' "O vakit onlar da şöyle karşılık verecekler: 'Ya Rab, seni ne zaman aç, susuz, yabancı, çıplak, hasta ya da zindanda gördük de yardım etmedik?' "Kral da onlara şu yanıtı verecek: 'Size doğrusunu söyleyeyim, mademki bu en basit kardeşlerimden biri için bunu yapmadınız, benim için de yapmamış oldunuz.' "Bunlar sonsuz azaba, doğrular ise sonsuz yaşama gidecekler."

Matta 13:24-30: "...Göklerin Egemenliği, tarlasına iyi tohum eken adama benzer" dedi. "Herkes uyurken, adamın düşmanı geldi, buğdayın arasına delice ekip gitti. Ekin gelişip başak salınca, deliceler de görüldü. "Mal sahibinin köleleri gelip ona şöyle dediler: 'Efendimiz, sen tarlana iyi tohum ekmedin mi? Bu deliceler nereden çıktı?' "Mal sahibi, 'Bunu bir düşman yapmıştır' dedi. "'Gidip deliceleri toplamamızı ister misin?' diye sordu köleler. "'Hayır' dedi adam. 'Deliceleri toplarken belki buğdayı da sökersiniz. Bırakın biçim vaktine dek birlikte büyüsünler. Biçim vakti orakçılara, önce deliceleri toplayın diyeceğim, yakmak için demet yapın. Buğdayı ise toplayıp ambarıma koyun.'"

anlatısıdır: "Yine Göklerin Egemenliği, denize atılan ve her çeşit balığı toplayan ağa benzer. Ağ dolunca onu kıyıya çekerler. Oturup işe yarayan balıkları kaplara koyar, yaramayanları atarlar. Çağın sonunda da böyle olacak. Melekler gelecek, kötü kişileri doğruların arasından ayırıp kızgın fırına atacaklar. Orada ağlayış ve diş gıcirtısı olacaktır." (Matta 13:47-49). Bu ve benzeri diğer örneklerde, seçilmişlerin dışında kalanların sonu açıkça ifade edilmiştir.

Bu bilgiler ışığında metaforik anlamda düğün sahnesinin Tanrı Krallığı sahnesine dönüştüğü açıktır. Zira meselde kullanılan *εἰσέρχουαι* kelimesi diğer ayetlerde (Matta 5:20, 28:3 vb.) Tanrı Krallığına girme ile ilgili kullanılan aynı kelimedir.¹⁴ Son tahlilde On Bakire Meseli İsa'nın ikinci kez gelişi üzerinden yapılan eskatoloji ile doğrudan bir ilişki içindedir.

İkonografik Çözümleme

On Bakireler Meseli sahneleri incelendiğinde ikonografik kalıp açısından üç farklı şemanın izlendiği görülmektedir: İsa'nın da on bakire ile gösterildiği sahneler, bakirelerin erdem ve erdemsizliklerine odaklanan sahneler ve İsa'nın kompozisyona dahil edilmediği sahneler. Bu kalıp farklılıkları çerçevesinde On Bakireler Meseli'nin ikonografik çözümlemeleri aşağıdaki gibi irdelenebilir.

İsa'nın on bakire ile birlikte betimlenmesi çağlar boyunca sıkça rastlanan gösterim kalıplarından biridir. En erken örneklerinden biri 6. yüzyıl el yazması olan Codex Purpureus'da bulunmaktadır (Resim 2). Bu örnekte, meseldaki yapının fiziksel varlığını temsil eden tek imge kompozisyonun merkezindeki kapıdır. Kapı metaforunun meşaleler ile resmedilmiş figürleri iki gruba ayırması kompozisyonun ikonografisini ayetler eşliğinde doğrudan açıklanabilir duruma getirmiştir. İzleyiciye göre kapının sol tarafında bulunan beş figür akılsız bakireleri temsil etmektedir. Bu figürlerin kapının dışında İsa ile birlikte olmayışlarının yanı sıra yüzlerindeki çaresizlik ifadesinin belirgin şekilde resmedilmesiyle içinde bulundukları durumun duygusal yansıması kesin şekilde ortaya koyulmuştur. Aynı zamanda bu figür grubunun birbirlerinden farklı renkte kıyafetler içinde betimlendiği göze çarpmaktadır. Akılsız bakirelerin kendi aralarında farklı renkler ile betimlenmesi, akıllı bakirelerin ise tek tip beyaz elbiseler içinde oluşu

¹⁴ Zimmermann, A.g.e, s. 268.

adeta iki grubun ayrışması için görsel bir uyarıcı görevi görür. Kapının diğer tarafına bakıldığında, bir iç mekândan ziyade Cennet bahçesine göndermeleri bulunan bir alan tasarlanmıştır. İsa'nın ayaklarının dibinde duran bir bitki/ağaç ve hemen altından geçen Yaratılış bölümünün işaret ettiği dört nehrin temsili¹⁵ yekpare şekilde sahnenin sonuna kadar uzanarak dört kol halinde kıvrılmaktadır. Geri plana bakıldığında ise sıkça resmedilmiş ağaçların varlığı yakın plandaki doğa etkisini güçlendirmektedir. Kapı imgesi her ne kadar fiziksel bir alanı akla getirirse de İsa'nın akıllı bakireleri içeri aldığı yerdeki tüm motifler orayı Cennet veya Cennet bahçesine (Aden) çevirmiştir. Böylece akıllı bakirelerin ödüllendirilmesi dünyasal bir şölen ile değil göksel bir şölen üzerinden değerlendirilmiştir.



Resim 2: Purpureus Elyazması, Akıllı ve Ahmak Bakireler Meseli, 6.yy, National Library of Russia

On bakirenin İsa ile birlikte resmedildiği oldukça farklı sahnelerden biri Diebold Lauber atölyesinde üretilmiş “*Akıllı ve Ahmak Bakireler ile Çarmıha Gerilme*” kitap resminde görülür (Resim 3). Merkezde geleneksel şema dâhilinde çarmıha gerilmiş İsa ve etrafında başlarının

¹⁵ **Yaratılış 2:14:** “Aden'den bir ırmak doğuyor, bahçeyi sulayıp orada dört kola ayrılıyordu. İlk ırmağın adı Pişon'dur. Altın kaynakları olan Havila sınırları boyunca akar. Orada iyi altın, reçine ve oniks bulunur. İkinci ırmağın adı Gihon'dur, Kûş sınırları boyunca akar. Üçüncü ırmağın adı Dicle'dir, Asur'un doğusundan akar. Dördüncü ırmak ise Fırat'tır.”

üzerinde onlara kutsallık atfeden haleleri ile Meryem ile Yuhanna resmedilmiştir. İsa'ya göre sağ tarafta¹⁶ ellerinde tuttukları yanar vaziyetteki kandilleri ile beş akıllı bakire, ters yönde ise baş aşağı çevrilmiş kandilleri ile ahmak bakireler resmedilmiştir. Bu örneği kayda değer kılan önemli bir farklılık olarak tüm bakirelerin hiçbir gösterim kalıbında ele almadığı şekilde çarmıha gerilmiş İsa'nın çevresinde resmedilmiş olmalarıdır. Sanatçı, meselin kendisinde değilse de genel olarak İsa'nın affedicilik öğretisi ile dolaylı yoldan bir bağlantı kurularak iki farklı sahneyi bir araya getirmiş ve belki de akılsız bakirelerin de affedilebileceği yönünde yoruma açık bir kompozisyon ortaya çıkartmıştır.



Resim 3: Diebold Lauber atölyesi, “Akıllı ve Ahmak Bakireler ile Çarmıha Gerilme”, 1469, Los Angeles, J. Paul Getty Museum

Diebold Lauber atölyesinden çıkan kitap resmindeki ümit verici sahnenin karşıtı olarak anonim bir Fleman ressamın “*Akıllı ve Ahmak Bakireler ile Son Yargı*” başlıklı eseri örnek

¹⁶ İsa'nın Meryem ve Yuhanna dışında bakirelerin sağa ve sola ayrılması Matta 25:32-33 ayetlerindeki “*Ulusların hepsi O'nun önünde toplanacak, O da koyunları keçilerden ayıran bir çoban gibi, insanları birbirinden ayıracak. Koyunları sağına, keçileri soluna alacak.*” Sözler ile şekillenmiştir. Zira Hristiyan sanatındaki eskatoloji, erdem ve erdemsizlik, cadılık ve kötü ile iyi olanın ayrıştığı birçok eserde bu rotasyon korunmuştur.

gösterilebilir (Resim 4). Eser yeryüzü ve gökyüzü olarak iki düzleme ayrıldığında gökyüzü alışlagelmiş bir Son Yargı şemasında betimlenmiştir. Yeryüzünün ise cehennemi temsil ettiği görülür. Ön planda, bakirelerin hemen arkasında kayalıklar, merkezde insanların içine itildiği ve cezalandırmanın olduğu bir çukur, geri planın tamamı ise çorak topraklardan oluşmaktadır. Alanın genelinde demonlar tarafından cezalandırılan figürler resmedilmiştir, fakat izleyiciye göre sol taraf melekler tarafından kurtulanlara aittir. Bu kısımda ellerinde yanan kandilleri bulunan beş akıllı bakirenin bir melek tarafından kompozisyonundan dışarı çıkartılmak üzere olduğu görülmektedir. Yani akıllı bakirelerin herhangi bir şekilde şölen, kutlama vb. dünyasal ödüllendirmeler ile bağdaştırılmayarak doğrudan kurtuluş ile ilişkilendirilmiştir. Diğer tarafta ise ellerinde sönmüş kandilleri ile akılsız bakireler bu ortamda yalnız bırakılmışlardır.



Resim 4: Anonim Flaman Sanatçı, Akıllı ve Ahmak Bakireler ile Son Yargı, 1450, Berlin
Picture Museum, Berlin

Tintoretto'nun "*Akıllı ve Ahmak Bakireler*" başlıklı eserinde (Resim 5) meseli iki katlı bir yapı etrafında toparlamıştır. Yapının üst katındaki balkonun diyagonal açı ile resmedilmiş kısmında güvey ile birlikte duran akıllı bakireler resmedilmiştir. Güveyin başı üzerinde onun

kutsallığını işaret eden bir hale olsa da İsa'nın genel geçer görsel kalıbından oldukça uzaktır. Bu katta Matta 25:10'da bulunan "...*Hazırlıklı olan kızlar, onunla birlikte düğün şölenine girdiler ve kapı kapandı.*" pasajında geçen şölenin resmedilmek istendiği açıktır. Sahnenin sol köşesinde bir hizmetçi yemek masasını düzeltir, sağ köşedeki ayrı odada ise dans eden figürlere müzik icra eden iki figür resmedilmiştir. Özetle yapının ikinci katı sadece akıllı bakirelerin değil, kurtulanların ödüllendirilmesi ile ilgili okunabilir. Böylece diğer örneklerle göre hem İsa'nın betimlenmesi hem de sahneye birçok insanın katılmasıyla farklı bir örnek teşkil eder. Kapının dışında kalan akılsız bakireler ise içeri alınmayı beklerken ellerinde kandiller ile çeşitli jestler içinde resmedilmişlerdir. Bununla birlikte Tintoretto'nun sanatında dönemin Venedik yaşamının (giysiler, ortam vs.) büyük ölçüde yansıtıldığını da dikkate alırsak meselin gösterimin dışına çıkan motiflerini bu bağlamda değerlendirebiliriz. Ayrıca gösterim kalıbı içinde dünyasal bir şölen ile kutlamayı ele alan ender örneklerden biridir.



Resim 5: Jacopo Tintoretto, Akıllı ve Ahmak Bakireler, 1546, Museum of Boijmans Van Beuningen

Bu kalıbın kullanımında belli ölçüde farklılık gösteren örneklerden biri Crispijn van de Passe'nin "*Güvey Beş Akıllı Bakireyi Kabul Eder*" (Resim 6) başlıklı gravüründe görülebilir. Kompozisyonun merkezinde beş akıllı bakirenin gökyüzünde bulutların arasında melekler ile birlikte resmedilmiş İsa'yı karşılaması betimlenmiştir. Meselin belirleyici motiflerinden olan kapının mevcut olmaması kayda değerdir. Beş akıllı bakireden biri çoktan içeri kabul edilmiş ve

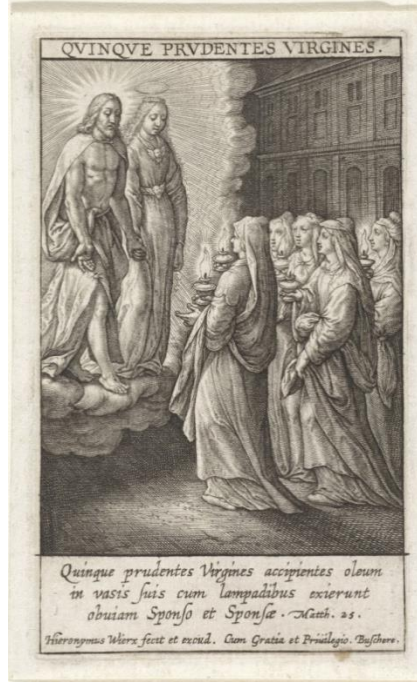
bulutların üzerinde İsa'nın yanı başındadır. Sahnenin sol köşesindeki küçük alanda akılsız bakireler yağ satıcısından yağ alırlarken akıllı bakirelerin kabul edildiklerini görerek dehşet ile karışmış bir umutsuzluk halinde resmedilmişlerdir. Passe'nin gösterim biçimi yaklaşık yetmiş yıl sonra Jan Luyken'in "*Akıllı ve Ahmak Bakirelerin Meseli*" (Resim 7) isimli baskısında kendini gösterir. Benzer şekilde, fiziksel bir yapı yoktur, İsa göklerde açılmış bulutların arasında akıllı bakireler tarafından karşılanmaktadır ve akılsız olanlar geri planda yıkılmış haldedirler. Hieronymus Wierix'in "*Beş Akıllı Bakire*" (Resim 8) eserinde, İsa ile birlikte resmedilmiş kadının başı üzerinde bir hale ile resmedilmesi ile birlikte vurgulanan kutsallığı, kadının Meryem olabileceğini akla getirir. Bu üç eser Akıllı ve Ahmak Bakireler meselinin en önemli motiflerinden biri olan düğünün gerçekleşeceği yapının kapısını ortadan kaldırmış ve gözle görülür dünyasal bir şölen fikrini esere dâhil etmemiştir. Böylece ortaya çıkan formülde mesel tam olarak akıllı bakirelerin Göksel Krallığa kabulü üzerine kurmuştur. Üçü de Kuzeyli olan bu ressamın meseli Göksel Krallığa kabul ediliş formülü üzerinden ele alırken, şölen temasını tamamen konu dışı bırakarak gösteriştense uzak sade bir dil kullanmaları dikkat çekicidir.



Resim 6: Crispijn van de Passe, Güvey Beş Akıllı Bakireyi Kabul Eder, 1589



Resim 7: Jan Luyken, Akıllı ve Ahmak Bakirelerin Meseli, 1681



Resim 8: Hieronymus Wierix, Beş Akıllı Bakire 17.yy

Son örnek olarak Peter van Cornelius'un “Akıllı ve Ahmak Bakireler” (Resim 9) resmine bakabiliriz. Bu örnek çalışmamızın zamansal çerçevesinin biraz dışına taşıyor olsa da içerdiği bazı değişiklikler incelemeye değerdir. Kompozisyon, diğer birçok örnekte olduğu gibi kapı ile ikiye bölünmüştür. Fakat diğer örneklerde kapı fiziksel mekânın sıradan bir elemanı olarak gösterilmişken, Cornelius, eserindeki kapıyı adeta Cennetin Kapıları fikrine göre tasarlamıştır. Öyle ki açık kapıdan içeriye bakıldığında kompozisyonadaki mevcut zaman dilimi gibi ne gecedir ne de bilindiği hali ile gündüzdür. İçerideki atmosfer sıra dışıdır ve ortamda sadece melekler vardır. Açıkça görülen bu farklılığın yanı sıra kapıyı açan figürün kimliği de Cennetin Kapıları fikrini perçinler. Matta 16:19¹⁷ pasajından bilindiği üzere Göklerin Egemenliğinin anahtarı Petrus'a verilmiştir. Böylece bir elinde bu anahtarı diğer elinde de kapının kulpunu tutan figür Petrus olmalıdır. Cennetin Kapılarından dışarıya taşmış bulutlar üzerinde dışarıya çıkmış ilk figür İsa'dır ve yanmakta olan kandilleri ile birlikte önünde duran akıllık bakirelere şefkat ile bakarken resmedilmiştir. İsa'nın hemen arkasında elindeki harp ve başındaki taç ile Davut'un yer aldığı görülebilir. Geri plandaki diğer dört figür akla İncil yazarlarını getirirse de kesin

¹⁷ Matta 16:19 “Göklerin Egemenliği'nin anahtarlarını sana vereceğim. Yeryüzünde bağlayacağın her şey göklerde de bağlanmış olacak; yeryüzünde çözeceğin her şey göklerde de çözülmüş olacak.”

tanımlamak yapmak güçtür. Ölüm üzerindeki zaferi temsil eden palmiye yaprağının¹⁸ bu figürlerden birinin eline verilmesi eserin bu bölümüne mesel bağlamında anlam katmaktadır. Bu kavramı güçlendiren bir diğer gönderme kapı kulpunun üzerindeki kabartmada yer almaktadır. Dikkatli bakıldığında bu sahnenin İsa'nın diriliş sahnesi olduğu görülebilir. Yere yıkılmış miğferli figür “*Nöbetçiler korkudan titremeye başladılar, sonra ölü gibi yere yıkıldılar*” (Matta 28:4) pasajını temsilen İsa'nın bulunduğu mezarın önündeki taşı kaldıran meleği gören askerdir. Mezarın girişini kapayan taşın melek tarafından kaldırılması ve İsa'nın mezarından çıkışının da gösterilmesi ile tam bir diriliş sahnesi resmedilmiştir. Diğer yanda akıllı bakirelerin önündeki İsa'nın üzerindeki kıyafetin, kabartmada gösterilen kıyafet gibi İsa'nın dirilişi temalı diğer birçok yapıtta gösterilen kıyafetler ile paralelliği Cennetin Kapılarından çıkış için seçilebilecek sade fakat ihtişamlı tercihlerden biri olmalıdır. Böylece, Cennetin açılmış kapılarından dışarı çıkan bu grup sabredenler için dünyasal şölenden çok daha fazlasını işaret etmektedir.

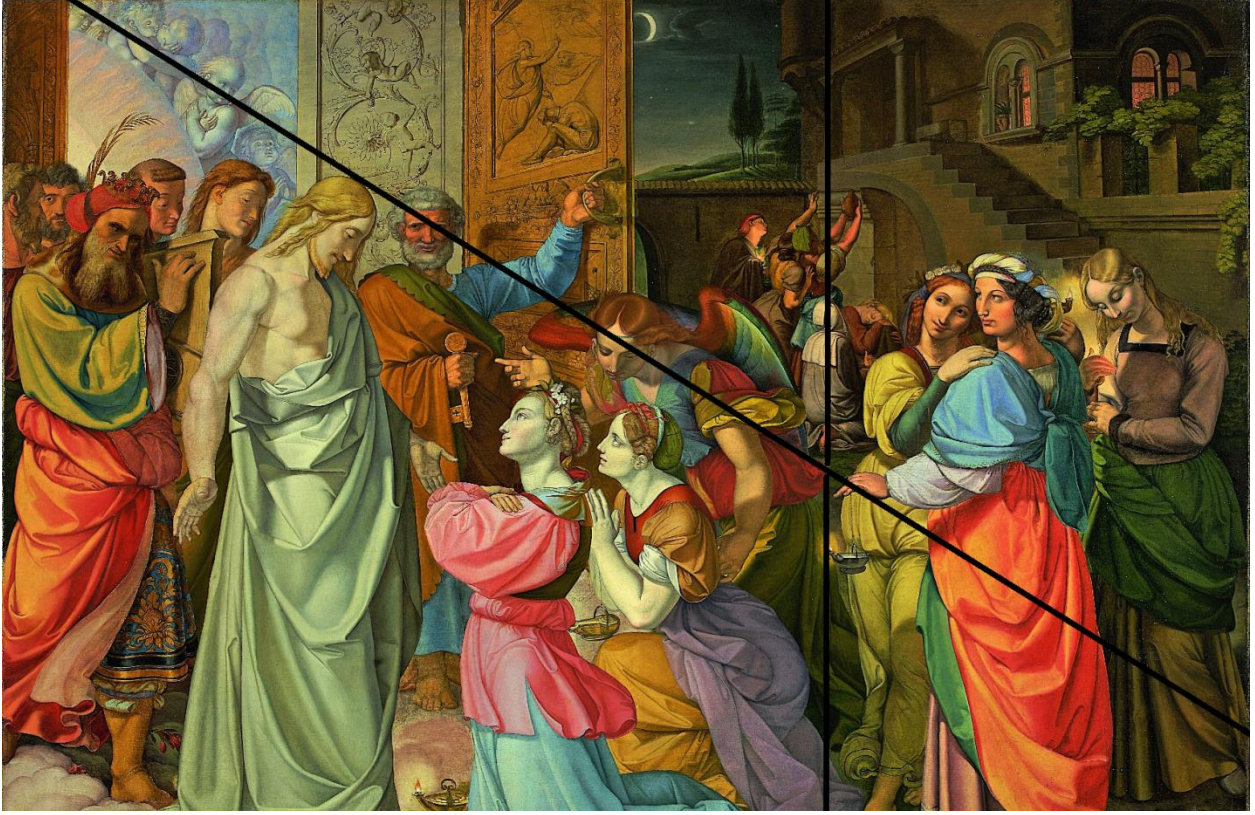


Resim 9: Peter van Cornelius, Akıllı ve Ahmak Bakireler, 1813

¹⁸ James Hall, **Dictionary of Subjects and Symbols in Art**, Harper and Row Publishers, New York, 1974, s. 232.

Bakirelerin nasıl konumlandırıldıklarına bakılırsa akıllı bakireler yanan kandilleri ile tevazu halinde İsa'yı karşılamaktadır ve bir melek öndeki iki bakire ile konuşmaktadır. Akılsız bakireler ise gücü bitmekte olan kandillerinin zayıf ışığında yağlarını yenilemek için satıcının kapısında beklemektedir. Cornelius, akıllı ve akılsız bakireler arasındaki genel karşıtlığı derinleştirerek resmin dışı vurduğu zafer ve çaresizlik duygularını güçlendirmek için bazı detaylar üzerinde belirgin şekilde çalışmıştır. En başta, akıllı bakirelerin olduğu alan törensel dizilimde konumlandırılan gösterişli figürlerden oluşturularak dikkat çekici hale getirilmiştir. Buradaki figürlerin kıyafetlerinde kullanılan sıcak ve soğuk renk karşıtlığı ortamdaki tüm dinamiği güçlendirmiştir. Bu dizilimin hemen gerisinde ise Cennet tasviri ve melekler hem anlamsal hem de resimsel olarak akılsız bakirelerin olduğu alan ile olan karşıtlığı güçlendiren bir diğer etmendir. Burada bir parantez açıp bu alanın oluşturduğu biçimsel şemanın dikkate değer olduğunu belirtmek yerinde olur. Bunun için eser üzerine çizgiler çekerek oluşturduğumuz örneğe bakabiliriz (Resim 9A). İlk olarak kapının sol kanadından başlayıp İsa'nın başı üzerinden geçen diyagonal bir çizgi, ikinci olarak ilk iki bakirenin hemen gerisinde resmedilmiş tüm dikey formlardan (üçüncü bakirenin elindeki kandil, geri planda ayakta duran akılsız bakireler ve plaster/sütun) birer çizgi çektik. Oluşturduğumuz çizgilerin resimdeki dayanak noktaları tasarımsal olarak izleyicinin dikkatini İsa'nın önünde bulunan ilk iki bakireye yöneltmek için kurgulanmıştır. Bu tasarım beş bakirenin İsa'nın önünde oluşturduğu çizgisel bir sıradan öte ressamın tasarladığı nitelikli bir grupta fikrinin olup olamayacağı akla gelmektedir.¹⁹

¹⁹ Akıllı beş bakirenin dizilimi sanki istemli şekilde bir sınıflandırmayı ifade etmektedir. İlk iki bakire diz çömuş şekilde İsa ile direkt iletişim halindedir. İlgili satırlarda da belirttiğimiz üzere kompozisyonun bu alanı biçimsel olarak dikkati çekecek şekilde tasarlanmış ve melek sadece bu iki figür konuşmaktadır. Hristiyanlıkta meleklerin insanlar ile konuşması istisnai durumları işaret eden bir motif olarak mevcut alanı güçlendirmektedir. Cornelius onlara bir öncelik atfetmiş gibidir. Hemen arakasındaki iki figür birbirine sarılmış halde beklemektedir. Vücut dilleri naiftir, yüzlerinde ince bir gülümseme, bakışları ise direkt İsa'ya yönelmiştir. Geri plandaki figür ise tek başınadır. Başı öne eğilmiş, eli ile ışığın kapatmaktadır. Kendi eli ile ışığını örtmesi mütevazılığı ile ilişkilendirilebileceği gibi kişinin kendi hataları ile dini anlamda gerileyişini böylece sıranın sonuna gelişini de akla getirmektedir. Genel bir bakış ile mevcut dizilim ve jestler akıllı beş bakire arasında bir sıralama düşüncesini akla getirmektedir. Çalışmamızda bulunan Johannes Wierix'in "*Düğün Elbisesi Olmayan Adamın Cezalandırılışı*" eserinde ele aldığımız Luka 22:24-30'da geçen Göklerin Egemenliğinde sofraya oturmak ve İsa'nın sofrasına oturmanın farklılığı gibi iyi olan sınıf arasındaki hiyerarşi fikrini akla getirmektedir.



Resim 9A: Peter van Cornelius, Akılı ve Ahmak Bakireler, Detay

Akılsız bakirelere bakıldığında ön planın şaşası karşısında neredeyse kaybolmuş oldukları görülür. Cornelius onları karanlıkta ve geri planda resmetmişse de ayakta olan figürlerin ellerini havaya kaldırış biçimleri yalvaran insanın beden dilini ortaya koymaya yetmiştir. Bu jest satıcının kapısında bekleyen bakirelerin üzüntüsünden çok eskatoloji temalı eserlerdeki kurtulamayanları, yani Cennete kabul edilmeyen insanların çaresizliği ile temas halindedir. Oldukça küçük bir alan olmasına karşın çaresizlik duygusu başarılı şekilde resmedilmiştir.

Son bir bakış ile Cornilius'un eserinde Eski Ahit karakterleri ile Yeni Ahit karakterlerinin bir arada bulunuşu, meselin atribülerinden biri olan kapı motifinin resimsel olarak detaylı ve ikonografide farklılık yaratan Cennetin Kapısı kavramına dayanarak resmedilmesi ve bakirelerin diziliminin yoruma bağlı olarak sınıflandırma fikrini işaret ediyor olması dikkat çekici detaylardır. Böylesi detaylar arasında meselde söz edilen şölenin dünyasal bir şölen olması beklenemez ve meselin ödüllendirme kısmı Kuzeyli diğer ressamalarda da görüldüğü gibi Göksel

kavramlar üzerine bina edilmiştir. Cornelius'un ortaya çıkarttığı bu eser *Purpureus* el yazmasından 19. yüzyıla kadar üretilmiş eserler arasındaki geçişleri görebilmek açısından güçlü bir örneği teşkil etmiştir.

Mevcut gösterim kalıbında sıra dışı bir örnek Meryem'e atfedilmiş ilk kilise olarak bilinen Santa Maria in Trastevere Kilisesindeki portal mozaïği mozaïğinde görülebilir. Kompozisyonda, İsa tahtında oturan Meryem'in kucağında çocuk halde gösterilerek geleneksel bir Madonna Lactans sahnesi oluşturulmuştur. Tahtın hemen yanı başında, saç kesimlerinden²⁰ din adamı olduğu anlaşılan iki figür mevcuttur. Bu iki figürün kutsal figürlerin etrafına yerleştirilme biçimi geleneksel olarak onları yapının banisi olmak ile ilişkilendirse de bu konuda kesin bir bilgiye ulaşamadık. Meryem'in başının hemen üzerinde ise bir *Agnus Dei*²¹ motifi mevcuttur.

Akıllı ve Ahmak Bakireler Meseli'nin alışılagelmiş şeması dâhilinde Meryem'in bir tarafında beş akıllı bakire diğer tarafında beş akılsız bakirenin olması beklenirken dikkatli bakıldığında bakirelerden sadece ikisinin kandilinin sönük olduğu görülür. Bununla birlikte kandili yanan tüm figürlerin başında taç vb. aksesuarlar varken kandili yanmayan iki figürün başları sade şekilde beyaz bir örtü ile örtülmüştür. Meryem'in bu iki figüre bakar halde resmedilmesi, diğer yanda çocuk İsa'yı aynı yönde emziriyor oluşu söz konusu figürler arasındaki özel etkileşime dikkat çekme amacıyla tasarlanmış olmalıdır. Bu etkileşim Meryem'in arabuluculuğu (Son Yargı'da şefaet dileyen bir figür olarak) ve *Agnus Dei* motifinin sembolik olarak "kurtuluş" kavramını işaret etmesi üzerinden açıklanabilir. Zira on bakire de kutsallıklarına gönderme atfeden haleler ile resmedilmişlerdir. Yani akılsızlıklarından ötürü ümitsiz biçimde kapı dışında kalmamışlardır. Aksine, affediciliği ile bilinen Meryem'in ve çocuk İsa'nın hemen yanı başında başlarına hale ile resmedilmişlerdir. tekrar altını çizmek gerekirse, İkonografik planda kapı motifi ve kapı dışında kalma göndermeleri yoktur. Bu doğrultuda bakireleri akıllı ve akılsız olarak ikiye ayıran kapı motifi yerine Meryem ve çocuk İsa figürlerinin mevcut oluşu eskatolojiden çok kurtuluş temasını temellendirmektedir. Diebold Lauber atölyesinde üretilmiş minyatürde (Resim 10) çarmıha gerilmiş İsa figürünün etrafında lütuf veya affedilme beklentisi çözümlemesi burada Meryem üzerinden ele alınmış gözükmektedir. Özetle, sekiz bakirenin yanan şamdanlar ile betimlenmesi mesel anlatısı

²⁰ Bkz. 40. Dipnot.

²¹ Bkz. 35. Dipnot.

doğrultusunda tutarlı şekilde açıklanamaz. Bunun yerine, Meryem'e atfedilen ilk kilise olduğu düşünülen bu yapıda Meryem'in arabuluculuğu temasının On Bakire Meseli üzerinden yorumlandığını düşünmekteyiz. Böylece mesel anlatısının ana hatlarının farklı bir dini tema için kullanılabileceği, veya iki konuyu bir potada eritilerek istenen doğrultuda güçlü hibrit bir etki yaratabilmek için kullanıldığı görülmektedir. Öte yandan meseldeki bakirelik vurgusu ile Meryem'in "Kutsal Bakire" kimliği arasında bağ kurulduğu da açıktır.



Resim 10: Santa Maria in Trastevere Kilisesi, Ahmak ve Akıllı Bakireler Mozaiği, 12. yüzyıl, Roma

Bakirelerin erdem ve erdemsizlikleri gösterim kalıbı önceki gösterim kalıplarından farklı olarak akıllı bakirelerin erdemlerine ve akılsız bakirelerin erdemsizliklerine kompozisyonda geniş yer vermektedir. Önceki satırlarda ifade edildiği gibi Yunan geleneklerinde bakirelerin köle, hizmetçi ya da aile halkından kişiler olabileceğini biliyoruz. Bu tarihsel bilginin dışında Matta İncili'nde bakirelerin kimliklerine ya da işlerine dair hiçbir bilgi mevcut değildir. Sadece hepsinin bekleyiş aşamasında uyuyakaldıkları fakat bu süreçten önce akıllı davranıp fazladan yağ alanlar ile almayanların ayrımını biliyoruz. Böylece erdem ve erdemsizlikler konusu önemli ölçüde ressamın yorumuna açıktır. Erken örnekleri 16. yüzyılda kendini göstererek bakirelerin bekleme aşamasındaki meşguliyetleri farklı bölümler halinde gösterilmiş, zaman zaman ise aynı kompozisyon içinde kıyaslamaya gidilmiştir.

Phillips Galle'in "*Akıllı ve Ahmak Bakireler Meseli*" başlıklı eserinde (Resim 11) izleyiciye göre sol alt köşede akıllı bakireler geç saate rağmen azimli biçimde eğirme, dikiş ve yıkama gibi işler ile uğraşırken yağ lambalarının güçlü şekilde parladığı görülmektedir. Sağ

alt köşede ise akılsız bakireler müzik icra ederek dans etmekte iken, yerde devrilmiş büyük bir şişe ve içki kadehleri mevcuttur. Yağ lambaları çoktan sönmüştür. Böylece iki grubun eylemleri arasındaki fark gece geç saate rağmen azimli çalışkanlık ve eğlence düşkünlüğü üzerinden kıyaslanmıştır. Eylemleri bu şekilde gösterilmişken iki grup da bulutların üzerinde borazan çalan birer melek tarafından güveyin gelişi ile ilgili uyarılmaktadırlar. Eserin merkezinde bulunan bir diğer melek “*İşte Güvey Onu Karşılama Çıktı!*”, (*Ecce Sponsus venit, exite obviam Ei!*) yazısıyla gösterilmiştir. Kompozisyonun buraya kadar olan kısmı bakirelerin erdem ve erdemsiz davranışlarını ele alırken, bekleyiş sürecinin bittiği merkezdeki melekler ile gösterilmiştir.

Biten bekleyiş sürecinin devamı akıllı bakireler için sol üst köşede devam etmektedir. İsa, ellerinde yanmakta olan yağ lambaları ile beş bakireyi açık tuttuğu kapıdan içer almak üzeredir. Yapının diğer kapısı ise kapalıdır ve önünde akılsız bakireler ellerindeki sönmüş yağ lambaları ile beklemektedirler. Bu kısımda, bekleme aşamasındayken giyinik olan figürlerin çıplak gösterilmiş olması dikkat çekicidir. Ne var ki eserin bu bölümü Göksel Krallık ve ödülleri ile ilintili olarak tasarlanmış gözükmemektedir. Zira bakireler dışında bulunanlar sadece göksel varlıklardan ibarettir. Bunu vurgulayan en önemli detay bakirelerin girmekte oldukları alanda görülebilir. Dikkatli bakıldığında geri planda sanatçının basit çizgiler ile oluşturduğu çok sayıda melek ile dolup taşıdığı görülebilir. Kompozisyon içinde belli ölçüde ödüllendirme sahnesi varken cezalandırma sahne veya sahnelerine hiç yer verilmemiş olması baskının karakterini önemli ölçüde erdemlerin ödüllendirilmesi noktasına çekmiştir.



Resim 11: Phillips Galle, Akıllı ve Ahmak Bakireler Meseli, y.1550-1563

Galle'in örneğine benzer bir diğer örnek Crispijn de Passe'nin "*Akılsız Bakireler Müzik Yapıp Dans Ederlerken*" (Resim 12) ve "*Akıllı Beş Bakire*" (Resim 13) baskılarında görülebilir. Akıllı bakirelerin konu alındığı eserde okuma ve yazmanın yanında aynı Galle'nin eserinde olduğu gibi dönemin Anvers ev kadınlarının bölgenin endüstrisine katkıda bulunduğu dikiş ve eğirme işleri icra edilmektedir. Akıllı bakirelere yüklenen bu erdem dönemin sosyal yapısıyla ilintili olduğu gibi 128. Mezmurdaki 2-3 ayetlerinde bulunan "*Emeğinin ürününü yiyeceksin, Mutlu ve başarılı olacaksın. Eşin evinde verimli bir asma gibi olacak; Çocukların zeytin filizleri gibi sofranın çevresinde.*" ifadeleri ile bağdaştırılabilir.²² Akıllı bakirelere karşıt olarak "*Akılsız*

²² Ilja M. Veldman, Images of Labor and Diligence in sixteenth-century Netherlandish prints: the work ethic rooted in civic morality or Protestantism, *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art*, Vol. 21, No. 4 (1992) s. 251.

bakireler müzik yapıp dans ederlerken” başlıklı baskısında bakirelerin müzik yapıp eğlendikleri görülmektedir. Yağ lambaları çoktan sönmüş vaziyette yere bırakılmıştır ve diğer tarafta tef çalan kadını başındaki hilal süslemesi gibi pagan kültürü işaret eden bir sembol ile bir çeşit ötekileştirilmeye gidilmiştir.



Resim 12: Crispijn van de Passe (I), Akıllı Beş Bakire,
Gravür, 1589 – 1611



Resim 13: Crispijn van de Passe (I), Akılsız bakireler müzik yapıp dans ederlerken, 1589 – 1611

Bakirelerin beklerken neler yaptığına odaklanan diğer iki örnek ise Pieter III Lisaert'in, (Resim 14) ile Hieronymous Francken II'nin, (Resim 15) yapıtlarıdır. İki eserde de akıllı bakirelerin erdemleri konusunda sessiz bir sadelik içindedir, diğer yanda kompozisyonun oldukça küçük bir alanında İsa tarafından karşılanışlarına yer verilmiştir. Fakat iki eser de akılsız bakirelerin erdemsizliklerini zengin bir atribü seçkisi ile göstermiştir. Francken'in eserine bakılırsa akılsız bakireler üst sınıfın kullanabileceği saten, ipek ve benzer kalitede malzmeden dikilmiş gösterişli elbiseler ve mücevherler ile resmedilmişlerdir. İzleyiciye göre soldaki kadın küçük fakat zengin bir sofrada yiyip içerken betimlenmiştir. Hemen yanındaki kadın keman, merkezdeki kırmızı giysili kadın klavsen, sağındaki kadın ise lavta çalmaktadır. Lavta çalan

kadının hemen yanında ise uyuyakalmış beşinci bakire görülmektedir. Grubun bulunduğu zeminde oyun kartları ve zarlar, belki de uyuyakalan kadının nedeni olan yere düşüp kırılmış kadehler, madeni para ve bir yüzük, usturalar, deniz kabukları, masklar gibi dikkat çekici sembol niteliği taşıyan detaylar mevcuttur. Özellikle yere düşüp kırılmış kadehler ve oyun kartları Flaman sanatındaki genel ev sahnelerinde sıkça kullanılan motifler olmasıyla Francken'in akılsız bakirelere yaptığı bu gönderme sert ve dikkat çekicidir. Buna örnek olarak Jan Steen'in "*Genel Evde Soygun*" isimli eseri gösterilebilir (Resim 16). Yerdeki masklar kişinin maskelenerek sosyal baskılardan azat olması yanı sıra genel olarak karakter değişimi üzerinden hilekârlık ve üçkâğıtçılık ile ilişkilendirilir.²³ İkiye ayrılmış deniz kabuğu ise antik dönemden beri Venüs'ü temsil eden sembollerden biridir.²⁴ Kompozisyon paganlıktan ziyade cinsellik üzerinden bir okumaya müsaittir. Flaman resminde bu sembollerin ele alınış şekillinde Jan Steen örneğinde gösterdiğimiz resimsel paralelliğin yanı sıra sosyolojik nedenler de bir o kadar önemlidir. Hollanda'nın fuhuş sektöründeki uluslararası ününe daha çok Müsrif Oğul Meselinde eğilmiş olsak da, burada birkaç cümle ile erdemsizliklerin altyapısını hazırlayan sembolizmin fuhuş sektörünün yaygınlığı ile ilgili olduğunu söyleyebiliriz. Hollanda'da 17. yüzyılda sadece fuhuş vakaları ile ilgilenmesi için özel bir polis grubu kurulmuş ve 1650-1750 yılları arasında kaydedilmiş suç kayıtlarının beşte biri fuhuş üzerine olduğu kaydedilmiş olduğunun altını çizmekte fayda var.²⁵ Yerde duran göndermelere bakmadan genel bir bakış ile erdemsiz bakireler sadece lüks, zevk düşkünlüğü ile ilişkilendirilmişken yere saçılmış sembol seçkisi cinsellik üzerinden yorumlamaya yer açmaktadır.

²³ James Hall, **Dictionary of Subjects and Symbols in Art**, Harper and Row Publishers, New York, 1974, s. 204.; James Hall, **Illustrated Dictionary of Symbols In Eastern And Western Art**, Westview Press, Colorado, 1996, s. 130.

²⁴ Hall, **a.g.e.**, s. 280.

²⁵ Lotte C. Van de Pol, **The Whore, The Bawd, and the Artist: The Reality and Imagery of Seventeenth-Century Dutch Prostitution**, Kournal of Historians of Netherlandish Art, 2:1-2 Summer 2010, s. 4.



Resim 14: Pieter III Lisaert, Ahmak ve Akıllı Bakirelerin Meseli, 1590



Resim 15: Hieronymus Francken II, Akıllı ve Ahmak Bakirelerin Meseli,
y.1616



Resim 16: Jan Steen, Genelevde Soygun, 1665–1668

İsa'nın mevcut olmadığı kalıpların nasıl şekillendiği konusunu belirlemek için en erken örneklere baktığımızda ikonografisi tartışmalı bir 5. yüzyıl freski ile karşılaşırız. Bu fresk, Mısır'ın Harga vadisi eteklerinde bulunan, en eski Hıristiyan mezarlarından biri olan El Bagawat mezarlığındaki Exodus şapelinde bulunmaktadır. Kubbesinin iç yüzünde yirmiyi aşkın figür farklı temalar için kullanılmıştır ve üç eş merkezli daireye ayrılmıştır (Resim 17). Merkez dairenin içinde üzüm asmaları ile bir kuşun betimlenmiş olduğu görülür. İkinci ve en geniş dairede Eski Ahit'in Çıkış kitabından sahneler mevcuttur. En alt daire ise Kutsal Kitaptan farklı sahneler içerir.²⁶

²⁶ Matthew Martin, **Observations on the Paintings of the Exodus Chapel, Bagawat Necropolis, Harga Oasis, Egypt**, Byzantine Narrative, ed. John Burke, vd. 2006, Melbourne, s. 236.



Resim 17: Exodus şapeli kubbe içi detay

On bakire meselinin tartışmalı ikonografisine geçmeden önce kubbede yer alan bazı sahnelerin yüzeysel olarak tanımlanması ileriki satırlarda üzerine eğileceğimiz fresk programına ışık tutabilir. Yapının kuzey kemerinin üstünde, orta daire mevcudunda geniş bir tapınak betimlenmiştir. Yeruşalim'deki tapınak olarak resmedilmiş bu alanın izleyiciye göre sağ tarafında muhtemelen İsrailoğullarına vaat edilmiş toprakların bir temsili olarak incir ağaçları arasında bir bölüm mevcuttur. Burada elinde asas ile betimlenmiş Musa ve gerisinde büyük kalabalık halinde onu izleyen İsrail halkı vardır. Halkın hemen arkasında ise onları takip eden bir ordu yer almaktadır. Bu noktada Çıkış kitabının Kızıldeniz'in ortadan ikiye ayrılması hikâyesinin resmedildiği açıkça ortadadır. Yapının dört kemeri üzerinde, Nuh'un gemisi sahnesi, İshak'ın kurban edilişi, Yunus ve balina, Şadrak, Meşak, Abed-Nego'nun fırında yakılış sahneleri mevcuttur.²⁷ Bu dört sahne diğer farklı sahneler ile yan yanadır. Fırında yakılış sahnesinin hemen yanında Daniel aslanlar inindeyken resmedilmiştir. Sol tarafında ise İşaya'nın şehit ediliş sahnesi. Adem ile Havva'nın cennet bahçesinden çıkışı, Yunus'un balina tarafından yutuluşu ve

²⁷Sahne ilgili ayete istinaden tam olarak dört figür ile betimlenmiştir. Daniel 3:24-25: "O zaman Kral Nebukadnezar şaşkınlık içinde birden ayağa kalktı. Danışmanlarına, 'Biz ateşin içine bağlı üç kişi atmadık mı?' diye sordu. Danışmanlar, 'Kuşkusuz, ey kral' diye karşılık verdiler. Kral, 'Ben dört kişi görüyorum' dedi, 'Ateşin içinde yürüyorlar, bağlarından çözülmüş, hiçbir zarara uğramamışlar. Dördüncünün görünümü de bir ilahi varlığa benziyor.'"

konuyla ilgili diğer sahneler. İbrahim'in İshak'ı kurban olarak sunması, çobanın sürüsünü gütmesi, Azize Thekla'nın mucizevi şekilde alevlerden kaçması sahneleri betimlenmiştir.

Vaat edilmiş toprakların hemen altında ise on bakire meseli ile ilişkilendirilebilecek bölüm mevcuttur. Ellerinde meşale ya da benzeri bir ışık kaynağını tutan, beyaz elbiseler içinde betimlenmiş yedi kadın figürün üçgen şekilli girişi olan bir yapıya ilerledikleri görülür. (Resim 17A) Yapının girişinde de yedi merdiven vardır. Figürlerin hemen üzerinde ise Yunanca “bakireler” anlamına gelen “ΠΑΡΘΕΝΟΙ” yazmaktadır. Betimlenmiş kadın figür grubunun meselde anlatıldığı şekliyle on kişiden oluşmaması ikonografinin başka konular ile ilişkilendirilmesine sebep olmuştur. V. G. Bocuk, A. Grabar ve G. Cipriano gibi araştırmacıların bu sahneyi on bakire meseli ile çözümlemişlerdir. Bu yaklaşımı kabul etmeyen diğer araştırmacıların öne sürdükleri yorumlamalar arasında, figürlerin şehit aziz mezarlarına ilerleyişi veya Azize Thekla'nın mabedine doğru ilerledikleri, dini bir çatışmanın sonucunda Harga'dan İskenderiye'ye sürgün edilmiş bakirelerin temsil edildiği ya da Eski Ahit'in Ağıtlar kitabı 1:4'te bulunan “Siyon'a giden yollar yas tutuyor, Çünkü bayramlara gelen yok. Bütün kapıları ıssız, kâhinleri inliyor, Erden kızları sıkıntıda, kendisi de acı çekiyor.” ayetini temsil ettiği üzerinedir. Bunun yanı sıra Sinalı Aziz Nilius'un Sinalı Aziz Theodotus ve Yedi Bakire hikâyesine de gönderme olabileceği öne sürülmüştür.²⁸ Ne var ki Harga'dan İskenderiye'ye sürgün sahnesinin üçgen girişi olan bir yapıya doğru ellerinde meşaleler olan yedi kadın ile betimlemenin ikonografik anlamda tatmin edici yapıda olmadığı gibi diğer öne sürümlerde de farklı araştırmacılar tarafından yapılmış itirazlar mevcuttur.²⁹

²⁸ Martin, **A.g.e.**, s. 311.

²⁹ Valeria Kuvatova, Iconography of the Procession of Virgins, Chapel of Exodus (Egypt): **Origins and Parallels, Cultural and Religious Studies**, June 2019, Vol. 7, Moscow, s. 310.; Martin **A.g.e.**, s. 310.



Resim 17A: Exodus şapeli kubbe içi detay

Aziz Epifanios'un *Panarion* başlıklı eserinde kaleme aldığı popüler bir Montanist³⁰ ritüeli freski ile benzerlikler içermektedir. “Onların kiliselerinde genellikle beyaz giysiler içinde, ellerinde meşaleler ile yedi bakire kız içeri girer ve oradaki insanlara peygamberlikte bulunurlardı.” Ne var ki 4. yüzyılda böylesi bir Hristiyan mezhebinin Exodus şapelinin kubbe içi fresk programını etkilemesi mümkün müydü? Diğer tarafta Palladius'un 419-420 tarihleri arasında kaleme alınmış olduğu *Historia Lausiaca* başlıklı eserinde Mısır'daki günlük hayatın betimlendiği bölümlerde kadınların bu şekilde ilerleyişini veya beyaz kıyafetlerin varlığına dair bir kayıt mevcut değildir. Dolayısıyla muğlak bir durum söz konusudur.³¹

Exodus freski ile kısmen benzerlik halinde bulunan Dura Europos kilisesi vaftizhanesinde bulunan bir fresk de kıyaslama yoluyla yorumlamalar arasındadır. Her ne kadar biri mozole diğer ise vaftizhane olsa da fresklerdeki ikonografi paralellik içindedir. Freskte beyaz elbiseler içinde,

³⁰ Montanism 2. yüzyılın sonlarına doğru Firigyalı Montanus tarafından kurulmuş Hristiyan tarikatıdır. Ortodoks kilisesi tarafından hızla baskı altına alınıp ve zamanla etkili olduğu alan kısıtlanmıştır. 6.yüzyıl civarında varlığını Frigya ve yakın çevresinde sürdürebilmiştir. Özellikle Tertulianus'un 206 yılında bu tarikatın en güçlü taraftarlarından biri olması ile de bilinir. Frank K. Flinn, *Encyclopedia of Catholicism, Facts on File*, New York, 2007, s. 465; B. Aland, “Montanus-Montanism” *Encyclopedia of Ancient Christianity*, Ed: Angelo di Berardino, IVO Academic, Illinois, 2014, s. 2:833.

³¹ Kuvatova, *A.g.e.*, s. 311.

gece vakti ellerinde meşaleler ile ilerlemekte olan iki kadın betimlenmiştir (Resim 18). Freskin geri kalanı bu güne ulaşmadığı için iki kadını gerisinde takip etmekte olan kaç kadının bulunduğunu isabetli şekilde söylemek pek mümkün değildir. Kadınların ilerleyişinin bulunduğu yanındaki duvarda ise sadece beş adet figürün ayakları bu güne ulaşabilmiş bir bölüm daha mevcuttur. Bu durumda iki duvarın aynı konuyu ele aldığı düşünülürse akıllı ve ahmak bakireler arasında bir ayrım yapılarak kompozisyonun iki bitişik duvarda gerçekleştirilmiş olabileceği öne sürülebilir. Exodus ve Dura Europos freskleri arasındaki paralellik aynı coğrafyanın dini pratiklerinden beslenmiş olabilir. Böylece on bakire meselini resmederken günlük yaşamın belirlediği görsel tecrübenin freske yansıtılmış olması konusunda bize yol gösterebilir.



Resim 18: Dura Europos kilisesi vaftizhanesi freski

Exodus şapeli freskini on bakire meseli ile ilişkilendiren araştırmacılardan G. Cipriano, bazı kaynaklarda bakirelerin sayısının farklı gösterildiğini söyleyerek meselin on bakire ile ilişkilendirilebilmesi için direkt bir yol açmıştır. Diğer tarafta erken Hristiyan geleneklerinde mezarlarda bulunan eserlerin ölüm sonrasındaki mutlu hayatı hedef alması, bu anlamda hikâyenin sadece akıllı bakireler kısmını ele alması kapsamında da olasıdır.³² Fresklerin geneline bakıldığında temaların ana akım kompozisyon şemalarından ayrık bir tutumu olduğu görülmektedir. Adem ve Havva'nın Cennet betimlemeleri ve Nuh'un gemisi gibi bazı çok sık işlenmiş Eski Ahit sahnelerinin ana akım ikonografik kalıplardan farklıdır. Bu durum ise akla konu ile ilgili prototip sahibi olmayan ressamın ortaya çıkarttıkları eserlerdeki farklılıkları getirmektedir. Buna örnek olarak 2. yüzyılda üretilmiş, Roma'daki Callixtus Katakombu'nda

³² Kuvatova, *A.g.e.*, s. 310.

bulunan Lazarus'un Dirilişi konulu fresk gösterilebilir (Resim 19), Oldukça benzer diğer bir örnek ise, Roma'daki Domitilla Katakompunda görülebilir. Yakın coğrafyada bulunan örneklerin azlığının yanı sıra kadınların ilerleyiş sahnesi dönemin vazo üstü resim vb. diğer üretimler de sıkça ele alınmayan bir konu olmuştur.³³ Bu durumda on bakire meselinin betimlenebilmesi için ressamın görsel tecrübesinin ancak duydukları ya da günlük hayatta gördükleri ile şekillenebileceği bakidir. Bu anlamda ikonografi kendi coğrafyasında bulunan popüler dini ritüeller ile şekillenmiş olmalıdır.³⁴ Öte yandan erken döneme ait kurtuluşu sembolize eden bu fresk programında Yeni Ahit'i temsil eden "tek" sahnenin "on bakire" meseli ile kendine yer bulması dikkat çekici ve aynı zamanda soru işaretlerine sebep olan bir durumdur.



Resim 19: Lazarus'un Diriltişi, 2. yüzyıl ortaları, Callixtus Katakompü, Roma

Sahnenin on bakire meselini temsil etmesiyle ilgili olarak hatırlanacak diğer bir konu da fresk programıdır. Program oldukça karmaşık görünmekle birlikte kurtuluş teması ile ilgili birçok ipucu mevcuttur. Hali hazırda yapının da ismini aldığı Exodus/Çıkış kitabının sunduğu anlatı da İsrailoğullarının Mısır'dan çıkıp kurtulması ile ilgilidir. Diğer tarafta kubbedeki orta dairenin büyük kısmını kaplayan Kızıldeniz'den geçip vaat edilmiş topraklara kavuşma sahnesi ve tapınağın varlığı bunun hem ruhsal hem de fiziksel kurtuluş anlamında resimsel karşılığıdır. Diğer tarafta Nuh'un gemisi sahnesine dikkatli bakılırsa izleyiciye göre hemen geminin sağında

³³ Kuvatova, fresk ressamının herhangi bir illüstre edilmiş Kutsal Kitap'a da sahip olmamış olabileceğini öne sürmüştür, Kuvatova, **A.g.e.**, s. 317.

³⁴ **A.e.**, s. 317.

tünemiş güvercin betimlenmesi büyük tufanın sona ermiş olduğunu ve kurtuluşu işaret etmektedir. Fırın sahnesinde dördüncü figürün, yani ilahi varlığın fırında resmedilmesi benzer şekilde ölümden kurtuluşun tam bir kanıtıdır. Bu ve buna benzer şekilde hadisenin sonunda kurtuluş olan birçok anlatı fresk programına tesadüfen dâhil edilmiş değildir. Aynı zamanda erken dönem Hıristiyanlığında mezar süslemelerinin ölüm sonrası mutlu bir hayatı temsil ediyor olması da kayda alınırsa yedi bakire kızın tek İncil sahnesi olarak on bakire meselini işaret etmesi oldukça muhtemeldir.

Kubbe resminin çözümlenebilmesi için diğer resimler ile ilişkilendirilmesi gerekliliğinden sonra, daha bireysel, gösterim kalıplarında da belirleyici bir unsur içeren iki örnek olarak Mullich'in kitap resmine ve History Bible'daki illüstrasyona bakılabilir (Resim 20 ve 21). İki örnek de ikonografik olarak belirleyici bir özellik göstermese de Diebold Lauber atölyesinden çıkan "*Akıllı ve Ahmak Bakireler ile Çarmıha Gerilme*" (Resim 3) isimli minyatürde de olduğu gibi akılsız bakireler kandillerini baş aşağı tutarak göstermektedirler. Söz konusu üç örneğin dışında da özellikle kitap resimlerinde mevcut görülen kandillerin baş aşağı gösterim şekli resim sanatında benimsenmiş bir motif olması açısından kayda değerdir.

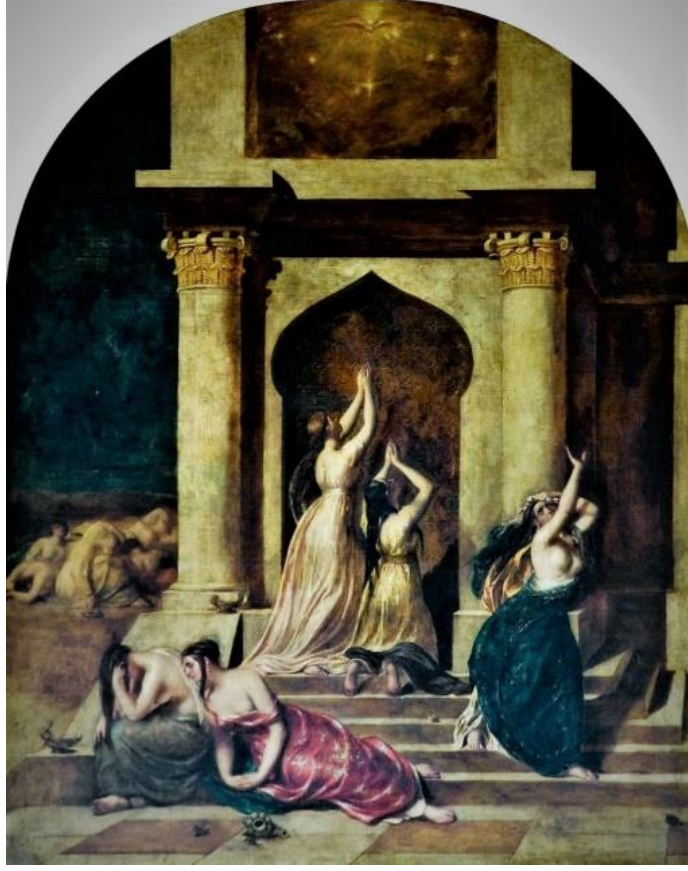


Resim 20: Hektor Mullich ve Georg Mullich, Akıllı ve Ahmak Bakireler, yaklaşık, 1450-1460, New York, Pierpont Morgan Library



Resim 21: History Bible , Akıllı ve Ahmak Bakireleryaklaşık, 1430, The Hague, Koninklijl Bibliotheek

Şölen temasının ödüllendirmeyi işaret ettiği yaklaşımın zıttı olarak, akılsız bakirelerin kapının önünde içeri girmeyi beklerken yaşadıkları ümitsizliği yansıtmayı tercih eden ressamlardan William Etty'nin "*Akılsız Bakireler*" (Resim 22) eseri dikkate değerdir. Kompozisyonun merkezinde sivri kemeriyle birlikte doğu mimarisine göndermeleri bulunan yapının önünde çaresizliklerini farklı şekillerde dışa vuran beş akılsız bakire resmedilmiştir. İzleyiciye göre sol köşede ise Matta 25:5 bulunan "*Güvey gecikince hepsini uyku bastı, dalıp uyudular.*" Pasajın temsili mevcuttur. Buna ek olarak Etty güveyi ve akıllı bakireleri temsil etmek için bu kalıp içinde eşine pek rastlanmayan biçimde güveyi Kutsal Ruhun sembolü olan güvercin ile, akıllı bakireleri ise etrafındaki beş parlak yıldız ile betimlemiştir.



Resim 22:William Etty, Akılsız Bakireler, 1830-1849

İç mekâna yer verilmeyen diğer bir örnek Jan Saenredam'ın "*Akıllı ve Ahmak Bakireler*" başlıklı baskısında görülebilir (Resim 23). Akıllı bakireler güvey tarafından kapının önünde karşılanır. Kemerli kapının hemen üzerinde dirilişin sembolü olarak bayrak taşıyan bir *Agnus Dei*³⁵ kabartması bulunmaktadır. Güvey ise herhangi bir şekilde kutsallaştırılmamıştır. Eserin sol köşesindeki son figür aşağısında kalan dar alandaki akılsız bakirelere eli ile evin ters yönünü göstermektedir. Saenredam burada meselin Matta 25:8-9 ayetleri arasındaki "*Akılsızlar akıllılara, 'Kandillerimiz sönüyor, bize yağ verin!' dediler. Akıllılar, 'Olmaz! Hem bize hem size*

³⁵ Tanrı kuzu anlamına gelen ve İsa Mesih'in sembollerinden biri olan *Agnus Dei*, Yeni Ahitte konu ile bağlantı çerçevesinde İsa'ya yönelik olarak Yuhanna 1:29'da "Yahya ertesi gün İsa'nın kendisine doğru geldiğini görünce şöyle dedi: 'İşte, dünyanın günahını ortadan kaldıran Tanrı Kuzusu!'" şeklinde kaydedilmiştir. Bu sembol eserlerde ikonografi ile bağlantılı olarak kuzunun taşıdığı haç biçiminde bir asa, kadeh, dirilişin sembolü olan bir bayrak veya kuzunun kendisi haç biçiminde hale ile de betimlenebilir. Saenredam, eserinde dirilişin sembolü olan bir bayrak ile betimlemeyi tercih etmiştir. Hall, **a.g.e.**, s.32; Leslie Ross, **Medieval Art a Topical Dictionary**, Greenwood Press, 1996, London, s.6.

yetmeyebilir. En iyisi satıcılara gidin, kendinize yağ alın' dediler.” kısmını resmetmiştir. Sanatçının bir sene sonra ürettiği “Akılsız Bakirelerin Girişinin Kabul Edilmeyişi” başlıklı eserinin (Resim 24) merkezinde aynı yapı önünde ümitsizce bekleyen bakireler yapının içinden dışarı doğru çıkan Matta 25:12 ayetini içeren *amen dico vobis, non noui uos* “...Size doğrusunu söyleyeyim, sizi tanımıyorum...” yazısı ile yüzleşirler. Sağ köşede ise öyküleyici bir anlatım sunularak akılsız bakirelerin yağ satıcısından yağ satın almaları resmedilmiştir.



Resim 23:Jan Saenredam, Parable of the Wise and Foolish Virgins Dutch, 1605



Resim 24: Jan Saenradam, Ahmak Bakirelerin Kabul Edilmeyişi, 1606

Benzer bir diğer eser ise Harmen Jansz Muller'in "*Aklı Bakirelerin Güvey Tarafından Kabul Edilişi*" başlıklı gravürüdür (Resim 25). Güvey, Saenradam'ın (Resim 23) eserinde olduğu gibi kutsallaştırılmamıştır. Kompozisyonda öyküleyici anlatım şekli tercih edilmiştir. Eserin izleyiciye göre sol köşesinde akılsız bakirelerin yağ satıcılarından yağ alışı, merkez geride ise kapalı kapının ardında kalışlarını ve evin üst katındaki şöleni resmedilmiştir. Bu noktada bir parantez açıp meselde anlatıldığı gibi gece geç saate yağ satıcısının dükkânının açık olup olmadığı konusuna değinmekte fayda vardır. Zira bu motif birçok eserde kullanılmıştır. Gecenin geç saatinde açık bir yağ satıcısı bulma fikri her ne kadar akla yatkın gelmeyerek metaforik bir anlatı olabileceğini düşündürse de direkt toplumsal bir karşılığı mevcuttur. Antik dönemde yerel halkların acil ihtiyaç durumlarında nereye başvurmaları gerektiklerini bilmektedirler. Yani kralın düğünü vb. büyük etkinlikler durumunda açık dükkân bulmak gibi ihtiyaçların halledilebildiği kaydedilmiştir.³⁶

Buraya kadar ele aldığımız eserler içinde güveyin İsa figürü ile temsil edilmesi durumunda şölen neredeyse istisnasız şekilde metaforik olarak göksel şölen teması ile kurtuluşu

³⁶ Snodgrass, A.g.e., s. 392.

ifade edecek şekilde kurgulanmıştır. Bu kurgu içinde Cennet, melekler, Meryem ve öğrenciler gibi Yeni Ahit karakterleri ve Eski Ahit karakterleri de yer alabilmektedir. Diğer tarafta güveye herhangi bir kutsallık affedilmeden gösterildiğinde şölen ya dünyasaldır ya da sahne dışında bırakılmış ve bakirelere odaklanmıştır. Çalışmamızda bulunan diğer mesellerde İsa'nın içinde bulunduğu çeşitli ziyafet ve şölen resimleri mevcuttur. Fakat Akıllı ve Ahmak Bakireler Meseli'nde kompozisyonda İsa figürünün varlığı meselin yorumlanması ile ilişkin olarak dünyasal şölen fikrini konu dışı edecek denli baskındır.



Resim 25:Harmen Jansz Muller, Akıllı Bakirelerin Güvey Tarafından Kabul Edilişi, 1565 – 1572

Gösterim kalıbının tartışmalı örneklerinden biri Parmigianino'nun Santa Maria della Steccata Kilisesinde bulunan freskidir (Resim 26). Kayıtlarda, Parmigianino'nun on sekiz ayda kendisine tanımlanan tüm işleri bitirmeyi kabul ettiği fakat sekizinci yıl geldiğinde hala apsisi boyamaya başlamamış olduğu yer almaktadır.³⁷ Bu gecikmeye sebep olan nedenleri kesin saptamak zorsa da konumuz ile ilgili olan freskin tartışmalı yapısında bir etkisi olmadığını

³⁷ Mary Vaccaro, Belle Arti, Parmigianino's Virgins in Santa Maria della Steccata: Wise or Foolish?, **Belle Arti, Saggi di Storia e di Stile**, ed. M.C Chisua, Elect, Milan, 2005, s. 41.

düşünmekteyiz.

Parmigianino, akıllı ve ahmak bakireleri birbirinden ayırarak apsinin önündeki bema kemerinin iki farklı yönüne yerleştirmiştir. Geleneksel yaklaşım doğrultusunda kemerin kuzey yönünde akılsız bakireler güney yönünde ise akıllı bakireler yer almaktadır. Daha önceki bazı örneklerde olduğu gibi meselin metne sadık şekilde doğrudan resmedilmesi yerine bakirelerin sayısında değişikliğe gidilmiş ve bazı Eski Ahit karakterleri kompozisyona dâhil edilmiştir. Akıllı ve akılsız bakireler arasında yaratılmış farklılıklar kompozisyonun çözümlenmesinde önemli yer tutmaktadır.

Ressam, figür gruplarını beşer kişiden oluşturmaktansa üçer kişiden oluşturmuştur. Hızlı bir bakış ile bakirelerin ellerinde tuttukları kandillerin ısıldayıp ısıldamadığı üzerinden bir okuma yapıldığında güney yönünde akıllı bakireler, kuzey yönünde ise akılsız bakirelerin yer aldığı görülür. Figürler arasındaki diğer farklılıklar şüphesiz şekilde akıllı ve akılsız bakireler arasında karşıtlık yaratmak için tasarlanmış gibi görünse de akılsız bakirelere atfedilebilecek davranış kalıplarının akıllı bakirelerde yer aldığı görülmektedir. Freskin ikonografisini tartışmalı hale getiren yegâne sebep bu durumun yarattığı karışıklıktır.

Temel ayırım figürlerin ellerinde tuttuğu veya elden ele geçirdiği kandillerdedir. Güney yönündeki bakirelerin kandilleri yanıyor, kuzey yönündekilerin ise sönmüştür. Bu en temel ayırım gözetilerek çeşitli kaynaklar güney yönünün akıllı bakirelere ayrıldığını kesin şekilde gösterir. Fakat grubun hemen yanı başında, yılan ile resmedilmiş Havva ve diğer köşede Harun temsili grubun akıllı bakireler olarak tanımlanabilmesini düşündürücü hale getirmektedir. Zira akıllı bakireler ile birlikte resmedilmiş bu iki figür ikonografik geleneğe göre Havva üzerinden ilk günah, Harun üzerinden başkaldırı veya sadakatsizlik ile ilişkilenmekte ve akıllı bakirelerin pozisyonuna pek uygun düşmemektedir. Kuzey yönündeki gruba bakıldığında ise detayları dışında oldukça benzer şekilde resmedilmiş bakirelerin kandillerinin sönük olduğu görülür. Üçlü grubun bir yanında Musa On Emrin bulunduğu tableti kırmak üzere havaya kaldırmışken, diğer köşede ise Âdem ilk günahın geleneksel temsili olan elmayı yemek üzereyken resmedilmiştir. Monokrom resmedilmiş bu figürler mesele sıra dışı bir anlam yüklemektedir.

Bakirelerin nasıl resmedildiklerine bakıldığında bazı detay farklılıkları göz çarpar. Akıllı bakireler daha renkli kıyafetler ile resmedilmiştir. Özellikle merkezdeki figür altın renginde bir elbise ile resmedilmişken akılsız bakireler ağırlıklı olarak beyaz renk ve tonlarında resmedilmiştir. Vaccaro, ilgili makalesinde akılsız bakirelerin elbiselerinin kısmen şeffaf oluşunu

baştan çıkarıcılık ile bağdaştırmıştır.³⁸ Bu yaklaşım özellikle Kuzey resminde akılsız bakirelerin erdemsizliklerine yapılmış göndermelerden biri olarak tanıdık bir durumdur. İki grubun da başları üzerlerinde taşıdıkları zambak dolu amorfalar aynı olsa da akıllı bakirelerin taşıdıkları zambakların stamen (çiçek erkeklik organı) ile resmedilirken akılsız bakirelerde bu detayın olmayışı düşündürücüdür. Bu tip detaylarda akılsız bakirelere yüklenmiş olumsuz ahlaki değerlerin farklı biçimde akıllı bakirelerde de görülüyor olması ikonografik okumada muğlaklık yaratmaktadır. Karışıklığa sebep olan bir diğer detay ise bakirelerin hemen altında bulunan frizdedir. Bugün görülebilir durumda olmasa da akılsız bakirelerin bulunduğu kısımda büyükçe bir kaptan adeta ilahi bir ışığın çıkarak etrafındaki açık haldeki litrüji kitaplarını aydınlattığı bilinmektedir. Akıllı bakirelerin bulunduğu taraftaki frizin merkezinde içinde parıldayan kömürlerin olduğu bir kap vardır ve etrafında kapalı biçimde duran kitaplar mevcuttur. Geri planda duran kitaplardan birinin kapağında ise Ortaçağ litrüji kitabı olan *Rationale Divinorum Officiorum* kısaltması olduğu düşünülen “R.D” yazmaktadır.³⁹ Akıllı bakirelerin erdemlerine yaraşır olacak okuryazarlık göndermesi garip şekilde akılsız bakirelerin tarafında, aksine kapalı kitaplar ise akıllı bakirelerin tarafındandır.

Tüm bu tuhaf belirsizlikler zaman zaman bu fresklerin mesel ile bağlantılı olmadığı yorumuna bile gebe kalmıştır. Vaccaro, belirsizliğin, meselin yanlış okunmasından çok ressam tarafından “işlevsel bir araç” olarak kullanıldığını savunmuştur. Musa ve Âdem temsillerinin İsa’nın prototipleri olarak Kutsal Yasa ve Kurtuluşu işaret ettiğini, yılanlar ile resmedilmiş Havva ve Harun’un ise günaha bulaşmış olmayı temsil ettiğini kaleme almıştır. Önceki satırlarda da belirtildiği üzere Parmigianino projede kendine düşen alanları resmetme konusundaki yavaşlığı sebebiyle işten alınmış ve onun yerine apsisin resmedilmesi için Michelangelo Anselmi getirilmiştir.⁴⁰ Fakat bu durumun Parmigianino’nun resmettiği ilgili freskin ikonografisindeki belirsizliğe etki etmiş olduğunu tarafında olmayarak bu fresklerin farklı bir perspektiften okunabileceğini düşünmekteyiz.

Mesel anlatısının başlangıcında bakirelerin tamamının kandillerinde yağ olduğu, yani ışıldadığı bilinmektedir. Eğer kemere resmedilmiş iki grubun da aynı grubu, yani akılsız bakireleri temsil ettiğini düşünürsek, kandilleri yanar halde gösterilen grubun öyküleyici anlatım

³⁸ A.e s. 44.

³⁹ Kilise mimarisindeki sembolizm, ritüeller ve ibadet üzerine kaleme alınmış kitap, Vaccaro’ya göre Bakirelerin üç kişiden oluşturulması için referans aldığı kaynaktır. A.e s. 45.

⁴⁰ A.e s. 45.

yöntemi ile resmedilmiş akılsız bakireler olduğunu düşünebilir ve meselin başlangıcında, henüz kandillerindeki yağın mevcut olduğu zaman diliminin resmedildiğini öne sürebiliriz. Bu doğrultuda, Havva ve Harun temsilleri, onlar ile ilişkilendirilen hata yapma veya günaha bulaşma eylemini bakireler ile buluşturur. Böylece bakirelerin henüz güvey geri dönmemişken yaptıkları hataları işaret edilir. Yani henüz kandilleri ışıldıyorken, zambakların stamen ile gösterilmesi, vücut hatlarının belirgin biçimde resmedilmesi ve friz bölümündeki aydınlık resmedilmiş ortamda kitapların kapalı olması ikonografik gelenekte akılsız bakirelere atfedilen geleneksel sayılabilecek erdemsizlikleri üzeri kapalı fakat incelikli şekilde onlara yüklemektedir. Bakirelerin resmedildiği zemindeki süslemelerin bir uçtan diğerine kadın cinselliğine gönderme olan deniz kabukları ile süslenmesi, iki grubun bulunduğu alanlarda değişmemekte ve adeta bir köprü oluşturmaktadır. Bu köprü iki figür grubunun aynı grup olduğuna dair olan görüşümüzü perçinleyen bir detaydır. Aynı elbiselerdeki detaylar gibi. Akılsız bakireler her ne kadar yarı şeffaf elbiseler ile resmedilip baştan çıkarıcılığı işaret ediyor olsa da, akıllı bakirelerin göğüs uçlarının belirgin şekilde resmedilmesi gibi vücut hatları ile ilgili birçok detayın titiz şekilde resmedilmiş olması zambak çiçeğindeki stamen detayı ile veya deniz kabukları ile bağlantı halindedir. Bununla birlikte altın rengi giydirilmiş orta figür lüks tüketimine veya düşkünlüğüne bir gönderi olarak değerlendirilebilir. Yani, akıllı bakireler olarak okunabilen bu grup, aslında akılsız bakirelerin henüz kandillerinde yağ varken sahip oldukları erdemsiz davranışları göstermektedir.

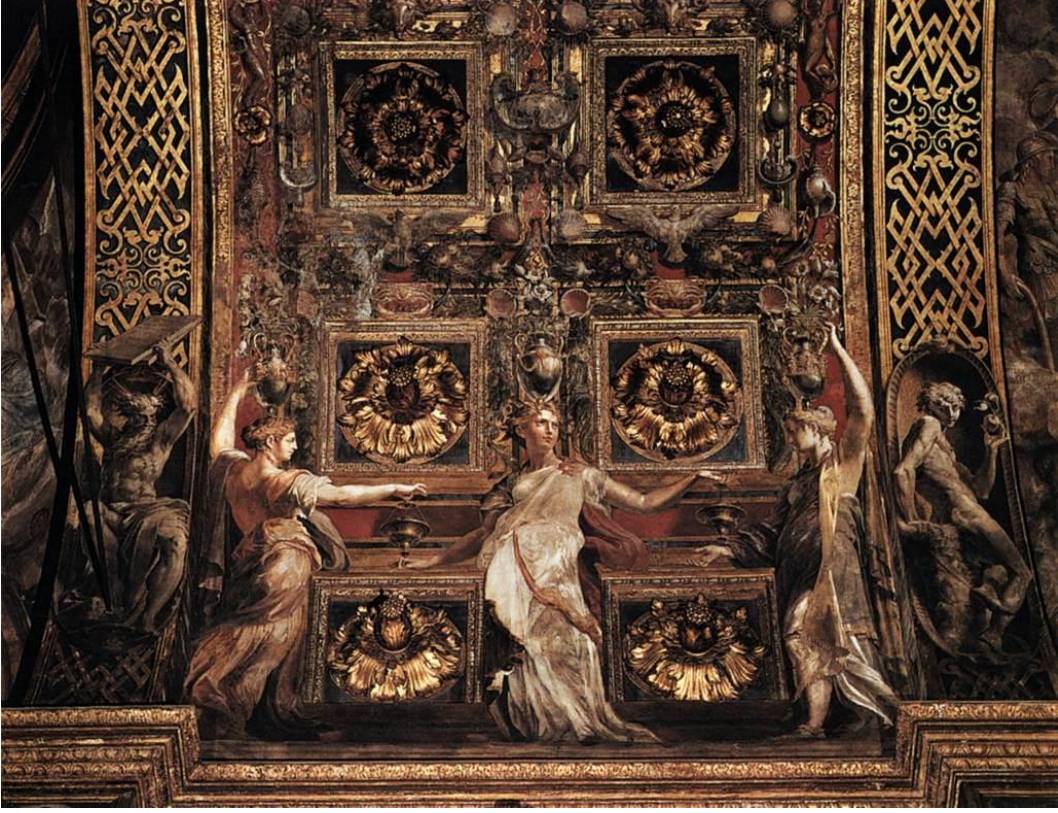
Diğer gruba bakıldığında artık bakirelerin kandilleri sönmüştür, yani mesel anlatısında zaman ilerlemiştir. Bu sahnede yer alan Musa'nın tabletleri kırışı, Sina dağından inerken İsrailoğulları'nın Harun önderliğinde altından yaptıkları buzağına tapmaları nedeniyle duyduğu düş kırıklığı ve öfke duygusuyla bağdaşır. Yani, karşı frizde Harun'un olduğu kısımda, henüz kandiller ışıldıyorken bakirelerin yaptıkları hatalara/erdemsizliklere bir gönderme olarak okunabilir. Böylece karşılıklı resmedilmiş Musa ile Harun figürleri arasında ikonografiyi aydınlatan bir sebep sonuç diyalogu oluşturulmuştur. Aynı diyalog karşılıklı resmedilmiş Âdem ve Havva figürlerinde de mevcuttur. Âdem'in Havva'dan aldığı elmayı yiyor oluşu, ardından gelecek olan büyük pişmanlık ile birlikte ölümü getiren büyük hatanın sembolüdür. Eskatolojik bağlamda akılsız bakirelerin günahları sebebiyle Göksel Egemenliğe kabul edilmeyip kapı dışında kalacak olmaları ile bağdaşarak sembolik olarak nihai ölüme göndermedir. Son olarak friz bölümündeki açık kitapların bulunduğu sahne mevcuttur. Öyküleyici anlatımın aynı şekilde

burada da kendini gösterdiği düşünülürse karşı tarafta okunmamış halde kapalı olan kitaplar burada açılmıştır. Ortam ve litröji kitapları karşı tarafta olduğu gibi kömür ateşi ile değil ilahi bir ışık ile aydınlatılmıştır. Kapalı kitapların açılışı ve ışığın kaynağındaki değişim kutsal yasanın tezahürü ile yani güveyin gelişi ile birlikte üzeri kapalı şekilde eskatolojik sonu işaret ettiği düşünülebilir. Böylece ikonografik program güney frizinden, akılsız bakirelerin kandillerinin yandığı meselin başlangıç zamanına, oradan kandillerinin söndüğü zaman dilimine ve ardından hemen aşağısında bulunan sonu işaret eden frize doğru tamamlanacak bir döngü gözetilerek tasarlanmış olmalıdır.

Her ne perspektiften bakılırsa bakılsın ressamın farklı okumalara müsaade eden incelik ile tasarlanmış bir ikonografi oluşturmak için çaba harcamış olduğu kesin gibidir. Hızlı bir bakış ile kandiller üzerinden akıllı ve akılsız bakireler tespit edilebiliyorken, tasarlanmış ince detaylar akıllı bakireleri kandillerinde ışık olmasına rağmen akılsız bakirelere dönüştürebilmektedir. Bu dönüşümün detayları dinbilimsel perspektiften değerlendirildiğinde zamanı doğru değerlendirmemek, şehvet, baştan çıkarıcılık, lüks iştahı ve Kutsal Yazıları okumamak gibi eylemler ile günaha bulaşmak ve günün sonunda ölümü getiren pişmanlık sembolleri oluşturulmuştur.



Resim 26: Parmigianino, Havva ve Harun'un Arasında Üç Akıllı Bakire, 1531-39, Fresco,
Madonna della Steccata, Parma



Resim 26 (A): Parmigianino, Musa ve Ademin Arasında Ahmak Bakire, 1531-39, Fresco, Madonna della Steccata, Parma



Resim 26 (B): Parmigianino'nun Yapıtının Tam Görünüşü

2.1.2. Buğdayların Arasındaki Delice Meseli

“İsa onlara başka bir benzetme anlattı: "Göklerin Egemenliği, tarlasına iyi tohum eken adama benzer" dedi. "Herkes uyurken, adamın düşmanı geldi, buğdayın arasına delice ekip gitti. Ekin gelişip başak salınca, deliceler de görüldü. "Mal sahibinin köleleri gelip ona şöyle dediler: 'Efendimiz, sen tarlana iyi tohum ekmedin mi? Bu deliceler nereden çıktı?' "Mal sahibi, 'Bunu bir düşman yapmıştır' dedi. "'Gidip deliceleri toplamamızı ister misin?' diye sordu köleler. "'Hayır dedi adam. 'Deliceleri toplarken belki buğdayı da sökersiniz. Bırakın biçim vaktine dek birlikte büyüsunler. Biçim vakti orakçılara, önce deliceleri toplayın diyeceğim, yakmak için demet yapın. Buğdayı ise toplayıp ambarıma koyun.'" (Matta 13:24-30)

“Bundan sonra İsa halktan ayrılıp eve gitti. Öğrencileri yanına gelip, "Tarladaki delicelerle ilgili benzetmeyi bize açıkla" dediler. İsa, "İyi tohumu eken, İnsanoğlu'dur" diye karşılık verdi. "Tarla ise dünyadır. İyi tohum, göksel egemenliğin oğulları, deliceler de kötü olanın oğullarıdır. Deliceleri eken düşman, İblis'tir. Biçim vakti, çağın sonu; orakçılar ise meleklerdir. "Deliceler nasıl toplanıp yakılırsa, çağın sonunda da böyle olacaktır. İnsanoğlu meleklerini gönderecek, onlar da insanları günaha düşüren her şeyi, kötülük yapan herkesi O'nun egemenliğinden toplayıp kızgın fırına atacaklar. Orada ağlayış ve diş gıcirtısı olacaktır. Doğru kişiler o zaman Babaları'nın egemenliğinde güneş gibi parlayacaklar. Kulağı olan işitsin!" (Matta 13:36-43)

Mesel Üzerine Yorumlar

İsa mesellerini yerel halkın anlayabileceği konular üzerinden seçerek muhtemelen daha anlaşılabilir olmasını hedefliyordu. Buğdaylar Arasındaki Delice ve diğer birçok örnekte çiftçilik üzerine inşa edilmiş veya mevcut mesel ile ikiz mesel olarak kabul edilen Ağ Meseli'nde (Matta 13:47-50) olduğu gibi balıkçılık gibi herkesin ortalama bir fikre sahip olduğu, hayatın içinden örnekler ortaya koyulmuştur. Delice (*lolium temulentum*) bitkisi tam olarak olgunlaşmadan önce görüntüsü açısından buğday ile oldukça benzerlik gösteren fakat zehirli özelliklere sahip bir

bitkidir. Bu anlamda buğday ile birlikte hasat edilmiş delicelerin hasatı bozduğu bilinir. İsa'nın yaşadığı dönemde genel geçer ve yaygın olan bu bilgi, buğdayın içinde fazla miktarda delicesi olan çiftçinin cezalandırılması kanunu ile de tarihsel açıdan da gözlemlenebilir.⁴¹

İsa'nın mesellerinde olduğu gibi erken dönem İbrani literatüründe de tarım üzerinden örneklemeler yapıldığı görülmektedir. Örneğin Yunanca yazılmış ve Yahudi literatüründe yer alan Süleyman'ın Bilgeliği kitabının 4:3 kısmında tanrısızların çocukları gayrimeşru fideler (*seedlings*) olarak tanımlanır.⁴² Diğer tarafta Yeni Ahit'te İsa dışında Vaftizci Yahya'nın da söylemleri de bu yolu takip eder: *"Yabası elindedir. Harman yerini temizleyecek, buğdayını toplayıp ambara yığacak, samanı ise sönmeyen ateşte yakacak."* (Matta 3:12) *"Harman yerini temizlemek ve buğdayı toplayıp ambarına yığmak için yabası elinde hazır duruyor. Samanı ise sönmeyen ateşte yakacak."* (Luka 3:17)

Hemen hemen diğer tüm meseller gibi bu meselin de gerçekçi bir ifade ile mi yoksa örtük bir anlam içeren biçimde mi anlatıldığı tartışılmıştır. Her ne kadar Matta 13:36-43 ayetleri arasında bu meselin çözümlemesi İsa tarafından yapılmış olsa da kurumsal Kilise zamanla kendi söylemlerini bu mesel üzerinden yaratmıştır. Genel bir örnek olarak, Katolik Kilisesinin kendi içinde anlaşmazlıklara gittiği dönemlerde "Kilisenin içindeki şeytan" söylemini veya "ayrık otu" kavramını ortaya çıkarışı gösterilebilir. Böylece mesel içerideki şeytan ile nasıl başa çıkılması gerektiğini gösterebilecekken zamanla sapkınları öldürmenin mubah olup olmadığı eksenine kaymıştır.⁴³

İkonografik Çözümleme

Buğdayların Arasındaki Delice Meseli sahneleri incelendiğinde anlatının içerdiği olaylar örgüsüne bağlı olarak ikonografik kalp açısından iki farklı şemanın izlendiği görülmektedir: İlk şema uyku hali ya da ekinlerin ekilmesi kısmını, ikinci kalıp ise hasat zamanını sahneye taşımaktadır. Bu kalıp farklılıkları çerçevesinde Buğdaylar Arasındaki Delice Meseli'nin ikonografik çözümlemeleri aşağıdaki gibi irdelenebilir.

⁴¹ Snodgrass, A.g.e, s. 161-164.

⁴² A.e, s. 157.

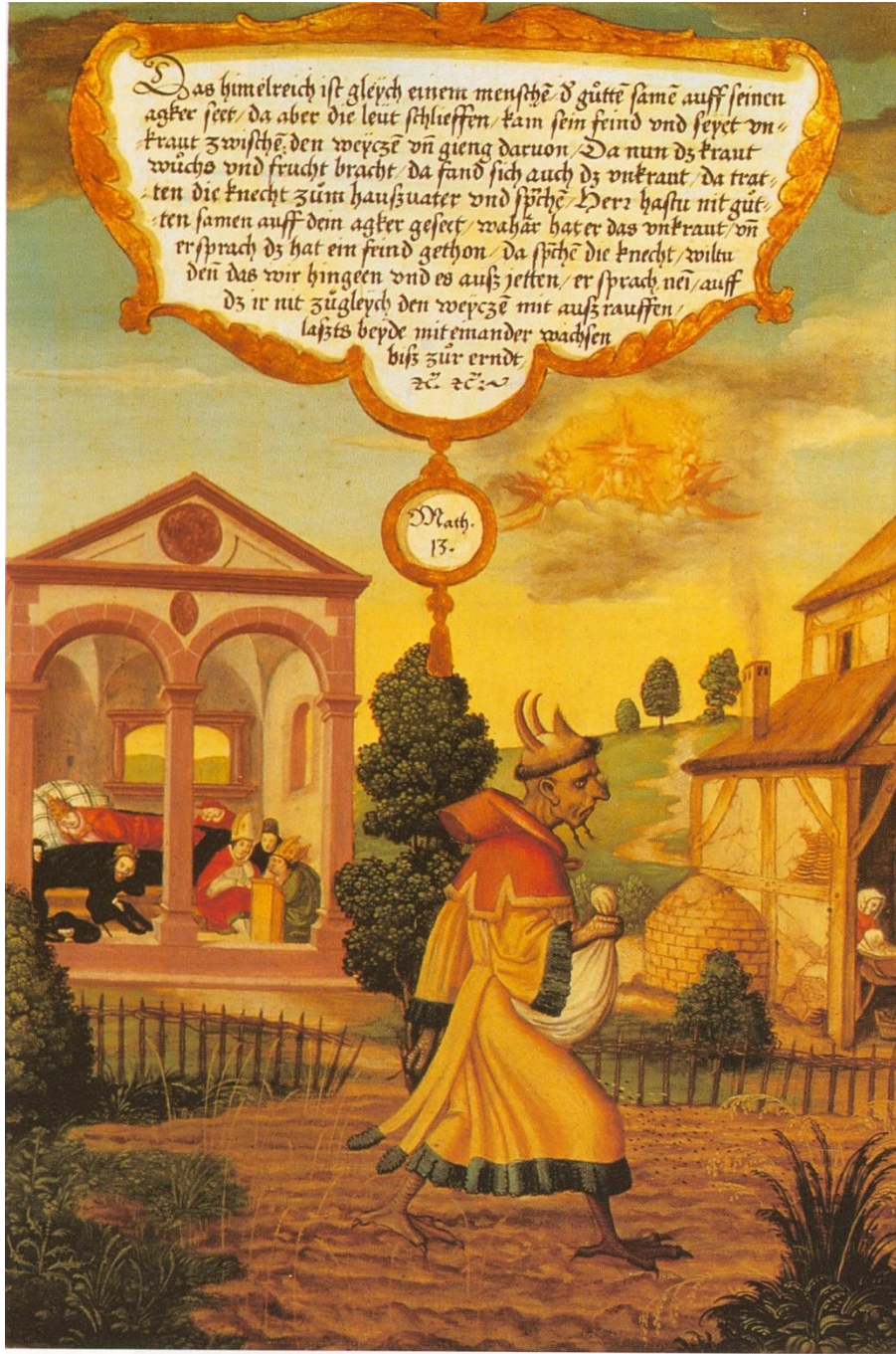
⁴³ A.e, s. 162.

Uyku hali ve ekim zamanını merkeze alan eserler arasındaki erken tarihli örneklerden biri Heinrich Füllmaurer'in Mömpelgard altarı için ürettiği kanatlı altar resmindeki ilgili bölümdür (Resim 27). Eserin merkezinde Hristiyan sanatının genellikle Şeytanı betimlemek için kullandığı morfolojide, başında boynuzları ve insan ayakları yerine pençeleri olan bir figürün, sağ elindeki torbadan alıp üzerine yürüdüğü toprağa delice tohumları saçtığı görülmektedir. Figürün saçları, İngilizcede *tonsure* olarak ifade edilen rahiplere özel bir kesim şekliyle betimlenmiştir. Bu kesim, saçın alın hizasında başlayarak kafanın tamamını kapsayan, ortası boş, tam tur bir halka bırakarak uygulanırdı. Bu saç kesiminin hem Doğu Ortodoks Kilisesinde hem de Katolik Kilisesinde 7. yüzyıldan beri uygulandığı bilinmektedir. *Tonsure* Latince tıraş etmek anlamına gelen “*tondere*” kelimesinden türetilmiştir. Papazın iffetini ve saflığını gösterdiği gibi aynı zamanda din adamı sınıfından olmayan birinin kuruma kabul edilmesiyle gerçekleştirilen konfirmasyon töreninin bir parçasıdır. Üç farklı tıraş şekli olmakla birlikte eserde görülen şekline taç şekli olarak anılmaktadır.⁴⁴ Diğer tarafta, figürün cübbesine bakıldığında oldukça geleneksel sayılabilecek bir Katolik rahibi kıyafetine bürünmüş olduğunu görürüz. Bir Katolik rahibine yapılan bu göndermeleri güçlendirecek belki de en önemli ve kesin tarihi dayanak eserin banisinin kimliğinde bulunmaktadır. Söz konusu kanatlı altar resmi (içerisinde yaklaşık 162 sahne mevcuttur) Muhtemelen Duke Ulrich (1487-1550) tarafından Stuttgart'daki kale kilisesi için ısmarlanmıştır.⁴⁵ Dük Ulrich veya diğer ismiyle Württemberg'li Ulrich 1498 yılında Württemberg'i yönetmeye başlar (Alman coğrafyasında, Svabya bölgesinde bir yerleşim birimi), 1514 yılında yüksek vergiler nedeni ile köylü ayaklanmaları ve ardından gelen savaşlarda 1519'da Svabya birliği Ulrich'i yenilgiye uğratar ve Ulrich Württemberg'den kaçmak zorunda kalır. Yurdunu terk ettikten sonra onu geri kazanabilmek için Fransız I. Francis ile müttefik olur ve tüm siyasi çalkantıların içinde nedeni farklı bir tartışmanın konusu olmak ile birlikte Luther inancına geçiş yapar. 1534 yılında müttefiklerinin yardımı ile Ulrich Württemberg'i geri alır ve dük unvanını kazanır. Kentte Luther yasaları uygulanmaya başlayarak

⁴⁴ T.J Riley, “Tonsure” **The New Catholic Encyclopedia**, Second Edition, Vol. XIV, Ed. Thomas Carson vd., Washington D.C, Gale, 2003, s. 110.; Sara Pendergast, Tom Pendergast, **Fashion, Costume and Culture, Cloth, Headwear, Body Decorations, and Footwear through the Ages**, vol. 12, Thomson Gale, USA, 2004, s. 318-319.

⁴⁵ Joshep Leo Koerner, **The Reformation of the Image**, Reaktion Books, London, 2004, s.204.

manastırlar kapatılır ve kiliselere el koyulur.⁴⁶



Resim 27: Heinrich Füllmaurer, Deliceler Meseli, Mömpelgard Altarı, 1540, Kunsthistorisches Museum, Wien

⁴⁶ Peter G. Bietenholz, **Contemporaries of Erasmus a Biographical Register of the Renaissance and Reformation**, ed. Thomas B. Deutscher, vol.3, University of Toronto Press, Toronto, 1987, s. 464-465.

Eser geri dönecek olursak, geri plana bakıldığında üçgen alınlığı olan yapının içinde bir grup figürün uyumakta olduğu görülür. Bu durum tam da ayetlere uygun biçimdedir. Fakat içerideki figürlerin kıyafetleri üzerinden bir okuma yapıldığında mevcut kalıptaki diğer tüm eserlerden farklılık gösterdiği görülür. Sağ köşedeki üçlü grubun ön kısmında duran iki figürünün başlıklarına bakılırsa sadece papa, kardinal ve piskoposlar tarafından giyilebilen mitre olduğu görülür. Mitre 12. yüzyıla kadar geri giden tarihinde 14. yüzyıl ile birlikte daha kaliteli materyal olan ipekten üretilmeye başlanmış ve zenginleştirmek amacı ile üzerinde değerli taşların olduğu mücevherler yerleştirilmiştir. Dikkatli bakıldığında Füllmaurer'in mücevher detayını atlamadığı görülür. Bununla birlikte bu figürlerin papa olmadığını daha çok kardinal veya piskopos olduğunu söyleyebiliriz. Zira kaynaklar ışığında piskoposların genellikle yeşil giyindiğini, zaman zamansa mor, kırmızı, menekşe gibi renkleri de kullandıkları bilinmektedir.⁴⁷ İç mekânın en gerisinde sağ köşede uyuyan figür ise, basık, kırmızı renkte ve geniş şapka siperi olan İngilizcesi *pontifical hat* (Papalık yetkisine sahip) başlığı taktığı görülmektedir. Bu başlık papa tarafından da kullanılabilir⁴⁸ fakat figür papa değildir. Papa, başlığından onu doğrudan tanıyacağımız halde, sol arka köşede büyük bir yastık üzerinde uyumaktadır. Bu figür sadece papaların kullanabildiği *Tiara* veya üçlü taç denilen başlığı kuşanmıştır. Biçimi itibarıyla en alt katta geniş, en üst katta daha dar olacak şekilde üç tacın üst üste konulması ile şekillenen taç/başlığı kuşanmış olduğu görülür.⁴⁹ Tüm bu ayrıntılar ışığında yapı içindeki figürlerin hangi mezhepten olduklarını ve içlerinde papanın da mevcut bulunduğunu anlamış oluyoruz.

Kompozisyon içinde bulunan tüm bu detaylar, günlük yaşamın temel taşlarından olan çiftçilik ile bağlarını kopartarak iki mezhep arasındaki çatışmada bir taraf olmuştur. Fakat yine de deliceleri ekenin de, uyuyanların da Katolikliği işaret etmesi kendi içinde meselin çözümlenmesi anlamında farklı yaklaşımlar doğurabilir. Eğer deliceleri eken Katolikliği temsil ediyorsa, iyi efendinin halkından olanlar, yani uyuyanlar neden tam olarak Katolik litürjisine ait

⁴⁷ Sister William Francine McCarty, *Ecclesiastical Dress, a Handbook For Theatre Costume*, Michigan State University, 1972, s. 27.

⁴⁸ **A.e.**, 33-34.

⁴⁹ 9. yüzyıldan 16. yüzyıla kadar şekli değişikliğe uğramış bu başlık ilk yıllarında tek taçtan oluşurken, eserin üretildiği 16. yüzyıla gelindiğinde 3 taç/kattan oluşan son halini almıştır. Asla ayin için kullanılmaz, egemenliğin gücünü temsil ederdi. Mary G. Houston, *Medieval Costume in England and France, the 13th, 14th and 15th Centuries*, Dover Publications, London, 1996, s. 147.; McCarty, **A.g.e.**, s. 26.

kıyafetler ile betimlenmişlerdir? Bu soru baninin kimliği doğrultusunda, papa başta olmak üzere Katolik kilisesinin uykuda olduğunu ve bu fırsatı değerlendiren şeytanın ise iş başında olduğunu işaret eder niteliktedir. Diğer tarafta *tonsure* saç kesiminin Ortodoks kilisesi tarafından da kullanılıyor olması bağlamında Katolik ve Ortodoks mezhepleri arasındaki çatışmaya yönelik bir okuma da mümkün görülebilir. Fakat bu durumda baninin geçmişinde yaşadığı büyük siyasi çalkantıların eserin ikonografisini önemli ölçüde etkiliyor olması durumu güç kaybetmektedir. Diğer tarafta bu yaklaşım 16. yüzyıl ortamındaki Protestan-Katolik çatışması gibi majör bir hadise karşısında çok da muhtemel gözükmemektedir.⁵⁰ Her nasıl okunursa okunsun bu altar resmi mevcut gösterim kalıp içerisinde özel bir yerdedir ve kompozisyonu önemli ölçüde mezhepler arasındaki çatışmaya yönelik şekilde kurgulanmıştır.

Bu kalıbın diğer örnekleri için İhtiyar Crispijn de Passe'nin “*Deliceler Meseli*” (Resim 28), Domenico Fetti'nin “*Deliceler Meseli*” (Resim 29) ve Abraham Bloemaert'in “*Buğday ve Deliceler Meseli*” (Resim 30) başlıklı eserlerine bakılabilir. Bu çalışmalarda önemli ölçüde metne sadık kalınarak kırsal alanda, köylülerin uyuyakaldıkları sahneler oluşturulmuştur. Kompozisyonlara köylülerin çalışma araçları ve evcil hayvanlar da eklenerek köy hayatının gerçekçi yanı güçlendirilmiştir. Deliceleri eken ise istisnasız şekilde boynuzları olan bir demon ya da şeytan formunda resmedilmiştir. Bu örneklerin dışında Adriaen van de Velde'in “*Öğle İstirahati ve Deliceler Meseli*” (Resim 31) isimli eserinde şeytan oldukça uzak planda, birkaç fırça darbesiyle oluşturulmuş ve kimliğine dair herhangi bir ipucu verilmemiştir. Şeytan figürünün kompozisyon içindeki belirsizliği sebebiyle ancak eserin ismi dikkate alındığında mesel ile bağlantı kurulabilir haldedir.

Tüm bu eserlerin Karşı Reform döneminde ortaya çıkartılmış olması elbette tesadüf değildir. Birçok mesel anlatısını resmetmiş Fetti'nin, “*Deliceler Meseli*” onun kariyerinde Protestan sapkınlığını işaret eden en önemli eseri sayılabilir. Zira, resmettiği şeytan dikkat çekici şekilde meşhur Yunan heykeli Apollo Belvedere ile oldukça benzer, tesadüf olmaktan uzak bir poz içinde betimlenmiştir.⁵¹ Bu benzerliğin, eserin oluşturulmasından yaklaşık bir yüzyıl önce bulunan heykelden ödünç alınmış bir poz mu, yoksa mezhepler arası çatışma bağlamında

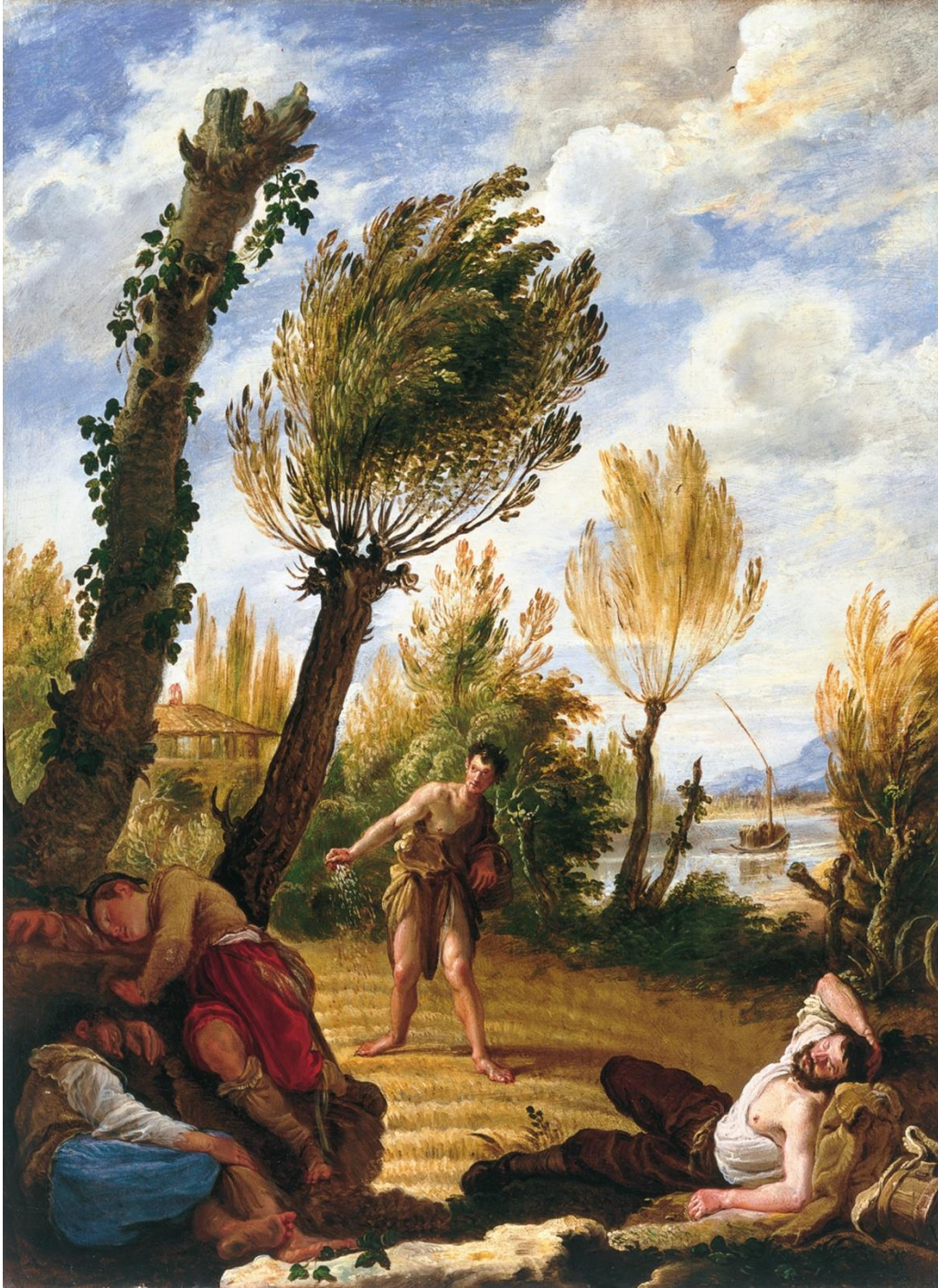
⁵⁰ Eserin Protestan inancına yönelik göndermelere sahip olduğu kabul edilirse, merkezinde bulundurduğu Matta 13. bölüm anlatısı erken dönem Protestan resminde yazı kullanımının öneminin hatırlatmakta ve bu durum ile uyumaktadır. Sergiusz Michalski, **Reformation and the Visual Arts : The Protestant Image Question in**, 1993, Taylor & Francis Routledge s. a-8.

⁵¹ Pamela Askew, “The Parable Paintings of Domenico Fetti”, **The Art Bulletin**, vol. 43, no.1, 1961, s. 34-35.

Protestanlık inancına pagan kültür üzerinden kötücül bir gönderme mi olduğu sorusu akla gelebilir.



Resim 28: Crispijn de Passe the Elder, Deliceler Meseli, 1604



Resim 29: Domenico Fetti, Deliceler Meseli, 1622, Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, Madrid



Resim 30: Abraham Bloemaert, Buğday ve Deliceler Meseli, 1642



Resim 31: Adriaen van de Velde, Öğle İstirahati ve Deliceler Meseli, 1663, The Wallace Collection, London

Meselin kötü olan ile ilişkili bu kısmının yanı sıra Matta 13:37 ayetinde bulunan “İyi tohumu eken, İnsanoğlu'dur” kısmını betimleyen oldukça nadir bir çalışma olarak Jan Saenredam'ın “Bir Ekinci Olarak İsa” resmi (Resim 32) gösterilebilir. İsa, güneşi gölgesinde bırakan ilahi bir ışık kaynağının altında, yeryüzüne iyi tohumları ekerken betimlenmiştir. Diğer bir örnek için Bartholomeus Willemsz Dolendo'nun “Buğdaylar Arasındaki Delice Meseli” (Resim 33) isimli baskısına bakılabilir. Sahnede İsa olarak gösterilmese de iyi tohumları eken bir figür vardır. Diğer tarafta şeytan aynı tarlaya deliceleri ekmektedir. Sol köşede, ağacın köşesinde uyuyakalmış figür öyküleyici anlatım ile bağ sahibinin başta tohumları ektiğini, ardından uyuya kalışını ve Şeytanın gelerek deliceleri ektiğini işaret edebilir. Fakat uyuyan figür ile ayaktaki figüre dikkatli bakıldığında birbirine benzemediği görülür. Bu ihtimal değerlendirilerek

sanatçının doğum yeri ve tarihi göz önünde bulundurulduğunda⁵² mezhepler arası bir çatışma doğrultusunda uyuyan figürün Katolik inancına gönderme olduğu düşünülebilir.



Resim 32: Jan Saenredam, Bir Ekinci Olarak İsa, 1602

⁵² Micheal Bryan'ın ilgili kaynağı ressamın 1570 Leyden doğumlu olduğunu işaret etmektedir. Bu doğum tarihi göz önünde bulundurulur ve Leyden kentinin bir Protestan kenti olduğu düşünülürse, Protestan bir ressamın Katolik inancına kötücül göndermesi sonucuna varılabilir. Micheal Bryan, **Bryan's Dictionary of Painters and Engravers In Five Volumes**, George Bell and Sons, Vol. III, London, 1903, s.78.



Resim 33: Bartholomeus Willemsz. Dolendo, Buğdaylar Arasındaki Delice Meseli, 1589-1600

Mesel bağlamında hasat zamanı, delicelerin büyüyüp buğdaya olan benzerliğini yitirmesi ile başlar. Bu durum ise tam olarak mal sahibinin belirtmiş olduğu biçim zamanını işaret eder. Matta 13:30'da bulunan "... Biçim vakti orakçılara, önce deliceleri toplayın diyeceğim, yakmak için demet yapın. Buğdayı ise ambarıma koyun" kısmı eskatolojik bir uyarıcıdır. Isaac Claesz'in "Buğdaylar Arasındaki Deliceler Meseli" (Resim 34) isimli eserine bakıldığında, kompozisyon merkezdeki kırmızı kıyafetli mal sahibi temsili ile dikey şekilde ortadan ikiye bölünmüştür. Mal sahibi, yüzündeki ciddi ifade ile kendine göre sol tarafı işaret etmektedir. İşaret ettiği tarafta demetler halindeki deliceler alevler içinde yanmaktadır. Yakılma işleminin sol tarafta resmedilmesi, Matta 25:31-33'deki anlatı⁵³ doğrultusunda son yargıda iyiler ile kötülerin ayrımı

⁵³ "İnsanoğlu kendi görkemi içinde bütün melekleriyle birlikte gelince, görkemli tahtına oturacak. Ulusların hepsi

yapılırken kötü olanların Mesih'in sol tarafında olacağı göz önünde bulundurularak tasarlanmış olmalıdır. Sol tarafta çalışan işçilerin taşıdıkları deliceler ressam tarafından buğdaydan rahatça ayrışılabilir detay seviyesi ile betimlenmiştir. Bu noktada küçük bir parantez açıp, hem meselin erken örneklerinden biri olması açısından hem de delicelerin buğdaya benzerliğine rağmen detayda ayırt edilebilmesini göz ardı etmemiş erken örneklerden biri olarak 13. yüzyıl el yazması olan Lectionary İncilinde bulunan minyatürü işaret etmek isteriz (Resim 35). Minyatürde izleyiciye göre sağ taraftaki figürün yere çömelerek deliceyi buğdayların arasından dikkatlice çekip çıkarttığı görülmektedir. Claesz'in eserine geri dönersek merkez figürün sağ tarafında tam olarak meselin belirttiği gibi, kusursuz buğdayların demetler halinde toplanarak geri plandaki ambara yerleştiriliyor olduğu görülmektedir. Genel bir özet ile kompozisyon, içinde melek ve şeytan gibi figürler barındırmasa da mesel anlatısı temel alınarak üzeri kapalı bir son yargı sahnesi gibi düzenlenmiştir.

Buğdayların Arasındaki Delice Meseli'nin gösterim kalıpları Matta 13:25 ayetinde bulunan *"Herkes uyurken, adamın düşmanı geldi, buğdayın arasına delice ekip gitti."* kısmı uyarınca uyku zamanında olan hadise ile ekinin gelişmesinden sonra olan hadiseleri içeren iki gösterim kalıbına sahiptir. Herkesin uyuduğu sahnede düşman genellikle Hristiyan sanatının şeytanı ele alırken kullandığı morfoloji ile betimlenmiştir. Bu gösterim kalıbının özellikle 16. ve 17. yüzyıllarda resmedilmesinde elbette Reform ve Karşı Reform hareketlerinin etkisi mevcuttur.

O'nun önünde toplanacak, O da koyunları keçilerden ayıran bir çoban gibi, insanları birbirinden ayıracak. Koyunları sağına, keçileri soluna alacak"



Resim 34: Isaac Claesz, Buğdaylar Arasındaki Deliceler Meseli, yaklaşık 1590-1610



Resim 35: Lectionary İncili, BL Add. MS 17341, fol. 2r., 13. yüzyılın son çeyreği, Paris

2.1.3. Bağ Sahibi ve Kiracı Meseli

"Bir benzetme daha dinleyin: Toprak sahibi bir adam, bağ dikti, çevresini çitle çevirdi, üzüm sıkma çukuru kazdı, bir de bekçi kulesi yaptı. Sonra bağı bağcılara kiralayıp yolculuğa çıktı. Bağbozumu yaklaşınca, üründen kendisine düşeni almaları için kölelerini bağcılara yolladı. Bağcılar adamın kölelerini yakaladı, birini dövdü, birini öldürdü, ötekini de taşıladı. Bağ sahibi bu kez ilkinden daha çok sayıda köle yolladı. Bağcılar bunlara da aynı şeyi yaptılar. Sonunda bağ sahibi, 'Oğlumu sayarlar' diyerek bağcılara onu yolladı. "Ama bağcılar adamın oğlunu görünce birbirlerine, 'Mirasçı bu; gelin, onu öldürüp mirasına konalım' dediler. Böylece onu yakaladılar, bağdan atıp öldürdüler. Bu durumda bağın sahibi

geldiği zaman bağcılara ne yapacak?" İsa'ya şu karşılığı verdiler: "Bu korkunç adamları korkunç bir şekilde yok edecek; bağı da, ürününü kendisine zamanında verecek olan başka bağcılara kiralayacak." İsa onlara şunu sordu: "Kutsal Yazılar'da şu sözleri hiç okumadınız mı? 'Yapıcıların reddettiği taş, İşte köşenin baş taşı oldu. Rab'bin işidir bu, Gözümüzde harika bir iş!' "Bu nedenle size şunu söyleyeyim, Tanrı'nın Egemenliği sizden alınacak ve bunun ürünlerini yetiştiren bir ulusa verilecek. "Bu taşın üzerine düşen, paramparça olacak; taş da kimin üzerine düşerse, onu ezip toz edecek." (Matta 21:33-44)

Mesel Üzerine Yorumlar

Matta, Markos ve Luka İncilinin birkaç detay farklılığı⁵⁴ dışında aynı şekilde kaleme aldığı bu mesel dinbilimsel açıdan tarafından farklı şekillerde yorumlanmıştır. Fakat ortak paydada meselin ruhun kurtuluşu ile ilgili olduğu kabul edilir. Anlatı, Hristiyan inancına göre sonuncusu İsa Mesih olmakla birlikte yüzyıllar boyunca gönderilmiş peygamberlerin aşağılanmaları karşısında Tanrı'nın insanoğluna gösterdiği sabra örnek teşkil eder. Hristiyanlığın peygamberler silsilesinde Eski Ahit peygamberlerinin olduğu düşünülünce, meseldeki mal sahibinin oğlundan önce gelenlerin Eski Ahit peygamberlerini temsil ettiği sonucuna varılabilir. Bu anlamda, İsrailoğullarının Tanrı'dan gelene sürekli olarak bir başkaldırı ve genel olarak isyankârlıklarına bir gönderme olarak yorumlanabilir. Bu durum onların, Tanrı'dan gelen işaretlere nasıl cevap verdikleri ile bağlantılı olarak yorumlanmıştır. Bununla birlikte, mal sahibinin oğlunun ölümü ile ilgili kısım elbette İsa'nın kendi ölümü ile ilgili bir ön bildiridir. Meselin sona ermesinden sonra İsa, Matta 21:43'de şöyle söylemiştir: *"Bu nedenle size şunu söyleyeyim, Tanrı'nın Egemenliği sizden alınacak ve bunun ürünlerini yetiştiren bir ulusa verilecek"* bu kısmın ise İsa'nın ölümünden sonra Yahudi toplumunun başına gelecek felaketlerin ön bildirisini içerdiği söylenebilir.⁵⁵

⁵⁴ Detay farklılıklarının içerildiği tablo aşağıda bulunmaktadır.

⁵⁵ İsa'nın ölümünden sonra Yahudi toplumunun başına gelecek kötü olayların ön bildirimi ile ilgili C. H. Dodd, **The Parables of the Kingdom**, Collins Sons & Co. Ltd., Glasgow, 1978, s. 98.

Matta	Markos	Luka
Toprak sahibi adamın bir kölesi dövülür, bir kölesi öldürülür bir tanesi de taşatutulur.	Toprak sahibi adamın kölesi dövülür ve sahibine geri gönderilir.	Toprak sahibi adam bir kölesini gönderir, fakat köle dövülür ve eli boş geri gönderilir.
İlkinden daha çok sayıda köle gönderir, köleler önceki grup ile aynı karşılığı alır	İkinci seferinde bir köle daha gönderilir fakat köle başından yaralanarak aşağılanır	İkinci bir köle gönderilir, o da dövülür ve aşağılanarak geri gönderilir.
	Üçüncü giden köle öldürülür.	Üçüncü köle dövülür ve yaralı şekilde geri gönderilir.
	Birçok farklı köle gönderilir fakat bir kısmı dövülür bir kısmı ise öldürülür.	
Toprak sahibi adam sonunda oğlunu gönderir, fakat kiracılar tarafından dışarı atılır ve öldürülür.	Toprak sahibi adam tek olana sevgili oğlunu gönderir, kiracılar onu öldürüp dışarı atarlar.	Toprak sahibi adam tek olana sevgili oğlunu gönderir, kiracılar onu öldürüp dışarı atarlar.

Bağ Sahibi ve Kiracı Meseli sahneleri söz konusu olduğunda ikonografik kalıp açısından İsa'nın sahnede yer alıp almadığı noktasında bir farklılaşmanın belirleyici unsur olduğu saptanmıştır. İlk olarak ele alacağımız İsa'nın bulunduğu kalıp için en erken örneklerinden biri, 13. yüzyılın son çeyreğinde üretilmiş Lectionary İncilinde bulunan minyatürdür (Resim 36). Minyatür üç bölüme ayrılmış ve ilk bölümünde İsa'nın öğrencilerine meseli anlatışının bir temsili gösterilmiştir. İzleyiciye göre sol tarafta elinde kitap ile betimlenmiş kişinin karşısına aldığı figürlere bir şeyler anlatıyorken betimlenmiş olması bu figürü İsa olarak tanımlamamıza yardım eder. Bu gösterim biçimi elyazması içindeki diğer minyatürlerde de aynı şekilde kullanılmıştır. Karşısında bulunan figürlerden ilkinin başının etrafında bir hale ile betimlenmesi, onu havarilerden biri olduğunu göstermektedir. Diğer figürün herhangi bir kutsallık alameti ile

resmedilmemesi ve İsa ile öğrencinininkinden ayrı bir kıyafet ile betimlenmesi Matta 21:45’de bulunan ayette açıkça belirtildiği gibi orada bulunan Başkâhin ve Ferisi grubundan bir figürü işaret etmiştir. Bu detay, çalışmamıza dâhil ettiğimiz içinde İsa’nın yer aldığı diğer eserlerde de karşımıza çıkacaktır. İkinci bölümde ise bağ sahibinin defalarca göndermiş olduğu kölelerin kılıç ve kamalar tutan kiracılar tarafından saldırıya uğramaları resmedilmiştir. Farklı renkte asma yapraklarının bulunduğu bu sahnede, sadece üç büyük ve bir küçük asma yaprağının betimlenmesi belki de Markos İncilinde anlatıldığı şekliyle bağ sahibinin gönderdiği dört farklı grubu temsil etmektedir. Son bölüm ise tam olarak meselin anlatılmış olduğu şekli ile oğulun katledilişi ile ilgilidir. Bu sahnede gönderilen oğulun çocuk yaşta betimlenmiş olması diğer tüm eserler arasında dikkat çekici bir farklılık yaratmıştır. Zira diğer sahnelerde oğul genellikle çocuk yaşta değil yetişkin yaşta olarak gösterilmiştir.



Resim 36:Lectionary İncili, 13. yüzyılın son çeyreği, Paris

Adriaen Collaert'in "*Yüksek Rahiplere, İhtiyarlara ve Ferislere Öğretirken*" isimli gravüründe (Resim 37) merkezde bulunan İsa'nın iki yanında iki farklı grubun olduğu görülür. İsa dışında hiçbir figürün kutsallığına vurgu yapılmamıştır. Dolayısıyla bu figürlerin gravürün başlığında yer alan, ihtiyarlar, Ferisiler ve rahipler olduğu açıktır. Geri planda ise A-F maddeleri arasında meselin içindeki birçok sahne resmedilmiş ve gravürün alt kısmında sahnelere tayin edilen harfler ile listelenerek açıklanmıştır. Bu yöntem Hans Bol'un üretmiş olduğu iki gravürde de görülür. Dört mevsimin ya da on iki ayın insan gücü ve çalışma gerektiren bağ bozumu, ekim zamanı vb. işler ile resmeden baskıların popülerliğine⁵⁶ paralel olarak Bol, bu yaklaşımı İsa'nın hayatından bazı sahneler ve meseller ile birleştirerek on iki ayı içeren bir baskı serisi üretmiştir. Bu yöntem daha sonra Jan Gerritsz Selinck gibi baskı ustaları tarafından da kullanılmıştır. Bol'un, "*İsa ve Bağcı Meseli (Nisan)*" (Resim 38) ve "*Bağ Meseli (Ekim)*" (Resim 39) başlıklı gravürlerinin ilkinde, İsa'nın eli ile işaret ettiği yerde Matta 21:33'de bulunan "*Toprak sahibi bir adam, bağ dikti, çevresini çitle çevirdi, üzüm sıkma çukuru kazdı, bir de bekçi kulesi yaptı.*" pasajı tüm detayları ile resmedilmiştir. Bol, meselin diğer kısmını Ekim ayını yani bağbozumunun yaklaşık son ayına saklamış ve "*Bağ Meseli (Ekim)*" başlığı altında sunmuştur. Bu gravürün alt kısmında Matta İncilinin 21. bölümü yer almaktadır. Kompozisyonda öyküleyici anlatım kullanılarak önceden gönderilen kölenin dövülmesi ve ardından gelen oğlun ölümü detaylı biçimde betimlenmiştir. Böylece meselin tamamını anlatıya sadık kalarak bir kompozisyonda resmetmek yerine aylar ve ekim döngüsü hesaba katarak iki farklı gravüre aktarmıştır.

⁵⁶ Veldman'ın çalışmasından yola çıkılarak, Latin edebiyatından önemli dizlerin yer aldığı *Anthologia Latina* başlıklı kitapta Ovidius'un insanın dört çağını anlatan dizelerinin belli ölçüde mevsimlerin ve ayların baskı sanatında görselleştirilmesine katkı sunduğu savunulabilir. Ilja M. Veldman, **Seasons, Planets and Temperaments in the Work of Maarten van Heemskerck CosmoAstrological Allegory in Sixteenth-Century Netherlandish Prints**, Netherlands Quarterly for the History of Art, Vol. 11, No. 3/4 (1980), s. 159-160.



Resim 37: Adriaen Collaert, Yüksek Rahiplere, İhtiyarlara ve Ferisilere Öğretirken, 1593



Resim 38: Hans Bol, İsa ve Bağcı Meseli (Nisan), 1585



Resim 39: Hans Bol, Bağ Meseli (Ekim), 1585

Kompozisyon içinde İsa'nın yer almadığı, doğrudan anlatılan meselin figürleri ile

oluşturulmuş en erken örneklerden biri minyatörcüsü anonim olan, *Speculum Humanae Salvationis* başlıklı el yazmasında bulunmaktadır (Resim 40). İki bölüme ayrılmış kompozisyon genel anlamda meselin anlatısına sadık kalmıştır. Alt kısmında bağdaki çalışmayı işaret eden büyük bir üzüm salkımının iki çalışan tarafından sırtıklar üzerinde taşınışı resmedilmiştir. Üst kısımda ise asma yaprakları ve üzüm salkımları ile zenginleştirilmiş, meselde yer alan bekçi kulesinin vurgulandığı sahnede toprak sahibinin gönderdiği kişinin maruz kaldığı muamele resmedilmiştir.



Resim 40: *Speculum Humanae Salvationis*, 1360, ULB Darmstadt, Köln

Hans Collaert'ın “*Kötü Bağcı Meseli*” başlıklı baskısına (Resim 41) bakıldığında merkezinde kulenin bulunduğu geniş bir alanda hem bağ çalışanları hem de bağ sahibinin yolladığı kölelerin maruz kaldığı muamele görülür. Gerek *Speculum Humanae Salvationis* bulunan minyatür (Resim 40) gerekse Collaert'in gravüründeki yaklaşım İsa'nın bulunduğu örneklerden dikkat çekici bir farklılık yaratmamaktadır. Eserlerin ana hatları, herhangi bir güçlü sembolizm ya da kurguyu farklı bir perspektiften anlatma eğiliminde değil, sade ve doğrudan bir

çizgidedir. Ne var ki 1620 tarihli “*Kötü Çiftçi Meseli*” başlıklı Domenico Fetti eseri (Resim 42) tüm bu sade ve direkt anlatım tarzını başka bir noktaya çekmiştir.

Fetti’nin “*Kötü Çiftçi Meseli*” başlıklı eseri Berlin’de bulunan Kaiser Friedrich Müzesi koleksiyonunda yer almış olsa da maalesef günümüze ulaşamamıştır.⁵⁷ Kompozisyonun genel tasarımı, izleyiciyi mal sahibinin geri dönüşünde karşılaştığı dramatik sahneye odaklamak üzere kurgulanmıştır. Resmin merkezinde ölü halde yerde yatan figürün güzel kıyafetlerle resmedilmesi onun toprak sahibinin oğlu olduğunu anlamamıza aracılık eder. Ölü oğulun başında bulunan iki figürden izleyiciye göre solda olanın yüzündeki acı dolu ifade bu figürün toprak sahibi olduğunu anlamamıza yardım eder. Diğer figür ise muhtemelen mal sahibi ile birlikte olay yerine gelen herhangi biridir, eli ile ölü oğlu gösterirken bakışları geri planda masada oturmakta olan kiracılara doğrulmuştur. Bu figürün jestleri katil ile maktulün kimliklerini belirten niteliktedir. Geri plana bakıldığında ise bağcılarının bir kısmının masada oturmakta olduğu görülür. Oğulun öldürülüşü, Yeni Ahit bağlamındaki belki de en önemli detayken incelediğimiz tüm eserler içinde sadece Fetti kompozisyonunu bu temel üzerine inşa etmiştir. Ressam, sahnenin dramatik etkisini artırmak için gölge ışık karşıtlığını belirgin şekilde kullanırken, Askew’e göre, ölü oğulun rakursi tekniği ile betimlenmiş figürünü kurgularken de Fetti’nin Caravaggio’nun “*Aziz Paul’un Din Değiştirmesi*” sahnesinden ilham almış olması muhtemeldir.⁵⁸

Sonuca geçmeden önce, Antik dünyanın yargı sisteminde genellikle (Luka 18:1-9’da yer alan Adaletsiz Yargıç meselinde olduğu gibi) talep eden tarafın hâkimin kapısını sıkça çalması gerekliliğini hatırlatmakta fayda olacaktır.⁵⁹ Sosyal adalet sisteminin işleyişi ile ilgili bu bilgi, toprak sahibinin gönderdiği köleleri Eski Ahit Peygamberleri olmaktan çıkartabilir ve direkt bir okumanın sonucuna bağlayarak sadece farklı zamanlarda gönderilmiş köleler olduğunu gösterebilir. “Bu durum resmedilirken, sahnelerdeki birden çok köle, ilk gönderilen köleden sonra gönderilen gruplardan herhangi birini mi işaret ediyor? Yoksa öyküleyici anlatım ile farklı zamanlarda farklı köle grupları tek kompozisyonda mı gösteriliyor?” Soruları sorulabilir. Hedeflenen şeyin tam olarak ne olduğunu anlamak güç olsa da, iki kalıpta da kölelerin hangi gruba ait olduğundan çok onlara uygulanan zulüm vurgulanmıştır. Bununla birlikte her iki kalıpta da eskatolojik bir göndermenin bulunmaması dikkat çekicidir. Sadece Fetti’nin eseri

⁵⁷ Askew, A.g.e, s. 33.

⁵⁸ A.e

⁵⁹ Snodgrass, A.g.e, s. 224.

toprak sahibinin geri gelişini ele almış olsa da, sahne baba figürünün yaşadığı dram anında asılı kalmıştır. Geri kalan eserlerde ise eskatolojinin gelişine dair bir kurgu yerine genellikle din adamlarının sahne içinde tutulması, sistemin yozlaşmasını işaret ederek ahlaki değerleri uyarmayı amaçlayan bir anlatı şekli tercih edilmiştir. Benzer şekilde Matta 21:42’de bulunan "...*Kutsal Yazılar'da şu sözleri hiç okumadınız mı? 'Yapıcıların reddettiği taş, İşte köşenin baş taşı oldu. Rab'bin işidir bu, Gözümüzde harika bir iş!'*" veya Matta 21:44’de bulunan “*Bu taşın üzerine düşen, paramparça olacak; taş da kimin üzerine düşerse, onu ezip toz edecek.*" ayetlerine hiçbir göndermede bulunulmaması, meselin resim sanatına yansırken eskatolojik anlamını önemli ölçüde konu dışı bırakmıştır. Diğer tarafta, meseldeki detayların kilise tarafından alegoriler üzerinden yorumlanmış olduğu da bilinmektedir. Örneğin bağın etrafındaki çitlerin meleklerin yardımını temsil edişi, kulenin tapınak olarak yorumlanması ve bağ sahibinin bağı terk etmesi durumunun insanda var olan özgür irade olarak yorumlanması⁶⁰ ressamlar tarafından herhangi bir biçimde resim sanatına uyarlanmamıştır. Eser isimleri dikkat çekici şekilde birbirlerinden farklıdır. Bazı diğer mesellerde olduğu gibi isim konusunda bir tutarlılık mevcut değildir. Bu durum ise kuvvetle muhtemel Matta 21:45’de⁶¹ verilen bilgi doğrultusunda Başkâhinler ve Ferisilerin orada olduğu bilindiğinden Collaert’ın “*Yüksek Rahiplere, İhtiyarlara ve Ferisilere Öğretirken*” isimli eserinde olduğu gibi mesel eskatoloji veya bağcılıktan ziyade, İsa’nın dolaylı yoldan işaret ettiği Başkâhinler ve Ferisiler’in kompozisyonda merkeze alınmasıyla ilgilidir.

⁶⁰ Snodgrass, A.g.e, s. 225.

⁶¹ Matta 21:45 “*Başkâhinler ve Ferisiler, İsa’nın anlattığı benzetmeleri duyunca bunları kendileri için söylediğini anladılar.*”



Resim 41: Hans Collaert, Kötü Bağcı Meseli, 1585 veya 1643



Resim 42: Domenico Fetti, Kötü Çiftçinin Meseli, 1620, tuval üzeri yağlıboya, Currier Museum of Art, Manchester

2.1.4. Düğün Şölenu İçin Hazırlanan Ziyafet Meseli

“İsa söz alıp onlara yine benzetmelerle şöyle seslendi: "Göklerin Egemenliği, oğlu için düğün şölenu hazırlayan bir krala benzer. Kral şölene davet ettiklerini çağırarak üzere kölelerini gönderdi, ama davetliler gelmek istemedi. "Kral yine başka kölelerini gönderirken onlara dedi ki, 'Davetlilere şunu söyleyin: Bakın, ben ziyafetimi hazırladım. Sığırlarım, besili hayvanlarım kesildi. Her şey hazır, buyrun şölene!' "Ama davetliler aldırmadılar. Biri tarlasına, biri ticaretine gitti. Öbürleri de kralın kölelerini yakalayıp hurpaladılar ve

öldürdüler. Kral öfkeleni. Ordularını gönderip o katilleri yok etti, kentlerini ateşe verdi. "Sonra kölelerine şöyle dedi: 'Düğün şöleni hazır, ama çağırıldıklarım buna layık değilmiş. Gidin yol kavşaklarına, kimi bulursanız düğüne çağırın.' Böylece köleler yollara döküldü, iyi kötü kimi buldularsa, hepsini topladılar. Düğün yeri konuklarla doldu. "Kral konukları görmeye geldiğinde, orada düğün giysisi giymemiş bir adam gördü. Ona, 'Arkadaş, düğün giysisi giymeden buraya nasıl girdin?' diye sorunca, adamın dili tutuldu. "O zaman kral, uşaklarına, 'Şunun ellerini ayaklarını bağlayın, dışarıya, karanlığa atın!' dedi. 'Orada ağlayış ve diş gıcirtısı olacaktır.' "Çünkü çağrılanlar çok, ama seçilenler azdır." (Matta 22:1-14; Luka 14:15-24)

Mesel Üzerine Yorumlar

Bağ Sahibi ve Kiracı Meseli'nin hemen ardından anlatılan bu meselde kral tarafından şölene davet edilen kişilerin daveti reddederek haberi getiren köleleri öldürmelerinin üzerine kral ordularını yollayıp katilleri yok eder. Bu sürece kadar davetliler iki kere çağırılır. Davete iki kere çağırılmanın tarihsel referansları olan sıradan bir davranış olduğu bilinmektedir. İlk çağrı kişinin davetli olduğunu bilmesi için, ikincisi ise her şeyin hazır olduğunu, davetlinin beklendiğini bildirmek içindir.⁶²

Söz konusu davet din bilimsel⁶³ açıdan genellikle İsa'nın Tanrı tarafından Göksel Krallığın iyi haberini duyurmak için gönderildiği yönündedir. Fakat Yahudiler tarafından kabul görmeyip öldürüldüğü genel geçer kabul edilen bir çözümlemedir. Davet edilen kişilerin kralın kölelerini öldürüşünün ardından, kralın ordularını gönderip katilleri yok edip şehirlerini yakıp yıkması ise gelecekte gerçekleşecek Yeruşalim'in yıkımının bir ön belirtisi olarak okunur.⁶⁴ Cezalandırma kısmı adeta Bağ Sahibi ve Kiracı Meselinin sonunda bulunan "Bu durumda bağın

⁶² Snodgrass, A.g.e, s. 242

⁶³ Kilise bu meselin oldukça alegorik bir yapıya sahip olduğunu düşünmüştür. Origenes, Kralı Tanrı olarak, evliliği Kilisenin kendisiyle birlikte yenilenişi, köleleri daha önceden gelip kabul edilmemiş peygamberler, ziyafeti Tanrı'nın gizemlerini içeren ruhsal bir yiyecek, ilk davetlilerin gelmeyişinin ardından çağrılanların ise merhamet ve nezaket olarak yorumlamıştır. Meselin genelini ise Tanrı sözü (Logos) ile insanın evliliği olarak görmüştür. Augustinus Luka 14:23'de bulunan "... bulduklarını gelmeye zorla da evim dolsun" ayetini diğer din bilimcilerin de kabul ettiği gibi heretiklere yapılan zorlama ya da baskıya yönelik bir çeşit olumlayıcı olarak okumuştur. A.e.

⁶⁴ Allan W. Martens, Produce Fruit Worthy of Repentance: Parables of Judgment against the Jewish Religious Leaders and the Nation (Matthew 21:28-22:14 par.; Luke 13:6-9), **The Challenge of Jesus' Parables**, Ed.: Richard N. Longenecker, William B. Eerdmans Publishing Company, Cambridge, 2000, s. 164.

sahibi geldiği zaman bağcılara ne yapacak? İsa'ya şu karşılığı verdiler: 'Bu korkunç adamları korkunç bir şekilde yok edecek; bağı da, ürününü kendisine zamanında verecek olan başka bağcılara kiralayacak.'" soru işaretini aydınlatır gibidir, zira Bağ Sahibi ve Kiracı Meseli'nde kiracıların cezalandırılışı burada olduğu gibi anlatılmamıştır.

Katillerin yok edilişinden sonra kralın emriyle kölelerinin rastgele insanları şölene toplaması, davetlilerin İsarailoğulları dışındaki insanları da kapsadığını, dolayısıyla Hristiyanlığın farklı milletlerden oluşan kimliğini temsil ettiğini ifade eder. Bu durumda, ziyafette doğan katılımcı boşluğuna yeni katılımcıların yani Hristiyan topluluğu olarak anılacak grubun davet edilmesi, akla bazı sorular getirir. Onların bu davete katılabilmesi önceki davetlilerin gelmemesi sebebiyle kolayca kazanılmış bir hak mıdır? Bu ve benzeri sorulara uygunsuz kıyafet ile davete gelen adam ve akıbeti yanıt verir. Elbette bu davetin de kuralları vardı ve boşluk rastgele şekilde doldurulamazdı.⁶⁵ Üzerinde uygun giysisi olmayan ve bağlanarak dışarı atılan adam Tanrı Krallığı'nın meyvelerini vermemiş kişiyi temsil ediyordu.⁶⁶ Böylece doğan boşluk kiminle doldurulursa doldurulsun yeni gelenlerin uyması gereken kurallar vardı.⁶⁷

Matta ve Luka İncillerinde değinilmiş bu meselde bazı detay farklılıkları mevcuttur. Matta İncili'nde şölen kral tarafından oğlunun düğünü için hazırlanır, fakat Luka 14:12-24⁶⁸ ayetleri arasında bulunan anlatıda mesel "*Adamın biri büyük bir şölen hazırlayıp birçok konuk çağırdı*" cümlesiyle açılır. Adam kral olmadığı gibi kimliği de net değildir. Meselin sonunda ise uygun kıyafetlere sahip olmadığı için bağlanıp dışarı atılan bir figür gözükmemektedir. Bunun

⁶⁵ A.e, s. 164-165.

⁶⁶ Scott, A.g.e, s. 163.

⁶⁷ Mesel anlatısı doğrultusunda, şölene sakatlar ve benzeri kusurları olan toplumun kolaylıkla ötekileştirebildiği kişiler girebiliyor fakat kıyafeti uygun olmayanın giremiyor olması doğuştan ya da kaza ile elde olmadan meydana gelen kusurlar ile bilerek kurallara uymamak arasındaki ahlaki etiğe dikkat çeker niteliktedir.

⁶⁸ "İsa kendisini yemeğe çağırmış olana da şöyle dedi: "*Bir öğlen ya da akşam yemeği verdiğin zaman dostlarını, kardeşlerini, akrabalarını ve zengin komşularını çağırma. Yoksa onlar da seni çağırarak karşılık verirler. Ama ziyafet verdiğin zaman yoksulları, kötürümleri, sakatları, körleri çağır. Böylece mutlu olursun. Çünkü bunlar sana karşılık verecek durumda değildirler. Karşılığı sana, doğru kişiler dirildiği zaman verilecektir.*" Sofrada oturanlardan biri bunu duyunca İsa'ya, "*Tanrı'nın Egemenliği'nde yemek yiyecek olana ne mutlu!*" dedi. İsa ona şöyle dedi: "*Adamın biri büyük bir şölen hazırlayıp birçok konuk çağırdı. Şölen saati gelince davetlilere, 'Buyurun, her şey hazır' diye haber vermek üzere kölesini gönderdi. "Ne var ki, hepsi anlaşmışçasına özür dilemeye başladılar. Birincisi, 'Bir tarla satın aldım, gidip görmek zorundayım. Rica ederim, beni hoş gör' dedi. "Bir başkası, 'Beş çift öküz aldım, onları denemeye gidiyorum. Rica ederim, beni hoş gör' dedi. "Yine bir başkası, 'Yeni evlendim, bu nedenle gelemezim' dedi. "Köle geri dönüp durumu efendisine bildirdi. Bunun üzerine ev sahibi öfkelenerek kölesine, 'Koş' dedi, 'Kentin caddelerine, sokaklarına çık; yoksulları, kötürümleri, körleri, sakatları buraya getir.' "Köle, 'Efendim, buyruğun yerine getirilmiştir, ama daha yer var' dedi. "Efendisi köleye, 'Çıkıp yolları ve çit boylarını dolaş, bulduklarını gelmeye zorla da evim dolsun' dedi. 'Size şunu söyleyeyim, ilk çağrılan o adamlardan hiçbiri benim yemeğimden tatmayacaktır.'"*

yerine “Size şunu söyleyeyim, ilk çağrılan o adamlardan hiçbiri benim yemeğimden tatmayacaktır.” cümlesiyle kapanır.

İkonografik Çözümleme

Düğün Şöleni İçin Hazırlanan Ziyafet Meseli sahnelerinde ikonografik kalıp açısından anlatıda değinilen cezalandırmanın kompozisyona dâhil edilişi ya da edilmeyişi iki betimleme anlayışının tercih edildiğini ortaya koyar. Johannes Wierix’in “*Düğün Elbisesi Olmayan Adamın Cezalandırılışı*” (Resim 43) başlıklı gravürü, meselin Matta İncili’ndeki anlatımını ele almıştır. Bu durum hem değineceğimiz ikonografik detayları ile hem de gravürde kullanılmış olan orta kolondaki metin⁶⁹ ile sabittir.

Wierix meseli kalabalık figür gruplarının oluşturduğu bir iç mekânda kurgulamıştır. Ön plandaki grupta, başında krallık tacı ve onun da üzerinde kutsallığını simgeleyen halesi ile Tanrı Kral gözükmektedir. Wierix’in meseldeki kralı tanrılaştırması, metin bağlamında açıklanabilir bir durumdur ancak bu yaklaşım resim sanatında pek az örnekte ele alınmıştır. Kralın hemen yanındaki üç figürün ikisi yerdeki adamı zapt ederken diğeri kollarını bağlamaktadır. Burada, Matta 22:13 “O zaman kral, uşaklarına, ‘Şunun ellerini ayaklarını bağlayın, dışarıya, karanlığa atın!’...” kısmı oldukça net biçimde gösterilmiştir. Bağlanmakta olan adama bakıldığında, saç

⁶⁹ Gravürde bulunan metinler sol kolondan sağ kolona doğru hem Türkçe çevirileri hem de Latince ile birlikte verilmiştir.

İşaya 61:10 “RAB’de büyük sevinç bulacağım, Tanrım’la yüreğim coşacak. Çünkü çelenkle süslenmiş güvey gibi, takılarını kuşanmış gelin gibi, Bana kurtuluş giysisini giydirdi, Beni doğruluk kaftanı ile örttü.”

İşaya 61:10 “Gaudens gaudebo in Domino et exultabit anima mea in Deo meo quia induit me vestimentis salutis et indumento iustitiae circumdedit me quasi sponsum decoratum corona et quasi sponsam ornatam monilibus suis.”

Matta 22:11-13 “Kral konukları görmeye geldiğinde, orada düğün giysisi giymemiş bir adam gördü. Ona, ‘Arkadaş, düğün giysisi giymeden buraya nasıl girdin?’ diye sorunca, adamın dili tutuldu. “O zaman kral, uşaklarına, ‘Şunun ellerini ayaklarını bağlayın, dışarıya, karanlığa atın!’ dedi. ‘Orada ağlayış ve diş gıcirtısı olacaktır.’”

Matta 22:11-13 “intravit autem rex ut videret discumbentes et vidit ibi hominem non vestitum veste nuptiali. Et ait illi amice quomodo huc intrasti non habens vestem nuptialem at ille obmutuit. Tunc dixit rex ministris ligatis pedibus eius et manibus mittite eum in tenebras exteriores ibi erit fletus et stridor dentium.”

Vahiy 19:8 Giymesi için ona temiz ve parlak İnce keten giysiler verildi. “İnce keten kutsalların adil işlerini simgeler. Sonra melek bana, “Yaz!” dedi. “Ne mutlu Kuzu’nun düğün şölenine çağrılmış olanlara!” Ardından ekledi: “Bunlar gerçek sözlerdir, Tanrı’nın sözleridir.”

Vahiy 19:8 “Et datum est illi ut cooperiat se byssinum splendens candidum byssinum enim iustificationes sunt sanctorum. Et dicit mihi scribe beati qui ad cenam nuptiarum agni vocati sunt et dicit mihi haec verba vera Dei sunt.”

sakalına karışmış ve oldukça sade bir kıyafet içinde betimlendiği görülür.



Resim 43: Johannes Wierix, Düğün Elbisesi Olmayan Adamın Cezalandırılışı, 1565-1585

Gerideki figür gruplarından izleyiciye göre sağ tarafta olan “L” şeklindeki masanın etrafı gösterişli kıyafetler kuşanmış kalabalık bir grubun ziyafetini göstermektedir. Figürlere detaylı bakıldığında her bir figürün kıyafeti ile istisnasız olarak ilgilenilmiş olduğu açıktır. Figürlerin kabarık ve süslü kıyafetleri, fırfırlı omuzlukları, yakalıkları ve kol yenleri, farklı modellerde baş aksesuarları, başı açıkta olan kadınların zarafet ile toplanmış saçları, erkeklerin ise biçimli kesilmiş uzun sakalları gibi birçok detay elbette ön planda bağlanan figür ile karşıtlık yaratmak ve meseldeki cezalandırmayı vurgulamak için esirgenmemiş bir çabanın örneğidir.

Arka planda merkezdeki yatay biçimdeki masaya bakıldığında ise aslında meselde dolaylı

yoldan anlatılmış, dolayısıyla dinbilimsel bir çözümleme ile varılabilecek bir sahne görülmektedir. Bu sofraya, kâseyi elinde tutan İsa figürü ile tipik bir Son Akşam Yemeği sahnesi olarak düzenlenmiştir. Merkezde bulunan İsa, işaret parmağı ile izleyiciye göre sol tarafı işaret etmektedir ve masa etrafındakilerden bazıları diğer öğrencileri işaret ederken bazıları ise şüpheyile işaretin kendilerine mi yöneltildiğini sorgulayan jestler halindedir. Bu kısımda tam olarak "...Size doğrusunu söyleyeyim, sizden biri bana ihanet edecek' dedi. Bu söz onları kedere boğdu. Teker teker, 'Ya Rab, beni demek istemedin ya?' diye sormaya başladılar." (Matta 26:21-22) ayetleri hedeflemiştir. Sahnede İsa dışında sol köşede ayaktaki figür ile birlikte on bir öğrenci görülmektedir. Betimlenen sahnede Yahuda'nın masayı terk ediş anı mı yoksa yakın bir zaman dilimi mi tam olarak cevaplamak zordur çünkü masanın sağ kısmı bir sütun ile örtüldüğü için İsa'nın öğrencilerinin kesin sayısını vermek mümkün değildir. Bu noktada meseldeki Tanrı Kralın oğlu, İsa olarak resmedilmiş ve Rönesans'ta sıklıkla görülen, kompozisyona yatay şekilde yerleştirilmiş bir masa etrafında gerçekleşen Son Akşam Yemeği sahnesi devralınmıştır. Sahnenin hemen gerisine bakıldığında ise On Bakire meselinin betimlenmiş olduğu görülür. Wierix, ellerinde yanan kandilleri ile bulutların üzerinde duran bir figür tarafından karşılanan beş akıllı bakireyi resmetmiştir. Böylece, şöenin yarattığı Tanrı Krallığına kabul ediliş olayının coşkusunu perçinlemiş ve ön plandaki çarpıcı cezalandırma sahnesindeki kaosu dengeleyecek bir diğer unsur yaratmıştır.

Tanrı Egemenliğinde sofraya oturmak elbette Hristiyan dünyasında nihai hedeflerden biridir: "Sofrada oturanlardan biri bunu duyunca İsa'ya, "Tanrı'nın Egemenliği'nde yemek yiyecek olana ne mutlu!" dedi." (Luka 14:15) "Sonra melek bana, "... 'Ne mutlu Kuzu'nun düğün şölenine çağrılmış olanlara!' Ardından ekledi: 'Bunlar gerçek sözlerdir, Tanrı'nın sözleridir.'" (Vahiy 19:9). Ne var ki Wierix'in "L" şeklindeki sofraya ile İsa'nın sofrasını birbirinden ayırması elbette bambaşka bir şeyi işaret ediyordu. Luka 22:24-30⁷⁰ ayetleri arasında bulunan bölümde İsa, öğrencilerine "en büyük" olanın, hizmetini en alçakgönüllü şekilde yapan olduğunu belirtir ve ardından bunu başaranlara "benim soframda yiyip içersiniz ve tahtta oturarak İsrail'in on iki

⁷⁰ "Ayrıca aralarında hangisinin en üstün sayılacağı konusunda bir çekişme oldu. İsa onlara, 'Ulusların kralları, kendi uluslarına egemen kesilirler. İleri gelenleri de kendilerine iyiliksever unvanını yakıştırırlar' dedi. 'Ama siz böyle olmayacaksınız. Aranızda en büyük olan, en küçük gibi olsun; yöneten, hizmet eden gibi olsun. Hangisi daha büyük, sofrada oturan mı, hizmet eden mi? Sofrada oturan değil mi? Oysa ben aranızda hizmet eden biri gibiydim. Denendiğim zamanlar benimle birlikte dayanmış olanlar sizlersiniz. Babam bana nasıl bir egemenlik veriyse, ben de size bir egemenlik veriyorum. Öyle ki, egemenliğimde benim soframda yiyip içersiniz ve tahtta oturarak İsrail'in on iki oymağını yargılayasınız."

oymağını yargılayasınız” der. Yani kendi sofrasında oturmanın farklı ve önemli bir yeri olduğu vurgulanır. Wierix bunu atlamamıştır, Son Akşam Yemeği sahnesini geri kalanlardan ayırmış ve On Bakire Meseli ile kurtuluş temasını güçlendirmiştir.

Önceki satırlarda üzerine eğildiğimiz “Tanrı Kral” figürü gibi, “İsa’nın sofrasına oturma” konusu da Wierix’in eserini ilgili birçok eserden farklı bir yere koyar. Meseli cezalandırma kalıbı içinde değerlendiren diğer bazı eserleri mercek altına almak hem bu farklılığı net şekilde ortaya koymak hem de diğer yaklaşımları görmek açısından gereklidir. Jan Luyken, “*Kraliyet Düğünü Meseli*” (Resim 44) ve Jacob Adriaensz Backer, “*Düğün Davetine Layık Olamayan Davetli Meseli*” (Resim 45) isimli eserlerine bakıldığında kral figürleri, başlarındaki taçlar⁷¹ ile kuşkuya yer vermeyecek şekilde betimlenmişlerdir ve ikisi de benzer jestler ile uygunsuz davetlinin dışarı atılma emrini vermektedirler. Bu iki figürün taç ile belirtilmesi Matta İncili anlatısı doğrultusunda eserlerin ikonografik çözümlemesinde anahtar motiflerinden biri olarak kabul edilebilir. Wierix’ten farklı olarak iki resimde de kralın kutsallığına değinilmemiş ve oğul figürü olarak İsa gösterilmemiştir. Hatta belirgin bir oğul figürü bile koyulmayarak kurgu cezalandırma sahnesini vurgulayacak biçimde kral ve uygunsuz kıyafet ile gelen davetli arasındaki gergin bağlantı üzerine şekillendirilmiştir. Bu bağlantı noktasında iki resimde de Wierix’in vurgulamadığı bir durum mevcuttur. Bağlanıp götürülen adam Wierix’in eserinde olduğu gibi davetlilerden kopuk değildir. Davetlilerin tam ortasındadır ve davetlilerin dikkatli bakışları ona eşlik etmektedir. Tarihsel açıdan bu tip şöenler organize olmuş toplumun bir ifadesiyken bu organizasyonlarda birinin onurlandırılması ya da küçük düşürülmesi gibi sosyal statüyü etkileyecek hadiselerin sık gerçekleştiği bilinmektedir.⁷² Luyken ve Backer şöenlerdeki bu sosyal etkileşimi es geçmeyerek kral ve bağlanan adam arasında oluşan gerginliği davetlilerin dikkatli bakışları ile yoğunlaştırmıştır.

⁷¹Özellikle Backer’in resmettiği taç tarihsel bir doğruluğa sahiptir. Antik dönem Yahudi krallarının taç modellerinden biri de türbanın etrafı değerli taş ve metaller ile süslemek kaydıyla oluşturulduğu kaydedilmiştir. François Boucher, **20,000 years of fashion, the History of Costume and Personal Adornment**, Harry N. Abrams Inc, New York, 1959, s.58.

⁷² Snodgrass, **A.g.e.** s. 242.



Resim 44: Jan Luyken, Kraliyet Düğünü Meseli, 1703



Resim 45: Jacob Adriaensz Backer, Düğün Davetine Layık Olamayan Davetli Meseli, 1630 – 1651

Bir diğer örnek ise Brunswick Monogrammist lakabıyla bilinen, zaman zaman Jan van Amstel ya da Jan Sanders van Hemessen olduğu düşünülen sanatçının⁷³ “*Büyük Şölen Meseli*” (Resim 46) isimli eseridir. Bu eser cezalandırma sahneleri içinde dikkat çekici bir yere sahiptir. Mesel, kalabalık figür gruplarının yer aldığı geniş bir evin bahçesinde resmedilmiştir. Sahnenin genelinde, süregelen şölenin devam etmesi için hummalı bir çalışmanın varlığı bariz şekilde hissedilmektedir. Devasa kazanda kaynayan yemeği hazırlayan aşçılar ile davetlilere hizmet eden hizmetçiler ve şölen sahnelerinde kompozisyonu zenginleştirecek birçok genel detay mevcuttur.

Şölen sahibi figür izleyiciye göre sol köşededir ve adamlarına çıplak halde bağlanmış bir figürün çukura atılışını emrederken resmedilmiştir. Adamın verdiği emir ve çukura atılan figür

⁷³ Alexis Diane Slater, **Mayken Verhulst: A Professional Woman Painter and Print Publisher in the Sixteenth-Century Low Countries**, University of Texas, Yüksek Lisans Tezi, 2019, s.63.

onu şölenin sahibi olduğunu anlamamıza yardım etse de tam olarak statüsünü saptamak pek kolay değildir. Kuşanmış olduğu kıyafet ve aksesuarlar onu eserin sağ köşesinde bulunan masanın merkezinde oturan figür ile ilişkilendirir ve gösterişli olması bakımından geri kalan tüm figürlerden de ayırır. Eğer emri veren figür kral olarak kabul edilirse ilişkilendiği figür hiç şüphesiz onun oğuldur, yani ismine şölen düzenlenen kişidir. Diğer taraftan iki figürün aynı kişiyi temsil etmesi durumunda ikonografide hiçbir değişiklik olmaz, sadece eser meseli öyküleyici anlatım ile betimlemiş olur. Fakat diğer birçok eser ile kıyaslandığında emri veren figürün geleneksel kral kıyafetlerinden uzak oluşu şüphe uyandırır. Bu durumda aydınlatılması gereken bir soru işareti ortaya çıkar. Emri veren figürün Matta İncilinde anlatıldığı gibi kral mı yoksa Luka İncilinde anlatıldığı gibi herhangi bir zengin adam mıdır? İkinci bir yol ayrımı ise eğer figür kral değil ve resim Luka İncilini referans alıyorsa, Luka İncilinde olmayan bir ayeti temsil eder biçimde elleri bağlanmış çıplak bir figür neden çukura atılıyor? Tüm figürler arasında sadece bir kişinin dışarı atılıyor oluşu bu sorunun cevabını Matta İncilinden referans alınmış olduğu tarafına yaklaştırıyor olsa da farklı bir öneri sunabiliriz.



Resim 46: Brunswick Monogrammist, Büyük Şölen Meseli, y. 1525, National Museum of Warsaw

Kutsal Kitabın kendi içinde numaralar ile ayetlere ayrılması Robert Estienne'in (1503-1559) yönlendirmesi ile 1555 yılında Cenevre'de basılmış bir İncil ile başlar ve bu gün de kullanılan sistemin ilk örneğini teşkil eder.⁷⁴ Bugün birçok kaynakta Dügün Şöleni meseli geleneksel olarak Matta 22:1-14 ve Luka 14:12-24 arasında gösterilir. Fakat eserin üretildiği tarih 1525 olduğu hatırlanırsa ressamın ayet sayılarının çizdiği sınırlardan azat olduğu kesindir. Bu noktada Luka İncilinde bulunan meselin hemen ardında 14:34-35 ayetlerinde bulunan *“Tuz yararlıdır. Ama tuz tadını yitirirse, bir daha nasıl o tadı kazanabilir? Ne toprağa, ne de gübreye yarar; onu çöpe atarlar. İşitecek kulağı olan işitsin.”* ayetlerindeki *“çöpe atılma”* kısmının mesel ile aynı bölümde ve mesel anlatısından hemen sonra anlatılması, Luka'nın da, Matta İncilindeki bağlanıp dışarı atılan adam motifini metafor yolu ile yinelemiş olduğunu düşünmemize sebebiyet vermektedir. Bu bağlamda Matta İncilinde olduğu gibi, Luka İncilinde anlatılan zengin adamın davetliler arasında uygunsuz gördüğü (önceki satırlarda da değindiğimiz gibi genel olarak Tanrı Krallığının meyvelerini vermemiş kişiyi) dışarı atıyor olması yorumlama alanına dâhil edilebilir.⁷⁵

Esere geri dönecek olursak, sağ köşedeki masanın dışındaki masalarda oturan figürlerin sıradan kıyafetler kuşanmış halktan oluştuğu görülür. Eserin merkez solunda ise, sakat ve cilt problemleri olan bir adamın koltuk değneği ile yürümeye çalıştığı, hemen solunda, köpeğinin yardımı ile yolu takip eden bir körün ve önlerinde ise kucağındaki bebek ve eteğinin dibindeki küçük çocuğu ile sıradan giysilerle betimlenmiş bir kadın gözükmemektedir. Bu üç figür hiç şüphesiz düğündeki statü genellemesini işaret etmek için dikkat çekici şekilde merkeze koyulmuştur. Davetlilerin hangi kesimden oluştuğunu bu denli detaylı şekilde gösterilmesi Matta İncilindeki anlatıda pek yer almaz. Fakat Luka İncilinde mesel anlatısından hemen önce, 14:13'de yer alan ayet *“Ama ziyafet verdiğin zaman yoksulları, kötürümleri, sakatları, körleri çağır.”* ve meselin içinde, 14:21'de bulunan ayette *“...sahibi öfkelenerek kölesine, 'Koş' dedi, 'Kentin caddelerine, sokaklarına çık; yoksulları, kötürümleri, körleri, sakatları buraya getir”* şüpheye yer bırakmayacak şekilde eserin Luka İncilinden referans aldığını göstermektedir. Buna karşıt olarak sağ köşedeki masanın etrafındakiler eserin genele yayılmış insanlara göre üst sınıf

⁷⁴ G. M. Grabka, “Vulgate” **The New Catholic Encyclopedia**, Second Edition, Vol. XIV, Ed. Thomas Carson vd., Washington D.C, Gale, 2003, s. 110.; Sara Pendergast, Tom Pendergast, **Fashion, Costume and Culture, Cloth, Headwear, Body Decorations, and Footwear through the Ages**, vol. 12, Thomson Gale, USA, 2004, s. 596.

⁷⁵ Bu önerimizin yanında Sanat Tarihinde Tuzun çöpe atılması metaforu ile ilgili ikonografik bir kayda rastlayamadığımızı belirtmek isteriz.

mensuplar ile çevrilmiştir. Bu grup emri veren adamın oğlu ve ailenin tanıdıkları olarak görülebilir. Fakat daha çok, mütevazı ve alçakgönüllü olmaya yönelik bir anlatı olan ve yine Matta İncilinde olmayan fakat Luka İncilindeki meselin içinde bulunan 14:7-11⁷⁶ ayetlerindeki İsa'nın “*Biri seni düğüne çağırdığı zaman başköşeye kurulma*” öğretisi ile bağdaştırılabilir.

Eserin geneline yayılmış davetlilerin profilleri ve dışarı atılan tuz benzetmesinin metaforik olarak Matta İncili ile bağdaşan yapıda oluşu ressamın gözünden muhtemelen kaçmamıştı. Böylece ortaya çıkarttığı eserin Luka İncili anlatısını referans aldığı bu mevcut veriler ile savunulabilir. Bu noktada ressamın iki İncil'den de alıntı yaparak bir sentez çıkartıp çıkartmamış olabileceğini sorabiliriz. Fakat bu sorunun cevabı elbette kesin olmamakla birlikte, eserin içindeki detayların yoğunluğu ve bu yoğunluğun her hali ile Luka İncili anlatısı doğrultusunda resmedilmiş olması sebebiyle hayırdır. İki İncil anlatısının sentezlendiği bir esere örnek göstermek gerekirse, Brunswick Monogrammist'in “*Büyük Şölen Meseli*” isimli eserinden yaklaşık bir yüz yıl sonra Bernardo Strozzi'nin resmettiği “*Düğün Daveti Meseli*” (Resim 47) isimli eseri gösterilebilir. Strozzi'nin eserindeki ikonografik detayların azlığı seyirciyi sadece verilen emir ve gerçekleştirilen uygulamanın yarattığı dramatik sahneye sabitlemek üzerine kurgulanmış gibidir. Geri kalan detayların belirleyiciliği kısıtlıdır. Luka İncilinde ısrarla altı çizilmiş davetlilerin statüsü vb. detaylar resmedilmemiş, emri veren adamın kimliği ise detay azlığı içinde belirsizleşmiştir, yani zengin bir adam da olabilir tacı betimlenmemiş bir kral da. Bu noktada emri verenin tacının olmaması eserin Luka İncilini referans aldığını söylemeye yetmez. Fakat Brunswick Monogrammist'in eseri, detaylarındaki zenginliği ve tüm bu detayların Luka İncilini referans ediyor oluşu belirsiz kalan noktaları, diğer detayların yol göstericiliği ile sonuca bağlanabilir hale getirmiştir.

⁷⁶ Luka 14:7-11 “*Yemeğe çağrılanların başköşeleri seçtiğini farkedene İsa, onlara şu benzetmeyi anlattı: ‘Biri seni düğüne çağırdığı zaman başköşeye kurulma. Belki senden daha saygın birini de çağırmıştır. İkinizi de çağıran gelip, ‘Yerini bu adama ver’ diyebilir. O zaman utançla kalkıp en arkaya geçersin. Bir yere çağrıldığın zaman git, en arkada otur. Öyle ki, seni çağıran gelince, ‘Arkadaşım, daha öne buyurmaz mısın?’ desin. O zaman seninle birlikte sofrada oturan herkesin önünde onurlandırılmış olursun. Kendini yücelten herkes alçaltılacak, kendini alçaltan yüceltilecektir.’*”



Resim 47: Bernardo Strozzi, Düğün Daveti Meseli, 1636, Galleria Giambianco, Torino

Cezalandırma sahneleri içinde tanımlanabilecek bir diğer örnek ise kralın hizmetçilerini öldürenlerin katledilmesi ve şehirlerinin yakılıp yıkılmasıdır. Bu sahne genellikle şölen içinde bağlanıp dışarı atılma sahnesi ve davetlilerin gelmeyişleri üzerine “*kimi bulursanız çağırın*” sahnesi ile birlikte betimlenmiştir. Kapsamlı örneklerinden biri Johannes Wierix tarafından resmedilmiştir. Wierix’in bir önceki örneğinde de olduğu gibi baskının altında üç sütun halinde yazı⁷⁷ kullanılmıştır. Metinler “*Kral Hizmetçilerini Davetlileri Çağırması İçin Yollar*” isimli

⁷⁷ Gravürde bulunan metinler sol kolondan sağ kolona doğru hem Türkçe çevirileri hem de orijinal dilleri olan Latince ile birlikte verilmiştir.

İşaya 58:1 "Avaz avaz bağırın, çekinmeyin, Sesinizi boru sesi gibi yükseltin; Halkıma isyanlarını, Yakup soyuna günahlarını bildirin. "

İşaya 58:1 "Clama ne cesses quasi tuba exalta vocem tuam et adnuntia populo meo scelera eorum et domui Iacob peccata eorum"

Matta 22:1-3 "İsa söz alıp onlara yine benzetmelerle şöyle seslendi: 'Göklerin Egemenliği, oğlu için düğün şöleni hazırlayan bir krala benzer. Kral şölene davet ettiklerini çağırarak üzere kölelerini gönderdi, ama davetliler gelmek istemedi.'"

Matta 22:2-3 "Simile factum est regnum caelorum homini regi qui fecit nuptias filio suo. Et misit servos suos vocare invitatos ad nuptias et nolabant venire"

Matta 23:37-38 "Ey Yerusolim! Peygamberleri öldüren, kendisine gönderilenleri taşıyan Yerusolim! Tavuğun civcivlerini kanatları altına topladığı gibi ben de kaç kez senin çocuklarını toplamak istedim, ama siz istemediniz. Bakın, eviniz ıssız bırakılacak!"

baskıyı (Resim 48) ve “*Düğün Elbisesi Olmayan Adamın Cezalandırılışı*” isimli eserin (Resim 43) anlamsal bütünlüğünü pekiştirir niteliktedir. Sağ köşede elinde boru olan ve gösterişli kıyafetler ile betimlenmiş figür kralın habercisidir. Elindeki boru İncil anlatısı dışında gözüксе de resmin altındaki ilk sütunda bulunan İşaya 58:1 ayeti bu durumu aydınlatır: “*Avaz avaz bağırın, çekinmeyin, sesinizi boru sesi gibi yükseltin; Halkıma isyanlarını, Yakup soyuna günahlarını bildirin.*” Meselde yer alan hizmetli ile İşaya anlatısı bütünleştirilerek İsrailoğullarına yönelik bir gönderme ortaya koyulmuştur. Ön planda bulunan bu habercinin iletişimde olduğu figürlere bakılırsa her birinin farklı bir yön gösterdiği görülür. Bir figür sağ köşedeki tarlayı, diğeri gerisindeki öküzleri, diğeri ise yeni evlenmiş olduğu eşi ile birlikte kendisinin mazur görülmesini rica eder bir jest ile elini göğsüne görürmüştür. Orta sütundaki yazı her ne kadar Matta 22:1-3 ayetlerini barındırıyor olsa da, öküzlerin sayısı vb. ufak detaylar dışında Luka 14:18-20’de anlatısına daha yakındır: “*Ne var ki, hepsi anlaşmışçasına özür dilemeye başladılar. Birincisi, 'Bir tarla satın aldım, gidip görmek zorundayım. Rica ederim, beni hoş gör' dedi. Bir başkası, 'Beş çift öküz aldım, onları denemeye gidiyorum. Rica ederim, beni hoş gör' dedi. 'Yine bir başkası, 'Yeni evlendim, bu nedenle gelemiyorum' dedi.*”

Geri plana bakıldığında ise şehre uzanan yolun etrafında davet sahibinin hizmetçilerinin, ağaç dibinde kılıç ile öldürülmesi ve bir diğeri ise yol kenarında boğularak öldürülmesi görülmektedir. Cezalandırma sahnesi ise bu sahnelerin hemen gerisindedir. Gerideki yerleşim biriminin bir kısmından dumanlar tıttığı gözükmektedir. Bununla birlikte izleyiciye göre sol köşede ise platform üzerinde yakılan bir grup insan ise otoritenin gücü ile gerçekleştirebilecek bir infaz şeklini işaret etmektedir, yani bir yandan mesel bağlamında kralı hatırlatırken diğeri yandan da kendi döneminin en korkulan kurumu olan engizisyonu anımsatmaktadır. Wierix, kısmen Luka ve Matta İncili anlatılarını birleştirirken İşaya kitabında bulunan bir peygamberlik ayetini de dâhil ederek bir önceki “*Düğün Elbisesi Olmayan Adamın Cezalandırılışı*” (Resim 43) başlıklı gravüründe On Bakire meselini dâhil edişi gibi mevcut meselini zenginleştirmiş ve dinbilimsel anlamını derinleştirmiştir. Gravür altında toplanmış metinlerin birbirlerini tamamlayışına bakılacak olunursa, incelediğimiz baskının son bölümünde Matta 23:37-38 “*Ey Yeruşalim! Peygamberleri öldüren, kendisine gönderilenleri taşıyan Yeruşalim! Tavuğun civcivlerini kanatları altına topladığı gibi ben de kaç kez senin çocuklarını toplamak istedim,*

Matta 23:37 “*Hierusalem Hierusalem quae occidis prophetas et lapidas eos qui ad te missi sunt quotiens volui congregare filios tuos quemadmodum gallina congregat pullos suos sub alas et noluisti. Ecce relinquitur vobis domus vestra deserta.*”

ama siz istemediniz. Bakın, eviniz ıssız bırakılacak!" gibi İsa'nın üzünlük duyarak sarf ettiği bir cümleyi görürüz. "*Düğün Elbisesi Olmayan Adamın Cezalandırılışı*" (Resim 43) baskısının son sütununda ise Vahiy 19:8'e yer verilmiştir: "*Giymesi için ona temiz ve parlak İnce keten giysiler verildi. İnce keten kutsalların adil işlerini simgeler. Sonra melek bana, "Yaz!" dedi. "Ne mutlu Kuzu'nun düğün şölenine çağrılmış olanlara!" Ardından ekledi: "Bunlar gerçek sözlerdir, Tanrı'nın sözleridir."* Yani şölenin zaferi gösterilmiştir. "*Eviniz ıssız bırakılacak*" aşamasından sonra şölen aşaması mevcuttur. Bu aşamada, eskatolojinin yıkıcı ve baskı dolu etkisinin diğer tarafında bulunan; kurtulanları işaret eden, affedici ve ödüllendirici kısım getirilerek dinbilimsel altyapısı olan eskatolojik döngü resimde kullanılan yazılar aracılığı ile tamamlanmıştır.

Bu kalıp içindeki iki diğer örnekten biri ise Hans Bol'un "*Tanrı'nın Krallığı Meseli*" (Resim 49) isimli gravürüdür. Daha önce de üzerine eğildiğimiz zodyak serisi için hazırlanmış bu baskı öyküleyici anlatım yöntemi ile mesel içindeki birçok hadiseyi farklı alanlar içinde resmetmiştir. Diğer bir öyküleyici anlatım örneği ise Adriaen Collaert'in "*Düğün Şöleni Meseli*" başlıklı eserinde görülür (Resim 50). İç mekânda şöledeki cezalandırma sahnesini ele alırken dış mekânda da ise şölene kadarki sürecin tamamı resmedilerek Collaert'in diğer baskılarında da görmüş olduğumuz gibi her sahne Latin harfleri ile işaretlenip resmin alt kısmında harflerin açıklamalarına yer verilmiştir.



Resim 48: Johannes Wierix, Kral Hizmetçilerini Davetlileri Çağırması İçin Yollar, Baskı, 1585



Resim 49: Hans Bol, Tanrı'nın Krallığı Meseli, Baskı, 1585



Resim 50: Adriaen Collaert, Düğün Şöleni Meseli, 1593

Mesel ile ilgili ikinci gösterim kalıbı ise içerisinde cezalandırma sahnesi bulunmayan, genellikle doğrudan davet edilme sahnesini ele almış olanlardır. İlk örnek olarak anonim sanatçının “Düğün Ziyafeti Meseli” isimli resmine (Resim 51) bakılabilir. Kompozisyonda iç ve dış mekân birlikte kullanılmıştır. İç mekânda hazır bir sofrada bulunmaktadır fakat henüz davetliler yoktur. Dış mekânda, resmin merkezinde duran üç figürün üzerlerindeki kıyafetlerin yaklaşık olarak birbirlerine denk gözükmeleri aralarındaki statü farkının kral ile davetlileri arasında olduğu gibi büyük olmadığı göstermektedir. Hatta meselin devamının resmedildiği Resim 50’de emri veren davet sahibi adama bakılırsa Resim 49’daki söz konusu figür ile benzer fakat aynı olmayan

bir kıyafet görürüz. Bu durum ise incelediğimiz resimde kralın henüz yer almadığını, mevcut figürün davet sahibinin habercisi olduğu yorumunu getirebilmemize yer açar.

İzleyiciye göre soldaki figürlerin meselde mazeret sunarak davete katılamayacaklarını bildirenler olduğu açıktır, diğer figür ise varlıklı adamın habercilerinden biridir. Resmin en geri planında davete katılamayacağını söyleyenlerin mazeretleri işaret edilmiştir. Sağ tarafta yeni aldıkları hayvanları denemeye gidenler ve sol tarafta yeni satın almış olduğu toprağı görmeye gidenler resmedilmiştir. Orta plan ise gelmeyen davetliler yerine rastgele çağrılan figürlerden olmuş kalabalık bir grubu temsil etmektedir. Bu gruba dikkatli bakıldığında koltuk değneği kullanmış bir figür ile grubun Luka İncilindeki anlatıyı referans aldığı görülür. Her ne kadar resmin alt kısmına “*Matta 22*” yazılmışsa da, ikonografik açıdan resim Luka İncilini referans almıştır. Cezalandırma sahnesini içeren eserlerde de sıkça ele alınmış detayların olduğu bu kalıptaki belirleyici ve değişmeyen diğer unsur, boş bir ziyafet masası, diyalog halindeki figürlerin jestleri ve mazeret sunanların işaret ettikleri yerlerde meselde bulunan, öküzler ve tarla gibi referansların oluşudur.⁷⁸

Davetlilerin çağırılma sahneleri, ilk çağrılanlar ile ikinci çağrılanların yani “*kimi bulursanız düğüne çağırın*” kısmının ön plana çıkartıldığı iki görsel kalıp etrafında şekillenmektedir. Mevcut örnekte resmin merkezindeki şapkalı figür ile birlikte olan iki figür ilk çağrılanları ön plana çıkartılırken Cornelis Droochsloot’un (1586-1666) “*Büyük Yemek Meseli*” isimli eseri (Resim 52) ikinci çağrılanları ön plana çıkartmıştır. Droochsloot, geleneksel sayılabilecek bir Hollanda kent görünümü önüne Yaşlı Pieter Bruegel’in figürlerinden ilham aldığı anlaşılan, yoksul, sakat kötürüm gibi Luka İncili anlatısı doğrultusunda biçimlenmiş kalabalık bir grup yerleştirerek onların davet ediliş sahnesini merkeze yerleştirmiştir.

Ele aldığımız tüm eserler iki kalıp için de geçerli olan ikonografik motiflerin aynı olduğunu göstermektedir. Fakat Matta ile Luka anlatısı arasındaki ufak farklılıklar mesellerin resme dönüştürülmesinde ressama odak noktası seçme konusunda farklı alanlar yaratmıştır. Matta anlatısında bulunan uygunsuz kıyafetli adam anlatısı genellikle cezalandırma ve kurtuluş arasındaki eskatolojik kurguyu vurgulayabilmek için uygun bir görsel motiftir. Luka anlatısı ise çözümleme önerimiz bağlamında istisna bir örnek olan Brunswick Monogrammist’in eseri

⁷⁸ Aynı sanatçının “*Düğün Şöleni Meseli 2*” isimli bir resmi daha vardır. Bu resim geleneksel bir cezalandırma sahnesini gösterir. Sahnedeki Kral, habercisi ile oldukça benzer bir kıyafet içinde resmedilse de başlığının rengi ve kıyafetindeki detayların farklı çizilmiş olması, ilk farklı resimdeki haberci figürün haberciliğini doğrular niteliktedir.

(Resim 46) dışında genellikle davete gelmeyenlerin mazeretleri ve ardında gelişen hadiseler üzerine odaklanmıştır. Diğer yanda resim içinde yazı kullanımı içeren eserlerde yazı kısmı genellikle Matta'yı referans etmişse de içerikte Luka İncilinden de referanslar olması ressamların çeşitli nedenler ile iki anlatıdan da alıntılar yapma yolunu tercih ettiğini göstermiştir. Son olarak, başlangıcından 19. yüzyıla kadar oldukça az sayıda örnek dışında meselin Güneyli sanatçılar tarafından ele alınmış olması cevabını vermenin zor olduğu şaşırtıcı bir durumdur.



Resim 51: Anonim Flaman sanatçı, Düğün Ziyafeti Meseli, baskı, Kitap Resmi, 1585



Resim 52: Anonim Flaman sanatçı, Düğün Şöleni Meseli 2, baskı, 1585



Resim 53: Cornelis Droochsloot, Büyük Yemek Meseli, 17.yy, The Bowes Museum, New Gate

Bu kalıptaki en sıra dışı örneklerden biri Joachim Wtewael'in "*Büyük Şölen Meseli ile Mutfak İç Mekân Sahnesi*" isimli resmidir (Resim 54). Wtewael'in dini konulu diğer birçok resminde olduğu gibi iç mekânı ön plana çıkartılıp Kutsal Kitap anlatısını geri planda gösterilmiştir. Ressamın bu yaklaşımı buraya kadar olan kalıpların hiçbirisiyle uyuşmamaktadır. 17. Yüzyıl Flaman ve Hollanda resminde bazı sanatçılar tarafından yaygın biçimde benimsenen bu yaklaşım yine aynı ressamın başka bir yapıtında da görülebilir. "*Aşçı Yardımcısı, İsa Meryem ve Marta'nın Evinde*" (Resim 55) isimli eserinde, sanatçı kompozisyonun ön planında kadın aşçı figürüne yer verirken dini sahneyi arka plana yerleştirmiştir. Hollanda'nın önde gelen Maniyerist ressamlarından bir kabul edilen Wtewael'in⁷⁹ iki resminde de merkezdeki kadın figürlerde bu üslupsal eğilim kendini belli etmektedir.

Sanatçının diğer eserlerinde de mutfak sahnelerinin oldukça zengin gösterilmesi, hem dönemin resim sanatındaki yaklaşımla hem de altın çağını yaşayan Hollanda'nın zenginliklerini gösterme isteği ile açıkça bağlantılıdır. Bu durum elbette meseldeki şölenin zenginliğini de işaret etmektedir. Arka plana bakıldığında ise mesel bağlamında anahtar figürler mevcuttur fakat etraflarındaki figürler ile alışılmadık bir iletişim halindedirler. Bu durum ise ikonografik okumada belirsizliğe yol açmıştır. Dış mekânın görünmesini sağlayan kemerli çıkıştan dışarı doğru bakılırsa, birçok figür arasında çocuklarını idare etmeye çalışan kadınlardan sakat figürlere kadar Luka anlatısından mevcut motifler görülür. Bu figürlerin bazılarının yanında şölenin geçtiği mekânı gösterip oraya gitmelerini teşvik edenler mevcuttur. Fakat kemerin hemen altında sırtından gördüğümüz figüre dikkatli bakıldığında sağ elinin karşıdan gelen değnekli adamı durdurmak üzere kaldırmış halde görülür. Bu figürün içeri girmek isteyenleri karşılayan figür olduğu düşünülürse burada meselde anlatılmayan bir hikâye mevcuttur. Benzer durum ise eserin sağında, şölenin gerçekleştiği odanın girişinde mevcuttur. Yine koltuk değnekli bir figür içeri girmek üzeredir fakat yanındaki figürün onu engellemek için mi yoksa içeri girmesine yardım etmek için mi tuttuğu belirsizdir. Özetle, Wtewael'in söz konusu eseri meseli ana konudan çok yan konu olarak kullanması açısından gösterim kalıbı içinde sıra dışı bir örneği temsil etmektedir.

⁷⁹ Ian Chilvers, *The Concise Oxford Dictionary of Art and Artists*, Oxford University Press, New York, 1991, s. 513.



Resim 54: Joachim Wtewael, Büyük Şölen Meseli ile Mutfak İç Mekan Sahnesi, 1605



Resim 55: Joachim Wtewael, Aşçı Yardımcısı, Geri Planda İsa Meryem ve Marta'nın evinde, 1620-1625, Centraal Museum, Utrecht

2.1.5. Verimsiz İncir Ağacı Meseli

“İsa şu benzetmeyi anlattı: ‘Adamın birinin bağında dikili bir incir ağacı vardı. Adam gelip ağaçta meyve aradı, ama bulamadı. Bağcıya, 'Bak' dedi, 'Ben üç yıldır gelip bu incir ağacında meyve arıyorum, bulamıyorum. Onu kes. Toprağın besinini neden boş yere tüketsin?’ 'Bağcı, 'Efendim' diye karşılık verdi, 'Ağacı bir yıl daha bırak, bu arada ben çevresini kazıp gübreleyeyim. Gelecek yıl meyve verirse, ne iyi; vermezse, onu kesersin.'”
(Luka 13:6-9)

Mesel Üzerine Yorumlar

İncir ağacının sembolik olarak barış ve refah ile ilişkilendirilmesi, yokluğunun ise lanetlenme, cezalandırılma ve eskatoloji ile ilişkilendirilmesi Eski Ahit'in çeşitli noktalarında mevcuttur. İncir ağacının bir bağ içinde konumlandırılması çeşitli dinbilimciler tarafından alegorik olarak yorumlanmıştır. Diğer tarafta bağ içindeki incir ağacı motifi, Eski Ahit'in çeşitli bölümlerinde yer aldığı gibi üzümlerin incir ağaçlarına dolanarak büyümesi Yaşlı Plinius'un *Naturalis Historia* kitabı ve benzeri kaynaklarda da aktarılmıştır.⁸⁰

Aziz Ambrosius, bağı Yahudi toplumu, incir ağacını Sinagog ve efendinin üç kere ağacı meyve bulmak niyetiyle kontrol edişini ise sırasıyla İbrahim'in dönemi, Musa'nın ve kanunun uygulandığı dönem ile bağdaştırmıştır. Bağcıyı ise Petrus olarak yorumlamıştır. Aziz Augustinus ise bağı Dünya, incir ağacını insan ırkı, efendinin üç kere gelip kontrol edişini ise kanun öncesi, kanun dönemi ve Tanrı Lütü ile ilişkilendirmiş, bağcıyı ise Kilisenin Azizleri olarak yorumlamıştır. Diğer yorumlar arasında Efendinin üç kere kontrolü İsa'nın üç yıllık hizmeti ile de bağdaştırılmıştır.⁸¹ Ne var ki bu ve benzeri yorumlar, ulaşabildiğimiz eser ikonografileri üzerinde herhangi bir etki oluşturmamıştır.

İkonografik Çözümleme

Anlatı genel olarak efendinin dönüşünde hazır bulunma temasını barındırmaktadır. Fakat geri dönüşünde ne olduğu birkaç kelime ile bile belirtilmese de ağacın meyve vermemesi durumunda ne olacağı anlatının başında belirtilmiştir. Ağacın kesilmesi metaforu diğer eskatolojik mesellerdeki son ile bağdaşsa da meselin bu kısmının resmedildiği bir örneğe rastlayamadık. Belki de diğer mesellerin içeriği resim sanatına aktarılırken daha çok malzeme sunması sebebiyle Verimsiz İncir Ağacı meseline kıyasla daha fazla örnek vermiştir.

Anlatının Matta ve Markos İncillerinde yer alan, meyve vermediği için İsa'nın lanetlediği İncir ağacı anlatısı⁸² ile oldukça benzerlik gösteriyor olması resim sanatındaki örnekler açısından dikkat edilmesi gereken bir ayırım yaratır. İki anlatı arasındaki benzerliğin yanı sıra meselde yer

⁸⁰ Snodgrass, A.g.e, s. 206.

⁸¹ A.e, s. 206-207.

⁸² Matta 21: 18, Markos 11:12-14-20:25

almayan efendinin dönüş kısmı adeta Matta ve Markos İncillerindeki İsa'nın incir ağacını meyve bulamadığı için lanetleyip kurutması ile sonuçlandırılmış gibidir. Ne var ki resim sanatında bu benzerlik mesel anlatısı ile mucize anlatısı (İncir Ağacının Lanetlenmesi) sahnelerinin karışabileceği bir ikonografi yaratmıştır.⁸³ Bu noktada, efendi ile genellikle elinde bir kürek olan bağcı figürü, İsa ile öğrencilerinden ayrıştırılmalıdır. Meselin az sayıdaki resmedilmiş örnekleri için gösterebileceğimiz Otto van Moerdrecht'in Ustası'nın ürettiği minyatür (Resim 56) ve Jan Luyken'in baskısındaki (Resim 57) örnekler en yalın hali ile mesel anlatısını resmetmişlerdir. İlk örnekte İsa temsili bulunmasına karşın ağacın yanındaki figürlerden birinin kürek ile betimlenmesi, diğerinin ise iyi kıyafetler ile betimlenmiş olması meseldeki efendi ve bağcı örneklerini karşılayarak İsa'nın incir ağacını lanetlemesi anlatısından ayırmaktadır. İsa, öğrencileri, bağcı ve efendisi dışında bulunan iki büklüm halde gösterilmiş kadın ise meselden bağımsızdır. Mesel anlatısının bulunduğu Luka 16:3-9 pasajının hemen ardında Luka 13:10-13 aralığında İsa'nın on sekiz yıldır içinde hastalıklı bir ruh taşıyan, iki büklüm haldeki bir kadını iyileştirdiği pasaj yer almaktadır. Minyatür ustası mesel ile art arda olan bu iki hadiseyi tek bir minyatürde ele almak amacı ile iki büklüm haldeki kadını İsa'nın hemen yanına resmederek bir mucize sahnesini de kompozisyona eklemiştir.⁸⁴ Jan Luyken'in örneğine bakıldığında kompozisyonun ortasına efendi, ağaç ve elinde kürek tutan bağcıyı oldukça sade bir biçimde göstererek mesel anlatısına sadık kaldığı görülmektedir.

Meselin resim sanatındaki az sayıda örneğinden yola çıkarak İsa'nın incir ağacını lanetlemesi anlatısı veya benzeri anlatılar ile karıştırılmaması için atribü olarak elinde kürek tutan bağcı ile meyvesi bulunmayan incir ağacı belirleyici unsurlar olarak kabul edilebilir.

⁸³ İncir Ağacının Lanetlenmesi mucizesinin gösterim kalıpları için bkz. Serap Arsal Yüzgüller, Batı Sanatında İsa'nın Mucizeler İkonografisi: Başlangıcından Karşı Reformasyon'a Kadar , Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı, İstanbul, 2008, s. 85-86.

⁸⁴ **Luka 13:10-13:** "Bir Şabat Günü İsa, havralardan birinde öğretiyordu. On sekiz yıldır içinde hastalık ruhu bulunan bir kadın da oradaydı. İki büklüm olmuş, belini hiç doğrultamıyordu. İsa onu görünce yanına çağırdı. "Kadın" dedi, "Hastalığından kurtuldun." Ellerini kadının üzerine koydu. Kadın hemen doğruldu ve Tanrı'yı yüceltmeye başladı."



Resim 56: The Hague, Otto van Moerdrecht Ustası, 1430



Resim 57: Jan Luyken, Verimsiz İncir Ağacı

2.1.6. Ağ Meseli

"Yine Göklerin Egemenliği, denize atılan ve her çeşit balığı toplayan ağa benzer. Ağ dolunca onu kıyıya çekerler. Oturup işe yarayan balıkları kaplara koyar, yaramayanları atarlar. Çağın sonunda da böyle olacak. Melekler gelecek, kötü kişileri doğruların arasından ayırıp kızgın fırına atacaklar. Orada ağlayış ve diş gıcirtısı olacaktır." (Matta 13:47-49)

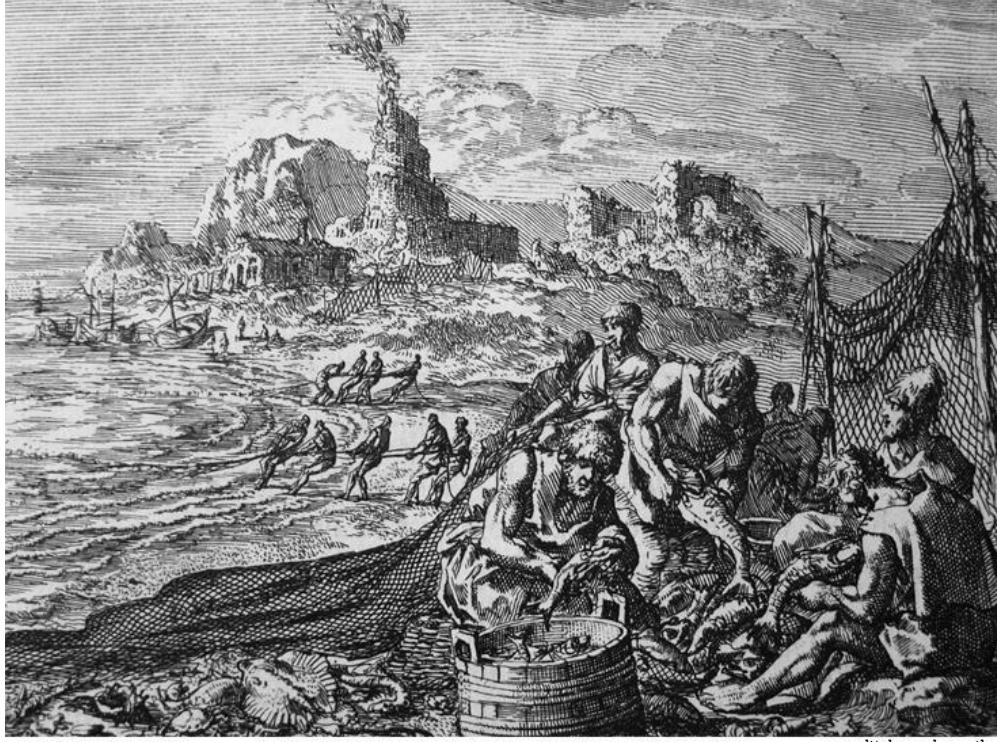
Mesel Üzerine Yorumlar

Meselin sonundaki eskatolojik sonun verilişi dolaylı yoldan Buğdaylar Arasındaki Deliceleri anımsatmaktadır. İki meselde de işe yaramayanlar yakılmak üzere gönderilir. Bu anlamdaki doğrudan göndermelerinin dışında anlatıdaki bazı detaylar farklı şekillerde çözümlendiğinde, ağ metaforu Kilise, deniz ise her türlü insanı barındıran dünyayla ilişkilendirilmiştir.⁸⁵

Jan Luyken'in ürettiği baskı (Resim 58) dışında başka bir örneğine ulaşamadığımız bu mesel, eskatolojik meseller arasında resim sanatına en az sayıda aktarılmış olanlardandır. Çalışmamızda içinde diğer eserlerini de incelediğimiz Luyken, mesel ikonografilerinde genellikle herhangi bir dinbilimsel yorum veya sembolik gönderme kullanmadan doğrudan metne bağlı kompozisyonlar oluşturmuştur. Bu durum onun, *Kraliyet Düğünü Meseli* (Resim 44), *Bağda Çalışan İşçiler Meseli* (Resim 117) gibi eserlerinde görülebilir. Mesel, resim sanatına aktarılırken anlatının ressama verdiği malzemelerin zenginliğinin önemi bu tip mesellerde kendini göstermektedir. Ağ meseli buna örnek olarak gösterilebilir. Anlatıdaki balıkçılık hikâyesi günlük yaşamda herkesin bildiği ve görmüş olacağı bir sahneyi betimleyerek eskatolojik sona bağlanır. Bu noktada bu günlük sıradan hikâyenin resmedilirken herhangi bir balıkçılık temalı kompozisyon ile benzerliğinin kırılması, yani mesel ile bağlantı kurulabilmesi için gerekli atribülerin saptanması güçleşir. Yani, eserin ismi göz önünde bulundurulmazsa eser kolaylıkla benzeri bir tema ile karıştırılabilir.

⁸⁵ Snodgrass, A.g.e, s.375.

Luyken, bu kalıbı belli ölçüde kırmaya çalışmıştır. Ön planda yoğun şekilde çalışan insanlar resmedilmiştir. Bunların bir kısmı ağlardaki balıkları ayırırken bir kısmı denizdeki ağları karaya çekmektedir. Buraya kadar olan kısmının mesel anlatısı ile iletişimi yetersizdir, yani, herhangi bir balıkçılık sahnesi ile kolaylıkla karıştırılabilmektedir. Fakat Luyken'in geri plana koyduğu Babil Kulesi motifi eseri herhangi bir denizcilik sahnesinden kesin şekilde ayırarak bir Kutsal Kitap sahnesine yaklaştırır. Kutsal Kitap bağlamında farklı anlamlarda yorumlanabilse de genel geçer bir bakış ile günahın simgesi olan Babil Kulesi motifi eskatolojik bir mesel ile bağdaştığında, eskatolojik sonda kurtulamayacak insanlara bir gönderme olarak okunabilir.



apud: phillip medhurst

PARABLE OF THE DRAGNET, MATTHEW 13:47-48. JAN LUYKEN

excudit: harry kossuth

Resim 58: Jan Luyken, Ağ Meseli

2.1.7. On Talant Meseli⁸⁶

"Göksel egemenlik, yolculuğa çıkan bir adamın kölelerini çağırıp malını onlara emanet etmesine benzer. Adam, her birinin yeteneğine göre, birine beş, birine iki, birine de bir talant vererek yola çıktı. Beş talant alan, hemen gidip bu parayı işletti ve beş talant daha kazandı. İki talant alan da iki talant daha kazandı. Bir talant alan ise gidip toprağı kazdı ve efendisinin parasını sakladı. Uzun zaman sonra bu kölelerin efendisi döndü, onlarla hesaplaşmaya oturdu. Beş talant alan gelip beş talant daha getirdi, 'Efendimiz' dedi, 'Bana beş talant emanet etmiştin; bak, beş talant daha kazandım.' 'Efendisi ona, 'Aferin, iyi ve güvenilir köle!' dedi. 'Sen küçük işlerde güvenilir olduğunu gösterdin, ben de seni büyük işlerin başına geçireceğim. Gel, efendinin şenliğine katıl!' 'İki talant alan da geldi, 'Efendimiz' dedi, 'Bana iki talant emanet etmiştin; bak, iki talant daha kazandım.' 'Efendisi ona, 'Aferin, iyi ve güvenilir köle!' dedi. 'Sen küçük işlerde güvenilir olduğunu gösterdin, ben de seni büyük işlerin başına geçireceğim. Gel, efendinin şenliğine katıl!' 'Sonra bir talant alan geldi, 'Efendimiz' dedi, 'Senin sert bir adam olduğuna biliyordum. Ekmediğin yerden biçer, harman savurmadığın yerden devşirirsin. Bu nedenle korktum, gidip senin verdiği talantı toprağa gömdüm. İşte, al param!' 'Efendisi ona şu karşılığı verdi: 'Kötü ve tembel köle! Ekmediğim yerden biçtiğimi, harman savurmadığım yerden devşirdiğimi bildiğine göre paramı faize vermeliydin. Ben de geldiğimde onu faiziyle geri alırdım... Haydi, elindeki talantı alın, on talantı olana verin! Çünkü kimde varsa, ona daha çok verilecek ve o bolluk içinde olacak. Ama kimde yoksa, kendisinde olan da elinden alınacak. Şu yararsız köleyi dışarıya, karanlığa atın. Orada ağlayış ve diş gıcirtısı olacaktır.'" (Matta 25:14-30, Luka 19:11-27)

Meseli Üzerine Yorumlar

On Talant Meseli de eskatolojik meseller arasında resim sanatında az karşılığı olan anlatılardandır. Kilise tarafından efendinin yolculuğa çıkışı İsa'nın ölüp göğe yükselişi, dönüşü ise İsa'nın ikinci gelişi olarak yorumlamıştır. Kölelerin (bazı diğer çevirilere göre hizmetçilerin)

⁸⁶ Matta İncilinde Talant olarak geçen kelime Luka İncilinde Mina olarak kullanılmıştır. Bu yüzden eser isimlerinde iki farklı kelimenin kullanıldığı görülür.

ödüllendirilmeler ve cezalandırılmaları ise insanların ölümleri ile birlikte kurtulup kurtulamamaları ile ilişkilendirmiştir. Bununla birlikte eskatolojik temanın konu dışı bırakıldığı çözümleme örnekleri de mevcuttur. Bu tip yorumlamalar, kurtuluşun veya ödülün ancak gayret sarf edip doğruluk yolunda bir yaşam ile kazanılabileceği konularına odaklanmışlardır.⁸⁷ Meselde anlatılan efendinin iyi bir karakter olmaktan uzak olması ve bu meseli duyan sıradan bir köylü için parayı gömüp bekleme kısmının sonuçlanması korku uyandırabilecek nitelikte olması gibi tartışmalar mevcutsa da resim sanatındaki az sayıdaki örnek üzerine etkisi olmamıştır.

Tuval üzerine çalışılmış nadir örneklerden biri olan Willem de Poorter'in "*Talant veya Mina Meseli*" isimli eserinde (Resim 59) diğer örneklerde de görüleceği gibi anlatıya oldukça sadık kalınmıştır. Masa başında oturmuş efendi, hemen yanında olanlar işlemlerinin hesabını tutan çalışanlar, karşılarında ise efendinin paralarını teslim ettiği veya teslim aldığı köleleri resmedilmiştir. Resmin, anlatının tam olarak hangi aşamasını ele aldığını söylemek zordur. Efendi yolculuğa çıkmadan evvel talantları kölelerinin yeteneklerine göre dağıtmakta mıdır? Yoksa yolculuğundan dönmüş ve hesap mı alıyordur? Masanın üzerindeki madeni paraları sayarak bir yere varmak olanaklı değildir. Zira belirleyici unsurların yokluğunda eserin ismi yön göstermiyor olsa resmin herhangi bir para sayma, hesap verme veya benzeri sahneden ayrıştırılarak mesel ile ilişkilendirilebilmesi bile pek mümkün değildir. Bu durum İhtiyar Matthaeus Merian'ın "*Talant Meseli*" isimli baskısı (Resim 60) ve Pieter Tanje, "*Talant Meseli ve Akıllı ve Ahmak Bakireler Meseli*" (Resim 61) isimli baskısında da aynı çizgidedir. İki baskının da isimleri yok sayılırsa mesel ile ilişkilendirilmesi problematiği mevcuttur. Söz konusu iki eserin tek farkı paraların bolluğudur. Bu durum, meselin hangi aşamasının resmedilmiş olduğu konusunda yarı açık bir işaret vermektedir. Meselin altı farklı aşamasını (Efendinin yolculuğa çıkmadan önce paraları dağıtması, beş talant alan hizmetçinin talantları işletmesi, bir talant alan hizmetçinin talantı toprağa gömmesi, efendinin dönüşü, beş talant alan hizmetçinin ettiği kârı efendisine sunması, bir talantı işletmemiş hizmetçinin cezalandırılışı) resmetmiş Flaman ressam Herman Jansz. Muller (yaklaşık 1540-1617) meselin her aşamasını resmetmesi açısından farklı bir konumdadır.⁸⁸

Önceki satırlarda değindiğimiz üzere meselin Kilise tarafından çeşitli biçimlerde

⁸⁷ Snodgrass, A.g.e, s. 406.

⁸⁸ El ile renklendirilmiş baskı tekniği ile üretilmiş bu eserler Harvard Müzesi Koleksiyonunda çevrimiçi olarak görülebilir.

<https://harvardartmuseums.org/collections/person/32659?person=32659>

yorumlanması, ve eskatolojik gönderme içeren final bölümünün herhangi bir şekilde resim sanatına aktarılmaması (Muller'ın ürettiği serideki son baskı eskatolojik bir gönderme içermese de cezalandırma sahnesini ele almıştır) dikkate değerdir. Bu durumu herhangi bir nedene bağlamak olanaksız olsa da, önceki satırlarda da tartıştığımız üzere, sanatçıların mesel ile doğrudan bağdaştırılabilecek bir atribü yaratmak konusunda anlatının az malzeme vermesi öne sürülebilir. Diğer tarafta, anlatının, Acımasız Hizmetçi Meseli, Bağdaki İşçiler Meseli ve On Bakire Meseli gibi popüler meseller ile olan benzerliğinin gölgesinde kalmış olması söz konusu durumu belli ölçüde aydınlatılabilir.



Resim 59: Willem de Poorter, Talant veya Mina Meseli, 17. yüzyıl, National Gallery of Prague, Prague



Resim 60: Matthaeus Merian the Elder, Talant Meseli, 1625-30



Matth. XXV.
Gelykenis van de Dienstknechten met hare ontfangene talenten.
Les Talens confiés aux Serviteurs.



Matth. XXV.
de Wyſe en Dwaze Maagden. ||| *Les Vierges ſages, et ſottes.*

Resim 61: Pieter Tanje, Talant Meseli ve Akıllı ve Ahmak Bakireler Meseli, 1791

2.2. Para İle İlgili Meseller

2.2.1. Zengin Adam ve Lazarus

Mesel Üzerine Yorumlar

"Zengin bir adam vardı. Mor, ince keten giysiler giyer, bolluk içinde her gün eğlenirdi. Her tarafı yara içinde olan Lazar adında yoksul bir adam bu zenginin kapısının önüne bırakılırdı; zenginin sofrasından düşen kırıntılarla karnını doyurmaya can atardı. Bir yandan da köpekler gelip onun yaralarını yalardı. Bir gün yoksul adam öldü, melekler onu alıp İbrahim'in yanına götürdüler. Sonra zengin adam da öldü ve gömüldü. Ölüler diyarında ıstırap çeken zengin adam başını kaldırıp uzakta İbrahim'i ve onun yanında Lazar'ı gördü. 'Ey babamız İbrahim, acı bana!' diye seslendi. 'Lazar'ı gönder de parmağının ucunu suya batırıp dilimi serinletsin. Bu alevlerin içinde azap çekiyorum.' 'İbrahim, 'Oğlum' dedi, 'Yaşamın boyunca senin iyilik payını, Lazar'ın da kötülük payını aldığını unutma. Şimdiyse o burada teselli ediliyor, sen de azap çekiyorsun. Üstelik, aramıza öyle bir uçurum kondu ki, ne buradan size gelmek isteyenler gelebilir, ne de oradan kimse bize gelebilir.' Zengin adam şöyle dedi: 'Öyleyse baba, sana rica ederim, Lazar'ı babamın evine gönder. Çünkü beş kardeşim var. Lazar onları uyarsın ki, onlar da bu ıstırap yerine düşmesinler.' İbrahim, 'Onlarda Musa'nın ve peygamberlerin sözleri var, onları dinlesinler' dedi. "Zengin adam, 'Hayır, İbrahim baba, dinlemezler!' dedi. 'Ancak ölümler arasından biri onlara giderse, tövbe ederler.' 'İbrahim ona, 'Eğer Musa ile peygamberleri dinlemezlerse, ölümler arasından biri dirilse bile ikna olmazlar' dedi." (Luka 16:19-31)

Zengin adam ve Lazarus⁸⁹ İsa'nın anlattığı meseller içerisinde öte dünyadan söz ettiği tek meseldir. Bununla birlikte meseldeki bir karakteri ismi ile anması diğer mesellerde görülmeyen diğer bir farklılıktır. Dinbilimciler meseli alegorik çözümlemelerden çok ahlaki değerler üzerinden yorumlamışlardır. Özellikle de zenginin fakiri görmezden gelmesi, tüm imkânlarına

⁸⁹ Lazarus ismi "Tanrı yardım eder" anlamına gelmekte ve Eski Ahitte İbrahim'in yardımcılarında olan "Eliezer" isminin kısaltılmasıdır. Yuhanna 11. Bölümde İsa tarafından diriltlen Lazarus ile meseldeki Lazarus karakterinin aynı kişi olup olmadığı tartışılabilir. Snodgrass'a göre bu isim oldukça sık kullanılan bir isimdir ve bu bağlamda yüzeysel bir tesadüften ibarettir. Snodgrass, **A.g.e**, s. 330-331.

rağmen ona yardım etmiyor oluşu çözümlemenin ana eksenini oluşturmuştur. Aziz Augustinus, Lazarus'u İsa olarak, Aziz Ambrose ise Lazarus'u Pavlus olarak yorumlamıştır. Fakat bu çözümler resim sanatında pek karşılık bulmamıştır.

Mesel tarihsel veriler doğrultusunda incelendiğinde zengin adamın mor giysiler içinde anlatılmış olması adamın zenginliğini perçinleyen bir detay olarak okunabilir. Zira antik dönem tekstilinde kullanılan mor renk deniz salyangozlarından sağlanıyordu ve bu da oldukça nadir ve elde edilmesi zahmetli bir materyaldi. Bu sebepten dolayı mor renge sadece varlıklı insanlar ulaşabiliyordu. Gariptir ki ressamların birçoğu anlatıda yer almasına rağmen bu detayı resimlerinde kullanmamışlardır. Zengin adamın masasından düşen kırıntılar ise kaza ile düşen kırıntılardan çok, kişilerin ellerini silmek için kullandıkları bir parça ekmeği işaret etmektedir. Ellerin silindiği bu ekmekler genellikle masanın altına atılırdı.⁹⁰

Anlatının belki de en dikkat çekici kısımlarından biri öte dünya ve oradaki şartların neye göre belirlendiğidir. Bu sorunun cevabı meselin ahlaki değerler üzerinden yorumlanması göz önünde bulundurulduğunda kişinin yaşarken ahlaki değerlere yakınlığı ile ilişkilendirilebilir. Benzer coğrafyalarda bu konu ile ilgili farklı örnekler mevcuttur. Birinci yüzyılın ilk yarısına ait bir Mısır hikâyesi mesel ile dirsek teması halindedir. Satme isminde biri, zengin bir adamın cenazesindeki ihtişamı görür, diğer tarafta ise fakir bir adamın cenaze törenine bakar. Gördükleri karşısında, zengin adama yapılan gösterişli cenazenin makul olduğunu düşündüğünde, ölümler diyarındaki durumun aslında çok farklı olduğunun ona gösterilmesi için Satme ölümler diyarına götürülür. Oraya gittiğinde cenazesini gördüğü fakir adamın, zengin adamın kıyafetlerine bürünmüş şekilde Osiris'e yakın şekilde oturmakta olduğunu görür. Bu şekilde onurlandırılmasının sebebinin yaşadığı süre boyunca iyiliklerinin günahlarından çok olmasıdır. Zengin adamın iyilikleri kötülüklerinden az olduğu için sağ gözünde bir menteşe pini ile betimlenmiştir. Dünyada iyi olan yer altı dünyasına da iyi girecektir, dünyada kötü olan ise oraya kötü şekilde gidecektir.⁹¹ Mesel ile benzerliğine rağmen Satme'nin hikâyesini meselin kökenini olarak göstermek yanlış olacaktır. Zira Gılgamış, Odysseia ve 1. Enoh kitabı başı çekmek üzere tarih boyunca öte dünyayı betimleyip orada zenginin kötülendiği birçok hikâye mevcuttur.⁹²

⁹⁰ A.e, s. 329.

⁹¹ A.e, s. 327.

⁹² A.e, s. 331.

Satme'nin zengin adam hakkında olan düşünceleri gibi, İsa'nın anlattığı meseli dinleyenler de zengin adamın Tanrı tarafından kutsanmış, Lazarus'un ise içinde bulunduğu kötü durum sebebiyle lanetlenmiş olduğunu düşünmüş olmalıydılar. Zira antik dünyada yerine getirilmesi gereken en önemli ritüellerden birinin cenaze töreni olduğu bilinmektedir. Yani ölünün toprağa gömülmesi elzemdir. Anlatı metninde zengin adamın gömüldüğü açıkça belirtilmiştir fakat Lazarus'un gömülmesinden söz edilmez. Dönemin genel anlayışına göre bu törenin herhangi bir şekilde yerine getirilmemesinin yanı sıra gömülmemek, Tanrı'nın laneti olarak algılanırdı. Anlatının buraya kadar olan her detayı döneminin toplumsal gelenekleri doğrultusunda zengin adamı yücelten Lazarus'u ise lanetli pozisyona getirir şekilde gösterilmiştir. Ne var ki anlatının öte dünya kısmında her şey tersine döner; insan gelenekleri yerine ilahi yasanın perspektifi ortaya koyulur. Lazarus'un ölümünden sonra melekler tarafından İbrahim'in yanına⁹³ götürülmesi onun insan gelenekleri doğrultusunda da lekelenmiş gibi görünen itibarını öte dünyada kutsanmış hale getirir. Lazarus'un, İbrahim'in yanında ya da eski çeviriler göz önünde bulundurulduğunda böğründe gösterilmesi onu onurlandırılmış olduğunu gösteren açık bir işarettir.⁹⁴ Diğer bir okuma ise Luka 13:28-30⁹⁵ doğrultusunda Lazarus'un İbrahim ile birlikte gösterilmesinin eskatolojik bir şölen olarak tanımlar. İbrahim'in ve soyunun bulunduğu bu şölenin dışında kalanların Tanrı Egemenliğinin dışında kaldığı hatırlatılır.⁹⁶ Fakat üretilmiş eserlerde eskatolojik bir göndermeye pek rastlanmaz.

Meselin dikkat çekici bölümü öte dünya olsa bile anlatı öte dünyanın detaylı betimini vermek için kurgulanmamıştır. Bu sahne daha çok bir uyarı niteliği taşımaktadır. Bu gün kullandığımız “cehennem” kelimesi yaşamı boyunca cehenneme gitmeyi hak edenlerin cezalandırıldığı alan olarak Yunancadaki *geenna*, *hades* veya hakkında oldukça az bilgi olan İbranice *šē'ol* kelimesinden çok daha fazla fikir vermektedir. Kutsal Kitabın bu konuda çok

⁹³ Kitab-ı Mukkadesi'in 2001 yılı çevirisinde “İbrahim'in yanına götürüldü” olarak çevrilen pasaj 1988 çevirisinde “*kucağına götürüldü*” olarak çevrilmiştir. King James çevirisinde ise “*And it came to pass, that the beggar died, and was carried by the angels into Abraham's bosom*” olarak yer almaktadır. Yani, “bosom” kelimesi ile bağrına götürüldüğünü işaret eder. Bu durum ise Yuhanna 13:23 “*Öğrencilerinden biri İsa'nın göğsüne yaslanmıştı. İsa onu severdi.*” pasjı ile güçlü bir ilişki içindedir. Zira King James çevirisindeki Yuhanna 13:23 ilgili kısımda tekrar “bosom” kelimesini kullanır.

⁹⁴ Paul J. Achtemeier, **Revised Edition Harper Collins Bible Dictionary**, Harper, San Francisco, 1989, s.7.

⁹⁵ Luka 13:28-30 “*İbrahim'i, İshak'ı, Yakup'u ve bütün peygamberleri Tanrı'nın Egemenliği'nde, kendinizi ise dışarı atılmış gördüğünüz zaman, aranızda ağlayış ve diş gıcirtısı olacaktır. İnsanlar doğudan batıdan, kuzeyden güneyden gelecek ve Tanrı'nın Egemenliği'nde sofraya oturacaklar. Ve işte, sonuncu olan bazıları birinci, birinci olan bazıları da sonuncu olacak.*”

⁹⁶ Snodgrass, **A.g.e.**, s. 329-330.

detaylı bilgi içermemesi sebebiyle ölüm sonrası yaşam ile ilgili bilgiler daha çok Greko-Romen ve Ortaçağ metinlerinden gelmektedir ve bu gün birçok imge ve anlam yüklediğimiz cehennem kelimesinin anlamına katkıda bulunmuştur. Eski Ahit'ten gelen bu kelimenin birkaç farklı kavramı temsil edebiliyor olması problemin bir kısmını oluşturmaktadır.

İbranicedeki *šē'ol* kelimesi ölümlerin yeri anlamına gelmektedir, çoğu zaman da mezar ya da ölümden fazlasını işaret etmemektedir. Benzer şekilde İsrail'in komşuları da bu kelimeleri ölüm sonrasındaki hayatı tanımlamak için kullanmamışlardır. Bununla birlikte Eski Ahit *šē'ol*'un (Şeol) yerin altında, karanlık ve sessiz olduğu dışında pek bir bilgi vermemektedir. *Septuagint* ise bu kelimeyi *Hqdēs* olarak çevirmiştir. Yunan literatüründe hem yeraltı tanrısının ismi hem de yaratı dünyasını işaret eden bu kelime bilindiği üzere yaşamları süresince doğruluk yolunda yürümeyenlerin son durağı olmuştur. Erken kullanımlarında *Hades* ölmüş kişilerin cezalandırıldıkları bir yerden çok yargı gününe kadar alıkoyuldukları bir yer olarak kullanılmıştır. Daha sonra meselde olduğu gibi cezalandırılma alanı anlamına bürünmüştür. Yeni Ahit'te *Hades* kelimesini nadiren kullanır ve konu ile ilgili detaylı bilgi sunmaz, kullanımları daha çok Eski Ahit'in *šē'ol* kelimesi gibi mezar ve ölümlerin yeri anlamını taşır.

Yargı alanını temsil eden bir diğer kelime ise İbranice de *gē hinnom* kelimesinden türetilmiş *geenna* kelimesidir. İbranicedeki *gē hinnom* kelimesi Yeruslaim'in dışında yer alan Hinnom vadisinin isimdir. Bu vadide, 2. Krallar 23:10'da⁹⁷ anlatılmış olduğu gibi çocuk kurbanları gerçekleştirilmiştir ve sürekli yanan çöplerin olduğu bir yerdir. Alman dinbilimci Joachim Jeremias *Hades* ile *Geenna*'nın farklı yerler olduğunu ileri sürmüştür. *Hades*'in ortada bir alan olduğunu *Geenna*'nın ise son yargıdan sonra cezalandırmanın olduğu alan olduğunu ileri sürmüştür.⁹⁸ Yeni Ahit *Hades* kelimesi sadece on kez, *Geenna* ise sadece on iki kez herhangi bir detay verilmeden kullanılmıştır. İleriki dönem metinlerde ise *Geenna* ile *Şeol* eş anlamalı olarak kullanılmıştır. *Hades* kelimesinin mesel bağlamında anlamı ele alındığında buranın son yargı ardından sonsuz cezalandırmanın olduğu cehennemi andırdığı söylenebilir ve buradan kimsenin dünyaya geri dönemeyeceği gösterilir.⁹⁹ Sanatçılar da bu açıklamayı benimsemişler ve

⁹⁷ 2. Krallar 23:10: “Yoşıya, kimse oğlunu ya da kızını ilah Molek için ateşte kurban etmesin diye, Ben-Hinnom Vadisi'ndeki Tofet'i kirletti.”

⁹⁸ Snodgrass, A.g.e, s. 334.

⁹⁹ Snodgrass, A.g.e, s. 335.

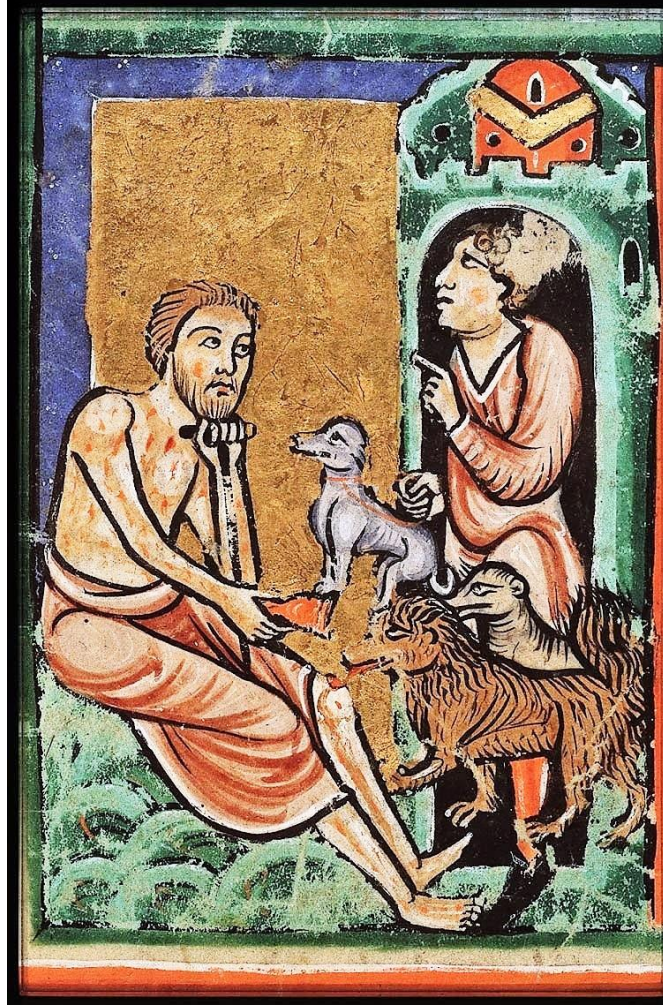
eserlerinde öte dünyayı genel geçer sayılabilecek haliyle ikiye bölerek cennet ve cehennem olarak betimlemişlerdir.

İkonografik Çözümleme

Zengin Adam ve Lazarus Meseli sahnelerinde anlatının içerdiği yemek ve öte dünya göndermesi belirleyici unsurlardır. Bazı örnekler yemek sahnesine odaklanırken bazılarında ise eskatolojik motifler öne çıkarılmıştır. Anlatıda zengin adamın kişiliği ile ilgili pek fazla bilgiye yer verilmemiştir. Örneğin onun zina, yalan, cinayet, hırsızlık vb. suçlar işlediği işaret edilmemiştir. Fakat meselin sonunda “cehennem”e gönderilmiştir. Bu durum akla Matta 19:24’te geçen “*Devenin iğne deliğinden geçmesi, zenginin Tanrı Egemenliği'ne girmesinden daha kolaydır.*” pasajını getirir. Onun “cehennem”i hak etmesinin başlıca nedeni her gün eğlence ve ziyafet düzenlerken (oburluk ve sefahat) her seferinde masasına kadar gelen yardıma muhtaç Lazarus’a gerekli ilgiyi göstermeyerek onu yok sayışıdır. Bu durum doğrudan yardım severlikten uzak ve insani değerleri ayaklar altına almakla birlikte İsa’nın “*Komşunu kendin gibi seveceksin*” kuralına ters düşmektedir. Dolayısıyla meselin bu kısmı oburluk ve eğlence düşkünlüğünden çok yardım severliğin eksikliğini işaret etmektedir. Resim sanatındaki örnekleri de genellikle bu noktayı vurgulamaktadır.

Yemek sahnesinin öncüllendiği gösterim kalıbının en erken örneklerinden biri *Pictorial Bible of the Abbey of St. Bertin*’de bulunan minyatürdür (Resim 62). Kompozisyonda ziyafet ve eğlence temaları ele alınmadan doğrudan yardımseverlik kavramına odaklanılmıştır. Anlatıda Lazarus’un içeri alınmayışı gibi bir detay olmasa da minyatürde kapının önündeki hizmetçi işaret parmağı ile dışarıyı işaret ederken Lazarus’un içeriye girmesini engeller halde resmedilmiştir. Lazarus’a bakıldığında, yarı çıplak bedenindeki açık yaralar görülmekte ve ayağındaki yaralar köpekler tarafından yalanmaktadır. Bu sahnenin fakirlik, yoksulluk vd. benzer konuları ele almış resimlerden ayrıştırılması noktasına köpeklerin Lazarus’un açık yaralarını yalıyor oluşu belirleyici unsuru teşkil edebilir. Ne var ki eğlence ve ziyafet sofrasını yokluğu, resmin mesel ile ilişkisini zayıf kılar. Lazarus’un içeri alınmadığı bir diğer örnek Saatler Kitabı içindeki ilgili minyatürde de gözükmektedir (Resim 63). Yaraları köpekler tarafından yalanan Lazarus’un iç

mekâna yaklaşması girişteki figür tarafından engellenirken masada oturan çiftin el jestleri Lazarus'un gelişini kınar biçimde resmedilmiştir. Lazarus'un içeri alınmaması durumu ile iki resim de zengin adamın katı yürekliliğini işaret etmektedir.



Resim 62: Pictorial Bible of the Abbey of St. Bertin, Lazarus Zengin Adamın Kapısında, 1190-1200, The Hague, Koninklijk Bibliotheek, Lahey



Resim 63: Book of Hours, Zengin Adam Sofradayken Lazarus ise Kapıdayken, 1475-1485, Pierpont Morgan Library, New York

Mevcut kalıpta eğlence ve ziyafetin vurgulandığı kompozisyonlara çok sık rastlanır. Birbirine her anlamda benzerlik halinde olan kompozisyonlar için örnek olarak Jacopo Bassano (Resim 64), Anonim sanatçının baskısı (Resim 65) ve Virgilius Solis'in baskısı (Resim 66) gösterilebilir. Bu kompozisyonlarda ev sahibinin zenginliği ziyafetin hazırlanma aşamasındaki hummalı çalışma, sofranın yiyecek ve içecekler açısından dolup taşması, gösterişli kıyafetler ile betimlenmiş figürler, masanın etrafındaki hizmetçiler, egzotik hayvanlar ve orkestra halinde çalışan müzisyenlerin varlığıyla abartılı sayılabilecek biçimde vurgulanır. Bununla birlikte sefalet içindeki Lazarus bir köşede karşısındaki zenginlikten artan kırıntılar için dilenir halde betimlenmiştir. Böylece Lazar ile zengin adam arasında büyük bir karşıtlık yaratılmıştır. Bu büyük karşıtlık meselde olduğu gibi resim sanatında da, tüm zenginliğine karşın yardımsever

olmayan adamın öte dünyada tam tersine düşeceği pozisyonu, yani bir damla su için yalvaracağı hali hatırlatan bir uyarıcı gibidir.



Resim 64: Jacopo Bassano, Lazar ve Zengin Adam, 16. yüzyıl



Resim 65: Anonim, Lazarus Zengin Adamın Kapısında Dilenirken, 1554-1610



Resim 66: Virgilius Solis, Zengin Adam ve Fakir Lazarus, 1541

Lazarus'un köşede dilenirken kimsenin onunla ilgilenmediği örneklerin yanı sıra ona sopa gösterilen örnekler de mevcuttur. Lazarus'un ziyafete alınmayıp kapıdan geri döndürüldüğü örnekler gibi mesel anlatısında yer almayan bu dayak veya tehdit sahnesi en az Lazarus'un bir köşede köpekler arasında dilenirken betimlendiği kadar sık üretilmiştir. Şölenlere dilencilerin girip ziyafette bulunanları rahatsız etmemeleri, hastalık bulaştırmamaları veya birçok diğer sebepten ötürü çalışanlar tarafından engellenmesi akla yatkın genel geçer bir bilgidir. Lazarus'a sopa gösterilen sahneler (Resim 67-68-69) diğer sahneler ile neredeyse bire bir aynıdır. Sahnedeki sofranın olabildiğince zengindir, hizmetçiler ve müzisyenler ile kuşatılmıştır. Lazarus ise çaresiz şekilde dilenmektedir fakat hemen başucunda tehditkâr biçimde ona sopasını gösterip diğer eli ile kalkması veya gitmesi işaret edilmekte ya da Francken'in eserinde olduğu gibi adeta bir köşeye sıkıştırılıp darp edilmektedir.



Resim 67: Domenico Fetti Atölyesi, Zengin Adam ve Lazarus, 1618-1628, National Gallery of Art, Washington



Resim 68: Crispijn van de Passe (I), Lazarus Zengin Adamın Evinde Dilenirken, 1589-1611



Resim 69: Genç Frans Francken, Lazarus ve Zengin Adam, 1601-1642, Tongerlo Manastırı, Belçika

Öte dünya sahnesini ele alan resimlerin zaman zaman meselin tüm aşamalarını ele aldığı görülmektedir. En erken örneklerden biri *Meister des Codex Aureus Epternacensis*'de bulunan ilgili minyatürdür (Resim 70). Üç bölüm halinde resmedilmiş minyatürün üst kısmında, zengin adam yanındakiler ile birlikte sofradayken Lazarus kapının dışında dilenir halde gösterilmiştir. Orta kısmın sol tarafında Lazarus'un ölüm anı ve ruhunun melekler tarafından ağzından çıkartılışı gösterilmiştir. Sağ tarafa bakıldığında Lazarus İbrahim'in kucağında çocuk formunda gösterilmiştir. Lazarus'un çocuk formunda gösterilmesi Matta 19:13'te bulunan¹⁰⁰ İsa'nın kendine yaklaşmak isteyen çocukları işaret edip “*Göklerin Egemenliği böylelerininindir*” söylemi ile örtüşmekte ve Lazarus mevcut ikonografide bu şekilde yüceltilmektedir. En alt bölümün sol kısmında ise biçimsel olarak üst katta yer alan Lazarus gibi uzanmış zengin adamın ölüm anı betimlenmiştir. Lazarus kayalıkların üzerinde yalnız başına ruhunu meleklerle teslim ederken zengin adam gösterişli yatağı üzerinde, etrafında ev halkı varken ruhunu teslim etmektedir.

¹⁰⁰ “O sırada bazıları küçük çocukları İsa'nın yanına getirdiler; ellerini onların üzerine koyup dua etmesini istediler. Öğrenciler onları azarlayınca İsa, “Bırakın çocukları” dedi. “Bana gelmelerine engel olmayın! Çünkü Göklerin Egemenliği böylelerininindir.”

Demonların zengin adamın ağzından çıkarttığı ruha dikkatli bakılırsa sakalları ağarmış yaşlı bir adam şeklinde olduğu görülür. İki figürün ölüm anlarındaki biçimsel benzerlik müşterek sonu göstermek için bilinçli olarak tasarlanmış olmalıdır, zira zengin adam ile Lazarus'un ölüm anı gibi sahnelerdeki bu tip biçimsel benzerlikler, meseli konu alan farklı resimlerde karşımıza çıkmaktadır.¹⁰¹ Alt bölümün merkezinde cehenneme taşınan ruh, cennete olduğu gibi bir çocuk gibi betimlenmeyerek yetişkin bir insan formunda resmedilmiştir. Aynı şekilde cehennemde bulunan tüm figürlerin de yetişkin olması Matta 19:13'teki göndermeyi perçinler.

Meseli konu alan resimlerin cennet cehennem içerikli farklı sahnelerden ayrılabilmesini sağlayan belirleyici unsurlarından biri de cehennemde gösterilen zengin adam figürünün "*Lazar'ı gönder de parmağının ucunu suya batırıp dilimi serinletsin*" pasajı doğrultusunda parmağı ile dilini işaret etmesidir. Sahnenin erken örneklerine bakıldığında (Resim 71-72) zengin adamın ateşler içinde parmağı ile dilini işaret ediyorken, Lazarus geleneksel biçimde gökyüzünde İbrahim'in yakınındadır. Erken dönem bazı örneklerin aksine 15. yüzyıl ile birlikte zengin adamın belirgin biçimde demonlar tarafından işkenceye tabi tutulduğu görülmektedir. *Master of James IV of Scotland*'ta elyazmasında bulunan minyatürde (Resim 73) zengin adam parmağı ile dilini göstermese de resim içinde kullanılan metinler direkt olarak meselden alıntıdır. Beyaz kumaş üzerine kırmızı renk ile yazılmış yazıda zengin adam affedilmek için yalvarırken mavi kumaş üzerine altın renk ile yazılmış yazı Luka 16:25 yer almaktadır: "*İbrahim, 'Oğlum' dedi, 'Yaşamın boyunca senin iyilik payını, Lazar'ın da kötülük payını aldığını unutma. Şimdiyse o burada teselli ediliyor, sen de azap çekiyorsun.*" Zengin adamın içinde bulunduğu durum erken örneklerden neredeyse bütünüyle farklıdır. Öncelikle onun etrafını kuşatmış yaratıkların farklı tipolojilerde oluşu kayda değerdir. Zira *Grande Bible Historiale Completee by Guiard des Moulins*'de bulunan minyatürde (Resim 72) ya da diğer bazı örneklerde olduğu gibi tek tip demon olmaması konuya gösterilen önemle ilgili olmalıdır. Farklı hayvanların parçalarından bir araya getirilmiş en az dört farklı ırk resmedilmiştir ve önemli kısmı zengin adama saldırı halindedir. Bir kısmı onu el ve ayaklarından tutup kımıldayamaz hale getirirken sol üstteki elindeki arkebüz ile zengin adamın yüzüne nişan alıp tetiği çekmekte hemen altındaki mavi yaratık ise zengin adamın göğsüne çatallı mızrak saplamış halde resmedilmiştir.

¹⁰¹ Bernaert van Orley'in "*Zengin Adam ve Lazarus'un Hikâyesi*" veya *Master of James IV of Scotland*'daki Lazar ve Zengin adamı konu alan iki minyatür karşı karşıya konulduğu zaman benzerliğin tekrar edildiği görülebilir.

Önceki satırlarda da belirttiğimiz gibi dini literatürdeki cehennem kavramının muğlaklığına rağmen, meselin resmedilişinde 15. yüzyıl ile birlikte cehennem betimlemeleri insanların birkaç demon arasında yanarak azap çektiği bir yer olmaktan öteye gitmiştir. Cehennemin, meseldeki zengin adamın demonlar tarafından oldukça şiddetli işkenceye maruz bırakıldığı bir yere olarak gösterilmesinin sebebi kızışan mezhepsel çatışmalar doğrultusunda kiliselerin baskın iktidarını öte dünyadaki azap kurgusunu göstererek dikte etme güdüsü dâhil benzer birçok nedene bağlanabilir. Zira yardım severliğin işaret edildiği meselin cezalandırma kısmının bu kadar detaylandırılması tesadüfen değildir.

Hem cehennemdeki işkence sahnesi hem de zengin adamın parmağı ile dilini işaret ettiği örnekler arasında Heinrich Aldegrever'in "*Zengin Adam Cehennemde, Lazarusu İbrahim ile Görür*" (Resim 74) isimli baskısında görülebilir. Bu örnekte zengin adamın yanı başında duran demonun kadın figür olarak gösterilmesi cevaplanması gereken bir soru yaratır. Benzer bir yaklaşım Cornelis Bos'un "*Lazarus Cennete ve Zengin Adam Cehennemde*" (Resim 75) isimli baskısında görülebilir. Cehennemin merkezinde bulunan zengin adamın etrafındaki demonların bazılarının üst bedeni kadın bedenine sahiptir. Eserlerin üretim yıllarına bakıldığında (1554 ve 1547) cadı avı çılgınlığı olarak nitelendirilen 1430-1780 yüzyıllara denk gelmesi bu durumu cevaplar. 15. yüzyılın ilk çeyreğinden başlayarak ve özellikle Albrecht Dürer ve Hans Baldung Grien gibi Kuzeyli ustalar tarafından cadı kadın imgesi görsel literatüre çoktan oturtulmuştur. Heinrich Aldegrever ve Cornelis Bos eserlerindeki kadın demonların biçimsel olarak kendilerinden önceki ustalardan öykülendikleri kesin gibi gözükmemektedir.¹⁰² Genel bir bakış ile Zengin Adam ve Lazarus Meselinin resim sanatındaki temsilleri, yüzyıllar içinde değişen ortamlara yönelik olarak hedeflenen etkiyi yaratabilmek için anlatı dışında olan ağır işkence sahneleri, demonlar ve cadı figürleri gibi unsurları dâhil etmiştir.

¹⁰² Cadı kadın imgesinin oluşumundaki süreç için bkz: Baykar Demir, *Batı Sanatında Ötekinin Temsili Olarak Cadı İmgesi*, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı, İstanbul, 2017, 3. Bölüm.



Resim 70: Meister des Codex Aureus Epternacensis, 1035-1040, Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg



Resim 71: Pictorial Bible of the Abbey of St. Bertin, Yalvaran Zengin Adam ve İbrahim, 1190-1200, The Hague, Koninklijk Bibliotheek, Lahey



Resim 72: Grande Bible Historiale Completee by Guiard des Moulins 1371-1372, Meermano Museum, Den Haag



Resim 74: Heinrich Aldegrever, Zengin Adam Cehennemde, Lazarusu İbrahim ile Görür, 1554



Resim 75: Cornelis Bos, Lazarus Cennette ve Zengin Adam Cehennemde, 1547

2.2.2. Adaletsiz Kâhya Meseli

“İsa öğrencilerine şunları da anlattı: "Zengin bir adamın bir kâhyası vardı. Kâhya, efendisinin mallarını çarçur ediyor diye efendisine ihbar edildi. Efendisi kâhyayı çağırıp ona, 'Nedir bu senin hakkında duyduklarım? Kâhyalığının hesabını ver. Çünkü sen artık kâhyalık edemezsin' dedi. "Kâhya kendi kendine, 'Ne yapacağım ben?' dedi. 'Efendim

kâhyalığı elimden alıyor. Toprak kazmaya gücüm yetmez, dilenmekten utanırım. Kâhyalıktan kovulduğum zaman başkaları beni evlerine kabul etsinler diye ne yapacağımı biliyorum." "Böylelikle efendisine borcu olanların hepsini tek tek yanına çağırır. Birincisine, 'Efendime ne kadar borcun var?' dedi. "Adam, 'Yüz ölçek zeytinyağı' karşılığını verdi. "Kâhya ona, 'Borç senedini al ve hemen otur, elli ölçek diye yaz' dedi. "Sonra bir başkasına, 'Senin borcun ne kadar?' dedi. "'Yüz ölçek buğday' dedi öteki. "Ona da, 'Borç senedini al, seksen ölçek diye yaz' dedi. "Efendisi, dürüst olmayan kâhyayı, akıllıca davrandığı için övdü. Gerçekten bu çağın insanları, kendilerine benzer kişilerle ilişkilerinde, ışıktaki yürüyenlerden daha akıllı oluyorlar. Size şunu söyleyeyim, dünyanın aldatıcı servetini kendinize dost edinmek için kullanın ki, bu servet yok olunca sizi sonsuza dek kalacak konutlara Kabul etsinler." "En küçük işte güvenilir olan kişi, büyük işte de güvenilir olur. En küçük işte dürüst olmayan kişi, büyük işte de dürüst olmaz. Dünyanın aldatıcı serveti konusunda güvenilir değilseniz, gerçek serveti size kim emanet eder? Başkasının malı konusunda güvenilir değilseniz, kendi malınız olmak üzere size kim bir şey verir? "Hiçbir uşak iki efendiye kulluk edemez. Ya birinden nefret edip öbürünü sever, ya da birine bağlanıp öbürünü hor görür. Siz hem Tanrı'ya, hem paraya kulluk edemezsiniz." (Luka 16:1-13)

Mesel Üzerine Yorumlar

Dinbilimsel açıdan çözümlenmesi en güç mesellerden biri olarak kabul edilen Adaletsiz Kâhya meseli çok az sayıda resme konu olmuştur. Kâhya, zengin adama göre mi, anlatıcıya göre mi yoksa borç sahiplerine göre mi adaletsizdir? Meselin merkezinde efendi mi yoksa adaletsiz kâhya mı vardır? Veya Türkçedeki son dönem çevirilerindeki “*haksız zenginlik ilahı*” olarak Türkçeye çevrilmiş, aslında “*mammon*” isimli ilah neyi işaret ediyordu? Bu ve bu tip birçok dinbilimsel sorunun üretilmiş az sayıdaki eser üzerinde hiçbir etkisi olmamıştır.

Tarihsel veriler doğrultusunda meselin bazı noktaları incelendiğinde dikkat çekici detaylar ortaya çıkar. Bunlardan biri resim sanatında mutlaka gösterilen figürlerden biri olan kâhyanın yarılacağı borçların dönemin ekonomisindeki karşılıklarıdır. Örneğin ilk sırada bulunan yüz ölçek zeytinyağı sekiz yüz veya dokuz yüz galon ediyor bu ise yüz elli ağacın hasadına denk geliyordu. Maddi olarak hesaplandığında ise ortalama bir işçinin bir buçuk yıllık maaşı ile karşılanabilirdi. Yüz ölçek buğday ise yaklaşık yüz elli kişiyi bir sene doyuracak bir miktar

olarak hesaplanıyor ve maddi karşılığı ise ortalama bir işçinin yedi buçuk yıllık maaşına denk geliyor.¹⁰³ Tüm bu miktarlara bakıldığında, sahnede bulunanların ortalama bir işçi sınıfına göre daha yüksek gelir segmentinden olduğu anlaşılabilir. Eserlerde bulunan figürlerin kıyafetleri bu bilgi ile paralellik içindedir.

İkonografik Çözümleme

Bu meseli konu alan sahnelerde anlatıda geçen efendinin varlığı ve yokluğu açısından iki kalıp göze çarpar. İlki kâhyanın efendisine hesap verdiği sahnedir. Marinus van Reymerswale'in "*Adaletsiz Kâhya Meseli*" isimli eserinin (Resim 76) ön planında bu sahnenin betimlenmiş olduğu görülür. Masa başında oturan efendi gösterişli kıyafetleri ile resmedilmiştir. Oda içinde üzerine notlar alınmış birçok kâğıdın bulunuyor olması, bu mekânı efendinin çalışma odası olarak yorumlayabilmemize yardım eder. Ayaktaki figür ise kuşkusuz adaletsiz kâhyadır. İki figür arasındaki iletişimi sağlayan el jestleri dikkat çekicidir. Efendinin el jestleri karşısındakinin konuşmasını keserek kendi istediği hesabı almaya zorladığını, kâhyanın el jestleri sanki efendisinin duymayı istediği şeyleri geçiştirmeye çalışıp kendini aklamaya çalıştığını işaret eder. Kâhyanın el jestleri anlık durumu idare etmek üzerine biçimlenmişken dışarıya doğrulttuğu bakışlarında, anlatıdaki "*'Ne yapacağım ben?' dedi. 'Efendim kâhyalığı elimden alıyor.'*" cümlesindeki endişe rahatlıkla okunabilir. Buraya kadar olan bölüm mesel bağlamında doğrudan bir anlatıya sahiptir. Genel bir bakış ile Kuzey resminde görülen "para" ile ilgili bazı betimler ile ciddi bir benzerlik içindedir. İç mekânda bulunan masanın başında çift portre kullanımı ile Quentin Massys'in, "*Vergi Toplayıcısı ve Eşi*" (Resim 77) farklı bir ressamdan oldukça benzer bir örnek olarak gösterilebilir. Bununla birlikte Marinus van Reymerswale'in, Massys ile biçimsel olarak oldukça benzer başka bir eseri "*Para Değiştiricisi ve Eşi*" (Resim 78) ismiyle yaklaşık yirmi beş yıl sonra resmedilmiştir. Diğer örnekler de Reymerswale'in "*Vergi Toplayıcısı*" (Resim 79) ve "*Aziz Matta'nın Çağrılışı*" (Resim 80) isimli eserlerindeki tematik benzerlik dönemin para ile ilgili mekânları ile ilgili analogi kurar niteliktedir. Tüm bu detaylarda Reymerswale'in zengin bir adam olarak efendiyi ve odasını resmederken kendi döneminin bankerlerini ve onların çalışma alanlarını kullandığı açıktır. Mesel anlatısı dışında

¹⁰³ Snodgrass, **A.g.e.**, s. 314-315.

Reymerswaele'in veya genel olarak Kuzey resminde çok sayıda "para"nın ön planda olduğu sahnenin yer alışı Kuzey coğrafyasında seküler devlet yapısının gelişmesi ile ticaretin önünün açılması ve dönemin resim tüketicileri/sipariş verenleri olan burjuvanın maddi anlamda yükselişi ile bağlantılıdır.

Eserin sağ köşesindeki küçük kısım meselin bir sonraki aşamasını betimlemiştir. Kalabalık gruba karşısına almış figürün, kırmızı üzerine siyah kıyafetlerinden kâhya olduğunu anlarız. Efendisine borcu olanları toplamış ve anlatının da işaret ettiği üzere gelecekteki pozisyonunu sağlamlaştırmak için efendisine borcu olanların borçlarını azaltarak kendine dostlar edinmektedir.



Resim 76: Marinus van Reymerswaele, Adaletsiz Kâhya Meseli, yaklaşık, 1540,
Kunsthistorisches Museum, Vienna



Resim 77: Quentin Massys, Vergi Toplayıcısı ve Eşi, 1514, Louvre Museum, Paris



Resim 78: Marinus van Reymerswaele, Para Değiştiricisi ve Eşi, 1539, Museo del Prado, Madrid



Resim 79: Marinus van Reymerswaele, Vergi Toplayıcısı, 1542, Alte Pinakothek, Munich



Resim 80: Marinus van Reymerswaele, Aziz Matta'nın Çağrılışı, 1530, Thyssen-Bornemisza Museum, Madrid

Diğer bir gösterim biçimi ise efendinin yokluğunda kâhya ve efendisine borcu olanların masa başında hesap yaptıkları anı eserin merkezine almıştır. Crispijn van de Passe'nin “*Adaletsiz Kâhya Meseli*” isimli baskısında (Resim 81) bu gösterim kalıbı için gereken tüm detayları barındırmaktadır. İç mekânda gösterilen figür grubu biçimsel olarak Reymerswale'in eserinde olduğu gibidir, yani kâhya borçluların hepsini karşısına almışken resmedilmiştir. Kâhya ve iletişimde olduğu figüre bakılırsa anlatıdaki '*Borç senedini al ve hemen otur, elli ölçek diye yaz*' pasajının resmedildiği görülür. Sahne durağan bir hesap anından çok figürlerin el jestleri ve genel duruşları ile efendinin yapılan işlemi görmesinden korkan aceleci bir ortamı yansıtmaktadır.



Resim 81: Crispijn van de Passe (I), Adaletsiz Kâhya Meseli, 1604

2.2.3. Zengin Ahmak Meseli

“İsa onlara şu benzetmeyi anlattı: ‘Zengin bir adamın toprakları bol ürün verdi. Adam kendi kendine, ‘Ne yapacağım? Ürünlerimi koyacak yerim yok’ diye düşündü. Sonra, ‘Şöyle yapacağım’ dedi. ‘Ambarlarımı yıkap daha büyüklerini yapacağım, bütün tahıllarımı ve

mallarımı oraya yığacağım. Kendime, ey canım, yıllarca yetecek kadar bol malın var. Rahatına bak, ye, iç, yaşamın tadını çıkar diyeceğim.' "Ama Tanrı ona, 'Ey akılsız!' dedi. 'Bu gece canın senden istenecek. Biriktirdiğin bu şeyler kime kalacak?' "Kendisi için servet biriktiren, ama Tanrı katında zengin olmayan kişinin sonu böyle olur." (Luka 12:16-21)

Mesel Üzerine Yorumlar

Kilisenin sıklıkla işaret ettiği günahlardan biri olan açgözlülük ile bağlantılı olan mesel resim sanatında oldukça az örneğe konu olmuştur. Doğrudan bir anlatımı vardır ve nadir birkaç örnek dışında erken dönem Kilse Babaları ve ortaçağ dönemi boyunca alegoriler üzerinden çözümlenmemiştir.

İkonografik Çözümleme

Mesel anlatısı yapısal olarak zenginlik ve benzeri temaları ele almış diğer eserler ile kolaylık ile karıştırılabilecek niteliktedir. Bu karışıklığı belli ölçüde engelleyecek belirleyici unsurlar zengin adamın bulunduğu yerin yakınlarında yenilenen bir ambar/yapı ve etrafında çalışan işçilerdir. Jan Luyken'nin "*Ahmak Zengin Meseli, Serveti ile Çevrelenmişken*" isimli baskısı ve Hans Bol'un "*Cimri Köylü Meseli*" (Resim 82-83) belirleyici unsurları sade biçimde göstermiş iki örnektir. Jan Luyken'in baskısında anlatının sahip olduğu detaylar dışında hiçbir farklılık gözükmemektedir. Bol'un baskısında ise, diğer meselleri ele alırken olduğu gibi bir figür grubu ile birlikte İsa da resmedilmiştir. Resmin sağ tarafında, etrafındaki figürlere öğreten İsa, ağaç dibinde oturan, muhtemelen zengin adamın kendisi olan yaşlı figürü işaret etmektedir. Baskının alt kısmında "*Luc 12*" ile biten bölüm akla anlatıdan alıntıyı getirse de pasaj ile ilgili bir not yer almaktadır.¹⁰⁴

Doğrudan anlatıya sadık kalan bu örneklerin dışında, kilisenin tasvip etmediği zenginlik

¹⁰⁴ *Ingens ad vitium mortales ducit opum vis, Aedificantque suis nova frugibus horrea, cunctam, Figentes temere terrena in mole salutem. At messe ignotas potitur, cellaque recondit. Luc 12*" "Büyük miktardaki zenginliğin gücü ölümlü insanı ahlaksızlığa yönlendirir. Tarlalarının ürünleri için yeni tahıl ambarları yaparlar, düşüncesizce tüm güvencelerini dünyasal güce bağlarlar. Fakat düşük kondisyondaki adam hasat alır ve deposunu düzenler.

ve açgözlülük teması üzerinden meselin ilişkilendirildiği bir örnek olarak David Kindt'in¹⁰⁵ “Zengin Adam ve Ölüm” isimli eserine bakılabilir (Resim 84). Resim, zenginlik ve ölüm temasının yan yana getirildiği eserlerdeki birçok motifi geleneksel şekilde ele almıştır. *Vanitas* ve *memento mori* kavramlarını, kum saati tutan bir iskelet ile göstermiş, yanı sıra zenginliğin işaretleri ise masa üzerindeki nesneler aracılığı ile yalın biçimde verilmiştir. İlk bakışta resimsel olarak mesel anlatısı ile direkt bir bağ kurmak olası değilse de zengin adamın başının hemen yanındaki oval çerçeve içindeki metin¹⁰⁶ Aşağı Almanca dilinde yazılmış “*ey canım, yıllarca yetecek kadar bol malın var. Rahatına bak, ye, iç, yaşamın tadını çıkar diyeceğim*” ifadesiyle Luka İncilindeki ilgili bölümü işaret etmiştir.

Zengin Adam ve Lazar meseli dışında kalan para ile ilgili mesellerin resim sanatında oldukça az işlenmiş olduğu görülmektedir. Bununla birlikte mevcut örneklerin Latin ikonografisinden çok az örneği varken Kuzey ikonografisi adeta mesellerin resim sanatındaki varlığının yegâne sebebi haline gelmesi elbette coğrafyanın geçirdiği yapısal reformlar ile bağlantılıdır. Kuzey coğrafyasındaki seküler çağın gelişi özellikle ticareti ve ekonominin ivmelenmesine sebep olmuştur.

¹⁰⁵ Hamburg, Aziz Jakob Kilisesinde bulunan tablonun ressamı için çevrimiçi birçok kaynak Kindt'i gösterse de eser anonim bir sanatçı tarafından yapılmıştır, restorasyonu ise Kindt tarafından yapılmıştır. <https://masters-of-mobility.rkdstudies.nl/11-david-kindt-c-1580-1652-portrait-painter-in-hamburg/114-history-paintings/> (23.11.2020)

¹⁰⁶ “*Leue seele, du heffst einen groten, Vorradt, vp vele ijare, Hebbe nu rouwe et drinck, vnde hebbe einen guden moth.*”



Resim 82: Jan Luyken, Ahmak Zengin Meseli



Resim 83: Hans Bol, Cimri Köylü Meseli, 1585



Resim 84: David Kindt, Zengin Adam ve Ölüm, 1622, Sankt Jacobi Kilisesi, Hamburg

2.3. Göklerin Egemenliği İle İlgili Meseller

2.3.1. Hardal Tohumu Meseli ve Maya Meseli

“İsa onlara bir benzetme daha anlattı: "Göklerin Egemenliği, bir adamın tarlasına ektiği hardal tanesine benzer" dedi. "Hardal tohumların en küçüğü olduğu halde, gelişince bahçe bitkilerinin boyunu aşar, ağaç olur. Böylece kuşlar gelip dallarında barınır.” (Matta 13:31-32, Markos 4:30-32, Luka 13:18-19)

“İsa onlara başka bir benzetme anlattı: ‘Göklerin Egemenliği, bir kadının üç ölçek una karıştırdığı mayaya benzer. Sonunda bütün hamur kabarır.’” (Matta 13:33, Luka 13:20-21)

İbrani ve Greko-Romen dünyasında hardal tohumundan daha küçük tohumların varlığı biliniyor olsa bile küçük boyu ile ismi hep yan yana getirilmiş bir tohum olmuştur. Hardal tohumunun büyümesi, İsa’nın doğumundan ölüp dirilmesine kadar olan süreç ve Kilisenin gelişmesi ile ilişkilendirilmiştir.¹⁰⁷ Ulaşabildiğimiz tek örnek olan Luyken’in baskısı (Resim 85) tüm alegorik benzetmelerden uzak yalın bir şekilde konuyu ele almıştır. Eserin merkezinde kısa boylu bir ağaç, dallarına konmuş birkaç kuş ve ağacın hemen yakınında iki anonim figür yer almaktadır. Resim sanatında örneği az olan diğer eserler gibi bu örneğin de resim başlığının doğrudan meseli işaret etmemesi durumunda İncil’deki anlatı ile doğrudan ilişkilendirilebilmesi olanaksızdır.

Maya Meseli’ndeki kadın Meryem ve Kilise ile, maya ise on iki havari, Hristiyanlık doktrini ve kutsal metinler bilgisi ile ilişkilendirilmiştir.¹⁰⁸ Dinbilimsel bu çözümlemelerin resim sanatında tek bir örneğine ulaşabildiğimiz Luyken baskısı üzerinde bir etkisi olmamıştır (Resim 86). Nitekim Luyken’in baskısına bakıldığında, sahnenin günlük hayattan bir kesit sunduğu izlenimi edinilir çünkü kompozisyonda ipucu olarak yakalayabileceğimiz bir görsel motif göz çarpmaz. Aslında bu durum meselin içeriği ile de bağlantılıdır.

¹⁰⁷ Snodgrass, A.g.e, s. 177.

¹⁰⁸ Snodgrass, A.g.e, s. 186.



Resim 85: Jan Luyken, Hardal Tohumu Meseli, Baskı



Resim 86: Jan Luyken, Maya Meseli

2.3.2. Saklı Hazine Meseli

“Göklerin Egemenliği, tarlada saklı bir defineye benzer. Onu bulan yeniden sakladı, sevinçle koşup gitti, varını yoğunu satıp tarlayı satın aldı.” (Matta 13:44)

Meseli Üzerine Yorumlar

Erken dönem Kilise saklı hazineyi genel olarak Mesih ile ilişkilendirmiş, bunu yaparken de onun dünyada vücut bulmuş hali veya onu anlatan kutsal metinler ile bütünleştirmek gibi çeşitli sınıflandırmalar yaparak yorumlamıştır. Bunun yanı sıra, anlatıdaki saklı hazine İncil metni, bakirlik kavramı, cennet, çeşitli erdemler özellikle de bilgelik olarak açıklanmıştır. Tüm bu çözümlemelerin yanı sıra hazinenin, dünyasal değerleri reddedip yardım severliğe adanmanın

bir göndermesi olarak da yorumlandığı olmuştur.¹⁰⁹

İkonografik Çözümleme

Eldeki az sayıda örnek arasında Domenico Fetti'nin “*Saklı Hazine Meseli*” (Resim 87) ve Rembrandt'a atfedilmiş “*Saklı Hazine Meseli*” (Resim 88) isimli eserlerde alegorik yorumlamalardan uzak, anlatının en yalın hali ile toprak altından çıkartılmakta olan ve çıkartılmış hazineler resmedilmiştir. İki resmin de isimleri yok sayılırsa ikonografik bağlamda doğrudan İncil anlatısı ile ilişkilendirilmesi veya benzeri temada üretilmiş diğer eserlerden ayrıştırılabilmesi olanaksızdır.

¹⁰⁹ Snodgrass, **A.g.e.** s, 193.



Resim 87: Domenico Fetti, Saklı Hazine Meseli, Kunsthistorisches Museum, Vienna



Resim 88: Rembrandt Atölyesi, Saklı Hazine Meseli, y. 1630, Museum of the Fine Arts, Budapest

2.3.3. İnci Meseli

"Yine Göklerin Egemenliği, güzel inciler arayan bir tüccara benzer. Tüccar, çok değerli bir inci bulunca gitti, varını yoğunu satıp o inciyi satın aldı." (Matta 13:45)

Mesel Üzerine Yorumlar

Genel bakışta, Kilise değerli inciyi Mesih, inciyi arayan tüccarı ise iyi insanlar olarak tanımlamıştır. Aziz Jerome inciyi Hristiyanlık, iyi inci metaforunu ise Yasa ve Peygamberler ile iletişimde olan insanlar olarak yorumlamıştır. Bununla birlikte inci ahlaki kurallar, sevgi ve Tanrı sözü olarak da tanımlanmıştır.¹¹⁰

¹¹⁰ Snodgrass, A.g.e, s. 200.

İkonografik Çözümleme

Fetti'nin "*Değerli İnci Meseli*" meseli resminde (Resim 89) herhangi bir ticaret konulu sahneden ayırt edilmesi olanaksız şekilde resmedilmiştir. Sahnenin Kutsal Kitap sahnesi olduğunu belirten herhangi bir belirleyici unsur mevcut değildir. Jan Collaert I'in baskısı (Resim 90) hem İnci Meseli'ni hem de Hazine Meselini aynı sahne içinde ele almıştır. Sağ tarafta elinde küreği bulunan adam tarlayı sahibinden satın alırken, geri planda ilerleyen zaman resmedilmiş ve satın aldığı toprağı kazarak hazineye ulaşmaya çalışırken resmedilmiştir. Sol tarafta ise tüccar incileri satın alırken resmedilmiştir. Hem tarlayı satan hem de inciyi satan figürler aynı kıyafetler içinde betimlenişse de biri gür saçlıyken diğeri seyrek saçla resmedilmiştir. Bu noktada dinbilimsel bir göndermenin varlığı açıktır. Detaylara devam etmeden önce söz konusu baskıyı içeren serinin isminin "*Yeni Ahit'i Hazine Edin*" olduğunu hatırlamakta fayda görüyoruz. İnciyi ve tarlayı satan figürler farklı kişiler olsa da aynı kültürden geldiklerine emin olabileceğimiz kıyafetler içinde resmedilmişlerdir. Uzun saç ve sakallarından kıyafetlerine değin bu figürler resim sanatında görmeye alışkın olduğumuz Eski Ahit karakterleri ile önemli bir benzerlik içinde tasarlanmışlardır. Diğer yanda satın alan figür iki kısımda farklı kıyafet ile resmedilmişse bile yüz detaylarında aynıdır. Yani satın alan aynı kişi, inciyi ve tarlayı satanlar ise aynı kültürden farklı iki kişi olarak kabul edilebilir. Böylece hazineyi bulan ve değerli inciyi alan figürün Yeni Ahit'i temsil ettiği düşünülebilir. Bu doğrultuda Eski Ahit ve Yeni Ahit arasındaki bağlantıya veya devir teslimine bir gönderme olduğu düşünülebilir.¹¹¹

¹¹¹ Resmin hemen altında, "*Cennetin ihtişamı gömülü bir hazine gibidir ve değerli inciyi toplar, Mat 13*" anlamına gelen "*Defosso similis thesauro est gloria coeh et margaritam conquirenti pretiosam, Mat 13.*" Yazmaktadır.



Resim 89: Domenico Fetti, Değerli İnci Meseli, 17. Yüzyıl, Kunsthistorisches Museum, Vienna



Resim 90: Jan Collaert I, Thesaurus Novi Testamenti/ Yeni Ahit'i Hazine Edin, 1585

2.3.4. İkinci Meseli

“İsa onlara benzetmelerle birçok şey anlattı. ‘Bakın’ dedi, ‘Ekincinin biri tohum ekmeye çıktı. Ektiği tohumlardan kimi yol kenarına düştü. Kuşlar gelip bunları yedi. Kimi, toprağı az, kayalık yerlere düştü; toprak derin olmadığından hemen filizlendi. Ne var ki, güneş doğunca kavruldular, kök salamadıkları için kuruyup gittiler. Kimi, dikenler arasına düştü. Dikenler büyüdü, filizleri boğdu. Kimi ise iyi toprağı düştü. Bazısı yüz, bazısı altmış, bazısı da otuz kat ürün verdi. Kulağı olan işitsin!’ Öğrencileri gelip İsa’ya, “Halka neden benzetmelerle konuşuyorsun?” diye sordular. İsa şöyle yanıtladı: “Göklerin Egemenliği’nin sırlarını bilme ayrıcalığı size verildi, ama onlara verilmedi. Çünkü kimde varsa, ona daha çok verilecek, bolluğı kavuşturulacak. Ama kimde yoksa, elindeki de alınacak. Onlara benzetmelerle konuşmamın nedeni budur. Çünkü, ‘Gördükleri halde görmezler, Duydukları halde duymaz ve anlamazlar.’” Böylece Yeşaya’nın peygamberlik sözü onlar için gerçekleşmiş oldu: ‘Duyacak duyacak, ama hiç anlamayacaksınız, Bakacak bakacak, ama hiç görmeyeceksiniz! Çünkü bu halkın yüreğı duygusuzlaştı, Kulakları ağırlaştı. Gözlerini kapadılar. Öyle ki, gözleri görmesin, Kulakları duymasın, yürekleri anlamasın Ve bana dönmessinler. Dönselerdi, onları iyileştirdim.’” Ama ne mutlu size ki, gözleriniz görüyor,

kulaklarınız işitiyor! Size doğrusunu söyleyeyim, nice peygamberler, nice doğru kişiler sizin gördüklerinizi görmek istediler, ama göremediler. Sizin işittiklerinizi işitmek istediler, ama işitemediler. "Şimdi ikinciyle ilgili benzetmeyi siz dinleyin. Kim göksel egemenlikle ilgili sözünü işitir de anlamazsa, kötü olan gelir, onun yüreğine ekileni söker götürür. Yol kenarına ekilen tohum işte budur. Kayalık yerlere ekilen ise işittiği sözünü hemen sevinçle kabul eden, ama kök salamadığı için ancak bir süre dayanan kişidir. Böyle biri Tanrı sözünden ötürü sıkıntı ya da zulme uğrayınca hemen sendeleyip düşer. Dikenler arasında ekilen de şudur: Sözünü işitir, ama dünyasal kaygılar ve zenginliğin aldattıcılığı sözünü boğar ve ürün vermesini engeller. İyi toprağa ekilen tohum ise, sözünü işitip anlayan birine benzer. Böylesi elbette ürün verir, kimi yüz, kimi altmış, kimi de otuz kat." (Matta 13:3-23, Markos 4:3-20, Luka 8:5-15)*

İkonografik Çözümleme

Üç İncil’de de mesel anlatısının bittiği yerden hemen sonra meselin çözümü mevcut. Bu anlamda, İnciller içinde meselin çözümlemesinin İsa tarafından verildiği az sayıdaki anlatıdan biridir. Dolayısıyla, mesel üzerine dinbilimsel açıklamalar da İsa’nın yorumuyla bütünleşir.

Meselin resim sanatındaki erken örneklerinden biri Lectionary İncilindeki minyatürdür (Resim 91) . Anlatının her aşaması bir sütun içinde beş bölümde gösterilmiştir. En üst kısımda İsa ile öğrencilerinin mesel ile ilgili konuşması, ikinci bölümde yol kenarına düşen tohumların kuşlar tarafından yenilmesi, üçüncü bölümde kurak araziye düşmüş tohumlar, dördüncü bölümde dikenler arasına düşüp boğulmuş filizler son bölümde ise iyi toprağa düşüp kat kat ürün vermiş tohumlar resmedilmiştir. Minyatürdeki anlatım şekli oldukça yalın ve metne sadıktır. İlerleyen dönemlerde üretilmiş eserlerde de anlatının tüm sahnelerinin bir kompozisyon içerisinde gösterilmesi yöntemi devam ettirilmiştir. Buna örnek olarak Crispijn van de Passe (I)’nin “*Ekinci Meseli*” (Resim 92), Antonie Wierix (II)’nin “*Ekinci Meseli*” (Resim 93) ve Georg Pencz’in “*Ekinci Meseli*” (Resim 94) isimli baskıları gösterilebilir. Tüm kompozisyonlar metne sadık şekilde tasarlanmıştır. Sadece Wierix, kendinden önceki Wierix ailesi mensubu ressam gibi kompozisyonundaki ilgili bölümlere harfler atayarak ilgili bölümü mesel anlatısındaki satırlar ile

desteklemiştir. Son olarak Jacopo Bassano'nun "*Ekinci Meseli*" (Resim 95) isimli eserine bakılabilir. Oldukça küçük ebatta olan bu eserde (51x63cm.) sırtı izleyiciye dönük olan ikinci figürü dışında, anne, çocuk ve köpek figürleri mevcuttur. Eserin küçük ebatta oluşu nedeniyle anlatıdaki dört farklı aşamanın nasıl yerleştirildiğini saptamak güçtür. Ekinci ile geri plandaki ev arasındaki yolun anlatıdaki yol kenarını temsil ettiği düşünülebilir. Bununla birlikte gökteki bir kuşun buraya atılmış tohumlara doğru alçalıyor oluşu bu savı destekler. Toprağı az kayalık yerlere düşüp kavrulan tohum için uygun bir nokta saptamak zor gözükmemektedir ve bununla ilişkili olarak onu kavuracak güneş kompozisyonda mevcut değildir. Kadın ile adam arasındaki bölümde bulunan kısa boylu dikenli bitkiler, anlatıdaki filizleri boğan dikenler ile ilişkilendirilebilir. Son olarak ise iyi toprağa düşüp ürün veren tohumların direkt resimsel karşılığını bulmak zordur. Fakat dolaylı yoldan bir yorum ile ekincinin karısı olarak tanımlanabilecek kadın ve çocuğu, kadının çocuk vermesi ve aile kavramları üzerinden bereketin temsili olarak düşünülebilir.



Resim 91: Lectionary, , 13.yüzyılın dördüncü çeyreği, Bibliothèque nationale de France, Paris



Resim 92. Crispijn van de Passe (I), Ekinci Meseli, 1604



Resim 93: Antonie Wierix (II), Ekinci Meseli, 1593



Resim 94: Georg Pencz, Ekinci Meseli, 1534-1535



Resim 95: Jacopo Bassano, Ekinci Meseli, 1567-1568, Uffizi, Firenze

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

İKONOĞRAFİK ÇÖZÜMLEME: AHLAK VE YAŞAM BİÇİMİ İLE İLGİLİ MESELLER

3.1. Müritlik Meselleri

3.1.1. İyi Samiriyeli Meseli

“Yasa yorumcularından biri ayağa kalktı. İsa’yı denemek amacıyla gelip şöyle dedi: ‘Öğretmenim, sonsuz yaşamı miras almak için ne yapmalıyım?’ İsa ona, ‘Kutsal Yasa’da ne yazılmıştır?’ diye sordu. ‘Orada ne okuyorsun?’ Adam şöyle karşılık verdi: ‘Tanrın Rab’bi bütün yüreğinle, bütün canınla, bütün gücünle ve bütün aklınla seveceksin. Komşunu da kendin gibi seveceksin.’ İsa ona, ‘Doğru yanıt verdin’ dedi. ‘Bunu yap ve yaşayacaksın.’ Oysa adam kendini haklı çıkarmak isteyerek İsa’ya, ‘Peki, komşum kim?’ dedi. İsa şöyle yanıt verdi: ‘Adamın biri Yerusolim’den Eriha’ya inerken haydutların eline düştü. Onu soyup dövdüler, yarı ölü bırakıp gittiler. Bir rastlantı olarak o yoldan bir kâhin geçiyordu. Adamı görünce yolun öbür yanından geçip gitti. Bir Levili de oraya varıp adamı görünce aynı şekilde geçip gitti. O yoldan geçen bir Samiriyeli ise adamın bulunduğu yere gelip onu görünce, yüreği sızladı. Adamın yanına gitti, yaralarının üzerine yağla şarap dökerek sardı. Sonra adamı kendi hayvanına bindirip hana götürdü, onunla ilgilendi. Ertesi gün iki dinar çıkararak hancıya verdi. ‘Ona iyi bak’ dedi, ‘Bundan fazla ne harcarsan, dönüşümde sana öderim.’ ‘Sence bu üç kişiden hangisi haydutlar arasına düşen adama komşu gibi davrandı?’ Yasa yorumcusu, ‘Ona acıyıp yardım eden’ dedi. İsa, ‘Git, sen de öyle yap’ dedi.” (Luka 10:25-37)

Mesel Üzerine Yorumlar

Resim sanatında sıklıkla görülen mesellerden biri olan İyi Samiriyeli, anlatımın niteliği

açısından mesel özelliği taşıyıp taşımadığı tartışmalıdır.¹ Ne var ki doğrudan edebiyat alanını ilgilendiren bu durum ikonografik gelenek bağlamında problem teşkil etmez. Meselin iyi anlaşılabilmesi için anlatının en önemli karakteri sayılabilecek Samiriyeli figürünü ve Samiriyelilerin kim olduğunu, ayrıca bu halkın İsrailoğulları ile tarihsel bağlarını incelemek faydalı olacaktır.

Samiriye ismi Batı Şeriyâ'nın kuzey kısmındaki dağlık alan olan Samarya isimli bölgeden türetilmiştir. Yeni Ahit anlatısı öncesindeki kaynaklar Samiriyelilerin Kral Süleyman'ın ölümünden sonra Yahuda oymağından ayrılan bir topluluk olduğunu işaret etmektedir.² Yani bu topluluk kökenlerinde İsrailoğullarına mensupturlar. Samiriyeliler coğrafi açıdan Samarya halkını işaret eden bir gruptur fakat onların etnik tarihi Kutsal Kitap anlatılarındaki pozisyonlarını belirler. Yahuda oymağından ayrıldıktan sonra yaşanan hadiseler İsrailoğullarının önemsedikleri ve İsa'nın zamanına kadar belleklerinde yer etmiş yeni bir kimlik yaratmıştır.

İsrailoğullarının Babil sürgününe neden olan geniş çaplı istilanın bir ayağı olarak M.Ö 721 yılında Samarya'nın yıkılışının ardından istilanın lideri olan II. Sargon coğrafyadan 27.000 kişiyi sınır dışı etmiştir. Ne var ki Samarya'nın yerli halkından bir kısım orada bırakılmış ve Babil'den Samarya'ya getirilen göçmenler ile karışmışlardır.³ Söz konusu kolonileşmenin sebep olduğu milletler arası karışım kültürel ve dini hayatta elbette çeşitli farklılıkların oluşmasına gebe olmuştur. Samiriyeliler Kutsal Kitapları olarak Tevrat'ın ilk beş kitabını kabul etmeye devam etmişlerdir. Fakat ilk beş kitabın yorumlanışında İsrailoğulları ile farklılıklara sahiptirler. Samiriyeliler Antik İsrail'den kalan ve Musa'nın Gerizim dağında pratiklerini uygulamış olduğu öğretilerin tek doğru savunucuları olduklarını düşünmüşlerdir. Onların dini yaklaşımına göre İsrailoğullarının en büyük kabahati Tevrat'ı değiştirerek Gerizim dağının önemini sınırlayıp tapınağı Gerizim dağı yerine Yerusolime kurmalarıdır.⁴ Yani en önemli farklılıklardan biri en kutsal mekân olarak Yerusolim ve Gerizim bölgelerinin seçilmesi noktasındaki farklılıktır. Bunula birlikte yıllar sonra İsrailoğulları Babil sürgününden ana vatanlarına geri döndüklerinde

¹ Klyne R. Snodgrass, **Stories with Intent A Comprehensive Guide to the Parables of Jesus**, William B. Eerdmans Publishing Company, Cambridge, 2008, s. 267.

² T. A. Caldwell, "Samaritans" **The New Catholic Encyclopedia**, Second Edition, Vol. XII, Ed. Thomas Carson vd., Washington D.C, Gale, 2003, s. 634.

³ E. Peretto "Samaritans" **Encyclopedia of Ancient Christianity**, Ed: Angelo di Berardino, IVO Academic, Illinois, 2014, s. 3:475-476

⁴ **Harper Collins Bible Dictionary**, Ed: Paul J. Achtemeier, Harper Collins Publishers, ed. San Francisco, 1996, s. 965.

Samiriyeliler onlara katılmak için teklifte bulunmuşlar, fakat reddedilmişlerdir.⁵ Bu geri dönüşün ardından çok sayıda nedenden dolayı iki grubun ilişkileri iyiye gitmemiştir. Öyle ki bu durum iki taraf arasında yapılmış evliliklerin bozulması ve yenilerinin de olmaması için yasaklamaların çıkartılmasına kadar uzamıştır. Bu süreçte iki grup arasındaki önemli tarihi olaylardan biri olarak Ezra kitabında yer alan, Samiriyelilerin Yeruşalim duvarlarının yeniden inşa edilmesine karşı çıkışları gösterilebilir.⁶

Tarihi süreçte yaşanan gerginlik, iki halk arasındaki evliliklerin yasaklanmasında olduğu gibi günlük pratikleri de etkilemiştir. Haham yasalarının getirdiği sınırlamalar mevcuttur. Sınırlamaların yanı sıra iki halkın bir araya gelmesini sağlayan az sayıdaki yasalarda İsraililerin Samiriyelilerden ekmek ya da şarap alması veya belli ölçüde ticari ilişkide bulunmasının yasal bırakılması gibi örnekler mevcuttur. Diğer tarafta Samiriyeliler “onda bir vergisi” vererek tapınağa katkıda bulunabilirdi. Fakat İsrail halkının başka bir milletten yardım almasının İsrail’in kurtuluşunu geciktireceğine inanan, tutucu sayılabilecek yapıya sahip bir halk olduğunu hatırlamakta fayda vardır.⁷ Bu tutum ve iki grup arasında tarih boyunca yaşanmış problemlerin izleri İsa’nın yaşadığı çağa kadar toplum içinde kendini göstermiştir.

İsa zamanında birini Samiriyeli olarak isimlendirmek hakaret olarak sayılıyordu. Buna örnek olarak Yuhanna 8:48’de bulunan ayet gösterilebilir: “*Yahudiler O’na şu karşılığı verdiler: ‘Sen, cin çarpmış bir Samiriyeli’sin’ demekle haklı değil miyiz?’*” İsa, Yeni Ahit anlatılarında birçok kez Samiriyeliler ile karşılaşmış ve bu karşılaşmaların bazıları olumlu bazıları olumsuz sonuçlar doğurmuştur. Olumlu örneklerden biri Yuhanna 4:1-45⁸ ayetleri arasında bulunan kuyu

⁵ **Ezra 4:1-5** “Yahudalılar’la Benyaminitler’in düşmanları, sürgünden dönenlerin İsrail’in Tanrısı RAB için bir tapınak yaptığını duyunca, Zerubbabil’in ve boy başlarının yanına vardılar. ‘Tapınağı sizinle birlikte kuralım’ dediler, ‘Çünkü biz de, sizin gibi Tanrınız’a tapıyoruz; bizi buraya getiren Asur Kralı Esarhaddon’un döneminden bu yana sizin Tanrınız’a kurban sunuyoruz.’ Ne var ki Zerubbabil, Yeşu ve İsrail’in öteki boy başları, ‘Tanrımız’a bir tapınak kurmak size düşmez’ diye karşılık verdiler, ‘Pers Kralı Koreş’in buyruğu uyarınca, İsrail’in Tanrısı RAB için tapınağı yalnız biz kuracağız.’ Bunun üzerine çevre halkı Yahudalılar’ı tapınağın yapımından caydırmak için korkutmaya, cesaretlerini kırmaya girişti. Tasarılarına engel olmak için Pers Kralı Koreş’in döneminden Pers Kralı Darius’un krallığına dek rüşvetle danışmanlar tuttular.”

⁶ Ayrıntılı bilgi için bkz. Ezra 4:7-23.

⁷ Snodgrass, **A.g.e.**, s. 270.

⁸ Yuhanna 4:1-45 “*Ferisiler, İsa’nın Yahya’dan daha çok öğrenci edinip vaftiz ettiğini duydular aslında İsa’nın kendisi değil, öğrencileri vaftiz ediyorlardı İsa bunu öğrenince Yahudiye’den ayrılıp yine Celile’ye gitti. Giderken Samiriyeli’den geçmesi gerekiyordu. Böylece Samiriyeli’nin Sihar denilen kentine geldi. Burası Yakup’un kendi oğlu Yusuf’a vermiş olduğu toprağın yakınındaydı. Yakup’un kuyusu da oradaydı. İsa, yolculuktan yorulmuş olduğu için kuyunun yanına oturmuştu. Saat on iki sularıydı. Samiriyeli bir kadın su çekmeye geldi. İsa ona, ‘Bana su ver, içeyim’ dedi. İsa’nın öğrencileri yiyecek satın almak için kente gitmişlerdi. Samiriyeli kadın, ‘Sen Yahudi’sin, bense Samiriyeli bir kadımsın’ dedi, ‘Nasıl olur da benden su istersin?’ Çünkü Yahudiler’in Samiriyeliler’le ilişkileri yoktur. İsa kadına şu yanıtı verdi: ‘Eğer sen Tanrı’nın armağanını ve sana, ‘Bana su ver, içeyim’ diyenin kim*

başındaki Samiriyeli Kadın anlatısındadır. İsa ile konuşan kadının geri gidip kendi halkına İsa'dan söz etmesi üzerine Yuhanna 4:39'da şu satırlar yer alır “O kentten birçok Samiriyeli, ‘Yaptığım her şeyi bana söyledi’ diye tanıklık eden kadının sözü üzerine İsa’ya iman etti.”. Bir diğer örnek ise Luka 17:11-19 ayetleri arasında bulunmaktadır.⁹ Bu anlatıda İsa on cüzamlıdan oluşan grubu mucize yoluyla temiz kılar. Bu grup içinde bulunan bir Samiriyeli İsa’ya gerçekleştirdiği mucizeden ötürü vefasını göstermesiyle diğer dokuz cüzamlıdan ayrı tutulmuştur. Luka 9:51-56¹⁰ ayetleri arasında ise İsa’nın Yerus alimdeki bir köye doğru gittiği

olduğunu bilseydin, sen O’ndan dilerdin, O da sana yaşam suyunu verirdi.’ Kadın, ‘Efendim’ dedi, ‘Su  ecek bir şeyin yok, kuyu da derin, yaşam suyunu nereden bulacaksın? Sen, bu kuyuyu bize vermiş, kendisi, oğulları ve davaları ondan içmiş olan atamız Yakup’tan daha mı büyüksün?’ İsa şöyle yanıt verdi: ‘Bu sudan her içen yine susayacak. Oysa benim vereceğim sudan içen sonsuza dek susamaz. Benim vereceğim su, i ende sonsuz yaşam için fişkıran bir pınar olacak.’ Kadın, ‘Efendim’ dedi, ‘Bu suyu bana ver. Böylece ne susayayım, ne de su çekmek için buraya kadar geleyim.’ İsa, ‘Git, kocanı çağır ve buraya gel’ dedi. Kadın, ‘Kocam yok’ diye yanıtladı. İsa, ‘Kocam yok demekle doğruyu söyledin’ dedi. ‘Beş kocaya vardın. şimdi birlikte yaşadığın adam kocan değil. Doğruyu söyledin.’ Kadın, ‘Efendim, anlıyorum, sen bir peygambersin’ dedi. ‘Atalarımız bu dağda tapındılar, ama sizler tapılması gereken yerin Yerus alim’de olduğunu söylüyorsunuz.’ İsa ona şöyle dedi: ‘Kadın, bana inan, öyle bir saat geliyor ki, Baba’ya ne bu dağda, ne de Yerus alim’de tapınacaksınız! Siz bilmediğinize tapıyorsunuz, biz bildiğimize tapıyoruz. Çünkü kurtuluş Yahudiler’denir. Ama i enlikle tapınanların Baba’ya ruhta ve gerçekte tapınacakları saat geliyor. şşte, o saat şimdidir. Baba da kendisine böyle tapınanları arıyor. Tanrı ruhtur, O’na tapınanlar da ruhta ve gerçekte tapınmalıdırlar.’ Kadın İsa’ya, ‘Mesih denilen meshedilmiş Olan’ın geleceğini biliyorum’ dedi, ‘O gelince bize her şeyi bildirecek.’ İsa, “Seninle konuşan ben, O’yum” dedi. Bu sırada İsa’nın öğrencileri geldiler. O’nun bir kadınla konuşmasına şaştılar. Bununla birlikte hiçbiri, ‘Ne istiyorsun?’ ya da, ‘O kadınla neden konuşuyorsun?’ demedi. Sonra kadın su testisini bırakarak kente gitti ve halka şöyle dedi: ‘Gelin, yaptığım her şeyi bana söyleyen adamı g r n. Acaba Mesih bu mudur?’ Halk da kentten çıkıp İsa’ya doğru gelmeye başladı. Bu arada  ğrencileri O’na, ‘Rabb , yemek yel!’ diye rica ediyorlardı. Ama İsa, ‘Benim, sizin bilmediğiniz bir yiyeceğim var’ dedi. Öğrenciler birbirlerine, ‘Acaba biri O’na yiyecek mi getirdi?’ diye sordular. İsa, ‘Benim yemeğim, beni gönderenin isteğini yerine getirmek ve O’nun işini tamamlamaktır’ dedi. ‘Sizler, ‘Ekinleri biçmeye daha dört ay var’ demiyor musunuz? şşte, size söylüyorum, başınızı kaldırıp tarlalara bakın. Ekinler sararmış, biçilmeye hazır! Eken ve biçen birlikte sevinirler diye, biçen kişi şimdiden ücretini alır ve sonsuz yaşam için ürün toplar. ‘Biri eker, başkası biçer’ sözü bu durumda doğrudur. Ben sizi, emek vermediğiniz bir ürünü biçmeye gönderdim. Başkaları emek verdiler, siz ise onların emeğinden yararlandınız.” O kentten birçok Samiriyeli, ‘Yaptığım her şeyi bana söyledi’ diye tanıklık eden kadının sözü üzerine İsa’ya iman etti. Samiriyeliler O’na gelip yanlarında kalması için rica ettiler. O da orada iki gün kaldı. O’nun sözü üzerine daha birçokları iman etti. Bunlar kadına, ‘Bizim iman etmemizin nedeni artık senin sözlerin değil’ diyorlardı. ‘Kendimiz işittik, O’nun gerçekten dünyanın Kurtarıcısı olduğunu biliyoruz.’ Bu iki günden sonra İsa oradan ayrılıp Celile’ye gitti. İsa’nın kendisi, bir peygamberin kendi memleketinde saygı görmediğine tanıklık etmişti. Celile’ye geldiği zaman Celileliler O’nu iyi karşıladılar. Çünkü onlar da bayram için gitmişler ve bayramda O’nun Yerus alim’de yaptığı her şeyi görmüşlerdi.”

⁹ **Luka 17:11-19:** “Yerus alim’e doğru yoluna devam eden İsa, Samiriye ile Celile arasındaki sınır bölgesinden geçiyordu. Köyün birine girerken O’nu cüzamlı on adam karşıladı. Bunlar uzakta durarak, ‘İsa, Efendimiz, halimize acı!’ diye seslendiler. İsa onları görünce, ‘Gidin, k hinlere görünün’ dedi. Adamlar yolda giderken c zamlardan temizlendiler. Onlardan biri, iyileştiğini görünce yüksek sesle Tanrı’yı yücelterek geri döndü, yüzüstü İsa’nın ayaklarına kapanıp O’na teşekkür etti. Bu adam Samiriyeli’ydi. İsa, ‘İyileşenler on kişi değil miydi?’ diye sordu. ‘ b r dokuzu nerede? Tanrı’yı yüceltmek için bu yabancidan başka geri dönen olmadı mı?’ Sonra adama, ‘Ayağa kalk, git’ dedi. ‘İmanın seni kurtardı.’”

¹⁰ **Luka 9:51-56:** “G ge alınacağı gün yaklaşınca İsa, kararlı adımlarla Yerus alim’e doğru yola  ıktı. Kendi önünden haberciler gönderdi. Bunlar, kendisi için hazırlık yapmak üzere gidip Samiriyeliler’e ait bir köye girdiler. Ama Samiriyeliler İsa’yı kabul etmediler. Çünkü Yerus alim’e doğru gidiyordu. Öğrencilerden Yakup’la Yuhanna bunu görünce, ‘Rab, bunları yok etmek için bir buyrukla gökten ateş yağdırmamızı ister misin?’ dediler. Ama İsa dönüp onları azarladı. Sonra başka bir köye gittiler.”

bilindiği için bir Samiriye köyüne kabul edilmediği de kaydedilmiştir. Ne var ki İsa anlattığı bu meselde komşuluğun ulus temelli değil fakat sevgi temelli olması gerektiğini gösterirken İsrailoğulları'nın belleklerinde etnik kimlik farkı nedeniyle belirgin şekilde olumsuz konumda olan Samiriyeliler üzerinden kurgulanmıştır.

Meselde belirtilen rotanın yani Yeruslaim'den Eriha'ya giden yolun, yeşillik barındırmayan, çorak ve dağlık bir alan içinden geçtiği bilinmektedir. Dağlık alan olması birçok haydudun saklanabilmesi için olanak sağlamakta ve iki şehir arasında bulunan bu yolun haydutlar nedeniyle yaşanmış olaylardan ötürü tehlikeli ve olumsuz bir üne sahip olduğu tarihsel olarak bilinmektedir. Eriha ise alelade bir şehir değil dini tarikatlar için oldukça önemli bir yerleşim yeridir. Tahminlere göre İsa'nın yaşamış olduğu dönemde yirmi dört Yahudi tarikatının¹¹ yarısı Eriha'da yaşamaktaydı. Her tarikat Tapınağa bir hafta hizmet sunardı.¹² Bu veriler ışığında aslında anlatılan meselin tarihsel gerçekler açısından oldukça isabetli olduğu ve bu anlamda İsa'yı dinleyenlerin meselin detaylarını kolaylıkla anlayabileceği ortadadır. Tarihsel ve coğrafi verilerin dışında meselde yasa yorumcusu sonsuz yaşamı miras almak için ne yapmalıyım diye sorduğunda İsa “*Kutsal Yasada ne okuyorsun?*” diye sorar ve elbette İsa'nın verdiği cevap Yasanın Tekrarı 6:5'de bulunan “*Tanrınız RAB'bi bütün yüreğinizle, bütün canınızla, bütün gücünüzle seveceksiniz.*” ile Levililer 19:18'de geçen “*... Komşunu kendin gibi seveceksin...*” üzerinden olmuştur. Yani henüz mesel anlatılmaya başlanmadan önce İsrailoğulları'nın aşına olduğu Kutsal Kitap kuralları masa üzerine yatırılmıştır ve “*Komşum Kimdir?*” sorusuna kadar dinleyenlerin anlayabileceği çizgidedir. Fakat yine de meselin çeşitli alegoriler içerdiği düşünülmüştür. Ortaçağ yazarları meselin çözümlemesinde genellikle İyi Samiriyeli'nin İsa Mesih olduğunu ve yolda yaralı şekilde yatan adamın ise insanlığın metaforu olduğunu düşünmüşlerdir. Bu durumda meselin sonuç kısmında, yaralı adama ya da insanlığa yardım etmeyip yanından geçip giden Yahudilerden sonra gelen İsa'nın, insanlığın kurtuluşunu sağladığı düşüncesi yer almaktadır.¹³

¹¹ Söz konusu tarikatları oluşturan boy listesi 1.Tarihler 24:1-30 arasında yer almaktadır.

¹² Snodgrass, A.g.e, s. 269.

¹³ Leslie Ross, **Medieval Art a Topical Dictionary** Greenwood Press, 1996, London, s. 105-106.

İkonografik Çözümleme

İyi Samiriyeli Meseli’ni konu alan betimlemelerdeki kalıp farklılıkları, temelde öykünün çeşitli aşamalarını sahneye taşıması ya da öyküleyici anlatımın izlenmesi biçiminde ortaya çıkar. Öyküleyici anlatımın en erken örneklerden biri Rossano İncillerindeki minyatürdür (Resim 96). İzleyiciye göre soldan başlayarak Yeruşalim şehri, yerde yarı ölü vaziyette yatan adam, İsa temsilindeki İyi Samiriyeli ile hemen yanında ona yardım eden bir melek bulunmakladır. Sağ tarafa doğru gidildiğinde yarı ölü şekilde bulunan yolcunun İyi Samiriyeli’nin eşiği üzerinde oturduğu ve İsa’nın ise hancının eline dinarları koymakta olduğu görülür. Aynı çizgi üzerinde gelişen olaylar metne belli ölçüde sadık şekilde öyküleyici anlatım ile resmedilmiştir. İyi Samiriyeli’nin İsa olarak tasvir edilmesi önceki satırlarda da değindiğimiz gibi Ortaçağ yazarları tarafından kabul görmüş bir çözümleme tipidir. Bu durumda anlatı dışı olmasına rağmen meleğin sahneye dâhil edilmesi ve anlatıda olmalarına rağmen kâhin ve Levili’ye yer verilmemesi kompozisyonu İsa’nın yardımına odaklamıştır.



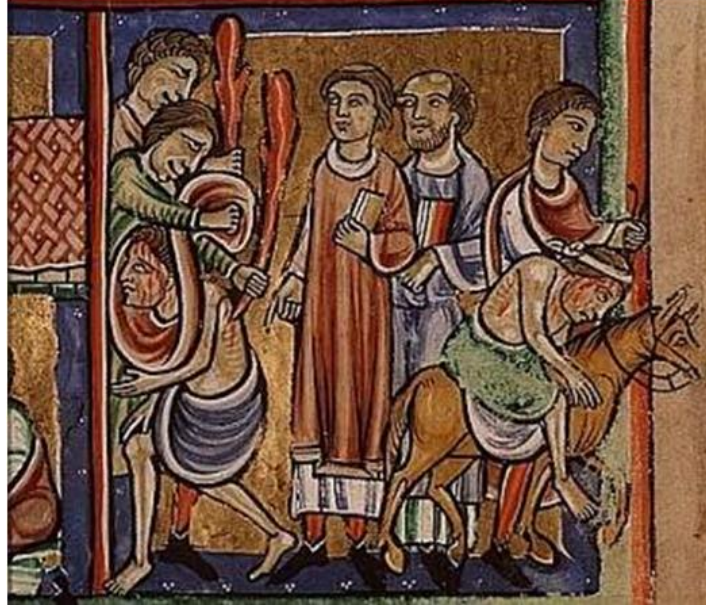
Resim 96: Rossano İncili, 6.yy, Rossano Katedrali, Rossano

Diğer bir örnek ise yaklaşık 1000 yılında üretilmiş III. Otto İncili'nde bulunan minyatürdür (Resim 97). Rossano İncilinde bulunan minyatürde olduğu gibi minyatürün sol üst kısmında Yerus̱alim tasviri ve hemen yanında yolcunun Eriha'ya doğru yolculuğu resmedilmiştir. Bu noktadan itibaren mesel anlatısı kitap satırlarının takip ettiği şekilde soldan sağa doğru ilerleyerek toplamda üç düzleme ayrılmıştır. Birçok figürün bulunduğu minyatürde figürlerin kıyafetlerinde bulunan renkler belirleyici olmuştur. Yolcu mavi, yeşil ve kırmızı ile betimlenmiştir. Atı üstünde gittiği sahnenin hemen ardında dört haydut tarafından saldırıya uğramaktadır. Sol taraftaki iki haydut ile sağ tarafta elinde mızrak tutan figür doğrudan yolcuyu darp ederken mızraklı haydudun yanındaki figür yolcunun atını çalmadan önce başından tutarak sakınleştirmektedir. En alt düzlem kırmızı, sarı ve mor renkler içinde betimlenmiş İyi Samiriyeli

ve onun işlerine ayrılmıştır. Mesel anlatısında İyi Samiriyeli'nin yolcunun yaralarına yağ ve şarap uyguladığı yazılmış olsa da iki minyatür de bu detay üzerinde durmamıştır. Minyatürde İyi Samiriyeli'nin sağaltma uygulaması yolcunun başının sarılması ile ifade edilmiştir. Bir sonraki sahnede ise İyi Samiriyeli'nin anlatı doğrultusunda hancı olduğunu anladığımız figürün eline dinarları koyarken betimlenmiştir. İki minyatürde de kâhin ve Levili figürüne yer verilmeyişinin nedenini açıklamak zor olsa da 1190-1200 yılları arasında üretilmiş olan *Picture Bible* (Resim 98) dar bir kare içine sığdırdığı kompozisyonun merkezine elinde kitaplar ile betimlediği bu iki figürü yerleştirmiştir. Mesel anlatısına göre Kâhin ve Levili yerde yarı ölü halde yatmakta olan figürü ölüme terk etmektedirler. Fakat minyatür ustası olanları yolcunun darp edilmesi sahnesine tanık etmiştir. III. Otto İncili kompozisyonu yatay düzlemler halinde bölerken burada kompozisyonun dikey halde üçe bölündüğü gözükmemektedir. Sol taraf insanlığı temsil eden yolcunun haydutlar tarafından soyulup darp edilmesini, orta kısım yolcunun ölüme bırakılışını izlerken hiçbir şey yapmayan Kâhin ve Levili figürleri üzerinden İbranileri ve sağ taraf ise insanlığın bir Samiriyeli tarafından kurtarılışını temsil etmiştir.



Resim 97: III. Otto İncili, İyi Samiriyeli Meseli, 1000, Bayerisches Staatsbibliothek, Munich,



Resim 98: Picture Bible, French (St. Omer) 1190-1200, Koninklijk Bibliotheek, Den Haag

Öyküleyici anlatım şekli ile meseli ele almış örnekler genellikle tüm anlatıyı bir kompozisyon içinde betimlerken Heinrich Aldegrever meseli birbirini takip eden “*İyi Samiriyeli Yolcuyu Eşeginin Üzerine Koyuyor*” (Resim 99) ve “*İyi Samiriyeli Yolcuya Bakılması İçin Hancıya Ödeme Yapıyor*” (Resim 100) isimli iki baskıda ele almıştır. Meselin belli bir kısmını ele alan bu iki baskı detaylarda birkaç dikkat çekici motife sahiptir. İlk örnekte İyi Samiriyeli yolcuyu eşeginin üzerine yerleştirirken geri planda bir sonraki baskıda bulunan sahne betimlenmiştir. Yaralı yolcu İyi Samiriyeli’nin eşeği üzerindeyken ve hancı ile İyi Samiriyeli diyalog halindedir. İkinci görselde ise hancının açık avucunda bir dinar görünürken İyi Samiriyeli ikinci dinarı bırakmak üzeredir.¹⁴ Geri planda ise yolcunun hanın içinde bir yatakta yatarken kadın bir hizmetli tarafından bakım gördüğü betimlenmiştir.

¹⁴ Meselin anlatıldığı dönemde iki dinar ile ortalama bir handa iki hafta kadar kalınabileceği bilinmektedir. Snodgrass, **A.g.e.**, s. 270.



Resim 99: Heinrich Aldegrever, İyi Samiriyeli Yolcuyu Eşeginin Üzerine Koyuyor, 1554



Resim 100: Heinrich Aldegrever, İyi Samiriyeli Yolcuya Bakılması İçin Hancıya Ödeme Yapıyor, y. 1554

Mevcut kalıbın en ilginç örneklerinden biri Maarten van Heemskerck'in "*İyi Samiriyeli ve Manzara*" isimli resmidir (resim 101). Eserin sağ kısmında kırmızı pelerini ve miğferi ile İyi Samiriyeli yaralı vaziyetteki yolcunun yarasını tedavi etmektedir. Sahnenin hemen solunda ise İyi Samiriyeli'nin atı üzerine almış olduğu yolcuyu hana götürdüğü görülmektedir. Bu yolun hemen ilerisinde koltuğunun altında kitabı ile yürüyen iki figür kâhin ve Leviliyi temsil etmektedir. Buraya kadar olan kısım mesel anlatısı doğrultusundadır ve Maarten van Heemskerck'in hayatını kaleme alan Reinald Grosshans tarafından da benzer şekilde kaydedilmiştir. Bundan sonraki kısımlara Grosshans'ın metni üzerinden okursak sol köşede bir gölet etrafında dinlenen ve yıkanan figürler mevcuttur. Bu sahnenin hemen önünde ise Antik bir Jüpiter heykelinin gizlenmiş olduğu oyuktan çıkartılmakta olduğu görülür. Bu sahnede Papa, kardinalleri ve onlara eşlik eden İsviçre muhafızları da yer almaktadır. Sahnedeki mesel dışı motifler, özellikle de Jüpiter kazısı ve papanın yer alışı oldukça şaşırtıcıdır. Zira yardıma muhtaç yolcu ile Katolik Hristiyanların başı olan papanın aynı sahnede olması ve papanın yardım etmek yerine kazının başında gösterilmesi çözümlenmeye muhtaçtır.¹⁵ Bu noktada papanın Jupiter anıtının çıkartıldığı arkeolojik kazı başında oluşu onun eski pagan dinleri dirilttiği veya desteklediği gibi okunabilir. Böylece yardıma muhtaç kişiye sadece İbranilerin değil Hristiyanların da duyarsız kaldığı, fakat ne tam olarak Yahudi ne de Hristiyan olan, tamamen yabancı bir figürün yani Samiriyeli'nin yardımının işaret ederek protest bir söylemin izah edildiği düşünülebilir.

Ne var ki yorumlamaları kesin şekilde temellendirmek zordur. E. H. Gombrich "*Archaeologist or Pharisees?*" başlıklı makalesinde eserdeki anlatı kaynaklarının eksiklikleri Samiriyeli ile kazı sahnesinin kesin şekilde birbirlerine paralellik ya da zıtlık içerdiğini söyleyebilmeyi engellendiğini belirtmiştir. Bunun yanı sıra Heemskerck'in bir diğer eserinde papanın Roma manzarası önünde Jupiter heykeli başında betimlenmiş bir diğer resmi olduğu bilinmekte fakat yetersiz bir fotoğraf dışında günümüze ulaşamamış olması eldeki eserin kesin olarak çözümlenebilmesi için yardım edebilecek önemli bir kaynağın da kullanılamıyor halde olduğunu kaydetmiştir.¹⁶

¹⁵ E. H. Gombrich, *Archaeologists or Pharisees? Reflections on a Painting by Maarten van Heemskerck*, **Journal of the Warburg and Courtauld Institutes**, Vol. 54, 1991, s. 253.

¹⁶ **A.e.**, s. 254.



Resim 101: Maerten van Heemskerck, İyi Samiriyeli ve Manzara, 1550, Frans Hals Museum, Haarlem

Kompozisyona İyi Samiriyelinin dâhil olmadığı, sadece haydutların yolcuya saldırısını ele alan gösterim kalıbı çok fazla örneğe sahip değildir. Mevcut örnekler ise yolcunun darp edilmesi ve önemli ölçüde yaralandıktan sonra mallarının ele geçirilmesi arasında iki odak noktası oluşturmuşlardır. Jean Colombe ve atölyesinden çıkmış Saatler Kitabı elyazmasında bulunan minyatür (Resim 102) yolcunun darp edilmesi üzerine eğilmiştir. İki haydut tarafından eli ve kolu tutularak etkisiz hale getirilen yolcunun darp edilişi, beyaz elbisesi üzerinde bulunan kan lekeleri ile güçlendirilmiştir. Crispijn van de Passe (I) İyi Samiriyeli meseli ile ilgili bir seri üretmiştir ve içinde meselin beş farklı sahnesi almaktadır. “Yolcuya Saldırı, İyi Samiriyeli Meseli ile Manzara” (resim 103) isimli gravüründe ise bir önceki örnekteki benzer bir sahne geniş bir manzara önünde betimlenmiştir.



Resim 102: Saatler Kitabı, Adam Soyguncular Tarafından Saldırıya Uğrar, 1473, Pierpont
Morgan Library, New York



Resim 103: Resim 99: Crispijn van de Passe (I), Yolcuya Saldırı, İyi Samiriyeli Meseli ile
Manzara, 1588-1589

Yolcunun mallarının çalınmasına odaklanılan örneklerde Heinrich Aldegrever, “İyi Samiriyeli Meseli” (Resim 104) ve Symon Novelanus, “Eriha Yolcusuna Soygun, İyi Samiriyeli Meseli” (Resim 105) başlıklı gravürleri mevcuttur. Söz konusu gravürler, önceki örneklerdeki gibi kurgunun dinamizmini yolcunun darp edilmesi üzerine inşa etmemiş, yolcunun taşıdığı zenginliklerin haydutlar tarafından çalınması üzerine yoğunlaşmıştır. Genel bir bakışta, eserler içinde İyi Samiriyeli’nin ve yolcuyu ölüme terk eden kâhin ile Levilinin bulunmayışı bu gösterim kalıbını İyi Samiriyeli meseli ile ikonografik olarak bağdaştırılabilmesinde güçlük yaratmaktadır. Sadece yaralı bir figürün saldırıya uğrayıp soyuluyor olması birçok farklı konu ile

direkt olarak bağdaştırılabilir noktaya çekmektedir. Ne var ki baskılar altında bulunan metinlerin birçoğunun Luka 10. bölümü işaret etmesi ve bu bölümden pasajlar içermesi ikonografik motiflerin boş bıraktığı alanı doldurmaktadır.



Resim 104: Heinrich Aldegrever, İyi Samiriyeli Meseli, Gravür, 1554



Resim 105: Symon Novelanus, Eriha Yolcusuna Soygun, İyi Samiriyeli Meseli, 1560-1590

Öyküleyici anlatım kalıplarındaki geniş kompozisyonlarda kâhin ve Levili figürleri ellerinde taşıdıkları kitaplar ile birçok figür arasından seçilip tanınabilmektedir. Fakat Ottheinrich İncilinde yer alan minyatürün (Resim 106) sol alt köşesinde bir ağaç kovuğuna yaslanmış yaralı yolcunun hemen ilerisinde hiçbir şey yapmadan geçip giden iki figür her ne kadar belirleyici bir atribüye sahip değillerse de mesel bağlamında kâhin ve Levili oldukları kesindir. Yaralı adamın hemen arkasında atı üzerinde sahneye henüz girmiş figür ise anlatıdaki “...sonra adamı kendi hayvanına bindirip hana götürdü,” kısmındaki hayvan motifi ile örtüşmektedir.

Maarten van Heemskerck’in “Musa ve Harun Yaralı Adamı Geçip Geride Bırakır” (Resim 107) isimli baskısı kâhin ve Levili yerine Museviliğin en önemli iki figürünü yerleştirmesi ile dikkate değer bir örnektir. E. H. Gombrich’in “Archaeologist or Pharisees?” makalesinde İyi Samiriyeli meselini resmetmek için sipariş almış bir sanatçının kâhin ve Leviliyi nasıl resmedeceği sorusunun sanatçının yüzleşmek zorunda olduğu önemli noktalardan biri olduğunu hatırlatır ve Ortaçağ’dan 16. yüzyıla kadar bu figürlerin hiciv ile

resmedilmiş olduğunu da ekler.¹⁷ Bu noktada Maarten van Heemskerck en radikal örneği vermiştir. Bu iki figürden biri on emir tableti ile Musa ve diğeri ise Harun olarak betimlenmiştir. Musa yerde yarı ölü halde yatan yolcu ile göz göze betimlenmiştir. Bu durum çalışmamız içinde yer alan konu ile ilgili dinbilimsel yorumlar göz önünde bulundurulduğunda eleştiri seviyesi yükseltilmiş bir yaklaşıma zemin oluşturmuştur.



Resim 106: Ottheinrich Bibel, 1430, Bayerisches StaatsBibliothek

¹⁷ Gombrich, A.g.e, s. 253. Bu kaynağın 2. dipnotunda birçok örnek sunulmuştur.



Resim 107: Maarten van Heemskerck, Musa ve Harun Yaralı Adamı Geçip Geride Bırakır, 1565

İyi Samiriyeli'nin yardımcı kalıbı genellikle yardım sahnesini ele almakla birlikte zaman zaman olaya tanıklık eden kişiler ve yaralı yolcuyla görmezden gelen figürlerin varlığı ile zenginleştirilmiştir. Bu kalıba dâhil eserler Samiriyeli ile yolcunun ilişkisine odaklanmıştır. Elbette bu noktada meselin başkahramanı rolündeki Samiriyelinin nasıl betimleneceği, kâhin ile Levili figürlerinin nasıl betimleneceği konusundan bile daha dikkat çekicidir. Bu detayı göz önünde bulundurarak eserleri incelediğimizde üretilen eserlerin önemli kısmının İyi Samiriyeliyi türban/kavuk kuşanmış bir figür olarak resmedilmiş görülmektedir.

Türban, genel geçer yaklaşım ile özellikle Müslümanların kullanmış olduğu bir başlık tipi olarak bilinir ve Batı dünyasının türban ile yakın teması özellikle 11. yüzyılda Haçlı Seferlerinden dönenler ile olmuştur.¹⁸ Ne var ki türbanın antik dönemden beri kullanıldığı bilinmektedir. Eskatolojik meseller arasında bulunan Dügün Şöleni İçin Hazırlanan Ziyafet Meseli başlığında bulunan Jacob Adriaensz Backer'ın, "*Dügün Davetine Layık Olamayan Davetli Meseli*" (Resim 45) eserinde olduğu gibi Yahudi krallarının taç tiplerinden biri değerli taş ve metaller ile süslenmiş kavuktan oluşmaktaydı. Osmanlı ile birlikte Müslümanlığın Ortadoğu'da majör güç olmasından önce bu baş aksesuarının Bizans imparatorluğunda kadın ve erkekler tarafından kullanılmış olduğu bilinmektedir. İmparatorluğun Osmanlı tarafından

¹⁸ James Hall, *Dictionary of Subjects and Symbols in Art*, Harper&Row Publishers, New York, 1974, 314.

fethedilişinden sonra Osmanlı türban kullanımını devralmıştır.¹⁹ Tüm bu bilgiler ile birlikte turban, sanat eserlerinde doğu kökenli kültür veya dine mensup birini işaret etmek için kullanılmıştır.²⁰

Türban ile resmedilmiş İyi Samiriyeli figürünün bulunduğu birçok farklı eserin farklı ressamlar tarafından yaklaşık olarak 16. ile 18. yüzyıllar arasında betimlenmiş olduğu düşünülürse neden türbanlı bir figürün seçilmiş olduğunu tek bir neden üzerine inşa etmek güçtür. Bu sebepler arasında türbanın doğu uygarlıklarını temsil etmesi ve hadisenin de doğuda geçiyor olması gibi direkt bir argüman sunulabileceği gibi, Avrupa ülkeleri ile dönemin majör gücü Osmanlı arasındaki ilişkiler üzerinden çeşitli okumalar yapılabilir. Böylece Yahudilerin gözündeki Samiriyeli imajı ve Avrupa'nın gözündeki Osmanlı imajının bazı noktalarda örtüştüğü, yani bir çeşit “öteki” kimliğinde bütünleşerek bazı noktalarda örtüştürüldüğü düşünülebilir. Ne var ki iki yüz yıllık süreçte resmedilmiş birçok eser söz konusu olduğunda tek bir açıklama geçerliliğini korumayabilir. İyi Samiriyeli figürünün türban ile resmedilmiş olduğu bazı betimlere şu örnekler gösterilebilir: Domenico Fetti “*İyi Samiriyeli*”²¹ (Resim 108), Mario Balassi, “*İyi Samiriyeli*” (Resim 109), Nicolaes Roosendae, “*İyi Samiriyeli Yolcuyu Tedavi Eder*” (Resim 110). İyi Samiriyeli'nin kavuk ile resmedilmediği örnekler ikonografik bir farklılık sunmamakla birlikte arka planlarında kahin ve Levili figürlerine yer vermektedir.

¹⁹ Sara Pendergast, Tom Pendergast, **Fashion, Costume and Culture, Cloth, Headwear, Body Decorations, and Footwear through the Ages**, vol. 12, Thomson Gale, USA, 2004, s. 268.

²⁰ Hall, **A.g.e**, s. 145.

²¹ Domenico Fetti kariyeri boyunca bilinen üç farklı İyi Samiriyeli temalı eser üretmiştir. Üç eserin de merkezinde bulunan Samiriyelinin yaralı adamı hayvanına bindirme sahnesi neredeyse tıpatıp aynı betimlenmiş fakat geri planda bulunan ağaçların açıları farklı tasarlanmış ve Dresden'deki örnekte kompozisyona muhtemelen tapınağı temsil eden yarı yıkık halde betimlenmiş bir yapı eklenmiştir. Eserlerden biri Boston Museum of Fine Arts'da, çalışmamıza görselini eklediğimiz örnek Metropolitan Museum of Art'da diğerinin ise Dresden'de olduğu bilinmektedir. Pamela Askew, “The Parable Paintings of Domenico Fetti”, **The Art Bulletin**, vol. 43, no.1, 1961, s. 37.



Resim 108: Domenico Fetti, İyi Samiriyeli, ahşap üzeri yağlıboya, 1618-1622, Boston Museum of Fine Arts, Boston



Resim 109: Mario Balassi, İyi Samiriyeli, 17. yüzyıl



Resim 110: Nicolaes Roosendae, İyi Samiriyeli Yolcuyu Tedavi Eder, 1665, Frans Hals Museum, Haarlem

Giovanni Battista Langetti, “İyi Samiriyeli” başlıklı iki farklı eseri (resim 111-112) ile Jan Wijnants, “İyi Samiriyeli” (Resim 113) eserlerinde yaralı yolcunun böğründen yaralanmış oluşu tesadüf olmaktan uzak şekilde İsa’nın çarmıhta ölüp ölmediğinden emin olunması için mızrak ile böğrünün delinmesi²² ile açılan yarayla ilişkilenebilir. Özellikle Langetti’nin

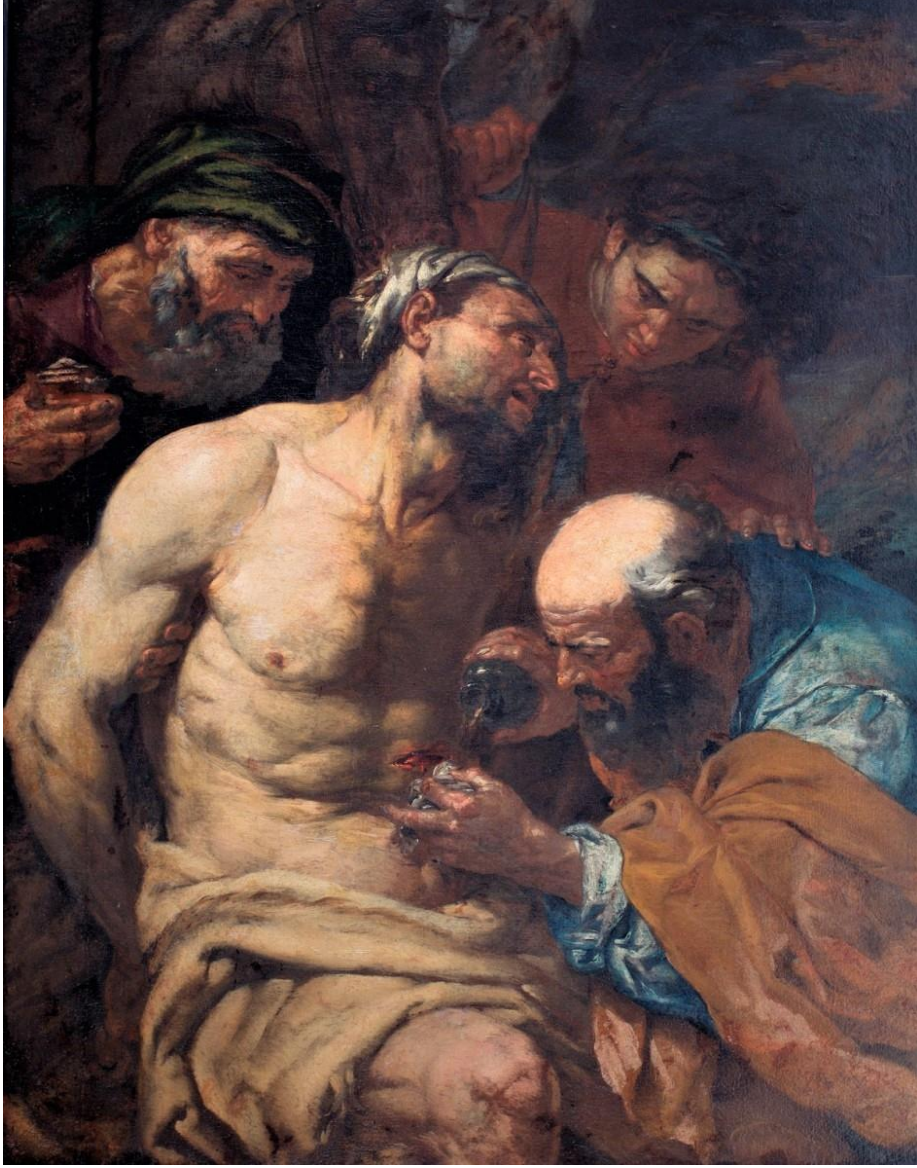
²² Yuhanna 19:34’de bulunan “Ama askerlerden biri O’nun böğrünü mızrakla deldi. Böğründen hemen kan ve su aktı.”

eserleri, İsa'nın dirilişinin ardından havari Tomas'ın onun dirildiğine inanması için “...*elimi böğrüne sokmadıkça inanmam.*”²³ cümlesi ile sanat tarihinde Şüpheli Tomas ismiyle bilinen bir çok eser ile biçimsel olarak benzerlik gösterir. (Bkz. resim 114 ve 115).



Resim 111: Giovanni Battista Langetti, İyi Samiriyeli, 1650-1660, Özel Koleksiyon

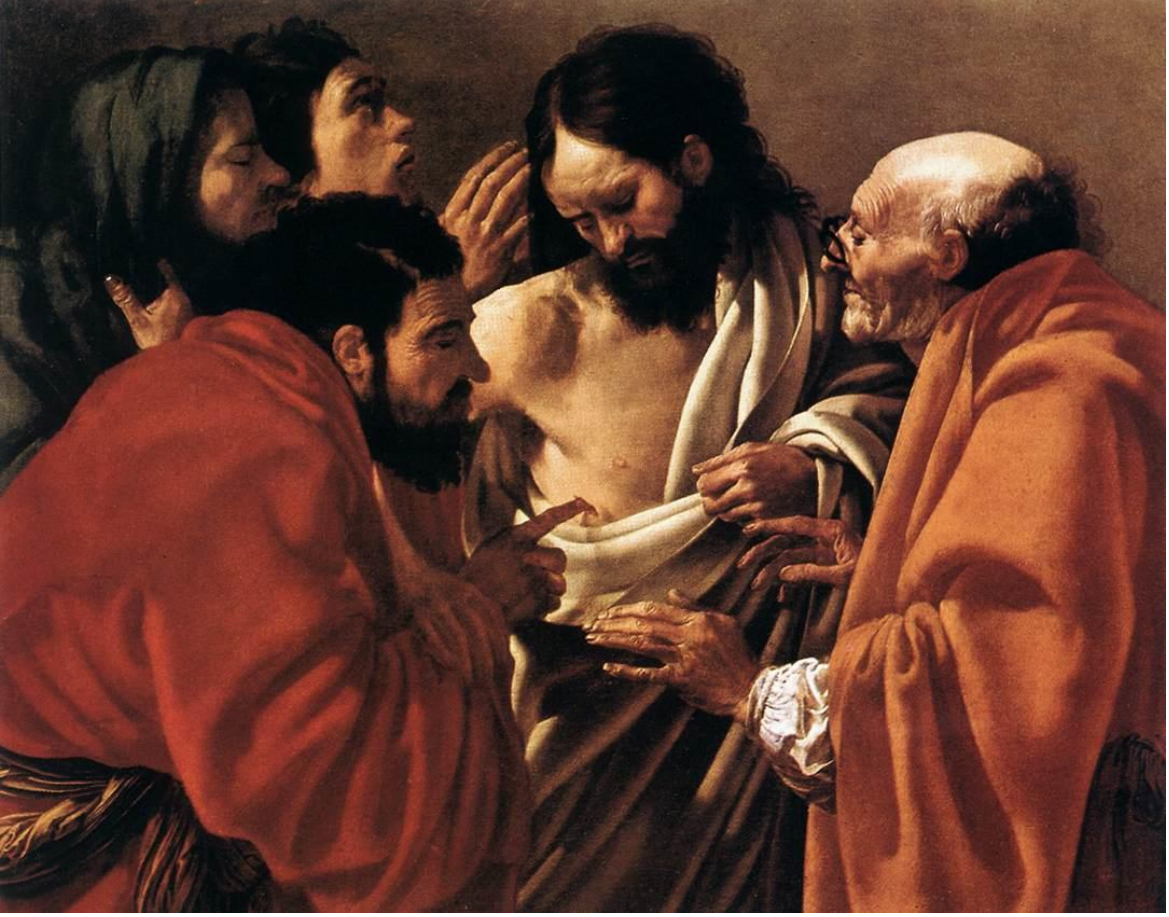
²³ **Yuhanna 20:24-29:** “Onikiler'den biri, ‘İkiz’ diye anılan Tomas, İsa geldiğinde onlarla birlikte değildi. Öbür öğrenciler ona, ‘Biz Rab'bi gördük!’ dediler. Tomas ise, ‘O'nun ellerinde çivilerin izini görmedikçe, çivilerin izine parmağımla dokunmadıkça ve elimi böğrüne sokmadıkça inanmam’ dedi. Sekiz gün sonra İsa'nın öğrencileri yine evdeydiler. Tomas da onlarla birlikteydi. Kapılar kapalıyken İsa gelip ortalarında durdu, ‘Size esenlik olsun!’ dedi. Sonra Tomas'a, ‘Parmağını uzat’ dedi, ‘Ellerime bak, elini uzat, böğrüne koy. İmansız olma, imanlı ol!’ Tomas O'na, ‘Rabbim ve Tanrım!’ diye yanıtladı. İsa, ‘Beni gördüğün için mi iman ettin?’ dedi. ‘Görmeden iman edenlere ne mutlu!’”



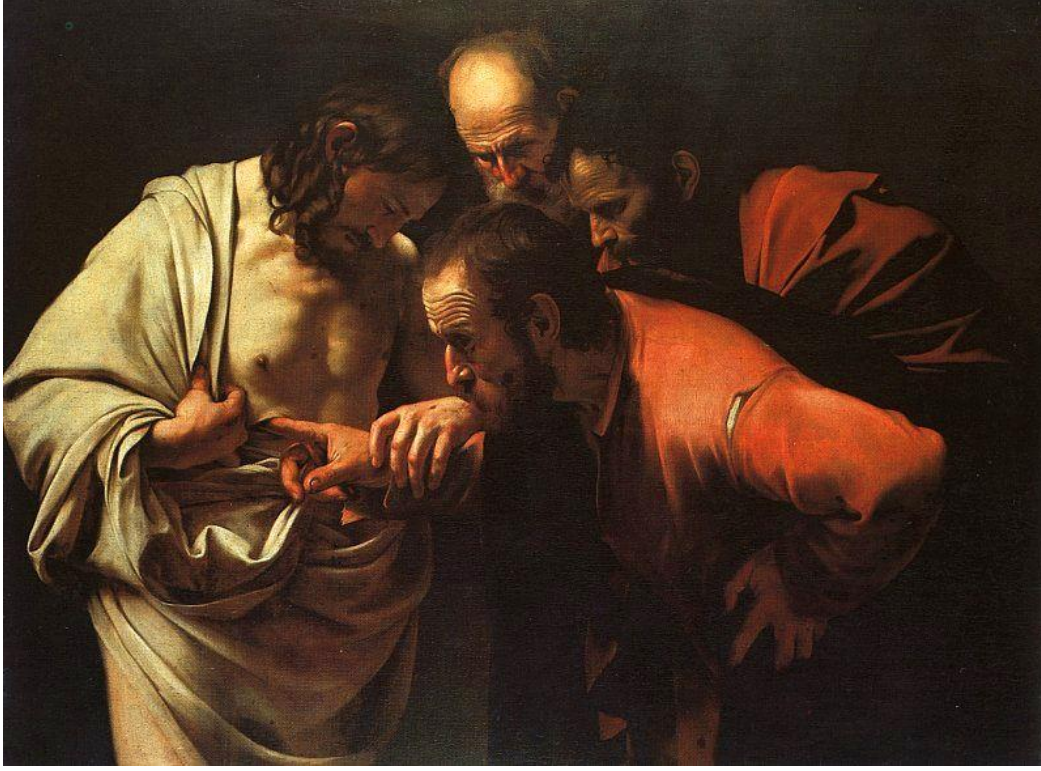
Resim 112: Giovanni Battista Langetti, İyi Samiriyeli, 1650-1660, Holburne Museum of Art,
Bath



Resim 113: Jan Wijnants, İyi Samiriyeli, 1670, The Hermitage, St. Petersburg



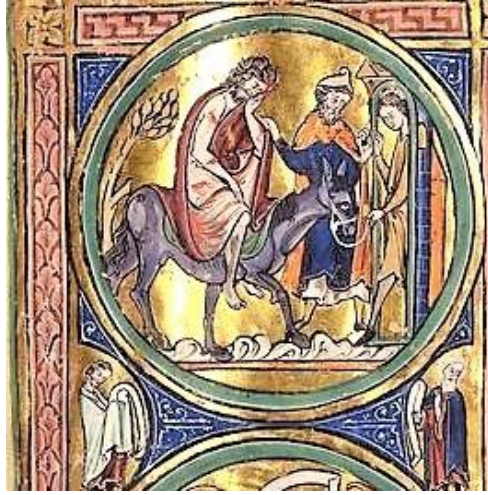
Resim 114: Hendrick ter Brugghen, Şüpheli Tomas, yaklaşık 1622, Rijksmuseum, Amsterdam



Resim 115: Caravaggio, Şüpheli Tomas, 1601-1602, Sanssouci Picture Gallery, Potsdam

Anlatının son kısmını ele alan gösterim kalıbı İyi Samiriyeli ile yaralı yolcunun hana gidişlerine ve İyi Samiriyeli'nin hancı ile olan diyaloguna odaklanmaktadır. Bu gösterim kalıbı, daha önceki gösterim kalıpları ışığında çözümlendiğinde farklılık yaratacak herhangi bir ilave sunmamaktadır. Dikkat çeken eserler arasında Fransa'da üretilmiş ismi olmayan elyazması (Resim 116), Jean Colombe ve atölyesinde üretilmiş Saatler Kitabı isimli elyazmasında bulunan minyatür (Resim 117), Govaert Flinck'in "*İyi Samiriyeli*" (Resim 118) ve Jacob Jordaens'in "*İyi Samiriyeli*" (Resim 119) isimli eserleri anılabilir. Rembrandt'ın aynı konulu gravürünün (1633, Metropolitan Museum of Art, New York) kopyası olan²⁴ Govaert Flinck'in resmi, arka planda kuyu başında bir kadın figürüne yer verilmesiyle dikkati çeker. Rembrandt'ın dini sahnelerayrıntıcı yaklaşımı göz önüne alındığında İyi Samiriyeli Meseli sahnesinde "İsa ve Samiriyeli Kadın" anlatısına da bir göndermede bulunduğu öne sürülebilir.

²⁴ U. Tükel-S. Yüzgüller, Sözen İmgeye: Batı Sanatında İkonografi, Hayalperest Yayınevi, İstanbul, 2018, s. 209.



Resim 116: İyi Samiriyeli Handa, 1200-1225, Bibliotheque nationale de France, Paris



Resim 117: Hours of Anne France, 1473, Pierpont Morgan Library, New York



Resim 118: Rembrandt Harmensz van Rijn Atölyesi, İyi Samiriyeli, y. 1633, The Wallaca Collection, London



Resim 119: Jacob Jordaens, İyi Samiriyeli, y. 1616, Louvre Abu Dhabi, Abu Dhabi

3.1.2. Bağda Çalışan İşçiler Meseli

"Göklerin Egemenliği, sabah erkenden bağında çalışacak işçi aramaya çıkan toprak sahibine benzer. Adam, işçilerle günlüğü bir dinara anlaşıp onları bağına gönderdi. Saat dokuza doğru tekrar dışarı çıktı, çarşı meydanında boş duran başka adamlar gördü. Onlara, 'Siz de bağa gidip çalışın. Hakkınız neyse, veririm' dedi, onlar da bağa gittiler. Öğleyin ve saat üçe doğru yine çıkıp aynı şeyi yaptı. Saat beşe doğru çıkınca, orada duran başka işçiler gördü. Onlara, 'Neden bütün gün burada boş duruyorsunuz?' diye sordu. 'Kimse bize iş vermedi ki' dediler. Onlara, 'Siz de bağa gidin, çalışın' dedi. Akşam olunca, bağın sahibi kâhyasına, 'İşçileri çağır' dedi. 'Sonuncudan başlayarak ilkinde kadar, hepsine ücretlerini ver.' Saat beşe doğru işe başlayanlar gelip kâhyadan birer dinar aldılar. İlk başlayanlar gelince daha çok alacaklarını sandılar, ama onlara da birer dinar verildi. Paralarını alınca

bağ sahibine söylenmeye başladılar: 'En son çalışanlar yalnız bir saat çalıştı' dediler. 'Ama onları günün yükünü ve sıcağını çeken bizlerle bir tuttun!' Bağ sahibi onlardan birine şöyle karşılık verdi: 'Arkadaş, sana haksızlık etmiyorum ki! Seninle bir dinara anlaşmadık mı? Hakkını al, git! Sana verdiğimi sonuncuya da vermek istiyorum. Kendi paramla istediğimi yapmaya hakkım yok mu? Yoksa cömertliğimi kıskanıyor musun?' 'İşte böylece sonuncular birinci, birinciler de sonuncu olacak.' (Matta 20:1-16)

Mesel Üzerine Yorumlar

Snodgrass, Bağdaki İşçiler meselini müritlik başlığı altında gösterirken farklı başlıklar altında da gösterilebilecek niteliklere sahip olduğunu kaydetmiştir. Meselin çözülmesi ile ilgili çok sayıda yaklaşım mevcuttur. Bunlar arasında en sık değinilmiş olanı Tanrıyı bağcı olarak kabul edip, sonradan çağrılan gruplara ilk grup ile aynı ücreti vermesi nedeniyle O'nun cömertliği ve bağışlayıcılığını vurgulayan yaklaşımdır. Diğer yanda İsa'nın günahkârlar ile olan diyalogunu olumsuz şekilde yorumlayan muhaliflere karşı bir savunma, Yahudi olmayanların kabullenilişi, kıskançlık ve açgözlülük gibi olumsuz duyguların vurgulanması mevcuttur. Konstantinapolis piskoposu Johannes Chrysostomos (347-407) ise ileri sayılabilecek yaşlarda bile Tanrı'ya yaklaşmanın geç sayılmayacağı ile ilgili olarak yorumlamıştır.²⁵ Metaforlar üzerinden çözümlemelere bakıldığında Irenaeus *Heretiklere Karşı* başlıklı kitabında işçilere yapılan ilk çağrının dünyanın yaratılışının başlangıcını sembolize ettiğini kaydetmiştir. İkinci çağrının Eski Ahit'i, üçüncü çağrının İsa'nın hizmeti dönemini, geniş aralığa sahip son çağrıyı ise zamanın sonunu işaret ettiğini ileri sürmüştür. İskenderiyeli Origenes'in Matta İncilini yorumladığı kitabında (*The Commentary of Origen on the Gospel of St Matthew*) bağdaki işçilerin çalışma saatleri üzerinden bir yorum çıkartarak beş grup oluşturmuştur. İlk grubun Adem'den Nuh'a kadar olan soyu, ikinci grubu Nuh'tan İbrahim'e, üçüncü grubu İbrahim'den Musa'ya, dördüncü grubu Musa'dan Yeşu'ya ve beşinci grubu ise İsa'nın dönemindeki insanları işaret ettiğini kaydetmiştir. Bağ sahibini Tanrı olarak, ücret olarak verilen dinarları ise kurtuluş

²⁵ Allan W. Martens, *Produce Fruit Worthy of Repentance: Parables of Judgment against the Jewish Religious Leaders and the Nation* (Matthew 21:28-22:14 par.; Luke 13:6-9), **The Challenge of Jesus' Parables**, Ed.: Richard N. Longenecker, William B. Eerdmans Publishing Company, Cambridge, 2000, s. 299.

olarak çözümlemiştir.²⁶

Meselin tarihsel ve sosyolojik geri planına bakıldığında, Antik dönemde gerektiğinde çarşı meydanından işçi kiralamak bilinen bir durumdur. Fakat bağ sahibinin neden işin başında doğru bir hesap yaparak tek seferde ihtiyacı olduğu kadar işçi çağırmadığı²⁷ gibi sorular elbette sorulabilir. Bu durumda bir kez daha birçok meselin gerçekçi, anlaşılabilir bir temel üzerine kurulduğu fakat bazı detaylarının verilmek istenen mesaja göre şekillenerek sosyal gerçekler ile bağını zayıf tuttuğu hatırlanmalıdır.²⁸ Günlük işçilerin çalışma saatlerine ve şartlarına Eski Ahit verileri ışığında bakılabilir. Günlük çalışma güneş doğumundan batımına kadar olmak üzere on iki saat olarak hesaplanmaktadır.²⁹ İlk çağrılanların şikayetlerinden biri Matta 20:12’de de belirtildiği gibi güneşin en yakıcı zamanına denk gelmeleri ilgilidir (diğer yanda son grup bu sığağa maruz kalmamıştır). Zor şartlar altında yaşamlarını sürdürdükleri bilinmektedir ve hayatta kalabilmeleri için çalışmalarının karşılığı olan ücreti zamanında alması elzemdir.

Günlük işçilerin çok kolay şartlarda yaşamadıkları genel geçer bir bilgidir. Tahminlere göre günlük ücret bir dinardır. Bununla birlikte Filistin’de açlık sınırında yaşayabilmek için bir kişinin günlük masrafının yarım dinar olduğu bilinmektedir.³⁰ Bu durumun daha da zorlaştırılmaması için Levililer ve Yasanın Tekrarı bölümlerindeki pasajlar dikkate değerdir: “Komşuna haksızlık etmeyecek, onu soymayacaksın. İşçinin alacağını sabaha bırakmayacaksın.” (Levililer 19:13) “Ücretle çalışan, gereksinimi olan, yoksul bir soydaşınızı ya da kentlerinizin birinde yaşayan bir yabancıyı sömürmeyeceksiniz. Ücretini her gün, güneş batmadan ödeyeceksiniz. Yoksul olduğu için güvencesi odur. Yoksa sana karşı Tanrı’ya haykırır ve sen de günah işlemiş sayılırsın.” (Yasanın Tekrarı 24:14-15) Bu pasajlar ve tarihi bilgiler günlük yevmiyenin kişinin günlük ihtiyaçlarını ancak karşılayabildiği ve ertesi günü çıkartmak için yeterli olmadığını göstermektedir. Kutsal Kitabın ilgili pasajları bu yüzden ücretin sabaha bırakılmamasının altını çizer.

²⁶ A.e

²⁷ Bu soruya kesin bir yanıt bulmak niyeti ile değilse de Matta 9:37-38 anlatısı bu durum ile örtüşmektedir. Mat 9:37-38: “O zaman İsa öğrencilerine, ‘Ürün bol, ama işçi az’ dedi, “Bu nedenle ürünün sahibi Rab’be yalvarın, ürününü kaldıracak işçiler göndersin.”

²⁸ Snodgrass, A.g.e, s. 287.

²⁹ Mezmurlar 104:22-23 “Güneş doğunca İnlerine çekilir, yatarlar. İnsan işine gider, Akşama dek çalışmak için.”

³⁰ Snodgrass, A.g.e, s. 288.

İkonografik Çözümleme

Bağdaki İşçiler Meseli'ni konu alan betimlemelerde, işçilerin çağrılması ve ücretlerinin ödenmesi olarak iki gösterim kalıbından söz edilebilir. Az sayıda örneği bulunan işçilerin çağrılışını betimleyen örnekler, bağ sahibinin sonradan çağırdığı gruplar ile anlaşma sahnesini ele almaktadır. Jan Luyken bu sahneyi çarşı meydanında ele almıştır (Resim 120). Resmin büyük kısmını çarşı meydanını oluşturmaktadır ve bu alanın dinamizmi hareket halindeki birçok figür grubu ile desteklenmiştir. Merkezde bulunan figür grubuna bakılırsa eli ile geri planda bulunan kırsal işaret eden figür bağ sahibidir ve boşta duran işçileri orada bulunan bağına yönlendirmektedir. Bu kalıba ait diğer bir gösterim şekli ise bağ sahibi ile yeni gelen grubun bağda gösterilmeleridir. Delfli Usta'nın ürettiği baskı bunun erken örneklerinden biridir (Resim 121). Merkezde bağ sahibi betimlenmiştir ve izleyiciye göre sol tarafında önceki gruptan işçiler çalışmakta, sağ tarafta ise yeni çağrılan grup henüz işe koyulmadan önce resmedilmiştir. Benzer bir gösterim dili Johann Christian tarafından devralınmış ve zenginleştirilmiş bir pastoral manzara ile sunulmuştur (Resim 122).



Resim 120: Jan Luyken, Bağda Çalışan İşçiler Meseli, 1712



Resim 121: Delft’li Usata, Bağda Çalışanlar Meseli, 1480-1500



Resim 122: Johann Christian, Bağda Çalışan İşçiler Meseli, 1769, Akademie der bildenden Künste, Vienna

Ücretin ödenmesi sahnesi, sonuncu çağrılanlardan başlayarak ilk çağrılanlara kadar ücretlerin ödenmesi ve ilk çağrılanların itirazlarını içermektedir. En erken örneklerinden biri Eberhard von Greiffenklau Dua Kitabı'nda bulunan minyatürdür (Resim 123). Sol köşedeki figürün kıyafetlerinin farklılığından dolayı bağ sahibi olduğu anlaşılmaktadır. Ellerinde çalışma aletleri olanlar ilk gelen gruptandır, aletleri olmayanlar ise ücretlerini almış ya da almak üzere olan son gelenlerdir. İşçilerin jestlerine bakılırsa ücretlerini almak üzere olanlar teşekkür halindedirler. Henüz çalışmakta olanların yüz ifadelerinde ise tecessüs ile karışmış bir şaşkınlık göze çarpmaktadır. İşçilerin bir kısmının çalışmakta olduğu, son gelenlerin ise işlerini bırakıp ücretlerini aldığı sahnelerden bir diğeri ise Ambrosius Francken "*Bağ İşçileri Meseli*" başlıklı gravüründe görülebilir (resim 124). Sol köşede bağ sahibinin yanında duran küçük çocuğun tuttuğu kaptan dinarları alan işçiler neredeyse merkeze yerleştirilmiş ağaç ile çalışmakta olan

gruptan ayrılmıştır. Böylece kompozisyon diyagonal şekilde ikiye bölünmüş ve ücretini alanlar ile çalışmaya devam edenlerin karşıtlığı vurgulanmıştır. Bu karşıtlık akla Hristiyan ikonografisindeki iyiler kötülerin ayrıldığı gösterim kalıplarını getirirse de bu benzerlik biçimseldir ve ikonografik olarak eskatolojik bir ayrımı işaret etmemektedir.



Resim 123: Eberhadr von Greiffenklau Dua Kitabı, 15. yüzyılın 2. çeyreği, Walters Art Museum, Baltimore



Resim 124: Ambrosius Francken I, Bağ İşçileri Meseli, 1585

Bağda gösterilen bu sahnelerde bağ sahibine karşı herhangi bir karşı çıkış yoktur. Fakat aynı kalıbı bağ dışında ele alan sahneler bağ sahibine karşı çıkışı vurgulamışlardır. Bu sahneler genellikle iç mekânda kurgulanmıştır ve birbirini tekrar eden kompozisyon şemalarına sahiptirler. Rembrandt Atölyesi ve Salomon Koninck'in eserlerine bakacak olursak (Resim 125-126) masa başında oturmuş birkaç figürden birinin defter tuttuğu diğerinin ise ücreti dağıttığı görülmektedir. İki eserde de bağ sahibi oldukça benzer bir el jesti ile resmedilmiştir. Bu el jestinin tam olarak açıklanması zor olsa da işçi ile bağ sahibi arasındaki konuşma işçinin etrafındaki figürler tarafından dikkat ile dinlenmektedir. Bu durum iki figür arasındaki diyalogun tansiyonunun normalin üzerinde olduğu konusunda bir ipucu vermektedir. Yani ücretini alanlar ilk gruptan olmamalıdır ve diyalog, aldıkları ücretin son gelenler ile aynı olması konusundaki

memnuniyetsizlikleri ile ilgilidir. Christian Wilhelm Ernst Dietrich'in "*Bağdaki İşçiler Meseli*" (Resim 127) başlıklı eserinde el jestleri ile tansiyonun yüksekliğini daha yetkin şekilde vurgulanmıştır. İki figürün el jestleri hararet ile biçimlenmiş ve bağ sahibinin dışarıyı işarete ediyor oluşu adeta anlatıdaki "*Arkadaş, sana haksızlık etmiyorum ki! Seninle bir dinara anlaşmadık mı? Hakkını al, git!*" sözlerine atıfta bulunuyor gibidir.



Resim 125: Rembrandt, Bağda Çalışan İşçiler Meseli, 1637, Hermitage, St. Petersburg



Resim 126: Salomon Koninck, Bağda çalışan İşçiler Meseli, 1647-1649, Hermitage, St. Petersburg



Resim 127: Christian Wilhelm Ernst Dietrich, Bağdaki İşçiler Meseli, 1750, Łazienki Palace, Warsaw

Mekânın kurgusundaki farklılıktan dolayı Domenico Fetti'nin "*Bağdaki İşçiler*" başlıklı eseri (Resim 128) sıra dışı bir örnektir. Çalışmamız içinde bulunan Fetti'nin diğer eserlerinde de olduğu gibi bu mesel de birden çok kere Fetti ve atölyesi tarafından resmedilmiştir. Askew'e göre eserin merkezinde sandalyesinde oturan bağ sahibidir. Karşısında, küreğine dayanmış ve

yırtık elbiseleri ile yorgun olduğunu anladığımız figür ise ilk parti işçilerdendir ve bağ sahibi ile konuşmaktadır. Geri plana bakıldığında, ön plandaki işçinin aksine yorgun olduğuna dair herhangi bir ipucu taşımayan bir işçinin, bağ sahibinin adamından ücretini aldığı görülmektedir. İki figür arasındaki karşıtlık anlatının ilgili kısımlarını kısa yoldan ele almıştır. Yani son gelen çalışmaktan yorulmamış ve dinçtir, elbiseleri de yırtılmamıştır. Ön plandaki figür ise çalışmaktan yorulmuş ve elbiseleri pejmürde hale gelmiştir. Kompozisyonun kurgulanışı genel olarak Katolik Kilisesinin Karşı Reform hareketi ile bağdaştırılmış ve Reform ile birlikte Katolik inancını terk edenlere geri dönmek için hiçbir zaman geç olmayacağı mesajı verilmek istenmiştir.³¹



Resim 128: Domenico Fetti, Bağdaki İşçiler, 1618-22, Nicholas M. Acquavella Galleries, New York

Askew'in yaklaşımına bir karşı öneri sunulabilir: geri planda bulunan figür ile ön planda bulunan figürün farklı karakterleri temsil etmesi durumu biraz düşündürücüdür. Yedi figür barındıran ve 37x45cm gibi oldukça küçük çapta kurgulanmış bir yapıtta geri planda kalmış bir

³¹Askew, **A.g.e**, s. 39.

figüre çok sayıda detay vermemek ya da verememek teknik olarak oldukça anlaşılabilir bir durumdur. Hatta geri plandaki figürlerin detayda ve renk geçişlerinde fakir ayrıca genel olarak bulanık resmedilmesi derinlik duygusunu güçlendirmek için uygulanan, bilinen bir resmetme yöntemidir. Bu noktada Fetti'nin öyküleyici anlatım yolunu tercih ettiği gündeme getirilebilir ve böylece detaylandırılmadan resmedilişinden dolayı kimliği gizli kalan geri plandaki figür ile ön plandaki figürün aynı kişiyi temsil ettiği öne sürülebilir. Eserin genelindeki figürlere bakılacak olunursa işçi dışındaki figürlerin hepsi başlık ile betimlenmiştir, bu durum figürlerin kendi aralarında bağlantılı kılar. Ayrıca işçi ile diğer figürlerin kıyafetlerinin arasındaki zıtlık bir diğer dayanak noktasını oluşturur. İşçinin kıyafeti pejmürde haldedir, fakat diğer tüm figürlerin kıyafetleri temiz resmedilmiştir. Anlatı doğrultusunda düşünüldüğünde ilk gelenlerin ücretlerini en son alacakları hatırlanırsa kompozisyonda işçilerden çok bağ sahibinin adamlarının gözükmemesi durumu bununla bağdaştırılabilir. Yani son çağrılan partiler ücretlerini alıp gitmiş, ilk gelenler ise ücretlerini almaktadır. Bağda çalışmaya ilk başlayanlar kompozisyondaki tek işçi ile temsil edilmiştir. Geri planda ücretini alan işçi, ön plana geçirildiğinde yorgunluğun alameti olan küreğe yaslanır duruşu ve pejmürde olmuş kıyafetler ile betimlenerek kimliği ortaya çıkartılmış ve aldığı ücret konusundaki serzenişini bağ sahibine aktarmıştır. Yani geri planda işçi ücretini almış, ön planda ise aldığı ücretten duyduğu sıkıntıyı dile getirirken resmedilmiştir. Böylece Fetti yapıtını “*İşte böylece sonuncular birinci, birinciler de sonuncu olacak*” cümlesi üzerine kurgulamış ve bunu tek bir işçi üzerine odaklanarak yapmıştır.

İki gösterim kalıbı da genel olarak dinbilimsel yaklaşımlardan beslenmemişlerdir. Örneğin en sık anılan çözümlemelerden biri olan bağ sahibinin Tanrı olarak kabul edildiği yaklaşımlardan yola çıkılarak figürün kutsallığına atıfta bulunulmamış olması şaşırtıcıdır. Eserler genel olarak kendi dönemlerinin sosyal yapılarını işaret eder biçimde betimlenmiştir. Antik dönem Doğu dünyasına yönelik türban dışında önemli bir vurgulama kullanılmamış, figürler genellikle ressamların kendi coğrafyalarında mevcut olan kıyafetler ile resmedilmişlerdir. Tüm bu detayların sonucunda eserlerin ikonografilerinin, mesel anlatısındaki detayları ele aldığı fakat meselin atribüsü sayılacak önemli gösterim elemanları ortaya konulmaması sebebiyle de herhangi bir benzer anlatı ile kolayca karıştırılabilecek niteliklere sahip olduğu görülmektedir.

3.1.3. Körler Meseli ile Çöp ve Mertek Meseli

"Başkasını yargılamayın, siz de yargılanmazsınız. Suçlu çıkarmayın, siz de suçlu çıkarılmazsınız. Başkasını bağışlayın, siz de bağışlanırsınız. Verin, size verilecektir. İyice bastırılmış, silkelenmiş ve taşmış, dolu bir ölçekle kucağınıza boşaltılacak. Hangi ölçekle verirseniz, aynı ölçekle alacaksınız." İsa onlara şu benzetmeyi de anlattı: "Kör köre kılavuzluk edebilir mi? İkisi de çukura düşmez mi? Öğrenci öğretmeninden üstün değildir, ama eğitimini tamamlayan her öğrenci öğretmeni gibi olacaktır. "Sen neden kardeşinin gözündeki çöpü görürsün de kendi gözündeki merteği fark etmez misin? Kendi gözündeki merteği görmezken, kardeşine nasıl, 'Kardeş, izin ver, gözündeki çöpü çıkarayım' dersin? Seni ikiyüzlü! Önce kendi gözündeki merteği çıkar, o zaman kardeşinin gözündeki çöpü çıkarmak için daha iyi görürsün." (Luka 6:37-42)

Luka İncilinde aynı bölümde, art arda anlatılan iki mesel farklı konular üzerine eğilse de direkt anlatım tarzı bakımından değerlendirildiğinde benzerliğe sahiptir. Matta 24:28'deki "Leş neredeyse, akbabalar oraya üşüşecek" cümlesi gibi metaforik yapıya sahip olmayan deyim kalıplarına uygun anlatılardır. Görme metaforu üzerine kurgulanan bu meseller, Luka İncili'nde bir bütün oluşturacak biçimde kaydedilmişse de sanat tarihindeki örneklerde iki anlatı ayrıştırılarak sahneye taşınmıştır.

İkonografik Çözümleme

Körler Meseli

Anlatının bir cümleden oluşması gösterim kalıplarının oluşturulması için dar alan bırakmıştır. Genellikle körün köre rehberliğinin sonucu olarak çukura ya da suya düşüşleri (resim 129-130) veya rehberlik anının vurgulandığı (resim 131-132) yalın sahneler betimlenmiştir.



Resim 129: Cornelis Massijs, K r K re Rehberlik Ederken, 1544-1556



Resim 130: Johann Theodor de Bry, Körler Meseli, 1596



Resim 131: Caspar Luyken, Kör Köre Rehberlik Ederken, 1708



Resim 132: Pieter Bast, Veere Manzarası ve Kör Köre Rehberlik Ederken Meseli, 1598

Körler Meseli'nin sanat tarihindeki anıtsal örneği Yaşlı Bruegel'in "*Körler Meseli*" isimli eseridir (Resim 133). Eser, dini ve politik sürtüşmelerin Avrupa tarihindeki önemli olaylarından biri olan eşiğinde Seksen Yıl Savaşlarına ve Bruegel'in kendi ölümünden bir sene önce resmedilmiştir.³² Dış mekân tam olarak Hollanda'nın düz coğrafyası ile uyuşacak biçimde kurgulanmıştır ve geri planda Dilbeek kentinde bulunan Sint-Anna Katolik kilisesi yer almaktadır. Kilisenin varlığı dönemin sürtüşmesi dâhilinde Protestanlara ya da Katoliklere bir gönderme niteliği taşıyıp taşımadığı konusunda bir sav sunmak zordur.

Ön plana bakıldığında anlatıda olduğu gibi iki değil altı figür kullanılmış olduğu görülür. Bu seçim muhtemelen resimdeki hareket duygusunu daha güçlü şekilde verebilmek ve bununla anlatının sunduğu dramı genişletmek için olmalıdır. Zira diyagonal bir hat üzerine yerleştirilmiş figürlerden çukura yakın olanlarındaki momentumun resmedilişi ile uzak olanların stabil duruşu

³² Bruegel Hollanda Atasözleri isimli eserinde, kompozisyonun en geri noktasında üç kör figürün birbirine rehberlik ettiği görülmektedir. Ne var ki bunun direkt olarak İsa'nın meseline referans ediyor olduğunu iddia etmek güçtür.

arasındaki karşıtlık, figür zincirindeki raydan çıkma halini oldukça gerçekçi şekilde ortaya koymuştur. Gerçekçi olan ve birçok araştırmacının dikkatini çeken başka bir konu da o da körlerin betimlenişindeki Kuzey resmine özgü detaycılık ve ressamın gözlem yeteneğidir. Yüzü gözüken beş figürün beşi de farklı tip körlüklerin belirtileri ile donatılmıştır. Öyle ki modern tıp ışığında ele alındığında (örneğin bir figürün korneası üzerine ince zar şeklindeki oluşumun *leucoma* olduğu gibi) tüm figürlerin körlük tipleri teşhis edilebilmiştir. Bu detaylar tıbbi açıdan ele alındığında körlük hakkında pek az şeyin bilindiği 16. yüzyılda (Bruegel'in yaşadığı dönemdeki Flaman doktorlar, körlüğün mideden yükselen toksik buharın beyine sızması sebebi ile olduğunu düşünürlerdi) Bruegel'in bugünün doktorlarının direkt tanı koyabileceği isabetlilikte betimlenmiş olması birçok kaynakta ressamın medikal gözlem yeteneğinin yüceltilmesine sebep olmuştur.³³

Figürlerin körlükleri dışında statülerinin tespiti için de bazı ipuçları mevcuttur. Çukura tamamen düşmüş ve grubun lideri konumundaki figürün hemen yanında bir enstrüman olduğu görülmektedir. Yarıyı görülemiyor olsa da laterna olduğu tespit edilebilmektedir. Laterna büyük kurumlardaki kullanımı dışında değerlendirildiğinde genellikle düşük sınıfa mensup fakirler, köylüler ve hovarda kadınlar ile ilişkilendirilmektedir ve bazı kaynaklar onu doğrudan körler ile de ilişkilendirmektedir. Kılavuzun sahip olduğu bu enstrümanın statü işaret ediyor olması tüm grup için belirleyici olabilir. Bruegel'in zamanında müzik üniversitelerde, kiliselerde, saray müzik okullarında, akademilerde ve özel dersler ile öğrenilebiliyordu. Eğitimin nereden alındığı ile ilgili olarak müzisyenin müzikal eğilimi ve hatta sosyal statüsü şekilleniyordu. Ne var ki bu müzisyenlerin meselin de içeriği göz önüne alınca eğitilmiş sınıftan çok alaylı olan sınıfa daha yakın oldukları düşünülebilir. Bu anlamda onların gezgin müzisyenler³⁴ olduğu var sayılabilir.³⁵ Bruegel'in bu yaklaşımını Sabastiaen Vrancx "*Kör Meseli, Kör Köre Rehberlik Ederken*" isimli eserinde devraldığı gözükmektedir (Resim 134).

Körler meseli içerdiği anlam sebebiyle müritlerin yaşamını şekillendirmesi amacı ile anlatılmış olsa da kurumsallaşmış dini organizasyonlar bunu yaşadıkları dönemin şartlarına

³³ Timothy Foote, **The World of Bruegel**, Time-Life Books, Canada, 1968, s. 120-121.

³⁴ Tüccarlar, manastırdan kaçmış rahipler, zanaatkarlar ve dilenciler gibi gruplardan oluşabildiği bilinmektedir. Enstrümanları ile köy köy gezerek dönemin popüler müziklerini icra ederek, ezberlerinden masallar anlatarak veya çeşitli cambazlık gösterileri yaparak satışlarını yükseltmeyi, eğer tüccar değillerse de yaptıkları gösteri karşılığında direkt olarak para kazanmayı hedefledikleri bilinmektedir.

³⁵ Hiroyuki Minamino, "Village Noise and Bruegel's Parables", **Music, Sensation, and Sensuality**, ed: Linda Phyllis Austern, Routledge, Vol: 5, New York, 2002, s. 272-274.

yönelik yorumlamışlardır. Örneğin Bruegel'in eseri ile ilgili Flaman Şair Anna Bijns³⁶ 1567 yılında bir şiir kaleme alır. Katolik inancına mensup olan Bjins şiirini Kutsal Kilise'nin yolundan ayrılanlar, yani mezhep değiştirenler üzerine kurgular. Elbette aynı yöntem Protestanlar tarafından Katoliklerin yanlış yola sapmış olduğu ile ilgili kullanılmıştır.³⁷ Diğer yanda yaşamının son yılında üretmiş olduğu eserin diğer eserleri ile kıyaslandığında biçimsel olarak hiç olmadığı kadar büyük figürler ile Flaman resminin üstün detaycılığı birleştirilmiş olduğu gözükmemektedir. Ne var ki bu yapıt üzerinde çalıştığı tarihin kaotik yapısı ve yaşamının son yılında politik olarak herhangi bir gönderme içerip içermediğini okumaya çalışmanın aşırı yoruma kaçabileceği kuvvetle muhtemeldir.

³⁶ 1493 yılında Anvers'te doğan şair Hollanda dilinde edebi metin yayımlatmış ilk isimdir. Ardından eserlerinin farklı dillere çevrilerek yayılması dikkat çeken bir diğer başarısıdır. 14. yüzyıl ile birlikte, o güne kadar kadının loncalara katılıp meslek sahibi olabilmesi ve evlenecekleri eşleri seçme konusundaki sınırlı hakları konusunda sesini yükseltmiştir. Bu konuda "Zalim Evlilik" başlıklı şiiri görülebilir. Şiirinde toplum liderlerinin ve geleneklerin öğütlediği şekli ile evliliğin mutluluk getirmediğini işaret etmiştir. Rahibelik gibi herhangi bir dini görev nedeni olmaksızın hayatı boyunca bekâr yaşamıştır. Bu durum kendi dönemi için oldukça sıra dışıdır, belki de protest olarak da değerlendirilebilir. Dini yaklaşımı açısından Katolik Kilisesine bağlı olduğu ve Luther'in öğretilerini sivri bir dil ile eleştirdiği bilinmektedir.

<http://resources.huygens.knaw.nl/vrouwenlexicon/lemmata/data/Bijns%2C%20Anna/en> (11.11.2020)

³⁷ Walter S. Gibson, **Pieter Bruegel and the Art of Laughter**, University of California Press, London, 2006.



Resim 133: Yaşı Peter Bruegel, Körler Meseli, 1568, National Museum of Capodimonte, Naples



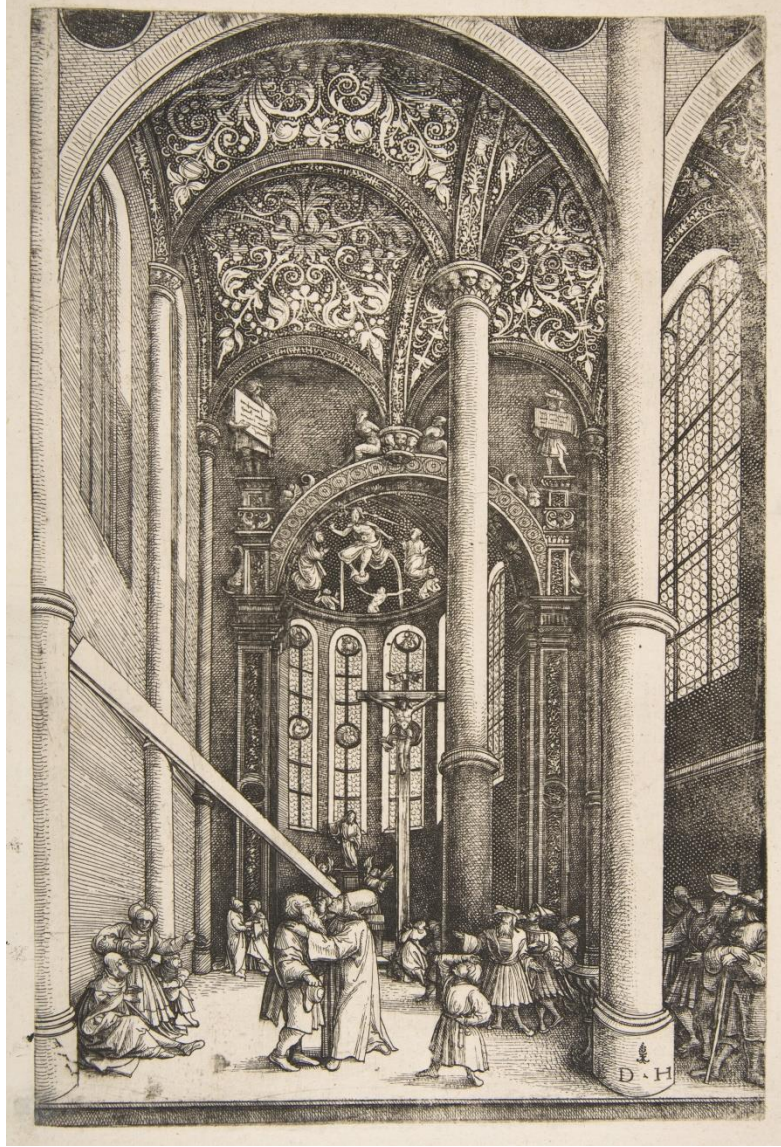
Resim 134: Sabastiaen Vrancx Kör Meseli, Kör Köre Rehberlik Ederken, 17. yüzyıl, Özel Koleksiyon

Çöp ve Mertek Meseli

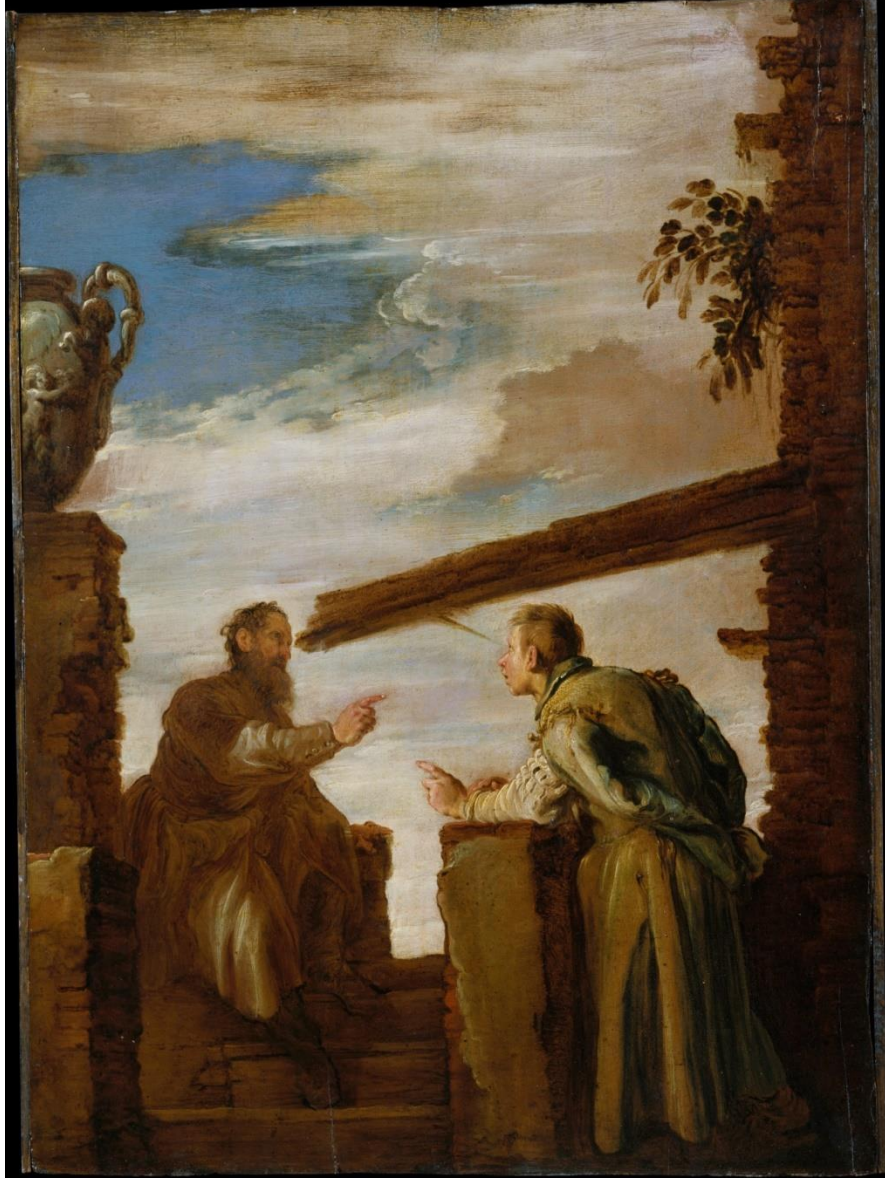
Çöp ve Mertek Meseli resim sanatında az sayıda örnekte görülmektedir. Örneklerin bir kısmında meselin gerçekçi bir hadise üzerinden gerçekleşmesini sağlamak amacıyla kişinin

gözüne mertek girmiş ya da girmekte olduğunu mimari elemanlar ile gösterilmiştir. Daniel Hopfer tarafından üretilmiş baskı (Resim 135) mesel anlatısını Saint Katherine Kilisesi içinde ele almıştır. Birçok figürün arasında, merkezde birbirleri ile iletişim halindeki iki figürden birinin gözüne doğru duvardan çıkmış mertek uzanmaktadır. Gözünde mertek olan figür elindeki cımbız benzeri bir araç ile iletişim halinde olduğu adamın gözündeki çöpü çıkartmaya çalışırken betimlenmiştir. Benzer bir yöntem Domenico Fetti tarafından da kullanılmıştır (Resim 136). Kompozisyon yaşlı ve gencin diyalogu ya da tartışması üzerine kurgulanmıştır.³⁸ İki figür de el jestleri ile birbirlerini gösterirlerken bir yapıdan dışarı çıkmış kaba bir mertek ve ondan çıkan çapak gözlerine girecek kadar yakındır. Ne var ki ikisi de duruma aldırış etmeden tartışmalarına devam ederek İsa'nın meselde işaret ettiği, kişinin önce kendi gözündekini çıkartıp görüşünü sağalttıktan sonra karşısındakine uzanması önerisini hatırlatmıştır. Gencin bulunduğu kısımda görülen yeşillik ile yaşlı figürün tarafında duran geniş vazo kompozisyonu biçimsel olarak dengelerken genç-yaşlı karşıtlığına bir gönderme olarak da okunabilir.

³⁸ Domenico Fetti'nin mesel ile ilgili bilinen iki eseri mevcuttur. Ressamın diğer mesel örneklerinde olduğu gibi yapıtlar arasında küçük farklar mevcuttur. Çalışmamızda ele aldığımız örnek City Art Gallery of York'ta bulunmaktadır, diğer ise Roma'da A. Busiri Vici Koleksiyonundadır. Askew, **A.g.e.**, s. 27



Resim 135: Daniel Hopfer, Saint Katherine Kilisesi İç Mekanı ve Çöp ile Mertek Meseli, 1530



Resim 136: Domenico Fetti, Çöp ve Mertek Meseli, 1619

Direkt olarak meseli betimlemek yerine meselin içine İsa'yı ve öğrencilerini koyan örnekler içinde 1932'de *Meder* isimli katalogda yayınlanmış, Dürer'in ağaç baskısı (Resim 137) ve Hans Franck'ın ağaç baskısı görülebilir (Resim 138). Dürer'in baskısında, iki figürü işaret eden jestiyle İsa'nın da kompozisyona katılması, "mesel anlatıcısının" sahnedeki varlığı ile dikkati çeker. Bunula birlikte meselin de içinde bulunduğu farklı Kutsal Kitap sahnelerini içeren

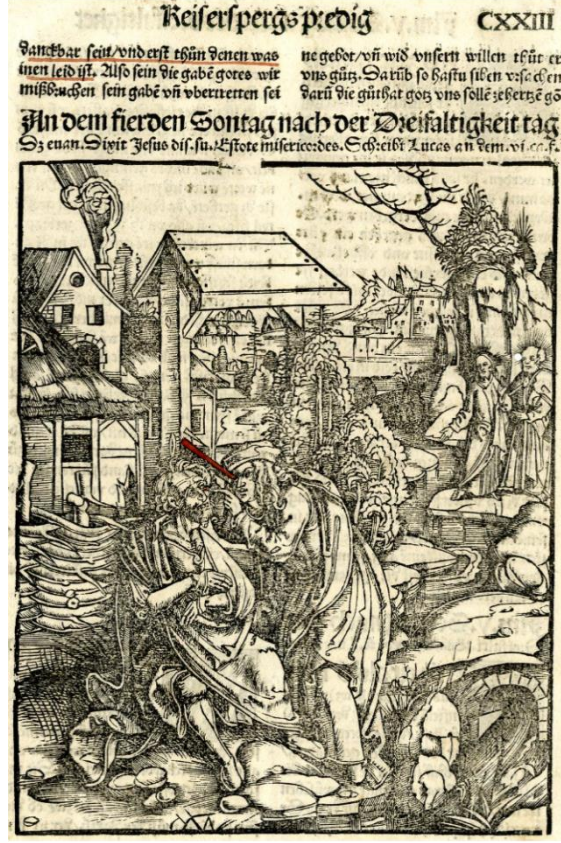
bir baskı için Johannes “Wierix’in “Çöp ve Mertek Meseli İle Körler Meseli”³⁹ başlıklı gravürü görülebilir (Resim 139).

Mesel, yapısı itibarıyla tarihi süreçte çeşitli politik sürtüşmeler için tarafların bir çeşit propaganda aracı olarak kullanabileceği yapıdadır. Mevcut mesel ile buna en yakın örnek olarak Bruegel’in eserinden esinlenen şair Anna Bijns’in şiirinin ne şekilde kullanıldığı hatırlanabilir. Anlatıda da yeri olmadığı gibi resim sanatında da çeşitli semboller ile herhangi bir göndermede bulunulduğunu savunmak zordur. Ancak Fetti’nin eserinde mertekten çıkan çapağın, yani aynı kaynaktan farklı iki kişiye sirayet eden kötü etkinin gösterilmesi din bilimsel açıdan kötülüğün kaynağının tek olduğu ya da benzeri çeşitlemeler ile yorumlanabilir.



Resim 137: Albrecht Dürer, Çöp ve Mertek Meseli 1503

³⁹ Baskı içinde yer alan konular mesel anlatısından bağımsızdır. Ön planda bulunan iki farklı figür grubundan “G” harfi ile işaretlenmiş olan Çöp ve Mertek Meselini “F” harfleri ile işaretlenmiş olan ise Körler meseli ele almıştır.



Resim 138: Hans Franck, Çöp ve Mertek Meseli, 1517

DOMINICA I. POST PENTECOSTEN.

Docet Christus Estote misericordes.

Matt. vij. Luc. vi. Anno xxxi.

24
cxxxvij



- A. Mons Thabor, vbi IESVS designat, & docet Apos tolos.
B. Docet tamen ad radicem montis etiam turbas.
C. Homo benignus stipem erogat pauperibus.
D. Homo precipitis iudicij, qui alium iudicat temere, & damnat.
E. Angelus benefico mensuram bonam,

- confertam, et coagitatam, & superfluentem dat in sinum.
F. Cæcus cæcum ducens, secum illum precipitat in foueam.
G. Homo, qui habet trabem in oculo suo, & tamen festucam ejcere ex oculo fratris enititur.

Resim 139: Johannes Wierix, Çöp ve Mertek Meseli İle Körler Meseli, 1593

3.2. Kaybolmuşluk Üzerine Meseller

3.2.1.Müsrif Oğul Meseli

İsa, "Bir adamın iki oğlu vardı" dedi. "Bunlardan küçüğü babasına, 'Baba' dedi, 'Malından payıma düşeni ver bana.' Baba da servetini iki oğlu arasında paylaştırdı. "Bundan birkaç gün sonra küçük oğul her şeyini toplayıp uzak bir ülkeye gitti. Orada sefahat içinde bir yaşam sürerek varını yoğunu çarçur etti. Delikanlı her şeyini harcadıktan sonra, o ülkede şiddetli bir kıtlık baş gösterdi, o da yokluk çekmeye başladı. Bunun üzerine gidip o ülkenin vatandaşlarından birinin hizmetine girdi. Adam onu, domuz gütmek üzere otlaklarına yolladı. Delikanlı, domuzların yediği keçi boynuzlarıyla karnını doyurmaya can atıyordu. Ama hiç kimse ona bir şey vermedi. "Aklı başına gelince şöyle dedi: 'Babamın nice işçisinin fazlasıyla yiyeceği var, bense burada açlıktan ölüyorum. Kalkıp babamın yanına döneceğim, ona, Baba diyeceğim, Tanrı'ya ve sana karşı günah işledim. Ben artık senin oğlun olarak anılmaya layık değilim. Beni işçilerinden biri gibi kabul et.' "Böylece kalkıp babasının yanına döndü. Kendisi daha uzaktayken babası onu gördü, ona acıdı, koşup boynuna sarıldı ve onu öptü. Oğlu ona, 'Baba' dedi, 'Tanrı'ya ve sana karşı günah işledim. Ben artık senin oğlun olarak anılmaya layık değilim.' "Babası ise kölelerine, 'Çabuk, en iyi kaftanı getirip ona giydirin!' dedi. 'Parmağına yüzük takın, ayaklarına çarık giydirin! Besili danayı getirip kesin, yiyelim, eğlenelim. Çünkü benim bu oğlum ölmüştü, yaşama döndü; kaybolmuştu, bulundu.' Böylece eğlenmeye başladılar. "Babanın büyük oğlu ise tarladaydı. Gelip eve yaklaştığında çalgı ve oyun seslerini duydu. Uşaklardan birini yanına çağırıp, 'Ne oluyor?' diye sordu. "O da, 'Kardeşin geldi, baban da ona sağ salım kavuştuğu için besili danayı kesti' dedi. "Büyük oğul öfkeleni, içeri girmek istemedi. Babası dışarı çıkıp ona yalvardı. Ama o, babasına şöyle yanıt verdi: 'Bak, bunca yıl senin için köle gibi çalıştım, hiçbir zaman buyruğundan çıkmadım. Ne var ki sen bana, arkadaşlarımla eğlenmem için hiçbir zaman bir oğlak bile vermedin. Oysa senin malını fahişelerle yiyen şu oğlun eve dönünce, onun için besili danayı kestin.' "Babası ona, 'Oğlum, sen her zaman yanımdasın, neyim varsa senindir' dedi. 'Ama sevinip eğlenmek gerekiyordu. Çünkü bu kardeşin ölmüştü, yaşama döndü; kaybolmuştu, bulundu!'" (Luka 15:11-32)

Mesel Üzerine Yorumlar

Mesel, özgürce seçme hakkı tanınmış oğulun babasını terk edip yaptığı hatalar sonucunda kötü duruma düşmesi ile açılır. Ardından, oğul yine kendi iradesi ile babasına geri dönüp af dilemeye karar verir. Müsrif oğulun geri dönüşü sonucunda İncil'deki farklı anlatılarda da kaybolanın geri kazanılması ile oluşan sevinci yaşayan baba oğlunu affeder ve onu geri kazanmanın sevincini bir ziyafet hazırlatarak kutlar. Mesel genel bir bakış ile değerlendirildiğinde affedicilik üzerine inşa edilmiş yüce gönüllü bir davranışı vurgular. Hristiyan sanatında affediciliğin simgeleşmiş öreği olan Müsrif Oğul, aynı zamanda İyi Samiriyeli meseli ile birlikte, sıklıkla farklı sanat alanlarında konu edilmiş en popüler iki meselden biri olarak kabul edilir. Resim sanatı dışındaki örnekleri müzik, tiyatro ve sinema alanına birçok örnek ile görülebilir. Farklı sanat dallarında ilgi gördüğü gibi birçok modern yorumcunun kalemine de takılmıştır. Örnekler arasında “*Anlatılmış En Büyük Hikâye*” (Sommer 1948), “*İncilin İçindeki İncil*” (Arndt, 1956) ve “*Minyatür bir İncil*” (Montefiore, 1937) bulunmaktadır.⁴⁰

Mesel genel anlamda açık bir dile sahip olsa da, diğer anlatılarda da olduğu gibi dinbilimciler tarafından öznelere farklı anlamlar yüklemiştir. Bu yorumcular arasında Latin Kilise Babalarından Aziz Jerome, Aziz Ambrosius ve Aziz Augustinus da yer alır. Yorumlar içinde kardeşler, Yahudi ya da Yahudi olmayan farklı bir milletten kabul edilmiş veya doğrudan herhangi bir günahkâr olarak sunulmuştur. Baba figürü her zaman Tanrı olarak, oğul geri döndüğünde babanın ona verdiği yüzük ve kaftan is Kutsal Ruh olarak yorumlanmıştır. Aziz Jerome kesilen besili danayı İsa olarak göstermiştir.⁴¹ Bağ Sahibi ve Kiracı meselinde de olduğu gibi, müsrif oğulun dönüşü meselinin İsrailoğulları'nın tarihine göndermeler içerdiği de düşünülmüştür. N. T. Wright'a göre, küçük kardeş İsrail halkını temsil etmektedir. Büyük kardeş ise Samiriyelileri temsil eder ve İsrail tarihinde Samiriyelilerin İsrail topluluğunun sürgünden geri dönmesini istemedikleri gibi küçük kardeşinin eve dönüşüne hayıflanmasının örtüştüğünü işaret eder.⁴² Genel anlamda büyük oğul ile baba figürünün affedicilik bağlamında zıt iki kutbu

⁴⁰ Snodgrass, A.g.e, s. 109; Anna Wierzbicka, **What Did Jesus Mean? Explaining the Sermon on the Mount and the Parables in Simple and Universal Human Concept**, Oxford University, 2001, s. 301.

⁴¹ Snodgrass, A.g.e, s. 110.

⁴² A.e. s. 115.

işaret ettiği düşünülebilir. Kişinin hem manevi hem de maddi anlamda en olumsuz noktaya ulaştıktan sonra Babaya geri dönme fikri, birçok dinbilimci tarafından ele alındığı gibi sosyolog⁴³ ve psikologlar⁴⁴ tarafından da sıkça yorumlanmıştır. Ortaçağ dinbilimcilerinin yaklaşımlarında alegorik figürler ile çözümlemeler görülmektedir. Genel olarak insanlığın Tanrı'dan uzaklaşması ve ardından nihai olarak O'nunla yeniden bir araya gelişi ile eşdeğer tutulmuştur. Ortaçağ dinbilimcilerinin birçok mesel ve konu üzerinde Eski ve Yeni Ahit paralelliklerini ortaya koyması sıkça görülen bir durumdur. Bu bağlamda Müsrif Oğul Meseli çözümlenirken genel bir kanı olarak müsrif oğul, Adem ile bağdaştırılmıştır. Ne var ki Adem ve müsrif oğul yorumunun resim sanatında tezahür ettiği bir örneğe rastlamak zordur. 16. yüzyıl ile birlikte meselin ahlaki bildirisi, bu tip metinler arası bağlantılardan daha fazla önemsenmiştir. Böylece betimlemeler sembolik değerler taşıyan bir anlatım dilini benimsemektense dramatik bir hikâyeyi betimlemek için gereken resimsel dile ağırlık vermişlerdir. Böylece, özellikle Kuzey sanatında müsrif oğulun zevk-i sefa sahneleri zenginleştirilmiş ve bu konuya yönelik mesel anlatısında yer almayan birçok detay eklenmiştir.⁴⁵

Meselin antik dönemdeki sosyal içeriğine bakacak olursak ebeveynlere, özellikle de babaya saygısızlık ayıplanan hatta dini anlamda ciddi yaptırımları olan bir davranıştır. Bu durum Yasanın Tekrarı 21:18-21 arasında anne ve babasına başkaldıran çocuğun taşlanması dini bir kural haline getirmiştir.⁴⁶ Bu yüzden meselin içinde müsrif oğul "Tanrıya ve sana karşı günah işledim" der. Buradan yola çıkacak olursak müsrif oğulun yıkılmış halinin sadece varını yoğunu kaybetmesi ile ilgili olmadığını öne sürebiliriz. Tüm bu bilgiler ışığında İsa'nın resmettiği baba figürünün dikkate değer şekilde yumuşak kalpli ve bağışlayıcı olduğunun altı çizilmelidir. Bununla birlikte kardeşler arasında miras bölüşmenin hem İbranilerde hem de Greko-Romen kültürde problematik bir durum olduğu bilinmektedir. İlk dünyaya gelen erkek çocuğun mirastan

⁴³ R. Rohrbaugh meselin görgü kurallar ve bu bağlamda işlevini yitirmiş bir aile üzerinden ele alır. Baba figürünün ziyafeti sadece iki oğlunu uzlaştırmak için değil tüm kasaba ile uzlaştırmak için yaptığını öne sürer. Detaylı bilgi için bkz Snodgrass, **A.g.e.**, s. 110.

⁴⁴ G. V. Jones meselin insanlığın çıkmazı ile ilgili olduğu gibi yabancılaşma, özlem, uzlaşma gibi duygular üzerinde durmuştur. M. Tolbert, Freudyen bir çözümleme sunarak, Üç figürü Freud'un id, superego ve ego (baba) kavramlarıyla çözümlemiştir. Snodgrass, **A.g.e.**, s. 110.

⁴⁵ Sarah S. Gibson, Alicia Craig Faxon, "Journey/Flight" **Encyclopedia of Comparative Iconography Themes Depicted in Works of Art**, Ed: Helene E. Roberts, Fitzroy Dearborn Publishers, London, 1998, s. 1:441-442.

⁴⁶ Yasanın Tekrarı 21:18-21: "Eğer bir adamın dikbaşlı, başkaldıran, annesinin ve babasının sözünü dinlemeyen, onların tedibine aldırmayan bir oğlu varsa, annesiyle babası onu tutup kent kapısında görev yapan kent ileri gelenlerine götürecekler. Onlara şöyle diyecekler: 'Oğlumuz dikbaşlı, başkaldıran bir çocuktur. Sözümüzü dinlemiyor. Savurgan ve içkicidir. 21 Bunun üzerine kentin bütün erkekleri onu taşıyarak öldürecekler. Aranızdaki kötülüğü ortadan kaldıracaksınız. Bütün İsraililer bunu duyup korkacaklar.'"

iki kat alacağı gibi, (mesel içinde geçen “neyim varsa senindir” söylemi ile kısmen ilişki içindedir.) ebeveynlerinin bakıma ihtiyacı olduğu dönem geldiğinde onlara bakmakla büyük oğulun yükümlü olduğu bilinmektedir.

Ebeveyn ölmeden mirası istemek genellikle oldukça olumsuz ve kabul edilmez bir davranış olarak yorumlanmaktadır. Fakat çiftçi bir ailenin küçük bir çiftliği olduğu ve bu çiftliğin tüm oğullara yetmemesi durumunda bir oğulun payına düşeni alıp kendi başının çaresine bakması gibi istisna örneklerde bu talep anlaşılır olabilir. Fakat istisnalar dışında ne olursa olsun çocuğun başını alıp gitmesi Akdeniz coğrafyasında kötü karşılanacak bir davranış tipidir. Mesel ile ilgili tartışmalardan bir diğeri ise “Eğer baba tüm malını iki oğlu arasında böldüyse, şenlik hazırlamak gibi otoritesini vurgulayan eylemlere nasıl devam edebilir?” gibi sorulardan kaynaklanır. Bu sorunun cevabı haham literatüründe mevcuttur. Eğer babanın malları kendi ölümünden önce bölündüyse malların satım hakkı ne babada ne de oğuldadır. Yani belli ölçüde kullanım hakkı hala babadadır. Baba figürünün aile düzeni içindeki konumu sosyo-kültürel bağlamda düşünüldüğünde ise yasal zeminin sağladığı destek ile ziyafet düzenleme vb. minvalde kontrol hakkı elbette baba üzerindedir.⁴⁷

Müsrif oğulun evini terk ettikten sonra yaptıkları bir cümle ile açıklanmıştır: “*Orada sefahat içinde bir yaşam sürerek varını yoğunu çarçur etti*”. Eserlerin ikonografik çözümlemelerinde detaylı şekilde görüleceği üzere bu cümle resim sanatına yansırken oldukça detaylandırılmıştır. Parasını boşa harcadıktan sonra gelen süreçte domuz gütmesi rastgele seçilmiş bir örnek olmamalıdır. Domuz beslemek, Greko-Romen dünyasında küçümsenen bir durumdu, diğere tarafta İbraniler için yemek ya da hayvana dokunmak bile dini olarak yasaklanmıştı.⁴⁸ Bu durumda müsrif oğul, parasını boşa harcadıktan sonra yaşayabilmek için Yahudi olmayan bir ailenin yanına işe girmiş olmadır. Daha önceden de belirttiğimiz gibi İsrailoğulları’nın diğer milletler ile olan ilişkisinin oldukça sınırlı olduğu hatırlanıp Yahudi olmayan bir ailenin yanına çalışmak üzere girmesi ve domuzlar ile yaşaması çaresizliğinin ne seviyede olduğunu gösterir. Bu çaresizliği sırasında kendine güvenli liman olarak bulabildiği yerde keçiboynuzu ile besleniyor oluşu ise dikkate değer ikinci detaydır. Keçiboynuzu Akdeniz bölgesinde, hayvanların ya da çaresiz insanların tükettiği bir yiyecek olarak bilinir.⁴⁹ Mesel

⁴⁷ Snodgrass, A.g.e, s. 113-114.

⁴⁸ Levililer 11:7-8, Yasanın Tekrarı, 14:8, İşaya 65:4;66:17.

⁴⁹ Snodgrass, A.g.e, s. 109.

anlatılırken müsrif oğulun içinde bulunduğu bu durum onu dinleyen halk tarafından mutlaka çok iyi şekilde anlaşılıyordu ve tüm detaylar müsrif oğulun babasını terk ediş şeklindeki yanlış davranışı ve ardından gelen hataların yıkıcı sonucunu net şekilde resmediyordu.

İkonografik Çözümleme

İkonografik kalıp açısından en zengin mesellerden biri olan Müsrif Oğul sahneleri, gösterim biçimi açısından şu izlekleri barındırır: Müsrif oğulun mirastan payını alıp evinden ayrılışı, müsriflik zamanları, tavernadan kovuluşu, yoksullaşıp domuzların arasında yaşaması, evine dönüşü ve öykünün bütün aşamalarının sahneye taşındığı öyküleyici anlatımı izleyen kalıp.

Müsrif Oğul meseli birçok sanat dalı tarafından işlenmiş ve özellikle de Protestanlar tarafından sıkça kullanılmıştır. Reformun yarattığı toplumsal etkinin genişlemesi ile Protestan oyun yazarları Kuzey Avrupa’da hem Katolikliğe yönelik bir eleştiri olarak hem de kurtuluşun erdem ile değil lütuf ile olacağı gibi doktrinsel yaklaşımlarını bu mesel üzerinden ele almışlardır. Anthonisz’in meselin farklı aşamalarını ele aldığı altı baskıdan oluşturduğu serinin ikonografisi elbette Protestan inancının mesele yaklaşımından ve döneminin dramalarından, özellikle Guilelmus Gnpheus’in “*Acolastus*”⁵⁰ oyunundan etkilenmiştir.⁵¹ Diğer yandan serisini oluştururken mesel anlatısında yer almayan fakat sanat tarihinde görmeye alışık olduğumuz temaları kullanmıştır. Ne var ki onun yaklaşımı diğer birçok örnekten farklıdır. Mesel ile ilgili dinbilimsel birçok kavramın figürler ile temsil edildiği ve tüm bu figürlerin kendi aralarındaki iletişiminden adeta mezhepsel bir propaganda dili oluşturması büyük bir çalışmanın sonucu olarak gözükmektedir. Meselin gösterim kalıplarına ayrılıp ikonografik olarak çözümlenmesinden önce bu sıra dışı örneği incelemek, mesel anlatısına sadık kalmış diğer örneklerin okunabilmesi için gereken zemini hazırlayacaktır.

⁵⁰ *Acolastus*, Müsrif Oğul meselini ele alan en meşhur oyunlar biridir ve 1529-1585 yılları arasından en az kırk sekiz baskı yapmıştır.

⁵¹ Barbara Heager, **Cornelis Anthonisz's Representation of the Parable of the Prodigal Son: A Protestant Interpretation of the Biblical Text**, Netherlands Yearbook for History of Art , 1986, Vol. 37, s. 133.

Seriye geçmeden önce, ikonografisinin genel tavrını aydınlatacak birkaç genel bilgiye yer açmak faydalı olacaktır. Tüm din bilimciler meselin Tanrı'nın affediciliği ile ilgili olduğu konusunda hem fikir olsalar da, müsrif oğulun neden bağışlanmış olduğu gibi sorular Protestan ve Katolik dünyası arasında fikir ayrılığı yaratmıştır. Protestanlar müsrif oğulun işlediği günahlardan sonra bağışlanmak için herhangi bir şey yapmadığını, yani bireysel bir başarısı olmadığını fakat buna rağmen bağışlanmanın İsa'nın erdemi veya affediciliği ile ilgili olduğunu savunmuşlardır. Bu konuda halka tövbe etmenin önemini vurgulamışlardır ve müsrif oğul örneğine teşvik ederek affedilmenin Katoliklikte olduğu gibi bazı özel eylemlere bağlı olmadığını savunmuşlardır. Luther, müsrif oğul ile ilgili olarak, onun Tanrı'ya güvendiğini, günahlarını itiraf ettiğini ve bunların iman aracılığı ile eylem olmaksızın kurtulmayı sağladığını belirtmiştir. Calvin de benzer şekilde kurtulma sürecinde insanın eylemlerinin bir rolü olmadığını savunur. Özellikle de Katolik yaklaşımındaki müsrif oğulun günahlarının telafisi için kefareti ödediği düşüncesini reddeder.⁵² Elbette Protestan oyun yazarları da benzer şekilde hareket etmişler ve müsrif oğul meselinin izleyici tarafından Protestan çözümlemesi üzerinden en net anlaşılabilecek şekilde önsözler, sonuçlar ve fazladan notlar ekleyerek metinlerini yazmışlardır. Diğer tarafta meseldeki büyük ağabeyi Katolik papazları ve rahipleri gibi, kendini beğenmiş ve sert bir karakter olarak şekillendirmişlerdir. Katolikler, Protestanlara karşıt olarak büyük ağabeyi babasının işlerine sadakat ile bağlı ve bir birey olarak saygı duyulacak model olarak göstermişlerdir. Ürettikleri oyunlarda⁵³ ise pişmanlığın, itirafın ve telafinin, günahların bağışlanmasından önde geldiğini öne çıkartmışlardır.⁵⁴

Serinin ilk baskısı olan “*Müsrif Oğul Miras Payını Alır*” (Resim 140) isimli baskının ön planında mesel anlatısına paralel olarak müsrif oğulun kendi payına düşen mirası babasından alışı betimlenmiştir. Hemen gerilerinde ise olaya şahitlik eden, anlatıda bulunmayan figürler mevcuttur. Geri planda, kemerin hemen altındaki üçlü figür grubuna bakıldığında müsrif oğul ile baba figürünü, ön planda detaylı şekilde gördüğümüz kıyafetlerinden tanırız. Üçüncü figür ise elinde On Emri temsil eden tablet ve vicdan anlamına gelen “*Conscientia*” kelimesiyle

⁵² Luther, *De Liberto Arbitrio* (Özgür İradeye Dair) ve diğer birçok yazısında, her müminin Tanrı'yla doğrudan bir bağ kurabileceğini, rahip aracılığı olmaksızın insan içinde yaşanan imanın önerimsel değerini vurgular. Elisa Novi Chavarria “Din Devrimi” 16. Yüzyıl Rönesans Çağı, Ed.:Umberto Eco, Çev.: Adnan Tonguç, İstanbul, 2019, s. 138.

⁵³ Örnek olarak Hans Salat'ın 1537 tarihli Müsrif Oğul metnine bakılabilir.

⁵⁴ Barbara Haeger, *The Prodigal Son in Sixteenth and Seventeenth-Century Netherlandish Art: Depictions of the Parable and the Evolution of a Catholic Image*, Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art, 1986, Vol. 16, No. 2/3 (1986), s. 128-130.

resmedilmiştir. Üçlü gruba dikkatli bakıldığında baba, el jesti ile oğlunu tabletlere yönlendirmeye çalışırken oğlunun sırtını tabletlere döndüğü ve şapkasını hafifçe kaldırarak adeta “elveda” jesti yaptığı görülmektedir. Bu sahne, *Acolastus*’da yer alan bir bölüme göndermedir. Oyun metninde baba oğluna Kanun Kitabını verir, başlangıçta oğul kitabı kabul etse de ileriki aşamalarda arkadaşlarından birinin yönlendirmesi ile kitabı bırakır.⁵⁵



Resim 140: Cornelis Anthonisz, Müsrif Oğul Miras Payını Alır, 1535-1545

⁵⁵ Heager, A.g.e. s.134.

Serinin ikinci baskısı olan “*Müsrif Oğul Mirasını Boşa Harcar*” başlıklı eserde (Resim 141), müsrif oğulun parasını nasıl boşa harcadığı ele alınmıştır. İlk sahnede vicdan kavramının bir figür ile temsili serinin bundan sonraki tüm baskılarında sayıları ve ikonografiye kattıkları zenginlik ile artarak devam edecektir. Masanın başında dünya anlamına gelen “*Mundus*” kelimesi ile betimlenmiş yaşlı ve gösterişli bir kral betimlenmiştir. Figürün başındaki taç üzerindeki haç doğrudan papalık taçlarını anımsatmaktadır, elindeki asa da değerlendirilmeye katılınca bu figür kuşkuya az yer verir şekilde dolaylı yoldan papanın kendisini veya doğrudan papalığı işaret etmektedir. Oturduğu sandalyenin kolluk başı koçbaşı kabartması, ayakları ise yırtıcı herhangi bir hayvanın ayak modeli ile biçimlendirilmiştir, bunlar Hristiyan sanatında şeytan betimlemelerinde sıkça rastlanan detaylardır.⁵⁶ Dünyayı temsil eden bu figürün dini bir yönetici kimliği ile gösterilmesi akla İsa’nın bu dünyanın sahibinin Şeytan olduğunu söylediği cümleleri getirir.⁵⁷ Katolik dünyasına yapılan bu göndermenin tepeden tırnağa korkutucu ve tehditkâr bir görsellik ile oluşturulması, dünyanın egemeninin şeytan olduğunu ifade eden pasajlar ile birleştiğinde Anthonisz’in oldukça güçlü bir Katolik karşıtı imge yarattığını öne sürebiliriz. Diğer tarafta bu figürün hemen ayaklarının altında yatan figürün, bir önceki baskıdaki “*Conscientia*” yani vicdanın temsili olduğunu görürüz. Baş, dünyanın ayakları altında ezilmektedir, elinde ise bulunduğu duruma rağmen bırakmadığı On Emir tableti bulunmaktadır. Bu durum tümel bir sonuçtan çok müsrif oğulun bırakmış olduğu değerler ile ilgili olmalıdır.

Masaya geri dönecek olursak Kuzey resminde örneklerine sıkça rastlanan bir masa başında eğlence sahnesi görürüz. Konuyu ele almış birçok diğer eserde müsrif oğul eğlence masasında sıradan insanlar ile ahlaki değerlere karşıt eylemler içinde betimlenirken Anthonisz masa etrafındaki figürleri alegorik göndermeler üzerinden oluşturmuştur. Müsrif oğlu, hemen yanında “*Caro*” yani cinsel ilişki sevgisi veya şehvet tutkusu olarak tercüme edebileceğimiz figürün elinden bir kâse almaktayken görürüz. Müsrif oğul, içinde bulunduğu heyecanın etkisi ile

⁵⁶ Sahip olduğu tüm ciddi detaylara karşın omuzlarının üzerinde kulaklı bir kapüşon detayının olması düşündürücüdür. Haeger, bu durumu “*bir aptalın ahlaki rolü üstlenmesi, ve günün sonunda müsrif oğulun büyük bir üzüntü ile karşılaşacağı*” biçiminde yorumlanmıştır. **A.g.e.**, s. 134.

⁵⁷ Yuhanna 12:31 “Bu dünya şimdi yargılanıyor. Bu dünyanın egemeni şimdi dışarı atılacak.”

Yuhanna 14:30 “Artık sizinle uzun uzun konuşmayacağım. Çünkü bu dünyanın egemeni geliyor. Onun benim üzerimde hiçbir yetkisi yoktur.”

1.Yuhanna 5:19 “Biliyoruz ki, biz Tanrı’danız, bütün dünya ise kötü olanın denetimindedir.”

zenginlik için duyulan aşırı duyguları işaret eden “*Avartia*”nın, onun altın kesesini çaldığını bile fark etmez. “*Avartia*” keseyi hemen yanındaki “*Proprium Commodum*” yani bencilliği temsil eden figüre uzatmaktadır. Böylece grup halinde çalışan bu figürler müsrif oğulun mirasından çalmış olurlar. Bencilliğin hemen arkasında “*Ratio*” yani sebep ya da neden olarak tercüme edilebilecek figürün tulum çalması sembolik yoldan ortamdaki genel durumu açıklamaktadır. Üflemeli çalgılar sembolik açıdan genellikle fallik unsur olarak çözümlenir. Bu enstürmanlar arasında özellikle tulumun bozuk ahlakı ve şehvet düşkünlüğünü sembolize ettiği bilinir. En bilinen hali ile Antik dönemde tulum, Bacchus şenliklerinin bir atribüsü olmuştur. Geçen zaman içinde anlamı pek değişmemiştir. Hollanda’ya bakıldığında “Tulum pompalanırken biri daha iyi şarkı söyler” gibi erotik içerikli 16. yüzyıl deyiimi mevcuttur.⁵⁸ “*Ratio*”nun tulum çalıyor olması masa etrafındaki tüm erdemsizlik ve diğer kavramları kösnüllüğün ön plana çıktığı bir çatı altında toplar ve perçinler.⁵⁹ Sol köşede geçiciliği temsil eden “*Vanitas*” figürü kısa süre sonra patlayacak bir balonu şişirmektedir. Başta tensel zevkler üzerinden zina gibi günah sayılan eylemler için kullanılan bu geleneksel sembol hem müsrif oğulun içinde bulunduğu ortam ile örtüşmekte hem de izleyiciye bir uyarı niteliği taşımaktadır. Sapkınlık anlamını taşıyan “*Haeresis*” elinde bir tilki ve başının üzerinde bir akrep taşıırken resmedilmiştir. Tilkinin kurnazlığı ve akrebin zehri mezheplerin düşman gördükleri diğer mezheplere yönelik kullandıkları sıradan argümanlar olarak kabul edilebilir. Bunun dışında ortamın cazibesi ile de kolayca ilişkilendirilebilir ikonografik detaylar olarak ele alınabilir.

Bulutların içinde yer alan yalan yanlış ve fanatik ruh olarak tercüme dileyebilecek “*Spiritus Erronei&Fanatici*” tüm aktivitelerin Tanrı’ya karşıt olduğunu ve müsrif oğulun yolculuk yaptığı bu uzak diyarın Tanrı’dan da uzak olduğunu işaret etmektedir.⁶⁰ Tüm sembollerin anlamları ve ilişkileri toparlandığında masa başına oturtulan figürün papayı temsil etmesi ve gökyüzündeki yedi başlı yarattığın geleneksel Protestan çözümlemesinde papalığı işaret etmesi ile mirasın boşa harcanması sahnesinin güçlü bir propaganda sahnesine çevrildiği görülür. Kompozisyon, müsrif

⁵⁸ Yona Pinson, “Music” **Encyclopedia of Comparative Iconography Themes Depicted in Works of Art**, Ed: Helene E. Roberts, Fitzory Dearborn Publishers, London, 1998, s. 1:635.

⁵⁹ Yaklaşık 1485 yılında üretilmiş, benzer isimleri taşıyan figürlerin bulunduğu örnek iki set halinde üretilmiş duvar halısında görülebilir (Louisville, J. B Speed Museum and Baltimore, The Walters Arg Gallery) Heager, **A.g.e.** s. 134

⁶⁰ Bulutların içindeki yedi başlı yarattığın Vahiy 13. ve 17. bölümlerde bulunan yedi başlı canavar ile ilgili bölümlerle örtüştüğü kesindir. Bu bölümler Protestan ülkelerde papalık ile ilgili yorumlanarak anti Katolik propaganda olarak kullanılmıştır.

oğlun mirasını boşa harcaması sahnesi üzerinden gösterilse de sanki Katolikliğin Hristiyan geleneğini ya da mirasını boşa harcadığı ile ilişkilendirilebilecek nitelik ile tasarlanmıştır.



Resim 141: Cornelis Anthonisz, Müsrif Oğul Mirasını Boşa Harcar, 1535-1545

Serinin üçüncü baskısı olan “*Müsrif Oğulun Dışarı Atılması*” başlıklı eserde (Resim 142) önceki resmin içeriğini oluşturan iç mekândan kovulması ve ardından mesel anlatısında yer almayan, dilenme sahnesi yer almaktadır. Eserin sağ köşesinde bir önceki resimde bulunan sapkınlığın temsili olan figür ve yoksulluğu işaret eden “*Paupertas*” figürü bulunmaktadır. Müsrif oğul artık gösterişli kıyafetler içinde değildir. Yoksulluğun temsili elindeki şamdan ile ona saldırmakta, sapkınlık ise onu itmektedir. Diğer yanında ise batıl inanç anlamına gelen “*Superstitio*” kelimesi ile gösterilmiş figür yer almaktadır. Bu figür müsrif oğulun sapkınlığın temsili tarafından iteklendiği yeri işaret etmektedir. Yönlendirildiği tarafta dairesel tapınak mimarisindeki yapının alınlık bölümünde “Şeytan’ın Sinagogu” anlamına gelen “*Synagoga Sathanae*” yazmaktadır. Yapının içinde bulunan figürün başlığına bakıldığında papalık taçlarından olan *tiara* olduğu görülür. Bu durum elbette mezhepsel çatışmanın en açık noktalarından birini oluşturmaktadır. Papayı temsil eden figürün hemen tepesinde hastalık anlamına gelen “*Morbus*”, izleyiciye göre sol tarafında ise inatçılık, dik kafalılık anlamında gelen “*Obstinatio*” yazdığı görülür. Müsrif oğulun dilendiği bu figür onu içeri kabul etmemekte ve bir sonraki baskının ele aldığı domuz çiftliğine yönlendirmektedir. Resim içinde yer alan Şeytan’ın Sinagogu fikrinin Niclaes Peeters’in Müsrif Oğul meselini çözümlediği vaazından esinlenildiği düşünülmektedir. Vaazda müsrif oğulun Tanrı tarafından açlık ve fakirlik ile cezalandırılana kadar dindışı şekilde yaşadığı ve işlerin kötüye gittiği durumda da Şeytan’ın Sinagogunun bir takipçisi olduğunu vurgulamıştır.⁶¹

⁶¹ A.e, s.136.



Resim 142: Cornelis Anthonisz, Müsrif Oğulun Dışarı Atılması, 1535-1545

Serinin bu parçasında Şeytan'ın Sinagogunda dilenmekte olan müsrif oğul, anlatı paralelinde domuz güdücülüğü yaptığı yere gelmiştir (Resim 143). Müsrif oğulun domuz gütmeye sahnelerinin önemli kısmı 16. yüzyılda resmedilmiş ve bu çalışmalarda pişmanlık, kaybolmuşluk ve sefaleti odak noktasına alırken müsrif oğul genellikle yapayalnız betimlenmiştir. Fakat

Anthonisiz diğerk sahnelerde olduğu gibi bu sahneye de birçok kavramın temsili olan figürler ile genişletmiş ve amacı doğrultusunda göndermelerde bulunmuştur.

Gökyüzünde Tanrının Öfkesi anlamına gelen “*Ultio Divina*” yazılı bölgede bir çift elin baş aşağı şekilde tuttuğu küre ve hemen yanında ise bir elin harman döveni kavradığı görölmektedir. Harman döveninden uzanan bir bez parçası ise hemen yakınındaki, asa, tüy kalem ve çobandeğneğini kavramıştır. Bu noktada Tanrının öfkesinin bu üç sembol ile ilişkilendirilmiş olduğunu düşünebiliriz. Bu yüzden Hristiyan sembolizminde yer alan bu üç sembolün, doğrudan işaret ettikleri olumlu anlamlarını değil, yanlış kullanımları neticesinde nasıl okunabileceği üzerine eğileceğiz. Asa, birçok alanda olduğu gibi otoriteyi temsil etmektedir. Baskı serisindeki genel tutumu göz önüne alırsak papalığı işaret ettiğini savunabiliriz. Çobandeğneği sembolünü çözümlemek için İyi Çoban anlatısında (Yuhanna 10:1-21) çobanın koyunları üzerindeki yetkisi hatırlanabilir. Bu noktada tanrının öfkesi elinde çobandeğneği olup da koyunlarını yani halkını yanlış yönlendiren yöneticiler ile ilgili olmadır. Bu da doğrudan Katolik inancına bir gönderme olarak okunabilir. Son olarak tüy kalem ise yanlış öğretileri işaret etmektedir. Üç sembolün direkt olarak müsrif oğulun kendisi ile ilişkilendirilmesi belli ölçüde mümkün olsa da bu durum daha çok mezhepsel çatışmaya katkı sunan bir yaklaşım gibi durmaktadır.⁶²

Tanrının öfkesinin hemen altında müsrif oğulun, Ferisilerin mayası anlamına gelen *Fermentum Pharisaeorum*⁶³ yazılı bir yemlikten yediği görülür. Hemen arkasında açlık, “*Fame*”, hastalık “*Morbus*” ve umutsuzluk anlamına gelen “*Desperatio*” figürü görölmektedir. Ümitsizliğin temsili incelendiğinde izleyiciye göre sol eli ile kendi saçını çekmekte diğerk eli ile ise kendi böğrüne sapladığı kılıcı tutmaktadır. Onun sahip olduğu tüm bu acıların yanında vicdanın ısırtığı anlamına gelen “*Morsus Conscientia*” yazısı ile betimlenmiş bir yılan da onun kolunu ısırmaktadır. Sağ alt köşede savaş anlamına gelen “*Bellum*” bir asker ile gösterilmiş, diğerk köşede ise iblis anlamına gelen “*Diabolus*” elinde ölümü temsil eden “*Mors*” yazılı kurukafayı tutmaktadır. Tüm bunların arkasında ise cehennemi temsil eden “*Infernus*” yazısı ile ağzından dumanlı alevler püskürten bir ejder başı mevcuttur. Dikkatli bakıldığında, burnundan sarkan bir zincirin ucunda “Tanrının Öfkesi” bölümünde olan kürenin aynısı görölmektedir. Cehennemin bir sonuç olduğu düşünülürse, bu sonucun Tanrı öfkesi ile bağdaştırılması önceki

⁶² A.e.

⁶³ Heager, adı geçen makalesinin 33. Dipnotnda (s. 148-149) Ferisilerin öğretilerinin Katolik öğretileri ile eşit tutulduğu bir Luther yorumu üzerinden bu detayın da Katolik mezhebine bir saldırı olduğunu savunmaktadır.

satırlarda değindiğimiz Niclaes Peeters'in vaazındaki Tanrı'nın cezalandırmasına gönderme olduğu düşünülebilir. Zira bir vaazında, "Kişinin tam anlamıyla tövbe edebilmesi ancak Tanrı'nın onun üzerinde çalışması ile olabilir" demiş olduğu kaydedilmiştir.⁶⁴ Böylece, Protestanların perspektifinden bakıldığında müsrif oğulun etrafındaki tüm menfi semboller kurtuluşa giden yolu açmak için Tanrı'nın çalışması olarak düşünülebilir. Bu noktadan sonra müsrif oğul mesel anlatısında yer alan "Babamın nice işçisinin fazlasıyla yiyeceği var, bense burada açlıktan ölüyorum. Kalkıp babamın yanına döneceğim, ona, Baba diyeceğim, Tanrı'ya ve sana karşı günah işledim. Ben artık senin oğulun olarak anılmaya layık değilim. Beni işçilerinden biri gibi kabul et." düşüncesine sahip olur ve harekete geçer.⁶⁵

⁶⁴ A.e, s. 40.

⁶⁵ Müsrif oğulun bu sahnedeki jesti, Ortaçağ'da acedia (tembellik) günahıyla ilişkilendirilen melankoli jestiyle benzerlik göstermektedir.

Serinin beşinci baskısı (Resim 144), Müsrif Oğul meselinin en çok resmedilmiş aşamalarından birini ele almıştır. Sahnenin merkezinde, mesel anlatısında olduğu gibi müsrif oğulun dizleri üzerine çöküp babasına ve Tanrı'ya karşı işlediği günahları dile getirişi resmedilmiştir. Gökyüzünde, merkezinde İbranice, Yunanca ve Latince “Tanrı” yazan güneş, güneşin hemen altında ise bakışlarını güneşe yöneltmiş umudu temsil eden “*Spes*” yazılı figür, geleneksel atribüsü olan çapa ile resmedilmiştir. Baba figürünün hemen gerisinde sevginin temsili olan “*Dilectio*” geleneksel atribüsü olan yanan bir kalp ve elinde babanın oğlu için emrettiği yüzük ile betimlenmiştir. “Sabır”ı temsil eden “*Poenitentia*” eli ile güneşi işaret ederken ayağının altındaki çaresiz vicdanı temsil eden “*Desperate Conscientia*” yazılı yılanı ezmektedir. Sevgi ve Ümit geleneksel atribüler ile betimlenmişken Sabrı temsil eden figürün elinde bir pusula tutması düşündürücüdür. Pusulanın göstergelerinin de sabrı temsil eden figür gibi Tanrı yazılı güneşi işaret etmesi elbette Anthonisz’in vermek istediği mesajı güçlendiren bir detaydır. Öyle ki, büyük hüsrانların ardından gelen bu olumlu sahnedeki tüm pozitif kavramlar Tanrıyı işaret ederek bağışlanmanın O’nun lütfu olduğu düşüncesini güçlendirmektedir. Sabrı temsil eden figürün hemen yanında imanı temsil eden “*Fides*” durmaktadır. (Luther’e göre nedamet ve iman affedilmek için gereken iki şeydir) figür elinde çarmıha gerilmiş İsa imgesini tutmaktadır. İman ile bağlantılı olarak aynı düzlemde doğruluk kavramını temsil eden “*Veritas*” figürü elinde açık bir kitap tutmaktadır.

Serinin ilk baskısında Eski Ahit’i işaret eden on emir tabletleri yer alırken affediliş ve erdem temsillerinin olduğu bu sahnede yasa kitabının temsili yoktur. Bunun yerine açık bir kitap ve çarmıha gerilmiş İsa figürü mevcuttur. Luther’e göre Yeni Ahit’in iyi haberi, günah tarafından eziyet görmüş ve korkmuş insanlar için planlanmıştır, eski yasa ise müsrif ve bu yolda korku hissetmeyenler içindir.⁶⁶ Bu bağlamda müsrif oğul korkup nedamet getirenlerin tarafındandır. Zira işlediği günahlardan sonra her şeyini kaybederek domuzlar arasında yaşarken nedamet getirmiş ve Luther’in de altını çizdiği gibi içten bir şekilde affedilmeyi dilemiştir. Böylece mevcut eserin ikonografik detayları Eski Ahit’ten çok Yeni Ahit imgeleri ile oluşturulmuştur.

⁶⁶ A.e. s. 141.



Resim 144: Cornelis Anthonisz, Müsrif Oğulun Dönüşü, 1535-1545

Serinin son resmi “*Müsrif Oğul Barışı Kucaklar*” (Resim 145) müsrif oğulun dönüşü temasının ikinci ve son ayağını ele almıştır. Merkezde, Kutsal Ruh temsiline altında, evi terk etmeden önce sahip olduğu gösterişli kıyafetleri ile müsrif oğul barışı temsil eden “*Pax*”a sarılmış halde görürüz. Çiftin bir yanında bağlılık durumunu temsil eden “*Constantia*” diğer yanında ise neşeyi temsil eden “*Laetitia*” yer almaktadır. Geri plana bakılırsa, sırasıyla komünyon alma, vaftiz ve duvar üzerinde çarmıha gerilmiş İsa sahnesini görürüz. Hristiyanlıktaki bu döngü İsa’nın acı çekmesi, ölmesi ve dirilmesini içerdiği gibi bir yandan da müsrif oğulun geçtiği tüm süreçlerin ardından müsrif oğulun geri kazanılması fikriyle de örtüşmektedir. Ayrıca mesel anlatısında baba figürünün söyledikleri ile uyum içindedir: “*Çünkü bu kardeşin ölmüştü, yaşama döndü; kaybolmuştu, bulundu*”. Diğer tarafta Vaftiz sahnesinin dini anlamda yeniden doğuşu vurguluyor olması, müsrif oğulun son tahlildeki pozisyonu ile düşünsel olarak güçlü bir bağlantı kurmaktadır. Komünyon almak ve çarmıha gerilmiş İsa sahnesi Luther’in şu sözlerini hatırlatır: “*Bizler tüm işlerden vaftiz ve İsa’nın akıttığı kan ile özgür kıldık, lütuf ve merhamet ile kurtulduk*”.⁶⁷ Tüm bu sahnelerin birleşmesi, kurtuluşun İsa’nın lütfu ile ilgili olduğu konusunda adeta Protestan paradigmasının manifestosu gibidir.

Geri plana bakıldığında kapının hemen eşiğinde baba figürünün büyük ağabey ile konuşmakta olduğu görülür. Onların gerisinde ise besili dananın kesilme süreci resmedilmiştir. Büyük ağabey ile ilgili yorumlar günahtan dönmüş müsrif oğul ile kıyaslandığında olumsuz bir tablo çizer. Aziz Jerome ve Aziz Ambrosius, büyük ağabeyi tutumundan ötürü Ferisi ve Vergi Toplayıcısı Meselindeki Ferisi karakterine benzetmiştir. Diğer tarafta Buchard Waldis gibi Protestan oyun metni yazarları büyük ağabeyi diğerlerine tepeden bakan Katolikler ile eşit saymışlardır. Benzer şekilde Luther de büyük ağabeyi ferisiler ile eşit tutmuştur. Bu yüzdendir ki ağabey figürü adalet terazisinin gerisinde ve bir önceki resimde Tanrı’nın ismini taşıyan güneş değil fakat öfke dolu bir yüze benzetilmiş güneş kabartması altında betimlemiştir. Diğer tarafta iç mekâna atfedilen tüm kutsallığın yanında büyük ağabey orada değil, dışarıda betimlenerek ona atfedilen durum perçinlenmiştir. Bununla birlikte iç mekanda görülen Çarmıhta İsa imgesi, insanlığın günahlarının kefareti olarak “kurban” İsa’yı tanımlarken bu noktada dış mekanda

⁶⁷ A.e, s. 142.

gösterilen hayvan ise Eski Ahit yasalarıyla örtüşecek bir kurbana işaret eder. Bu durum doğrudan Luther'in büyük ağabeyi ferisiler ve Papa yanlıları ile bir tutması ile ilgili okumaya gebe kalır.⁶⁸

Serinin tüm baskılarında izlenen ikonografik yorum için genel bir analiz yapıldığında, Gnapheus'un *Acolastus'u*, Peeters'in vaazları ve Luther'in metinlerinin önemli ölçüde etkisi olduğu görülmektedir. Baskılar içindeki tüm referans noktaları müsrif oğul meselinin sanatsal bir temsilinden çok, eğitilmiş insanların anlayabileceği birçok sembolün diyalektik içinde bir protestan propagandası haline dönüştürülmesini amaçlamış görünmektedir. Bu bağlamda Anthonisz, söz konusu betimleme anlayışıyla ne Protestan ne de Katolik ressamların benimsediği, adeta bildiriye dönüştürdüğü bir anlatım dili geliştirerek eşi olmayan bir ikonografi ortaya koymuştur.

⁶⁸ A.e. s. 143.



Resim 145: Cornelis Anthonisz, Müsrif Oğul Barışı Kucaklar, 1535-1545

Mesel anlatısının hemen başında yer alan müsrif oğulun mirastan payına düşeni alıp evden ayrılış sahnelerini resim sanatında az sayıda örneği mevcuttur. Az sayıdaki bu örnekler ise genellikle metne sadık kalmışlardır. Anlatının ilk ayağı olan müsrif oğulun mirastan payına düşeni alma sahneleri arasında Crispijn van de Passe'nin "*Müsrif Oğul Mirasını Alır*" isimli baskısı (Resim 146) merkezine baba ile müsrif oğlu alır. İki figür de gösterişli kıyafetler içinde betimlenmiştir. Babanın bir eli altın keseleri ile doluyken boştaki eli oğluna nasihat eder bir jest ile şekillenmiştir. Oğulun bakışları ise yerde duran kutunun içindeki zenginliklerdedir. İki figürün etrafı birçok figür ile kuşatılmış olsa da mesel anlatısını referans alarak bu figürlerin kimler olduğunu saptamak olanaksızdır. Bu noktada aile fertleri ve aile için çalışan yardımcılarının ayrımını yapmak üzere kıyafetlerin gösterişliliği üzerinden bir saptama yapılabilir. Böylece gösterişsiz kıyafetlere sahip olanların genellikle müsrif oğulun aldığı mirası taşımak üzere çalışanlar, geri kalanın ise aile fertleri olduğu söylenebilir. Bu duruma karşıt olarak Bartolome Esteban Murillo ve Dirck Volckertsz, "*Müsrif Oğul Mirasını Alır*" (Resim 147ve 148) başlıklı resimlerinde sahneler Passe'nin eserinde olduğu gibi çok sayıda figürden oluşturulmamış ve mirası temsil eden zenginlikler de abartılı gösterilmeyerek sade bir betimlemeye gidilmiştir.



Resim 146: Crispijn van de Passe (I), Müsrif Oğul Mirasını Alır, 1580-1588



Resim 147: Bartolome Esteban Murillo, Müsrif Oğul Mirasını Alır, 1660-1665, Museo del Prado, Madrid



Resim 148: Dirck Volckertsz, Müsrif Oğul Mirasını Alır, 1548

Müsrif oğulun evden ayrılış sahnesine bakıldığında da benzer bir yaklaşımın olduğu görülür. Atın üzerindeki müsrif oğulun zaman zaman kalabalık zaman zaman ise sadece çekirdek aileyi oluşturacak sayıda kişi tarafından uğurlandığını görürüz. Murillo'nun "*Müsrif Oğulun Ayrılışı*" (Resim 149) isimli eseri "*Müsrif Oğul Mirasını Alır*" (Resim 147) isimli eserinde olduğu gibi az sayıda figür ile oluşturulmuştur. Tam olarak çekirdek ailenin uğurlaması denilebilecek bu tabloda, miras alma sahnesinde mevcut olmayan, muhtemelen büyük ağabey olarak resmedilmiş erkek figür dâhil edilmiştir.



Resim 149: Bartolome Esteban Murillo, Müsrif Oğulun Ayrılışı, 1660, National Gallery of Ireland, Dublin

Benzer bir tablo, Crispijn van de Passe'nin "*Müsrif Oğul Ailesinin Evini Terk Eder*" isimli eserinde de (Resim 150) serisinin bir önceki baskısında (Resim 146) olduğu gibi müsrif

oğul oldukça şık kıyafetler içinde betimlenmiş ve kalabalık sayılabilecek bir grup tarafından uğurlanmaktadır. Bu grup içinde mevcut kalıpta sıkça rastlandığı üzere müsrif oğulun güvenli biçimde yolculuk yapabilmesi için silahlı veya silahsız bir eşlikçisi de resmedilmiştir. Bu kalıbın farklı örneklerinden biri Jan Weenix'in "*Müsrif Oğulun Evden Ayrılışı*" isimli eseridir (Resim 151). Henüz Rokoko üslubunun tam olarak gelişmediği fakat eşikte olduğu 1716 yılında Weenix'in figürleri adeta Rokoko üslubunun gösterişli kıyafetleri içinde dönemin Fransa aristokrasisini betimlemek için kullandığı resimsel dilini hatırlatmaktadır.



Resim 150: Crispijn van de Passe (I), Müsrif Oğul Ailesinin Evini Terk Eder, 1580-1588



Resim 151: Jan Weenix, Müsrif Oğulun Evden Ayrılışı, 1716

Mesel anlatısı içinde yer alan bölümler arasında zevki sefa sahnesi meselin en çok resmedilmiş iki aşamasından biridir. Bu sahnenin 16. ve 17. yüzyıllar arasında sıklıkla ve özellikle Kuzey ülkelerinde resmedilmesi, Protestan inancının Papalığın müsrif harcamalarına eleştirel tutumu açısından, tesadüf olmaktan uzaktır.⁶⁹

Eserlerin ikonografik çözümlemeleri yapıldığı zaman hemen hemen aynı sonuç ile karşılaşılmaktadır. Sahnelerin omurgasını müsrif oğul ile hayat kadınlarının bir masada yiyip içtikleri, kumar oynadıkları, müzik yaptıkları ve bu eylemler arasında müsrif oğulun kadınlar ile yakından ilgilendiği gösterilmiştir. Bu ilgi sırasında müsrif oğulun altın keselerinin bir kadın tarafından çalınıyor olması da sıklıkla kullanılmış bir diğer motiftir. Bu noktada bazı soruların

⁶⁹ Bu noktada Lucas Cranach'ın "*Passional Christ und Antichristi*" (1521) ağaçbaskı serisi anımsanabilir.

cevabının verilmesi birbirini tekrar eden ikonografik çözümlerden daha önemlidir. Kuzey ülkelerinde üretilen bu resimler neden hep iç mekânda yer alan ve birçok kadın ile zinaya gidecek bir yolun başlangıcında gösterilmiştir? Sorunun cevabı Amsterdam tarihinde bulunmaktadır. Amsterdam, 18. yüzyılda Paris ve Londra'dan sonraki en kalabalık 3. şehirdi. Bununla birlikte genelevler konusunda uluslararası üne sahipti. 17. yüzyılın ikinci yarısından itibaren çokça sayıdaki genel evin yanı sıra müzik salonlarında ve bazı tavernalarda kadın hizmetçilerin kendi rızaları ile fuhuş yapıyor olması geniş olan sayıyı besleyen yan unsurlardan biri olarak karşımıza çıkmaktadır. Durum böyleyken Amsterdam polislerinin bu konu üzerine eğilmesi ile birlikte 1650-1750 yılları arasında kaydedilmiş suç kayıtlarının beşte biri fuhuş üzerine olmuştur. Kayıtlarda fahişelerin çok azının saten gibi lüks ve dönemin modasına uygun giysiler giyindiği ya da takma saç ve makyaj uyguladıkları kaydedilmiştir. Bununla birlikte maddi zorluklar içinde yaşayan hayat kadınlarının genel ev sahiplerinden genellikle borç olarak saten veya iyi kumaşlardan dikilmiş ikinci el giysiler aldıkları bilinmektedir.⁷⁰

Mevcut kalıpta neredeyse her zaman gördüğümüz yemek içmek de dönemin gerçeklerindendi. Genel evlerde müzik olduğu gibi müşterilere yemek ve içecek de ikram edildiği ve bunun da işletme için bir diğer kazanç kalemi yarattığı bilinmektedir. Genel bir bilgi olarak 16. ve 17. yüzyıllarda çizilen genel ev sahnelerinde bazı farklılar mevcuttur. 16. yüzyılda resmedilmiş eserlerde geniş bir mekân ve çok sayıda figür mevcutken 17. yüzyıl eserlerinde küçük bir mekân ve dikkate değer ölçüde az figür mevcuttur. Bu durum genel evlerin regülasyonu ve yasaklanması ile doğrudan bağlantılı olarak gerçeği yansıtır durumdadır. Böylece, eserlerde yasalar ile düzenlenmiş ve kısmen yasak olmayan zamanlarda çok müşterisi olan genelevler ile yasağın pençesinde olan, giz içinde küçük alanlarda ve az müşteri ile çalışan genel evlerin varlığı hissedilmektedir.⁷¹ Ne var ki bu durum meseli konu alan sahneler için doğrudan geçerli kabul edilmemelidir.

Çok sık kullanılmış bu kalıp içinde bazı eserlerden bir seçki oluşturulup incelendiğinde Jan Cossiers, Frans Francken II, Lucas van Leyden ve Pieter Aertsen'in eserleri (Resim 152-153-154) kompozisyonu iç mekânda kurgulayıp kalabalık sayılabilecek miktarda figür ile zenginleştirmiştir. Masaların üzeri tam bir şölen masası gibi değilse bile yemek tabakları, içki

⁷⁰ Lotte C. van de Pol, **The Whore, the Bawd, and the Artist: The Reality and Imagery of Seventeenth-Century Dutch Prostitution**, *Journal of Historians of Netherlandish Art*, C: 2, S: 1-2, Summer 2010, s. 4-6.

⁷¹ **A.e.**, s. 9-10

şışeleri bariz şekilde vurgulanmıştır. Önceki satırlarda da işaret ettiğimiz gibi genelevlerde yemek ve içmek şölen yaratmak için değil fazladan gelir getirmek içindi. Diğer tarafta oburluk, lüks ve şehvet düşkünlüğü Hristiyanlığın her fırsatta günah olarak vurguladığı eylemlerdir ve bu bağlamda bir okuma da mümkündür. Her eser kendi içinde bazı mikro detaylar ile ikonografisini zenginleştirmiştir. Örneğin Cossiers'in "*Müsrif Oğul Meseli*" (Resim 152) isimli eserinde müsrif oğul merkezdeki kadın ile ilgilenirken genç bir kadının ona arkadan yaklaşıp ceplerini boşaltmaya çalıştığı resmedilmiştir.⁷² Diğer yanda geri plana bakıldığında küçük bir detay olarak öyküleyici anlatım yolu seçilerek müsrif oğulun bulunduğu iç mekândan dışarı atılıp kovalandığı görülebilir. Francken'in "*Müsrif Oğul Hayat Kadınlarıyla*" (Resim 153) eserine bakılırsa oldukça benzer bir sahnenin betimlendiği görülür. Sembolik bir değer olarak gerideki duvarda asılı olan bir tabloya bir Bacchus şenliği sahnesi yerleştirilerek geleneksel bir okuma ile aşırılık ve şehvete gönderme yapılmıştır. Lucas van Leyden'in "*Kart Oyuncuları*" (Resim 154) oldukça sıra dışı bir tavır ile tüm sahneyi kumar oynamak üzerine inşa etmiştir, müsrif oğulun mirasını kumar ile boşa harcadığı erken örneklerden biri de Moralisée İncili'nde görülebilir. (Resim 155) Son olarak ise Pieter Aertsen "*Müsrif Oğul Ziyafette*" isimli eserinde (Resim 156) örneği az gözüktür şekilde kadın figürlerin çıplaklığı üzerinden bir genel ev sahnesi oluşturmuştur.

⁷² Bu durum müşterinin kendinden geçecek kadar alkol tüketmesi sağlandıktan sonra hayat kadınına hak görülürdü. Tülay Kazancı, **İşıksız Fener: 17. Yüzyıl Hollanda Resminde Fahişe Betimleri**, Sanat Tarihi Yıllığı, S:17, 2004, s. 56.



Resim 152: Jan Cossiers, Müsrif Oğul Meseli, 1630'lar, Özel Koleksiyon



Resim 153: Frans Francken II, Müsrif Oğul Hayat Kadınlarıyla, Özel Koleksiyon



Resim 154: Lucas van Leyden, Kart Oyuncuları, y. 1515, Wilton House, Salisbury



Resim 155: Bible Moralisée, Müsrif Oğul Meseli, 1220-1230, British Library, London



Resim 156: Pieter Aertsen, Müsrif Oğul Ziyafette, 1560

Kuzeyli ressamların benimsemiş olduğu kalabalık sahnelere farklı bir yaklaşım sunan örnek olarak Rembrandt'ın "*Müsrif Oğul Genelevde*" başlıklı eseri gösterilebilir (Resim 157). Svetlana Alpers, *Rembrandt Enterprise: The Studio and the Market* adlı kitabında Rembrandt'ın aile üyelerini geleneksel anlamda hiçbir resminde kimliklerini ön plana çıkararak betimlemediği savından yola çıkarak sanatçının hayatından biyografik kayıtlara paralel bir okumayla yorumluyor. Alpers'in yorumuna göre Rembrandt'ın "*Müsrif Oğul Genelevde*" eserinde Saskia ve kendi portresini betimlemesinin sebebi olasılıkla ailesinin mirasını Rembrandt ile birlikte gösterişli bir yaşam sürerek savurganca kullandığı eleştirilerine karşı Saskia'nın ailesine ironi içeren bir cevap niteliğini taşıyor. Bu yorumunu da Rembrandt'ın 1638'de Saskia'nın ailesine

karşı açtığı dava bilgisini not düşerek güçlendiriyor.⁷³ Eserin oluşturulduğu tarihte çok daha geniş olduğu, bu güne gelmiş halinin kesilerek daraltıldığı kaydedilmiştir. Daraltılmadan önce tam olarak nasıl bir kompozisyon şemasına sahip olduğunu kestirmek zor olsa da bu güne gelmiş hali kendisinden yaklaşık on iki sene önce Hals tarafından tamamlanan “*Genç Adam ve Kadın Meyhanede*” (Resim 158) başlıklı eser ile dikkat çekici bir biçimsel benzerlik içindedir.



Resim 157: Harmenszoon van Rijn Rembrandt, Müsrif Oğul Genelevde, y. 1635,
Gemäldegalerie, Dresden

⁷³Svetlana Alpers, **Rembrandt's Enterprise**, Themes and Hudson Ltd., Londra, 1990, s. 67.



Resim 158: Frans Hals, Genç Adam ve Kadın Meyhanede, 1623, Metropolitan Museum of Art, New York

Müsrif oğulun tavernadan kovuluş ayrıntısı mesel anlatısında yer almadığı gibi diğer gösterim kalıplarına göre az sayıda resmedilmiştir. Ne var ki öyküleyici anlatım tarzında oluşturulmuş kompozisyonların bir köşesinde bu sahnenin betimlenmesi daha yaygındır. Eserlerin ikonografileri oldukça sade ve müsrif oğulun açlığa mahkûm kalacağı geleceğe bir köprü oluşturur niteliktedir.

Crispijn van de Passe (I), “*Müsrif Oğul Fahişeler Tarafından Kovalanır*” başlıklı resminde (Resim 159) tavernadan dışarı atılmış müsrif oğulun, birinin elinde sopa diğerinkinde ise süpürge olan bir çift hayat kadını yanında kovalanmakta olduğu görülmektedir. Bu esnada

atılmış olduğu yapının ikinci katında pencereden dışarı sarkmış bir kadının müsrif oğulun başından aşağı su döktüğü görülür. Passe, müsrif oğlu güzel kıyafetler içinde resmetmeyi tercih etmiştir. Bu durum Bartolomé Esteban Murillo, “*Müsrif Oğul Kovulur*” (Resim 160) başlıklı eseri ve öyküleyici anlatım betimlerinin bir köşesinde bulunan kovuluş sahneleri ile zıtlık yaratmaktadır. Genellikle pejmürde giysiler ile betimlenmiş müsrif oğulun kovuluşu yerine iyi giysiler içinde betimlenmiş bir müsrif oğulun bu halde gösterilmesi belki de parasal açıdan sıfırı tüketmesinden çok sosyal açıdan itibar kaybetmesi üzerinden okunabilir.

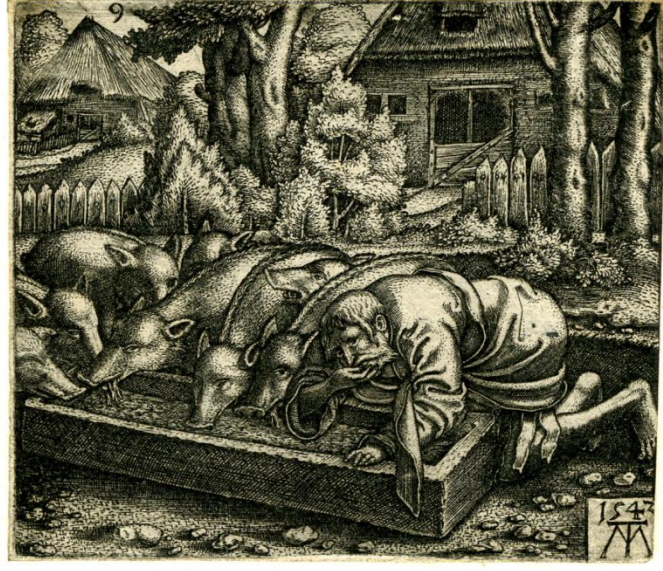


Resim 159: Crispijn van de Passe (I), Müsrif Oğul Fahişeler Tarafından Kovalanır, 1580-1588



Resim 160: Bartolomé Esteban Murillo, Müsrif Oğul Kovulur, 1660, National Gallery of Ireland, Dublin

Mesel anlatısına göre müsrif oğul sefil düştükten sonra bulunduğu memlekette kıtlık baş gösterir. Böylece hayatı oldukça zorlaşır ve ülkenin vatandaşlarından birinin yanına işçi olarak girer. Görevi domuz gütmektir ve yiyeceği de domuzların yediği keçi boynuzlarıdır. Bir süre sonra aklı başına gelir ve babasına geri dönme kararı alır. Özgür iradesiyle babasını terk ettiği gibi geri dönüşü de kendi kararıdır. Monogrammist MT tarafından resimlenen sahnede anlatıdaki ilk aşama olan müsrif oğulun domuzların yiyeceği keçi boynuzu ile beslenmesi ve sıra halindeki domuzların yemlikten beslendiği an anlatıya sadık şekilde ortaya çıkartılmıştır (Resim 161). Meselin ikinci aşaması ise müsrif oğulun aklının başına gelip işlediği günahlardan pişman olup tövbe etmesi ile ilgilidir. Albrecht Dürer, Boëtius Adamsz ve Salvator Rosa'nın eserleri bu aşamaya örnek gösterilebilir (Resim 162-163-164). Bu eserlerde müsrif oğul genellikle pejmürde haldeki giysilerin içinde, domuzlar ile birlikte betimlenmiştir. Tövbekarlığın ifadesi olarak iki elini dua eder pozisyonda kavuşturmuş ve bakışlarını gökyüzüne çevirmiş halde gösterilmiştir.



Resim 161: Monogrammist MT (Alman Okulu), Müsrif Oğul Meseli Serisi, 1543



Resim 162: Albrecht Dürer, Müsrif Oğul, y. 1496



Resim 163: Boëtius Adamsz, Kayıp Oğlan Bir Çoban Olarak Domuzlar ile Birlikte Yemlikte,
1611-1661



Resim 164: Salvator Rosa, Müsrif Oğul, 1651-55

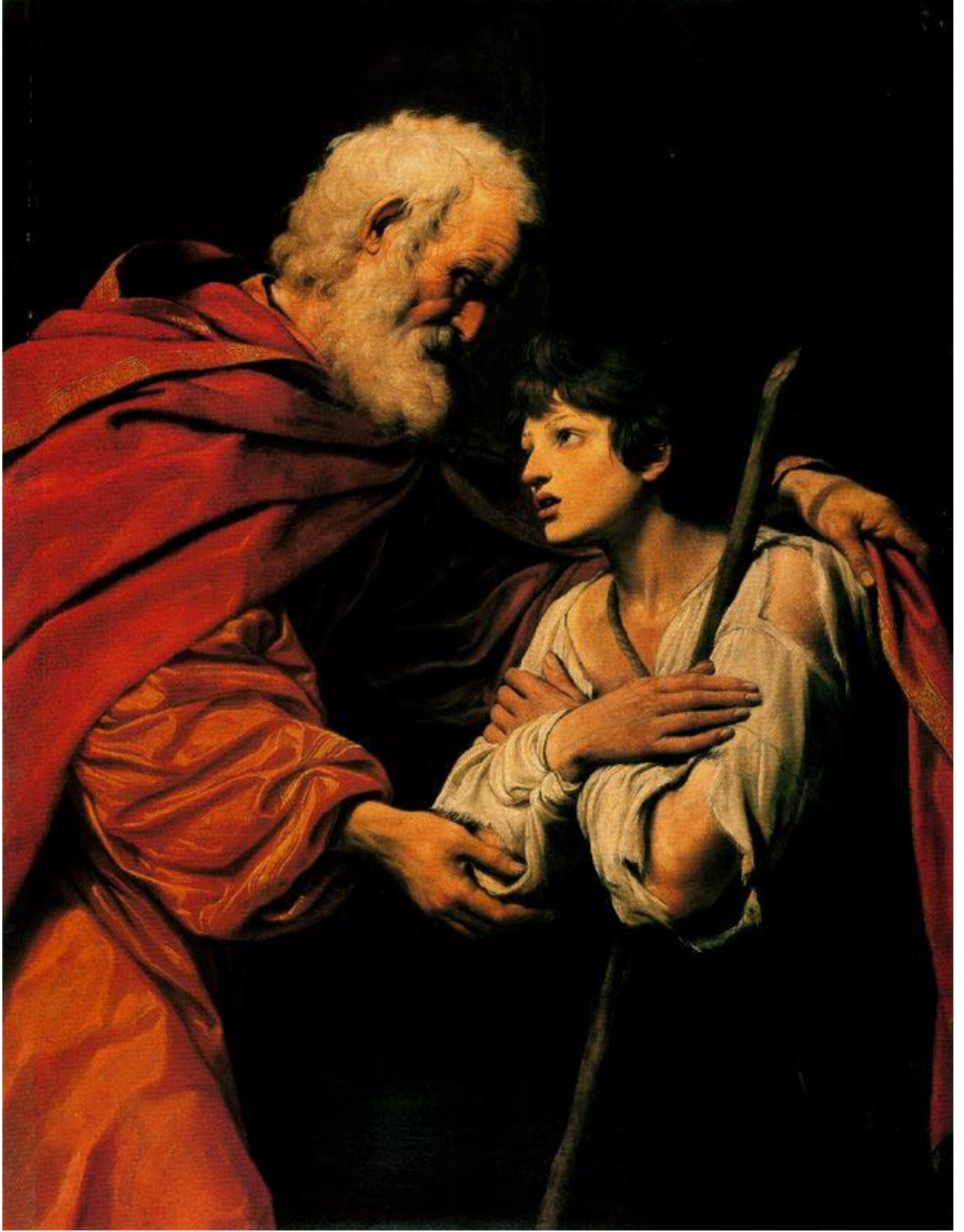
Müsrif oğulun dönüşü, meselin en sık resmedilmiş aşamalarından biridir. Bu durum baba ile oğulun bir araya gelişinden kaynaklanan yoğun duygu yükünden çok affedilme teması ile bağlantılıdır. Zira bu tema Katolik Kilisesi'nin Karşı Reform süresince Kilisesinden ayrılanların geri dönüşünde onları sabırlı bir baba gibi geri kabul edeceğine dair bir benzetme niteliği taşımıştır. Genel bir bakış ile meselin tüm aşamalarında çok sayıda Kuzeyli ressam ve baskı ustasının imzalarını görüyorken mevcut sahnede diğer sahnelerde olmadığı kadar Katolik coğrafyasından ressam görüyor olmamız, meselin bu aşamasının Karşı Reform dönemi sanat repertuvarındaki yerini gösterir.

Müsrif oğulun gösterim biçimi pek değişmemektedir. Fakat ona getirilen kaftan ve çarık veya baba figürünün nasıl gösterildiği değişiklik gösterip bu kalıp içindeki önemli nüansları oluştururlar. Özellikle Katolik coğrafyanın ressamaları baba figürünü oldukça ihtişamlı, adeta bir kral gibi betimlerken Kuzeyli ressamların baba figürünün statüsünü bu denli yüceltmediği görülür. Bu bağlamda Rönesans ve sonrası dönem eserlerde dikkat çeken ayrımlardan biri

Katolik dünyası ile Protestan dünyası arasındaki çekişme ve meselin yorumlanması bağlamında oluşan bazı farklılıklardan ileri gelir. Katolik resamlara bakıldığında Bartolomé Esteban Murillo, Leonello Spada ve Pompeo Girolamo Batoni (Resim 165-166-167) gibi ressamın eserlerinde baba figürünün gerek kıyafeti gerekse duruşu ile adeta krala dönüştüğü görülmektedir. Bu affedici kral elbette kilisenin üstün gücüne bir ithaf olarak algılanabilir. Diğer tarafta Passe'nin eserine bakıldığında (Resim 168) baba figürünün başının üzerindeki hale ile kutsallaştırıldığı görülür. Simon de Vos'nun eserinde (Resim 169) ise baba ile oğulun kavuşma sahnesine gökyüzünde bulunan birçok meleğin eşlik ettiği görülür. Katolik ve Protestan coğrafyanın ressamı arasında baba figürünün betimlenmesine ilişkin bu farklılık, Protestanların meseli çözümlerken müsrif oğulun affedilmesinin İsa'nın lütfu ile olduğu yaklaşımından kaynaklanıyor olmalıdır.



Resim 165: Bartolom  Esteban Murillo, Müsrif Oğulun D n   , 1667-70, National Gallery of Art, Washington



Resim 166: Leonello Spada, Müsrif OĞulun Dn, y. 1600 Louvre Museum, Paris



Resim 167: Pompeo Girolamo Batoni, Müsrif Oğulun Dönüşü, 1773, Kunsthistorisches Museum, Viena



Resim 168: Crispijn van de Passe (I), Müsrif Oğulun Evi, 1580-1588



Resim 169: Simon de Vos, Müsrif Oğulun Eve Dönüşü, 1641, Hampel Kunstauktionen, Munich,

Mezhepsel paradigmanın ikonografi üzerindeki etkilerinden azat sayılabilecek bir örnek, ve belki de en tanınan müsrif oğul örneği Rembrandt'ın "*Müsrif Oğulun Dönüşü*" isimli resmidir (Resim 170). Rembrandt, pejmürde giysilere içinde betimlediği müsrif oğulun yüzünü göremeyeceğimiz biçimde resmetmiştir. Böylece onunun utancına tam olarak şahitlik edemeyiz. Ressam, resme bakanları babanın oğluna nasıl kucak açtığını ve bunu yaparken yüzündeki derin ifade ile muhatap kılmak istemiş olmalıdır. Zira belki de resmi bu denli meşhur kılan, tüm mezhepsel paradigmalardan uzak; sadece insani olan güçlü duyguların dışavurumu üzerine inşa edilmiş olmasıdır. Anlatıya göre düşünüldüğünde Rembrandt'ın resmettiği sahneden kısa bir süre sonra sevinç, coşku ve nihayetinde bir kutlama olacaktır. Fakat Rembrandt tüm bu coşkudan çok kısa süre önce, muhtemelen sadece birkaç saniye sürecek, kısa bir sessizlik anını ortaya koymuştur. Öyle ki bu anda baba ve oğul dışında olaya tanıklık eden figürlerin yüzlerindeki

ifade, içinde bulundukları sessizliğin sebebi olan düşünce ve duyguları açığa vurmuştur. Sanki mesel anlatısındaki tüm süreci gözlerinin önünden geçirip bir hesap yaparken sevince meyl edecek buruk bir hüzne kapılmış gibidirler. Kaybolmuş oğluna yeniden kavuşmuş babanın yüz ifadesi ise mesel anlatısında açık şekilde değinilmemiş, oğlunu kaybetmiş herhangi birinin yaşadığı dramın Rembrandt tarafından canlandırılmış halini yansıtır. Rembrandt'ın eseri genel olarak kompozisyon içindeki figürlerin duygu hallerini ön plana çıkartır. Bunu yaparken elbette duygusal hassasiyet yaratabilmek konusundaki ustalığı ve gölge ışıık karşıtlığını kullanış biçimi kompozisyonu güçlendirmektedir. Mesel bağlamında yapılan bu okumanın yanı sıra ressamın hayatı ile ilgili bağlantılar da farklı çözümlemeler sunmaktadır. Faxon'nun görüşüne göre, Rembrandt, ölümünden yaklaşık bir sene önce tamamladığı bu eserde belki de müsrif oğlu kendisiyle bağdaştırdığını ve yaklaşan ölümünün ardından da Tanrı olan babaya gideceğini düşünmüş olabileceğini işaret etmiştir.⁷⁴

⁷⁴ Gibson, A.g.e, s. 442.



Resim 170: Harmenszoon van Rijn Rembrandt, Müsrif Oğulun Dönüşü, y. 1669, The Hermitage, St. Petersburg

Müsrif oğul meselinin mezhepsel atışmalarda oynadığı rol su götürmez şekilde ortadadır. Öyle ki Reform öncesi örnekleri resim sanatında bulmak güçtür. Bunun yanı sıra mesel anlatısının içerdiği affedicilik, kayıp olanı bulma, onu yenileme ve kutlama gibi insani duyguları uyaran aşamalara sahip olması onu diğer meseller arasında popüler bir konuma taşımıştır. Meselin müsrif oğul domuzlar ile birlikte sahnesi doğru yoldan sapmanın sonucu konusunda uyarı niteliğindeyken, müsrif oğulun dönüşü birçok insanda yüksek perdede benzer duygular uyandırabilecek nitelikler barındırmaktadır. Özellikle müsrif oğulun dönüşü evden ziyade babasına dönmüş olması resim sanatında iki figür arasında güçlü bir duygusal bağ kurulabilmesi için oldukça uygun bir zemin hazırlamaktadır. Tüm bu özelliklerin bir araya gelmesi onu tüm meseller içinde en çok resmedilenlerden biri haline getirerek anlatının her aşamasının bir gösterim kalıbı haline dönüşmesini sağlamıştır.

Öyküleyici anlatım ile oluşturulmuş kompozisyonlarda, mirasın boşa harcanması sahnesinde bulunan tavernadan kovulma sahnesi veya müsrif oğulun domuzlar arasında gösterilmesi gibi mesel anlatısının sınırlı bölümleri ele almıştır. Ne var ki bir kompozisyon içinde meselin tüm aşamalarını tek tek işlemiş öyküleyici anlatım örnekleri az sayıda üretilmiştir. Bu kalıptaki. Erken örneklerden biri Bible Historiale Completee of Guiard des Moulins'de bulunan minyatürdür (Resim 171). Sol tarafta müsrif oğul bir domuz çobanı olarak gösterilmiştir. Sağ tarafta ise dizinin üzerine çökmüş halde babasından af dilerken gösterilmiştir. Babadan af dileyen oğulun diz çökmesi metne doğrudan bağlı bir harekettir ve birçok ressamın da bu noktada metne bağlı kaldığı görülmektedir. Barnet Fabritius'un "*Müsrif Çocuk*" isimli eserinde (Resim 172) mesel anlatısının tüm aşamalarını kompozisyonun solundan sağına doğru adım adım yerleştirilmiştir. Sol köşede müsrif oğul babasından mirası alırken onun elini sıkırmaktadır. Henüz el sıkışıyorlarken babanın boştaki elinin jestine bakılırsa adeta oğluna bir şeyleri nasihat ederek uyarır biçimdedir. Geri plana bakıldığında müsrif oğulun mirasını boşa harcama sahnesi görülür. Mirasın boşa harcanması kalıbında da görüldüğü üzere Kuzeyli ressamların bu sahneleri genellikle iç mekânda resmetmeleri döneminin genelevler ile bağlantılıydı. Fabritius da Kuzeyli bir ressam olmasına karşın bu sahneyi açık havada ve sade bir şekilde betimlemeyi tercih etmesinin sebebi muhtemelen panoramik kompozisyonundaki pastoral merkeze ve dolayısıyla biçimsel uyuma zarar vermemek ile ilgili olmalıdır. Eserin merkezinde yapayalnız kalmış müsrif oğul domuzların arasında onların yediklerinden beslenmektedir. Sağ kısmında ise müsrif oğulun geri dönüşü ele alınmıştır. Müsrif oğul babasının önünde dizleri üzerine çökmüş af dilerken

hemen gerilerinde anne ve ağabey figürleri yer almakta, hadisenin gerçekleştiği alanın gerisinde ise babanın affedişi üzerine gerçekleşecek ziyafet için besili hayvanın kesim sahnesi gösterilmektedir. Normal şartlarda müsrif oğulun af dilemesinden sonra baba figürünün talimatı ile hayvan kesilmektedir. Bu noktada soldan sağa doğru akan hikâye akışı bozulmuş gözükse de mirasın boşa harcanması sahnesinde olduğu gibi bu tercih de biçimsel uyumun korunmasına ve diğer yandan müsrif oğulun evden ayrılışı ve dönüşü aşamalarının sahnenin ön planına taşınmasına yönelik olmalıdır.

Bir diğer örnek için Francken'in "*Müsrif Oğulun Hikâyesi*" isimli esere bakılabilir (Resim 173). Francken, eserin merkezine dikdörtgen bir kompozisyon içine müsrif oğulun mirasını boşa harcama sahnesini yerleştirmiştir. Merkezdeki bu sahnenin özel bir nedeni yoktur zira aynı isimli diğer bir tablosunda müsrif oğulun evini terk ediş sahnesinin bulunduğu bir eseri daha vardır. Mevcut eserin merkez sahnesine geri dönecek olursak mirası boşa harcama sahnelerinde bulunan geleneksel atıfların yer aldığını görürüz. Ne var ki geri planındaki duvarda asılı tablo dikkate değerdir. Tabloda Danae'nin kapatılmış olduğu tunçtan odaya Zeus'un altın yağmuru şeklinde sızdığı anlatan mitolojik öykünün resmedildiği görülür. Bu sahne gerek Zeus'un şehvet dolu tavrı üzerinden gerekse de altın yağmuru sembolizmindeki maddesel abartı üzerinden müsrif oğulun mirasını boşa harcaması ile ilişki halindedir. Arka planda görülen tablo motifi diğer tüm müsrif oğulun mirasını boşa harcaması sahneleri içinde ilgi çekici bir detayı oluşturur. Merkezdeki büyük sahnenin etrafındaki sahnelere bakıldığında sol üst köşeden sağ tarafa giderek bir kareyi oluşturacak şekilde meselin tüm aşamaları betimlenmiştir. Tüm bu sahneler içinde bir kare dışındakilerin anlatı metnine sadık kaldığı görülür. Sağ üst köşede bulunan tavernadan kovuluş sahnesinin altında bulunan kompozisyon metin dışıdır ve resim sanatındaki mezhepsel çatışmanın bir diğer örneğini oluşturur. Resmin merkezinde bulunan kilisenin hemen önünde müsrif oğulun kilisenin din adamları önünde iki büküm şekilde durduğu ve yardım istediği görülür. Zira tüm parasını boşa harcamış ve bulunduğu ülkeyi kıtlık vurmuştur. Ne var ki din adamlarının bu yardım çağrısına karşılık vermediği aşikârdır. Diğer tarafta din adamlarının hemen gerisinde insan kafatasları ve kemiklerinin biriktirilmiş olduğu görülür. Bu kemikler ülkeyi vuran kıtlıktan çok Katolik Kilisesi'ne olumsuz göndermeler olarak okunabilir.

Meselin resim sanatındaki popülarlığıne rağmen öyküleyici anlatım türünde az sayıda örneğın bulunması dikkat çekicidir. Buna doğrudan bir cevap vermek güç olsa da durumun arz talep ile ilgili olduğu düşünölebilir. Özellikle müsrif oğul mirasını boşa harcarken ve müsrif oğulun geri dönüşü sahneleri Protestan ve Katolik mezhepleri tarafından kendi kurumsal propagandaları için özellikle tercih edildiğinden çokça üretilmiştir. Bu durum ise genel bir bakış ile toplam üretimin önemli kısmını oluşturduğu için hem diğeri mesellere hem de bu meselin diğeri kalıplarına kıyas ile açık ara bir fark çıkartarak sayısal dengeyi bozmaktadır. Bununla birlikte öyküleyici anlatım kalıbının resim sanatı dışında, özellikle kabartma ve halı dokuma alanlarında az sayılmayacak nicelikte örneğı görölmektedir.



Resim 171: Jean Bondol, Grande Bible Historiale Completee of Guiard des Moulins, 1371-1372



Resim 172: Barent Fabritius, Müsrif Çocuk, 1661, Rijksmuseum, Amsterdam



Resim 173: Frans Francken (II), Müsrif Oğulun Hikâyesi, 1600-1620, Rijksmuseum, Amsterdam

3.2.2. Kayıp Koyun Meseli

“Bunun üzerine İsa onlara şu benzetmeyi anlattı: ‘Sizlerden birinin yüz koyunu olsa ve bunlardan bir tanesini kaybetse, doksan dokuzu bozkırda bırakarak kaybolanı bulana dek onun ardına düşmez mi? Onu bulunca da sevinç içinde omuzlarına alır, evine döner; arkadaşlarını, komşularını çağırıp onlara, 'Benimle birlikte sevinin, kaybolan koyunumu buldum!' der. Size şunu söyleyeyim, aynı şekilde gökte, tövbe eden tek bir günahkâr için, tövbeyi gereksinmeyen doksan dokuz doğru kişi için duyulandan daha büyük sevinç duyulacaktır.’” (Luka 15:3-7)

Mesel Üzerine Yorumlar

Luka ve Matta (18:12-14) İncillerinde yer alan meseldeki çoban metaforunun çözümlenmesinin meselin isabetli şekilde değerlendirilebilmesi için gerekli olduğunu düşünmekteyiz. Çoban metaforu Sümer ve Akadlardan Mısır'a kadar antik dönem boyunca birçok metinde kral ya da yöneticiyi işaret etmek için kullanılmıştır. Eski Ahit de bu metaforu benzer anlamlarda defalarca kullanmıştır.⁷⁵

Antik dönemde çobanlık göçerkonar şeklinde yapılmaktaydı. Yani çoban ile sürü uzun yollar kat ederek farklı otlaklarda bulunurlardı. Bu çobanlık metodu korunaklı alanlarda otlayan sürülere göre vahşi hayvan saldırısı vb. olumsuz durumlara daha açıktır. Her anlamda üzüntü verici bu durum antik dönem metinlerinde kaybolan ve saldırıya uğrayan hayvanları konu alacak biçimde yer almaktadır. Çobanın görevlerinden biri de hayvanları savunmasız oldukları zamanlarda korumaktır. Ne var ki herkesten uzakta icra edilen bu meslek emanet edilen hayvanların farklı şekillerde yasa dışı kazanca dönüşmesine açıktır. Bu yüzden konuyla ilgili birçok kanun mevcuttur ve Çıkış Kitabı 22:9-14 arasındaki pasaj emanete ihanet konusunda yapılması gerekenleri kapsar ve dini bir emire çevirir.⁷⁶ Eski Ahit'te mevcut olan bu durum

⁷⁵ **Sayılar 27:17:** “O kişi topluluğun önünde yürüsün ve topluluğu yönetsin. Öyle ki, RAB'bin topluluğu çobansız koyunlar gibi kalsın.”

2. Samuel 24:17: “Davut, halkı öldüren meleği görünce, RAB'be, “Günah işleyen benim, ben suç işledim” dedi, “Bu koyunlar ne yaptı ki? Ne olur beni ve babamın soyunu cezalandır.”

2. Tarihler 18:16: “Mikaya şöyle karşılık verdi: “İsrailliler'i dağlara dağılmış çobansız koyunlar gibi gördüm. RAB, ‘Bunların sahibi yok. Herkes güvenlik içinde evine dönsün dedi.”

Mika 2:12: “Ey Yakupoğulları, Elbette hepinizi bir araya getireceğim. İsrail'in geride kalanlarını elbette toplayacağım. Ağıldaki davar gibi, Otlaktaki sürü gibi bir araya getireceğim sizleri. Topraklarınız insanlarla dolacak.”

İşaya 53:6: “Hepimiz koyun gibi yoldan sapmıştık, Her birimiz kendi yoluna döndü. Yine de RAB hepimizin cezasını ona yükledi.”

Mezmurlar 23:1: “RAB çobanımdır, Eksikim olmaz.”

Eski Ahitte bulunan tüm bu ayetler, Kral-Çoban, Lider-Çoban, Yehova-Çoban ve Mesih Çoban'ı işaret etse de genel itibarı ile halkın yöneticisi olarak düşünülebilir. Zimmermann, **A.g.e**, s. 225.

⁷⁶ **Çıkış 22:9-14:** “Emanete ihanet edilen konularda, öküz, eşek, koyun, giysi, herhangi bir kayıp eşya için ‘Bu benimdir’ diyen her iki taraf sorunu yargıcın huzuruna getirmelidir. Yargıcın suçlu bulduğu kişi komşusuna iki kat ödeyecektir. Bir adam komşusuna korusun diye eşek, öküz, koyun ya da herhangi bir hayvan emanet ettiğinde, hayvan ölür, sakatlanır ya da kimse görmeden çalınırsa, komşusu adamın malına el uzatmadığına ilişkin RAB'bin huzurunda ant içmelidir. Mal sahibi bunu kabul edecek ve komşusu bir şey ödemeyecektir. Ama mal gerçekten ondan çalınmışsa, karşılığı sahibine ödenmelidir. Emanet hayvan parçalanmışsa, adam parçalarını kanıt olarak göstermelidir. Parçalanmış hayvan için bir şey ödemeyecektir. Biri komşusundan bir hayvan ödünç alır, sahibi yokken hayvan sakatlanır ya da ölürse, karşılığını ödemelidir.”

haham literatüründe de yer almaktadır. Mishnah Kiddushin 4:14'te, hırsızlığa yatkın yapısı dolayısıyla bir adamın oğluna öğretmemesi gereken meslekler arasında çobanlık da gösterilmiştir.⁷⁷ Doğu Akdeniz coğrafyasındaki bu yaklaşımlara karşıt olarak çoban imajı Yunan ve Roma edebiyatında köy hayatına ait masumiyeti temsil etmektedir.⁷⁸ Çobanlık mesleğinin kötü ünü ile metafor olarak kullanımında liderliği işaret ediyor oluşu zıtlık içerse de İsa'nın meseli anlattığı kişiler arasında Eski Ahit metnine hakim olanların çoban metaforunu Tanrı olarak algılayacağı aşikardır.

Meselin günlük hayat pratiğindeki gerçekçiliği ile ilgili sıkça tartışılmış konularından biri çobanın doksan dokuz koyunu bırakarak kayıp olan bir tanesini aramaya gitmesidir. Bu durum eser ikonografileri üzerinde her ne kadar etkili değilse de mesel anlatısında çobanın geri kalan koyunları korumasız bırakıp bırakmadığı belirtilmemiştir. Diğer tarafta, antik dönem metinlerinde bir çobanın yaklaşık yetmiş beş ile seksen beş hayvanı idare edebileceği kaydedilmiştir. Antik dönem halkı için muhtemelen genel geçer olan bu bilgi doğrultusunda dinleyiciler doksan dokuz koyunun korumasız bırakılmadığını, çobanın bir eşlikçisi olabileceğini belki de direkt olarak anlayabiliyorlardı. Diğer yanda, Matta 18:13'te "*Size doğrusunu söyleyeyim, eğer onu bulursa, yolunu şaşırmamış doksan dokuz koyun için sevindiğinden daha çok onun için sevinir*" sözleri anlatıda bir karşıtlık yaratarak vurguyu güçlendirmektedir.⁷⁹

Meselin dinbilimsel açıdan ele alınışında erken dönem kilise yorumcuları, çobanın bulacağı kayıp kuzuyu genellikle kaybolmuş insanlık olarak yorumlardı, doksan dokuz sayısı ise melekleri işaret ederdi.⁸⁰ Modern yorumlar ise Tanrı'nın ya da İsa'nın kayıp olanı arayışı ile ilişkilendirilmektedir.⁸¹ Mesel anlatısındaki çobanlığın günlük hayattaki statüsü ile metafor değeri arasındaki zıtlığı toparlayacak söylem Yeni Ahit'in İyi Çoban anlatısıdır.⁸² Yuhanna

⁷⁷ Zimmermann, A.g.e, s. 222.

⁷⁸ Sarah S. Gibson, "shepherds / shepherdesses" **Encyclopedia of Comparative Iconography Themes Depicted in Works of Art**, Ed: Helene E. Roberts, Fitzroy Dearborn Publishers, London, 1998, s. 1:819.

⁷⁹ Zimmermann, A.g.e, s. 224.

⁸⁰ Doksan dokuz sayısı ile ilgili Sant'Apollinare Classe Bazilikasının apsis mozaigine bakılabilir. Transfigürasyon sahnesi ve İyi çoban sahnesinin yer aldığı bu alanda biçim değiştirmiş İsa'yı temsil eden haçın bulunduğu alanda doksan dokuz yıldız betimlenmiştir. Genel bir bilgi olarak bu yıldızlar geri kalan doksan dokuz koyunu temsil ettiği gibi, melekler çözümlemesi ve İbrahim'in mesajı aldığı yaş olan doksan dokuzu da temsil etmektedir.

⁸¹ Snodgrass, A.g.e, s. 92.

⁸² **Yuhanna 10:1-20** "*Size doğrusunu söyleyeyim, koyun ağılına kapıdan girmeyip başka yoldan giren kişi hırsız ve hayduttur. Kapıdan giren ise koyunların çobanıdır. Kapıyı bekleyen ona kapıyı açar. Koyunlar çobanın sesini işitirler, o da kendi koyunlarını adlarıyla çağırır ve onları dışarı götürür. Kendi koyunlarının hepsini dışarı çıkarınca önlerinden gider, koyunlar da onu izler. Çünkü onun sesini tanırlar. Bir yabancıнын peşinden gitmezler,*

10:11'de geçen “Ben iyi çobanım. İyi çoban koyunları uğruna canını verir.” pasajı oldukça değerlidir ve Kayıp Koyun meseli ile hem dinbilimsel olarak hem de konuyla ilgili üretilmiş eserlerin ikonografileri bağlamında tutarlı bir ilişki yaratır. İyi Çoban başlıklı eserlerin ikonografilerinde İsa'nın sadece “bir koyun” taşıyor oluşu, onu iyi çoban olarak gösterdiği gibi Kayıp Koyun Meselinde söz edilen yüz koyun içinden kayıp olan “bir koyunu” da işaret edebileceği göz önünde bulundurulabilir. Bu durumda gösterim kalıplarını doğrudan Kayıp Koyun meselini ele alan eserler ile İyi Çoban anlatısını ele alan eserler üzerinden gerçekleştireceğiz.

İkonografik Çözümleme

Az sayıda örneği olan meselin temsilleri metne sadık kalmışlardır. Jan Luyken, “*Kayıp Koyun Meseli*” (Resim 174) isimli baskısında Luka İncili anlatısında bulunan “*Onu bulunca da sevinç içinde omuzlarına alır, evine döner; arkadaşlarını, komşularını çağırıp onlara, 'Benimle birlikte sevinin, kaybolan koyunumu buldum!'*” anını, oldukça açık şekilde betimlemiştir. Hans Collaert'in “*Kayıp Koyun ve Kayıp Para Meseli*” isimli baskısı (Resim 175) da aynı anı betimlemek ile birlikte Kayıp Para meselini de kompozisyona eklemiştir. Sağ tarafta kayıp koyunun bulunuşu ile gerçekleşen sevinç benzer şekilde kayıp paranın bulunuşu ile arka planda resmedilmiştir. Genel anlamda kayıp olanın bulunması çatısı altında bulunan tüm mesellerin

ondan kaçarlardı. Çünkü yabancıların sesini tanımazlar." İsa onlara bu örneği anlattıysa da, ne demek istediğini anlamadılar. Bunun için İsa yine, "Size doğrusunu söyleyeyim" dedi, "Ben koyunların kapısıyım. Benden önce gelenlerin hepsi hırsız ve hayduttu, ama koyunlar onları dinlemedi. Kapı Ben'im. Bir kimse benim aracılığım ile içeri girerse kurtulur. Girer, çıkar ve otlak bulur. Hırsız ancak çalıp öldürmek ve yok etmek için gelir. Bense insanlar yaşama, bol yaşama sahip olsunlar diye geldim. Ben iyi çobanım. İyi çoban koyunları uğruna canını verir. Koyunların çobanı ve sahibi olmayan ücretli adam, kurdun geldiğini görünce koyunları bırakıp kaçır. Kurt da onları kapar ve dağıtır. Adam kaçır. Çünkü ücretlidir ve koyunlar için kaygı duymaz. Ben iyi çobanım. Benimkileri tanırım. Baba beni tanıdığı, ben de Baba'yı tanıdığım gibi, benimkiler de beni tanır. Ben koyunları uğruna canımı veririm. Bu ağıldan olmayan başka koyunlarım var. Onları da getirmeliyim. Benim sesimi işitecekler ve tek sürü, tek çoban olacak. Canımı, tekrar geri almak üzere veririm. Bunun için Baba beni sever. Canımı kimse benden alamaz; ben onu kendiliğimden veririm. Onu vermeye de tekrar geri almaya da yetkim var. Bu buyruğu Babam'dan aldım." Bu sözlerden dolayı Yahudiler arasında yine ayrılık doğdu. Birçoğu, "O'nu cin çarpmış, delidir. Niçin O'nu dinliyorsunuz?" diyordu. Başkaları ise, "Bunlar, cin çarpmış bir adamın sözleri değil" dediler. "Cin, körlerin gözlerini açabilir mi?"

nihai hedefi olarak “sevinç” veya “kutlama” teması iki kompozisyonun içinde de ön plana çıkartılmıştır.



Resim 174: Jan Luyken, Kayıp Koyun Meseli, 1708



Resim 175: Hans Collaert (I), Kayıp Koyun ve Kayıp Para Meseli, 1643

Anonim bir erkek figürün sırtında koyun taşıyor halde betimlenmesi Hristiyanlık öncesine dayanmaktadır. Heykel, kabartma ve diğer birçok teknikte örnekleri mevcuttur (Resim 176). Genellikle kurban etmeye dayalı bir anlatımı içeren bu sahnedeki anonim figürün gösterim biçimi Hristiyan sanatı tarafından devşirilmiş ve İsa figürüne dönüştürülmüştür. Bu dönüşümde biçimsel benzerlik aşikâr şekilde aynı kalmıştır.⁸³ Buna örnek erken ve popüler eserlerden biri Cleveland Sanat Müzesi'nde bulunan “İyi Çoban” heykelidir (Resim 177). Figürün bir koyunu taşıyor olması şüphesiz pagan dönemi andırmaktadır. Diğer tarafta erkek figürün anatomik hatları Apollon heykellerinden türetilmiş olarak kabul edilmiştir. İyi Çoban temalı bu imge kendi döneminde oldukça popüler olmuştur. İmgenin birçok kupa, takılar için hazırlanan taşlar ve diğer

⁸³ Sarah S. Gibson, “shepherds / shepherdesses” **Encyclopedia of Comparative Iconography Themes Depicted in Works of Art**, Ed: Helene E. Roberts, Fitzroy Dearborn Publishers, London, 1998, s. 1:819.

alanlarda kullanılmış olduğu bilinmektedir.⁸⁴ İyi Çoban konusu söz konusu imge ile farklı sanatçıların elinden çok kez üretilmiştir.

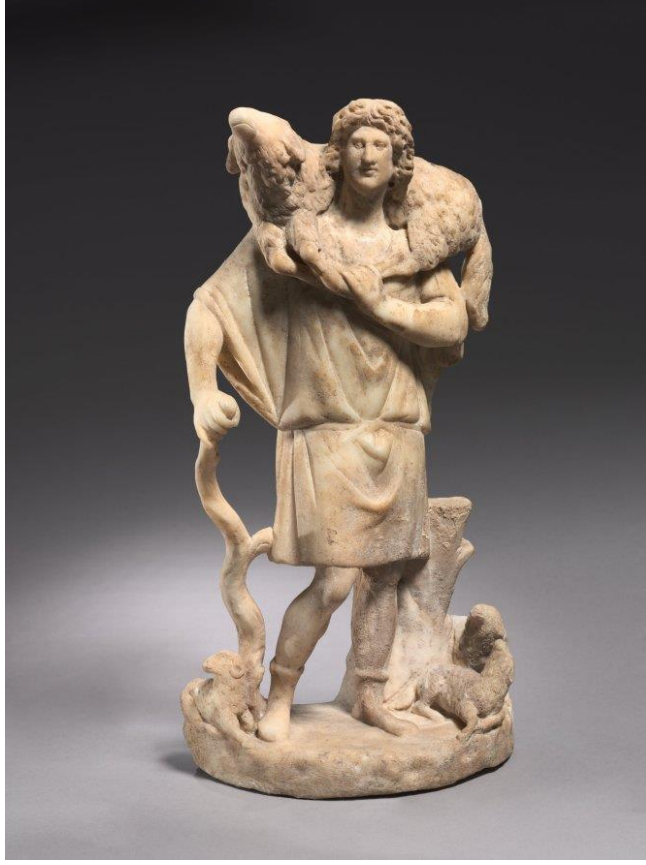
Hristiyanlık öncesi üretilmiş bu imgenin İsa ile ilişkilendirilmesi noktasında biçimsel benzerlik⁸⁵ yerini korusa da İyi Çoban kavramının ifade ettiğı anlam, pagan gelenekteki hayvan kurbanı teması ile taban tabana zıttır. İyi Çoban anlatısı, önceki satırlarda da söz edildiğı gibi kayıp olmuş olanı bulmak ve kurtarmak ile ilgilidir. Erken Hristiyan sanatının kendi bağlamında yeniden kurguladığı ikonografi genel anlamda da resim sanatında oldukça popüler olmuş ve Roma kent merkezi dışında kalan alanlardaki katakomplarda yüzün üzerinde örnek gösterecek nicelikte betimlenmiştir (Resim 178).

⁸⁴ A.e. s. 820.

⁸⁵ Bu tipolojinin başka bir bağlantı noktası, “Kriophoros” / Koç Taşıyan Hermes imgesidir. Daha bebekken Apollon’un sürülerini çalan Hermes, çobanların koruyucusudur. Kriophoros sıfatının temsili olarak bu şekilde betimlenmiştir. İyi Çoban İsa imgesinin kökleri bu tipe de dayandırılır.



Resim 176: Anonim Sanatçı, Buzağı Taşıyıcısı, yaklaşık M.Ö 570, Acropolis Museum, Athens



Resim 177: Anonim Sanatçı, İyi Çoban, 280-290, The Cleveland Museum of Art, Cleveland



Resim 178: İyi Çoban Olarak İsa, 3.yy, Callixtus Katakombu, Roma

Speculum Humanae Salvationis el yazmasında (Resim 179) bulunan “*İyi Çoban Meseli, Kayıp Koyun Bulunur ve Çoban Tarafından Eve Getirilir*” isimli minyatürde kayıp koyunu bulanın İsa olduğu görülmektedir. Hem ikonografik anlamda hem de minyatüre koyulan isim bağlamında İyi Çoban ile Kayıp Koyun anlatılarını bir araya getirmiş en erken örneklerden biridir. Bu durumda İyi Çoban anlatısı ile Kayıp Koyun meselinin birbirine karışmaması için önemli faktörün eser içinde İyi Çoban İsa ile Kayıp Koyun meselindeki kayıp olan söz konusu “bir koyunun” özellikle İsa’nın omuzlarında betimlenmesidir. Buna örnek olarak Jean Baptiste de Champaigne’in “*İyi Çoban*” isimli eseri (Resim 180) ve Frei Carlos’un “*İyi Çoban*” isimli eseri gösterilebilir (Resim 181). İki örnekte de İsa omuzlarının üzerinde taşıdığı tek koyun ile betimlenmiştir. Hayvanın omuz üzerinde taşınması elbette dikkate değerdir. Zira herhangi bir çobanlık sahnesinde güdülen, yani çobanın önüne katılan bir hayvan imgesi yerine, kayıp olanın bulunması ve kişinin iradesi doğrultusunda bir yere götürülmesi yani mesel bağlamında kurtarılması mevcuttur. Omuz üzerinde taşınan hayvan imgesi pagan dünyada kurbanlık koyunu işaret ederken, Hristiyanlık öğretisi doğrultusunda kayıp olanı kurtarma anlamını taşımaktadır. Diğer tarafta İsa’nın birçok koyun arasında gösterildiği, örnekler Kayıp Koyun Meselinden çok

doğrudan İyi Çoban anlatısı ile örtüşmektedir (Resim 182). İsa'nın omuzları üzerinde bir koyunu taşıyorken etrafında koyunların olduğu örnekler ise elbette iki anlatının bir arada gösterildiği örnekler olarak değerlendirilebilir.⁸⁶ Buna erken bir örnek olarak Domitilla Katakompı'nda yer alan Lucina'nın mezar odasındaki fresk gösterilebilir (Resim 183).



Resim 179: Speculum Humanae Salvationis, İyi Çoban Meseli, Kayıp Koyun Bulunur ve Çoban Tarafından Eve Getirilir, 14. yüzyılın ilk çeyreği

⁸⁶ Bu noktada Sinoptik İnciller ile Yuhanna İncili arasındaki fark göze çarpmaktadır. Luka bir mesel olarak anonim bir adamı anlatırken Yuhanna çobanı direkt olarak İsa olarak göstermektedir. Ne var ki metinler arasındaki çoban ve koyuna ilişkin bu önemli bağlantı, ikonografik açıdan da iki anlatının bir araya getirildiği sahnelerin ortaya çıkışında etkili olur.



Resim 180: Jean Baptiste de Champaigne, İyi Çoban, 17.yy, Palais des beaux-Arts de Lille,
Lille



Resim 181: Frei Carlos, İyi Çoban, y. 1520, Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa



Resim 182:, İyi Çoban Olarak İsa, 425-450, Galla Placidia Mozolesi, Ravenna



Resim 183: İyi Çoban Olarak İsa, 200-300, Lucina'nın Mezar Odası, Domitilla

İbrani geleneklerine göre çobanlığın pek makul bir meslek dalı olmaması, diğer tarafta ise metafor olarak liderliği temsil etmesinin ortaya çıkarttığı karşıtlık, İsa'nın İyi Çoban anlatısına bağlı olarak Hristiyanlık inancında kesin bir bağlama oturtulmuştur. Bu doğrultuda kayıp koyun meselini direkt ele alan eserlerde, kayıp olanı bulma mesellerinden herhangi birinde olduğu gibi sevinç temasının ön plana çıkartılmıştır. Kayıp koyunu bulan iyi çoban İsa olarak betimlendiğinde ise genellikle figür çok daha ciddi ve vakur bir tavır ile temsil edilmiştir. Bu tavır, anlatının işaret ettiği gibi, gerektiğinde takipçileri için hayatını feda edebilecek İyi Çoban'ın sevgi ve yüksek bağlılığı ile ilişkilendirilebilir. Genel bir bakış ile betimlenme anlayışına ilişkin bu süreç, pagan dönemde yaratılmış bir imgeyi Hristiyanlık öğretisi doğrultusunda yeniden yorumlanarak kurban eden değil fakat Kurtarıcı olarak İsa imgesine dönüştürmüştür.

3.2.3. Kayıp Para Meseli

"Ya da on gümüş parası olan bir kadın bunlardan bir tanesini kaybetse, kandil yakıp evi süpürerek parayı bulana dek her tarafı dikkatle aramaz mı? Parayı bulunca da arkadaşlarını, komşularını çağırıp, 'Benimle birlikte sevinin, kaybettiğim parayı buldum!'"

der. Size şunu söyleyeyim, aynı şekilde Tanrı'nın melekleri de tövbe eden bir tek günahkâr için sevinç duyacaklar." (Luka 15:8-10)

Mesel Üzerine Yorumlar

Bu kısa mesel Kayıp Koyun meseli ile oldukça benzer içeriğe sahip olması sebebiyle dini literatürde fazla tartışılmadığı gibi resim sanatında da nadiren konu edilmiştir. İki mesel arasındaki benzerliğin yanı sıra resim sanatı açısından değerlendirildiğinde Kayıp Koyun meselinin çoban motifini barındırıyor olması ve genel anlamdaki popülerliği de Kayıp Para meselini gölgede bırakmış olmalıdır.

İlgili bölümün Türkçe çevirisinde on gümüş para olarak nitelenen para birimi Yunanca çeviride on adet drahmi olarak yer almaktadır. Birinci yüzyılda bir drahmi bir işçinin yaklaşık günlük yevmiyesine denk gelmekteydi. Bazı kaynaklara göre kadın çalışanlar bu ücretin yarısını almaktaydı. Bu bilgiler kayıp olan miktarın değerini göstermesi açısından yerindedir. Anlatıda paranın kaybolduğu yer olarak herhangi bir ev işaret edilmemiş olsa da dönemin evlerinin genel olarak küçük olduğu ve buna binaen pencerelerinin de küçük olduğu bilinmektedir. Bu sebeple evlerin içine giren ışık oldukça sınırlıydı. Zemin genellikle taştan veya çiğnenmiş topraktan oluşturulurdu ve Kefernahum'daki arkeolojik kazılarda madeni paralar genellikle zemindeki çatlakların arasından bulunmuştur.⁸⁷

İkonografik Çözümleme

Resim sanatında bulunan az sayıdaki örnekler arasında kadının parayı araması, bulduktan sonra sevincini komşuları ile paylaşması ve Kayıp Koyun meseli ile birlikte gösterilmesi ile birlikte üç temel sahne mevcuttur.

Fetti'nin "*Kayıp Drahmi Meseli*" (Resim 184) isimli eseri iç mekânda resmedilmiş tek figür ile oluşturulmuştur. Bu anlamda onun diğer mesel resimleri arasında en yalın resimlerden biri olarak değerlendirilebilir. Bununla birlikte üretim tarihi göz önünde bulundurulduğunda

⁸⁷ Snodgrass, A.g.e, s. 100.

ürettiği ilk mesel konulu resmi olduğu söylenebilir. Kompozisyon oldukça yalın gözükse de dinbilimsel bazı yorumlar ile çözümlenebilir ve de bazı sembolik değerler üzerinden yorumlanabilir. Resmin merkezinde elindeki kandil ile kayıp parayı arayan kadının kiliseyi, kandilden çıkan ışığın ise Tanrı'nın Sözü'nü temsil ettiği düşünülmüştür. Genel geçer kabul edilen bu yorum Katolik Kilisesinin Karşı Reformu bağlamında düşünüldüğünde dönemin oldukça popüler konularından biri ile bağdaştırılabilir. Kilise kendisinden kopmuş, imanını kaybetmiş veya yanlış tarafa yönlendirilmiş olanları, yani kaybolanları bulabilmek için çalışmaktadır.⁸⁸ Diğer tarafta kadının elindeki küçük ışık kaynağının oldukça güçlü ışık veriyor olması Tanrı Sözü'nün ilahi gücünü temsil etmesi anlamında bilerek tercih edilmiş olmalıdır. Kırmızı ve sarının tonları odada yanmakta olan küçük bir kandil ışığından çok sanki bir demirci ocağında tüm gücü ile harlı yanan ocaktan yükselen ateş gibi odayı aydınlatmıştır. Işığın ilahiliği fikri bu şekilde gösterilmişken, ışığın yokluğu kadının gölgesi ile anlam kazanır. Resimdeki aydınlık ve karanlık arasındaki karşıtlık istenerek güçlendirilmiş gibidir. Bu durum Aziz Augustinus'un yaklaşımı doğrultusunda kadının İsa'yı temsil ettiği, kayıp paranın, ise insanlık olduğu yorumu ile çözümlenebilir.⁸⁹ Tanrı Sözü'nü yayan, insanlığı kaybaldığı karanlıktan kurtarmaya gelen İsa ve onun ışığı dışındakilerin karanlıkta kalışı⁹⁰ kaybolmuşluğu işaret edilmiştir. Sonuç olarak kadın figürü ister İsa, ister Katolik kilisesi olsun kaybolanı bulup kurtarma metaforu kadın figürü ve onun ışığı üzerinden okunmaktadır.

⁸⁸ Askew, **A.g.e.**, s. 25.

⁸⁹ Snodgrass, **A.g.e.**, s. 100.

⁹⁰ Matta 25:30'daki "*Şu yararsız köleyi dışarıya, karanlığa atın. Orada ağlayış ve diş gıcirtısı olacaktır.*" Pasajı ve İsa'nın karanlıkta kalacaklar ile ilgili kurduğu benzeri cümleler Tanrı Egemenliğine giremeyip karanlıkta kalacakların halini işaret etmekte ve metinler arası düşünüldüğünde Fetti'nin eserindeki gölge ışık karşıtlığına belirgin bir anlam katmaktadır.



Resim 184: Domenico Fetti, Kayıp Drahmi Meseli, 1618-1622, , Gemäldegalerie Alte Meister, Dresden

Paranın bulunmasının ardından kadının komşu ve arkadaşlarını çağırarak sevincini paylaşması sahnesi için Godefridus Schalcken'in "*Kayıp Gümüş Meseli*" (Resim 185) isimli eseri gösterilebilir. Meselin ilgili kısmı kompozisyonda oldukça yalın şekilde resmedilmiş ve genel olarak metne sadık kalınmıştır. 1783 yılında Simon Causid tarafından düzenlenen bir katalog resmin sol köşesinde bulunan figürün ressamın otoportresi olduğunu kaydetmiştir. Schalcken'in otoportreleri ile resim içindeki figür kıyaslandığında bu bilginin oldukça isabetli olduğu görülebilir. Buna bir örnek olarak 1694 yılında resmettiği otoportreye bakılabilir (Resim 186). Katalogdaki ilerleyen satırlarda diğer kadın figürlerin ressamın ailesinden olduğu

belirtilmiştir. Ressamın otoportreleri ile resimdeki erkek figürün benzerliği resimsel bir kanıt sayılabilirken diğer figürlerin doğrudan aile üyeleri olup olmadığını söyleyebilmek için çok sayıda kanıt yoktur. Bu konuda eldeki tek örnek ressamın eşi olduğu düşünülen mavi elbiseli kadın ile model olarak eşini kullandığı düşünülen “*Elinde Waffle Olan Kız*” (Resim 187) portresinin benzerliğidir.⁹¹



Resim 185: Godefridus Schalcken, Kayıp Gümüş Meseli, 1675, Louvre Abu Dhabi, Abu Dhabi

⁹¹ <https://www.theleidencollection.com/artwork/parable-of-the-lost-piece-of-silver/fa> (Çevrimiçi kaynak, 30.12.2020)

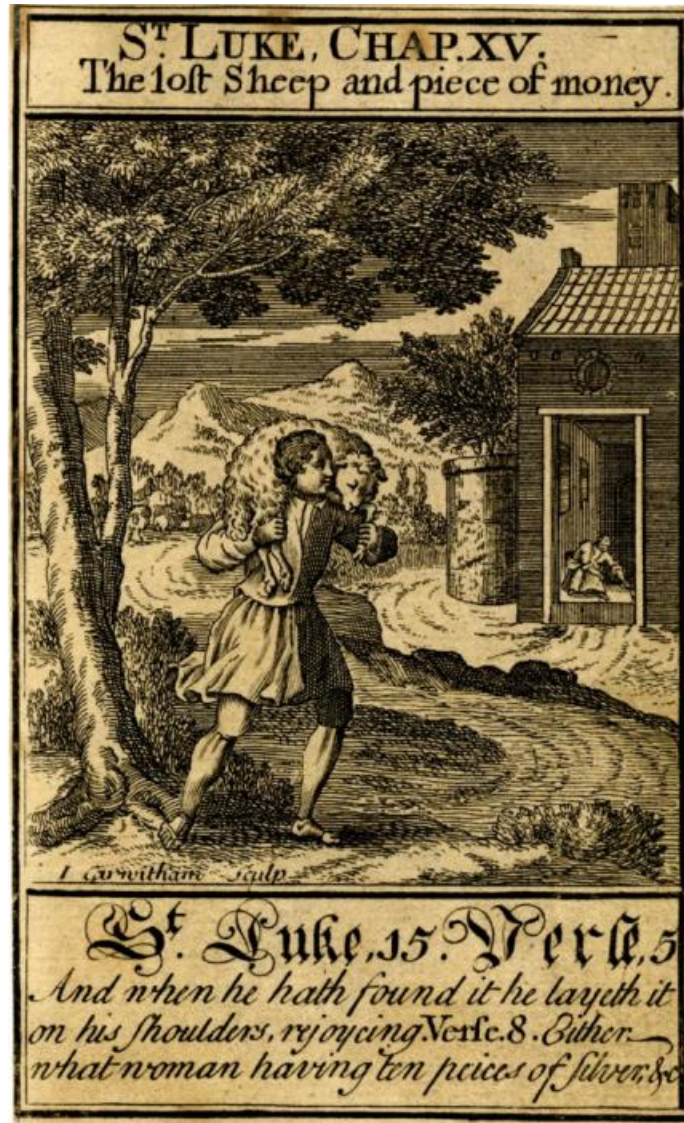


Resim 186: Godfried Schalcken, Oto Portre, 1694, Fitzwilliam Müzesi, Cambridge



Resim 187: Godefridus Schalcken, Elinde Waffle Olan Kız, 1680, The Laiden Collection, Laiden

Önceki satırlarda da işaret ettiğimiz gibi Kayıp Para Meseli ile Kayıp Koyun Meselinin anlamsal benzerliği resim sanatında iki sahnenin beraber resmedilmesi için zemin hazırlamıştır. Buna örnek olarak daha önce Kayıp Koyun Meselinde ele aldığımız Hans Collaert (I), “*Kayıp Koyun ve Kayıp Para Meseli*” (Resim 175) ve John Carwitham’ın isimsiz gravürü örnek gösterilebilir (Resim 188). Bu sahnelerde ön planda Kayıp Koyun meseli gösterilirken arka planda kayıp parasını arayan kadın figürü göze çarpar.



Resim 188: John Carwitham, 1723-1741

3.3. Tanrı ve Dua Etmek Üzerine Meseller

3.3.1. Ferisi ve Vergi Toplayıcısı Meseli

“Kendi doğruluklarına güvenip başkalarına tepeden bakan bazı kişilere İsa şu benzetmeyi anlattı: "Biri Ferisi, öbürü vergi görevlisi iki kişi dua etmek üzere tapınağa çıktı. Ferisi ayakta kendi kendine şöyle dua etti: 'Tanrım, öbür insanlara soygunculara, hak yiyenlere, zina edenlere ya da şu vergi görevlisine benzemediğim için sana şükrederim. Haftada iki gün oruç tutuyor, bütün kazancımın ondalığını veriyorum.' "Vergi görevlisi ise uzakta durdu, gözlerini göğe kaldırmak bile istemiyordu, ancak göğsünü döverek, 'Tanrım, ben günahkâra merhamet et' diyordu. "Size şunu söyleyeyim, Ferisi değil, bu adam aklanmış olarak evine döndü. Çünkü kendini yücelten herkes alçaltılacak, kendini alçaltan ise yüceltilecektir." (Luka 18:9-14)

Mesel Üzerine Yorumlar

Anlatıdaki Ferisi'nin haftada iki kez oruç tuttuğunun ve ondalık vergisini verdiğinin altı çizilmektedir. *Yom Kippur* olarak bilinen kefaret günü⁹² dışında oruç tutmak Kutsal Kitap anlatılarında da görüldüğü üzere isteğe bağlıdır.⁹³ Bu durumda, anlatıdaki Ferisi Kutsal Kitap anlatısındaki gereksinimlerin ötesinde bir gayret sarf ettiğini dile getirmektedir. Fazladan oruç tutmanın elbet özel nedenleri olsa da sebebini bilmek mümkün değildir. Kendi günahları kadar belki de İsrail halkının günahlarının kefareti için de oruç tutuyor olabileceği görüşü mevcuttur.⁹⁴ Bu ve diğer dini nedenlerden ötürü Ferisiler, İsrail halkı arasında birçok grup tarafından saygı ile

⁹² Levililer 23:26-32 “RAB Musa'ya şöyle dedi: "Yedinci ayın onuncu günü günahların bağışlanma günüdür. Kutsal bir toplantı düzenleyeceksiniz. İsteklerinizi denetleyecek, RAB için yakılan sunu sunacaksınız. O gün hiç iş yapmayacaksınız. Çünkü Tanrınız RAB'bin huzurunda günahlarınızı bağışlatacağınız bağışlanma günüdür. O gün isteklerini denetlemeyen herkes halkın arasından atılacaktır. O gün herhangi bir iş yapmanı halkın arasından yok edeceğim. Hiç iş yapmayacaksınız. Yaşadığınız her yerde kuşaklar boyunca sürekli yasa olacak bu. O gün sizin için Şabat, dinlenme günü olacak. İsteklerinizi denetleyeceksiniz. Ayın dokuzuncu günü, akşamdan ertesi akşama kadar Şabat'ı kutlayacaksınız."

⁹³ 1. Samuel 7:6 “Mispa'da toplanan İsrailliler kuyudan su çekip RAB'bin önüne döktüler. O gün oruç tuttular ve, "RAB'be karşı günah işledik" dediler. Samuel Mispa'da İsrail halkına önderlik etti". Mezmur 35:13 “Oysa onlar hastalanınca ben çula sarınır, Oruç tutup alçakgönüllü olurdum. Duam yanıtsız kalınca, Bir dost, bir kardeş yitirmiş gibi dolaşırdım. Kederden belim bükülürdü, Annesi için yas tutan biri gibi.”

⁹⁴ Snodgrass, A.g.e, s.360.

karşılanırlardı. Diğer tarafta vergi toplayıcılarının halk arasındaki popülerliği tam tersi yöndedir. Bunun birçok sebebinden biri tapınak vergisinin güttüğü amaç gibi İsrail halkının yararı için değil egemen yönetim için çalışmalarıydı. Vergi toplayıcıları görevlendirildikleri alanlarda, baş vergisi, köprü vb. alanlardan geçiş vergisi, arazi vergisi, miras vergisi ve satışlardan elde edilen vergileri toplarlardı. Bu vergilerin miktarı genellikle oldukça yüksek olurdu. Toplanması gereken miktarın üzerinde veya alanlarının dışında aldıkları para ise vergi toplayıcılarının yasa dışı kârı oluyordu. Yaptıkları işi yasalara uygun şekilde yapıp yapmadıkları konusunda vergi toplayıcıları olumsuz bir üne sahiptiler. Bunun en güçlü örneklerinden biri sözlü geleneğin kaydedildiği Mishnah kitabında mevcuttur. Bu kitapta vergi toplayıcıları, katiller, soyguncular ve yalancılar ile bir tutulmuşlardır. Bununla birlikte tapınağa gidip dua etmeleri de pek sık duyulan bir durum değildi. Ne var ki tapınağa gidip gitmemeleri genellemeye varan bir bilgidir.⁹⁵ Mesel, iki figürün sosyal statüleri ve popülerlikleri bağlamında İsa'yı dinleyen halk için oldukça sıra dışı yapıya sahiptir.

Aziz Augustinus, Ferisi'yi Yahudiler, vergi toplayıcısını ise Yahudi olmayanlar olarak yorumlamıştır. Fakat bu alegorik çözümlemeler dışında genellikle doğrudan okumalar mevcuttur.⁹⁶ Bu yaklaşımların ise ikonografi üzerinde etkisi olmamıştır.

İkonografik Çözümleme

Gösterim kalıplarındaki belirleyici unsurlardan biri aslında mesel anlatısının bel kemiğini oluşturan “*tepeden bakan*” ve “*kendini yücelten herkes alçaltılacaktır*” göndermeleridir. Bu bağlamda iki figürün kompozisyon içindeki duruşları ve jestleri oldukça önemlidir.

Erken dönem çalışmalardan biri olan Picture Bible'daki minyatür (Resim 189) ilginç bir örnek sunar. Zira dizleri üzerine çökmüş figürün ayakta dua eden figüre yalvarırcasına ellerini dua eder pozisyonda kaldırmış olduğu görülür. Bu sıra dışı durumu ancak resmin yerleştirildiği sayfada dört farklı kompozisyon bulunması (Resim 184A) ve dolayısıyla yaşanan yer darlığı sebebiyle ressamın böylesi bir yaklaşımı tercih etmiş olabileceği ile açıklanabilir. Figürlerin birbirlerine olan yakınlığı bu şekilde izah edilebilse de anlatıda vergi toplayıcısı ile ilgili söylenen “*gözlerini göğe kaldırmak bile istemiyordu*” cümlesi anlaşılma- z şekilde resme

⁹⁵ Snodgrass, A.g.e, s. 360.

⁹⁶ A.e

uygulanmamıştır. Özetle, minyatürün mesel ile ilişkilendirilebilmesi oldukça güçtür. Egmont Breviary’de bulunan minyatür (Resim 190) “*gözlerini göğe kaldırmak bile istemiyordu*” cümlesini kompozisyonda değerlendirmiş ve vergi toplayıcısını Ferisi’nin hemen gerisinde bakışlarını yere doğrultmuşken dua eder vaziyette resmetmiştir. İki minyatürde de figürler arasında bağlantı yoktur. Fakat anlatıda “*şu vergi görevlisine benzemediğim için sana şükrederim*” cümlesi ile iki figürün birbirinden haberdar olduğunu anlarız. Holkham Bible Picture Book’da (Resim 191) bulunan minyatür, dua anında Ferisi’yi vergi toplayıcısını işaret ederken betimleyerek iki figürün birbirinden haberdar olduğunu açıkça göstermiştir. Ne var ki tüm bu örnekler muhtemelen kompozisyon alanının fiziksel darlığı nedeniyle anlatıda vergi görevlisinin uzakta durduğunu işaret eden anlatıyı sahneye aktarmamıştır.



Resim 189: Picture Bible, Ferisi ve Vergi Toplayıcısı, 1190-1200, Koninklijk Bibliotheek, Den Haag





Resim 190: Egmont Breviary, Ferisi ve Vergi Toplayıcısı, 1435-1445, Morgan Library, New York



Resim 191: Holkham Bible Picture Book, Ferisi ve Vergi Toplayıcısı, 1327-1335, British Library, London

Vergi toplayıcısının uzakta durması durumu elyazmalarındaki sınırlı alanın yanı sıra Ortaçağ resim dilinde derinlik algısına yönelmeyen anlayışla da ilgilidir. Perspektif kurallarının resim sanatında yetkin şekilde kullanılmasıyla birlikte 15. yüzyıl ve sonrasında üretilen eserlerde vergi toplayıcısı kolaylıkla daha uzakta yer aldığı algısı yaratan bir konuma yerleştirilebilmiştir. Buna örnek olarak Crispijn van den Broeck'in eserinden üretilmiş baskı, Crispijn van de Passe'nin baskısı ve Cosmas Damian'nın freski gösterilebilir (Resim 192-193-194). Tüm bu örnekler doğrudan metne sadık kalarak anlatıyı doğrudan resmetmişlerdir.

Sıra dışı örneklerden biri Barent Fabritius'un "*Ferisi ve Vergi Toplayıcısı*" isimli eseridir (Resim 195). Resmin merkezinde dizleri üzerine çökmüş Ferisi yer almaktadır. Gözleri kapalı halde dua ederken Damian'ın resminde Ferisi'nin parmağıyla vergi toplayıcısını işaret edişi gibi, eli, gerisinde duran vergi toplayıcısını göstermektedir. Fabritius'un yapıtında Ferisi genel olarak beden dili ve yüz ifadesi açısından içtenlik ile dua eder biçimde resmedilmiştir. Anlatıda onun samimiyeti ile ilgili herhangi bir gönderme yoktur. Ne var ki Fabritius, eserinin geri kalanında Ferisi'nin samimiyetini farklı bir noktaya çekmiştir. Vergi toplayıcısına bakacak olursak, bakışları yere doğrulmuş, alçakgönüllülük ile af dileyen birinin yüz ifadesine sahip şekilde

resmedildiğini görürüz. Eserin merkezinde bulunan iki sütunun arasında betimlenen dua sahnesinin sağ ve sol yanında mesel anlatısının sonraki aşamasına yer verilmiştir. Resmin sol köşesinde, samimi bir ifade ile dua etmiş Ferisi'nin dışarı çıkmakta olduğunu görürüz; ancak çarpıcı biçimde yüz ifadesinde bir değişiklik söz konusudur. Çıktığı kapının resmin en karanlık yeri oluşu kompozisyondaki renk uyumunun sağlanması çabasından çok kötücül tarafa bir gönderme olarak tasarlanmış olmalıdır. Ferisi'nin hemen üstünde bulutların üzerinde uçmakta olan bir demon resmedilmiştir. Bir elinde maske tutmakta, kanadının üzerinde ise anlatıdaki *“kendini yücelten herkes alçaltılacak”* pasajı yer almaktadır. Bu noktada Ferisinin, demonun elinde tuttuğu maskenin sanat tarihindeki sembolik anlamları kadar Matta 23:27-28'deki *“Vay halinize ey din bilginleri ve Ferisiler, ikiyüzlüler! Siz dıştan güzel görünen, ama içi ölü kemikleri ve her türlü pislikle dolu badanalı mezarlara benzersiniz. Dıştan insanlara doğru görünürsünüz, ama içte ikiyüzlülük ve kötülükle dolusunuz”* cümleleri ile açıklanabilir. Bilindiği üzere İsa'nın Ferisiler ile ilgili bu pasaja benzer birçok cümlesi mevcuttur. Fakat *“dıştan güzel görünen”* kısmı adeta maskelenme durumu ile örtüşmektedir ve bazı İngilizce çevirilerde *“Dıştan insanlara doğru görünürsünüz”* cümlesi *“Doğruluğun maskesi”* olarak yer almıştır. Ressamın hangi çevirinin muadilini okuduğu, dolayısıyla da maske kelimesini referans alıp almadığını bilmek olanak dışı olsa da, maske sembolünde Luka ile Matta İncili arasındaki metinler arası bağlantı kesin gözükmektedir. Demonun hemen altında ise gösterişli kıyafetleri ile zengin kesimden olduğu belli olan iki adamın ferisinin çıktığı yöne doğru gidiyor oluşu Ferisilerin toplum içinde kendilerini konumlandıkları yer ile ilişkilendirilebilir. Böylece, mesel anlatısı dışında Ferisiler ile ilgili kurulmuş diğer olumsuz cümlelere de karşılık gelecek bir sahne oluşturulmuştur.

Resmin sağ köşesinde vergi toplayıcısının tapınaktan çıkışı betimlenmiştir. Ferisi'nin bulunduğu bölüm oldukça karanlıkken bu bölüm ters bağlamda okumaya müsait şekilde oldukça aydınlık betimlenmiştir. Figürün yüz ifadesi Ferisi ile kıyaslandığında İsa'nın belirttiği gibi adeta aklanmış şekilde resmedilmiştir. Hemen üzerinde ise bir melek, üzerinde anlatıdaki *“Kendini alçaltan ise yüceltilecektir”* yazılı bir kumaş tutmaktadır.

Resim sanatındaki az sayıdaki örnekler arasında, ilk örnekten son örneğe değin iki figür arasındaki ilişki, figürlerin birbirinden uzaklıkları ve birbirlerinden uzakta olan figürlerin alçakgönüllülük ve kibir ifadelerinin betimlenmesi ikonografideki belirleyici unsurları oluşturmuştur. Genellikle doğrudan anlatıma sadık kalan örnekler arasında Fabritius'un eseri

diğer eserler ile kıyaslandığında daha zengin içeriğe sahiptir.



Resim 192: : Crispijn van den Broeck, Ferisi ve Vergi Toplayıcısı, 1583



Resim 193: Crispijn van de Passe (I), Tapınakta Ferisi ve Vergi Toplayıcısı Meseli, 1604



Resim 194: Cosmas Damian Asam, Ferisi ve Vergi Toplayıcısı, 1732, Former Convent Church of Saint Margaret, Osterhofen



Resim 195: Barent Fabritius, Ferisi ve Vergi Toplayıcısı, 1661, Rijksmuseum, Amsterdam

3.3.2. Adaletsiz Yargıç Meseli

“İsa öğrencilerine, hiç usanmadan, her zaman dua etmeleri gerektiğini belirten şu benzetmeyi anlattı: "Kentin birinde Tanrı'dan korkmayan, insana saygı duymayan bir yargıç vardı. Yine o kentte bir dul kadın vardı. Yargıca sürekli gidip, 'Davacı olduğum kişiden hakkımı al' diyordu. "Yargıç bir süre ilgisiz kaldı. Ama sonunda kendi kendine, 'Ben her ne kadar Tanrı'dan korkmaz, insana saygı duymazsam da, bu dul kadın beni rahatsız ettiği için hakkını alacağım. Yoksa sürekli gelip beni canımdan bezdirecek' dedi." Rab şöyle devam etti: "Adaletsiz yargıcın ne söylediğini duydunuz. Tanrı da, gece gündüz kendisine yakaran seçilmişlerinin hakkını almayacak mı? Onları çok bekletecek mi? Size şunu söyleyeyim, onların hakkını tez alacaktır. Ama İnsanoğlu geldiği zaman acaba yeryüzünde iman bulacak mı?" (Luka 18: 1-8)

Mesel Üzerine Yorumlar

Antik dönem İsrail halkında dulların toplum içindeki yerleri oldukça kırılgan ve savunmasızdır. Eşi ölen kadın eğer eşinin ailesinin yanında yaşıyorsa ailede oldukça geri planda yaşayarak pek ilgi görmez ve sersefil vaziyette yaşayacak kadar yardım görürdü. Eğer kendi ailesinin yanına dönerse evlilik zamanı erkek tarafından alınan para (başlık parası muadili) geri istenirdi. Kadınlar dul kaldıktan sonra sosyal hayattaki durumu o kadar kırılgandı ki başlık parasının geri ödenmesi veya benzeri borçların kapatılabilmesi için genellikle köle olarak satılabiliyorlardı. Bu acı durumu Eski Ahit'te Ağıtlar 1:1-2 bir benzetme ile göstermiştir. *“O kent ki, insan doluydu, Nasıl da tek başına kaldı şimdi! Büyüktü uluslar arasında, Dul kadına döndü! Soyluydu iller arasında, Angarya altına düştü! Geceleyin acı acı ağlıyor, Yanaklarında gözyaşı; Avutan tek kişi bile yok Bunca oynaşı arasında. Dostları ona hainlik etti, düşman oldu.”* (Ağıtlar 1:1-2) Öyle görülüyor ki söz konusu üzücü tablo insan gelenekleri ile şekillenmişti. Zira Eski Ahit dul kadınların haklarının yenilmemesi ve adil davranılması için birçok kural barındırır.⁹⁷

⁹⁷ Çıkış 22:22: "Dul ve öksüz hakkı yemeyeceksiniz." Yasanın Tekrarı 24:17: "Yabancıya ya da öksüze haksızlık etmeyeceksiniz. Dul kadının giysisini rehin almayacaksınız." Yeremya 22:3 "RAB diyor ki: Adil ve doğru olanı yapın. Soyguna uğrayanı zorbanın elinden kurtarın. Yabancıya, öksüze, dula haksızlık

Tüm bu bilgiler ışığında İsa'yı dinleyen insanların durumları ile ilgili ilk elden birçok bilgiye sahip oldukları düşünülebilir. Dönemin yargı sistemi Yahudi ve Yahudi olmayanlara yönelik ikiye ayrılmış olsa da bu konunun detayları az sayıdaki eser üzerinde hiçbir etkiye sahip değildir.⁹⁸

İkonografik Çözümleme

Adaletsiz Yargıç meseli resim sanatında oldukça sınırlı örneğe sahiptir. Dul kadının yargıçtan hakkını isterken gösterildiği eserlerden biri olarak Luyken'in "*Kadın tarafından rahatsız Edilmiş Yargıç, Yargıç Meseli*" (Resim 196) isimli baskısı gösterilebilir. İsrailoğulları'nın yargı sistemi bir zamanlar üç yargıcın karar vermesini gerektiriyorken zamanla sayı bir yargıca düşmüştür. Bununla birlikte Yahudi olmayanların mahkemesinde elbette durum daha farklıdır. Meselde yargıcın Yahudi olup olmadığına dair bir bilgi olmasa da Luyken'in baskısında karar verici makamda bir kişi oturmaktadır. Etrafında ise muhtemelen yardımcıları ve kolluk gücü mevcuttur. Anlatıyı konu alan mevcut eserlerde tarihsel olarak isabetli bir saptama yapmak elbette yegâne amaç olmamıştır. Bunun yerine jestler ve figürlerin pozisyonları ön plandadır. Ne var ki Adaletsiz Yargıç Meseli'nin resim sanatındaki en zorlayıcı kısmı belirleyici unsurların ya da atribülerin olmayışı sebebiyle herhangi bir mahkeme sahnesi ile kolayca karıştırılabilir olmasıdır.

İkinci ve son örnek ise Pieter de Grebber, "*Adaletsiz Yargıç Meseli*" isimli eseridir (Resim 197). Sahne, 17. yüzyıl Hollanda resminin tipik iç mekân resimlerinde olduğu gibi figüre odaklanmıştır. Bu durum izleyici açısından figürlerin yüz ifadelerindeki duyguları analiz edebilmek için olanak sağlamaktadır. Anlatı doğrultusunda dul kadın tüm ısrarlarının sonucunda yargıcın yanına varmıştır ve üzerindeki yoğun ışık ile sanki ısrarının sonucunda kazandığı zafer vurgulanmak istenmiştir. Antik dönemden beri dul kadınların matem kıyafetleri giyindiği bilinir.⁹⁹ Katoliklerin yoğun bulunduğu Haarlem kentinden bir ressam olan Grebber de resimdeki

etmeyin, şiddete başvurmayın. Burada suçsuz kanı dökmeyin." Zekeriya 7:10: "*Dul kadına, öksüze, yabancıya, yoksula baskı yapmayın. Yüreğinizde birbirinize karşı kötülük tasarlamayın.*"

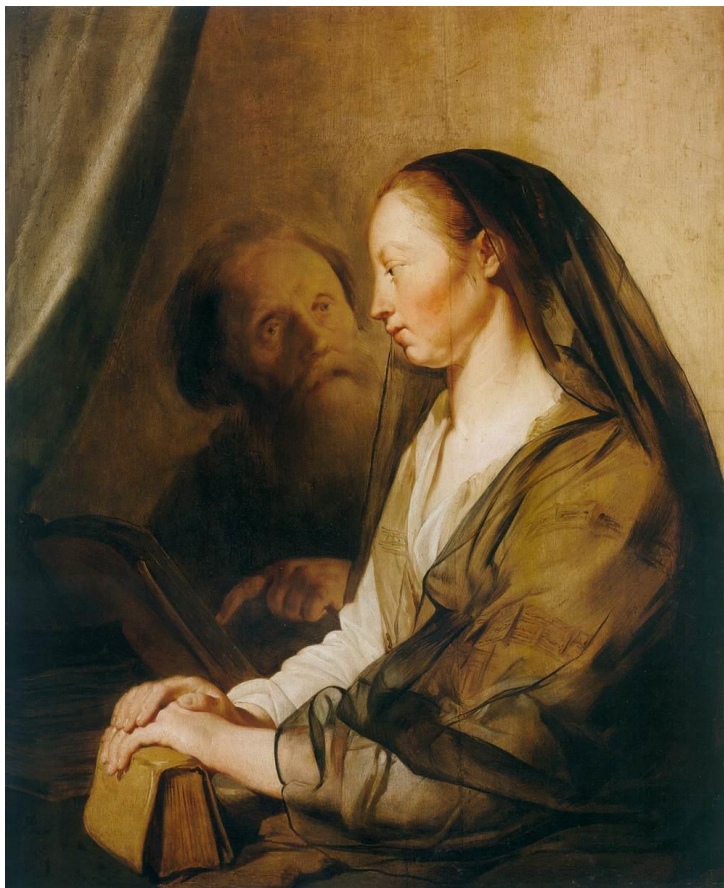
⁹⁸ Snodgrass, A.g.e, s. 350.

⁹⁹ Eski Ahit anlatısı için, Yaratılış 38:14 "*Tamar üzerindeki dul giysilerini çıkardı. Peçesini örttü, sarınıp Timna yolu üzerindeki Enayim Kapısı'nda oturdu. Çünkü Şela büyüdüğü halde onunla evlenmesine izin verilmediğini*

kadın figürü kendi döneminin matem kıyafetleri içinde betimlemiştir. Yargıç ise geri planda ve adeta bir an önce kadının hakkını teslim edip ısrarlarından kurtulabilmek için dikkatle onu dinlerken resmedilmiştir. Meselin resim sanatında çok az sayıda örneğinin olması ve olanların da doğrudan anlatıya sadık kalarak herhangi bir yorum eklemeyişi ikonografik çözümlemeyi oldukça sınırlı kılmıştır.



Resim 196: Jan Luyken, Kadın Tarafından Rahatsız Edilmiş Yargıç, Yargıç Meseli, 1712



Resim 197: Pieter de Grebber, Adaletsiz Yargıç Meseli, 1628, Szépművészeti Múzeum,
Budapest

3.3.3. Gece Yarısı Gelen Arkadaş Meseli

“Sonra şöyle dedi: ‘Sizlerden birinin bir arkadaşı olur da gece yarısı ona gidip, ‘Arkadaş, bana üç ekmek ödünç ver. Bir arkadaşım yoldan geldi, önüne koyacak bir şeyim yok’ derse, öbürü içerden, ‘Beni rahatsız etme! Kapı kilitli, çocuklarım da yanımda yatıyor. Kalkıp sana bir şey veremem’ der mi hiç? Size şunu söyleyeyim, arkadaşlık gereği kalkıp ona istediğini vermese bile, adamın yüzüstlüğünden ötürü kalkar, ihtiyacı neyse ona verir. Ben size şunu söyleyeyim: Dileyin, size verilecek; arayın, bulacaksınız; kapıyı çalın, size açılacaktır. Çünkü her dileyen alır, arayan bulur, kapı çalana açılır. Aranızda hangi baba, ekmek isteyen oğluna taş verir? Ya da balık isterse balık yerine yılan verir? Ya da yumurta isterse ona akrep verir? Sizler kötü yürekli olduğunuz halde çocuklarınıza güzel armağanlar vermeyi biliyorsanız, gökteki Baba’nın, kendisinden dileyenlere Kutsal Ruh’u vereceği çok daha kesin değil mi?” (Luka 11:5-13)

Anlatı dua etmek ve dua konusundaki ısrar ile ilgilidir. Kilise tarafından anlatı içindeki bazı detayları alegorik biçimde yorumlanmıştır. Ekmek motifinin ruhsal bir besin, evde bulunan figürün İsa ve gece vakti kendisinden ekmek rica eden kişinin imanlı kişi olduğu düşünülmüştür.¹⁰⁰

İkonografik Çözümleme

Jan Luyken’in yapıtı, çalışmamızın tarihsel kapsamı içerisinde bulabildiğimiz tek örnektir ve ikonografik açıdan mesel anlatısına sadık kalmıştır (Resim 198). Bir elinde mum taşıyan ev sahibi diğer elinde ise anlatıda belirtildiği gibi üç somun ekmeği gece yarısı kapısını çalan arkadaşına uzatmaktadır. Meselin resim sanatındaki karşılığında belirleyici unsur olarak üç ekmek gösterilebilir. Bu detay dışında gece vakti kapıyı çalan bir figürün farklı temalar arasından seçilebilmesi olanak dışı gözükmemektedir.

¹⁰⁰ Snodgrass, A.g.e, s. 341.



Resim 198: Jan Luyken, Gece Gelen Arkadaş, Baskı

3.4. Lütuf ve Mesuliyet Üzerine Meseller

3.4.1. Acımasız Hizmetçi Meseli

“Şöyle ki, Göklerin Egemenliği, köleleriyle hesaplaşmak isteyen bir krala benzer. Kral hesap görmeye başladığında kendisine, borcu on bin talantı bulan bir köle getirildi. Kölenin ödeme gücü olmadığından efendisi onun, karısının, çocuklarının ve bütün malının satılıp borcun ödenmesini buyurdu. Köle yere kapanıp efendisine, 'Ne olur, sabret! Bütün borcumu ödeyeceğim' dedi. Efendisi köleye acıdı, borcunu bağışlayıp onu salıverdi. 'Ama köle çıkıp gitti, kendisine yüz dinar borcu olan başka bir köleye rastladı. Onu yakalayıp, 'Borcunu öde' diyerek boğazına sarıldı. Bu köle yüzüstü yere kapandı, 'Ne olur, sabret! Borcumu ödeyeceğim' diye yalvardı. Ama ilk köle bunu reddetti. Gitti, borcunu ödeyinceye dek adamı

zindana kapattı. Öteki köleler, olanları görünce çok üzüldüler. Efendilerine gidip bütün olup bitenleri anlattılar. "Bunun üzerine efendisi köleyi yanına çağırdı. 'Ey kötü köle!' dedi. 'Bana yalvardığın için bütün borcunu bağışladım. Benim sana acıdığım gibi, senin de köle arkadaşına acıman gerekmez miydi?' Bu öfkeyle efendisi, bütün borcunu ödeyinceye dek onu işkencecilere teslim etti. "Eğer her biriniz kardeşini gönülden bağışlamazsa, göksel Babam da size öyle davranacaktır." (Matta 18:23-35)

Mesel Üzerine Yorumlar

Genel bir analiz yapıldığında anlatıda, Tanrı'nın bağışlayıcılığı doğrultusunda insanın da bağışlayıcı olması gerektiği vurgulanmıştır. Meselin sonunda ise Tanrı gibi bağışlayıcı olmayanlar için bir uyarı yer almaktadır. Anlatıdaki tartışmaya açık noktalarından biri, efendinin kölesine her şeyini satıp borcunu ödemesi gerektiğini söylerken karısının, çocuklarının da satılmasını söylemesidir. Kölelik antik dünyada yaygın bir durum olsa da erkeğin evli olduğu karısını köle olarak satması Yahudi toplumundaki yasalarda yer almamaktadır. Bu ve benzeri tartışma konularının mesel ile ilgili mevcut eserlerde bir etkisinin olmadığı görülmektedir.¹⁰¹

İkonografik Çözümleme

Acımasız Hizmetçi Meseli sahnelerinde benimsenen gösterim kalıpları hesap sorulmasının görselleştiği betimler ve öyküleyici anlatımın tercih edildiği sahneler olarak ayrıştırılabilir. Anlatı içinde üç farklı hesap sorma sahnesi mevcuttur. Başta efendi kölesine hesap sorar. Daha sonra köle kendine borcu olan başka bir köleye hesap sorar ve en sonunda da efendi kendi kölesinin acımasızlığını işittikten sonra kölesine yeniden hesap sorar. Claude Vignon'un "*Acıması Köle*" isimli eserinde (Resim 199) tipik bir hesap sorma sahnesi resmedilmiştir. Af diler ifadeye sahip köle iki çalışan tarafından efendisinin önüne getirilmiştir. Para, defter, okka vb. objelerin olduğu bir masa başında oturan efendi ise kölesine hesap

¹⁰¹ Snodgrass, A.g.e, s. 64.

sormaktadır. Onun zenginliği veya kişiliği ile ilgili detaylar anlatıda verilmemiş olsa da başındaki taç ve üzerindeki kıyafet onu herhangi bir köle sahibi efendiden çok kral olarak göstermiştir. Bu noktada meselin dinbilimsel çözümlemesi ile bağlantılı olarak efendinin Tanrı Kral göndermesi ile resmedilmiş olduğu bir alternatif olarak sunulabilir. Bu durum ise ressam veya baninin tercihi olarak kabul edilebilir. Efendinin resmedilişindeki yorum dışında tüm kompozisyon detayları anlatıya sadık kalmış ve fazladan herhangi bir detayı ortaya koymamıştır. Bu yüzden sahnenin hangi aşamadaki hesap sorma anını resmettiğini saptamak maalesef mümkün değildir. Tam olarak hangi aşamanın resmedildiğini anlamamanın güç olduğu diğer bir örnek ise Rembrandt Okulu’nda üretilmiş “*Acımasız Hizmetçi*” başlıklı eserdir (Resim 200).

Kölenin kendine borcu olan köleye hesap sorduğu örneklerden biri Domenico Fetti tarafından resmedilmiştir (Resim 201). Kimsenin olmadığı bir alanda bir köle diğerinin boğazını öfke ile sıkmaktadır. Boğazlanan figür ise dehşet içinde izleyiciye bakmaktadır. Fetti özellikle boğazı sıkılan figürün jestlerine güçlü bir ifadeye sahip olması için dikkat etmiş gibidir. Fakat kompozisyon ikonografik açıdan oldukça yalındır. Bu yalın anlatım Vignon’un eserinde olduğu gibi ikonografinin mesel anlatısı ile ilgili olup olmadığını veya meselin tam olarak hangi aşamada olduğu konusundaki belirleyici unsurları ortaya çıkartmamaktadır. Bu sebeple mevcut eserlerdeki hesap sorma sahneleri, mesel dışında herhangi bir hesap sorma sahnesi ile kolaylıkla karıştırılabilir nitelikte olduğu söylenebilir.



Resim 199: Claude Vignon, Acımasız Köle, 1629, Musée des beaux-arts de Tours, Tours



Resim 200: Rembrandt Okulu, Acımasız Hizmetçi, 1660, Wallace Collection, London



Resim 201: Domenico Fetti, Kötü Hizmetçi Meseli, y. 1620, Old Masters Picture Gallery,
Dresden

Hesaplaşma sahnesinde herhangi bir atribü ve belirleyici unsurun olmaması durumu öyküleyici anlatım sahnelerinde önemli ölçüde çözüme kavuşur. Vita Christi kitabındaki minyatürde (Resim 202) ve Jan Sanders van Hemessen'in "*Acımasız Hizmetçi Meseli*" (Resim 203) isimli eserinde ön planda acımasız hizmetçinin hesap verme sahnelerine yer verilmiştir. Vita Christi'de bulunan minyatürde kralın önünde diz çökmüş, sırtında şapkası olan figürün köle olduğunu anlarız. Aynı figür dışarıda, kendine borcu olan figürün boğazını sıkıp kemerinden kavramış biçimde resmedilmiştir. Hemen gerisinde ise kralın da tanıklık edeceği şekilde acımasız hizmetçi gerisindeki iki figür tarafından iteklenerek hapse atılmakta veya işkenceye tabi tutulmak üzere kapısı açık yapının içine itilmektedir. Jan Sanders van Hemessen'in eserindeki geri planda ise, acımasız hizmetçinin iki figürün zorlaması ile bir yere çekildiği görülmektedir. Onun etrafındaki askerlerin varlığı, bu çekişme sahnesinin elbette mesel anlatısında acımasız hizmetçinin geldiği son aşamayı işaret etmektedir.



Resim 202: Vita Christi, 1487-1490, The Morgan Library, New York



Resim 203: Jan Sanders van Hemessen, Acımasız Hizmetçi Meseli, y. 1556, University of Michigan Museum of Art, Michigan

3.4.2. İki Borçlu Meseli

“Ferisiler'den biri İsa'yı yemeğe çağırdı. O da Ferisi'nin evine gidip sofraya oturdu. O sırada, kentte günahkâr olarak tanınan bir kadın, İsa'nın, Ferisi'nin evinde yemek yediğini öğrenince kaymaktaşından bir kap içinde güzel kokulu yağ getirdi. İsa'nın arkasında, ayaklarının dibinde durup ağlayarak, gözyaşlarıyla O'nun ayaklarını ıslatmaya başladı. Saçlarıyla ayaklarını sildi, öptü ve yağı üzerlerine sürdü. İsa'yı evine çağırılmış olan Ferisi bunu görünce kendi kendine, ‘Bu adam peygamber olsaydı, kendisine dokunan bu kadının kim ve ne tür bir kadın olduğunu, günahkâr biri olduğunu anlardı’ dedi. Bunun üzerine İsa Ferisi'ye, ‘Simun’ dedi, ‘Sana bir söyleyeceğim var.’ O da, ‘Buyur, öğretmenim’ dedi. ‘Tefeciye borçlu iki kişi vardı. Biri beş yüz, öbürü de elli dinar borçluydu. Borçlarını ödeyecek güçte olmadıklarından, tefeci her ikisinin de borcunu bağışladı. Buna göre, hangisi onu çok sever?’ Simun, ‘Sanırım, kendisine daha çok bağışlanan’ diye yanıtladı. İsa ona, ‘Doğru söyledin’ dedi.” (Luka 7:36-43)

Mesel Üzerine Yorumlar

Meselin çözümlemesi İsa'nın anlatısında söz ettiği anonim iki borçludan çok Ferisi ve günahkâr kadın arasındaki duruma yapılan gönderme üzerinden gerçekleştirilmektedir. Bu durumda yemek sahnesi ve mesel anlatısının birbirinden bağımsız olduğunu söylemek zor olacaktır. İsa'nın günahkâr kadın tarafından yağlanması sahnesi Kanonik İncillerde detaylarda farklılıklar olacak şekilde mevcuttur¹⁰². Matta ve Markos İncillerindeki anlatılarda kadının İsa'nın başına da yağ sürdüğü belirtilmiştir. Luka ve Yuhanna İncillerinde ise kadın sadece İsa'nın ayaklarına yağ sürmektedir ve ek olarak Yuhanna İncili'nde kadının isminin Meryem olduğu belirtilmiştir. Dört İncil yazarının da aktardıkları bu anlatı ikonografik gelenekte “Ferisi Simun’un Evinde Yemek” ya da “İsa’nın Ayaklarının Yağlanması” başlıklarıyla tanımlanır. Anlatıyı mesele dönüştüren kısa pasaj ise sadece Luka İncili’nde mevcuttur.

Yağlanmak antik dünyada sıradan bir uygulamaydı¹⁰³ fakat güzel kokulu pahalı bir yağ sürünmek sıra dışıydı. Bu uygulamayı Roma’da senatoya çağrılan bazı kişilerin gerçekleştirdiği

¹⁰² **Matta 26:6-13** “İsa Beytanya’da cüzamlı Simun’un evindeyken, yanına bir kadın geldi. Kadın kaymaktaşıdan bir kap içinde çok değerli, güzel kokulu yağ getirmişti. İsa sofrada otururken, kadın yağı O’nun başına döktü. Öğrenciler bunu görünce kızdılar. ‘Nedir bu savurganlık?’ dediler. ‘Bu yağ pahalıya satılabilir, parası yoksullara verilebilirdi.’ Söylenenleri farkederek İsa, öğrencilerine, ‘Kadını neden üzüyorsunuz?’ dedi. ‘Benim için güzel bir şey yaptı. Yoksullar her zaman aranızdadır, ama ben her zaman aranızda olmayacağım. Kadın bu güzel kokulu yağı, beni gömülmeye hazırlamak için bedenimin üzerine boşalttı. Size doğrusunu söyleyeyim, bu Müjde dünyanın neresinde duyurulursa, bu kadının yaptığı da onun anılması için anlatılacak.”

Markos 14:3-9 “İsa Beytanya’da cüzamlı Simun’un evinde sofrada otururken yanına bir kadın geldi. Kadın kaymaktaşıdan bir kap içinde çok değerli, saf hintsümbülü yağı getirmişti. Kabı kırarak yağı O’nun başına döktü. Bazıları buna kızdılar; birbirlerine, ‘Bu yağ niçin böyle boş yere harcadı? Üç yüz dinardan fazlaya satılabilir, parası yoksullara verilebilirdi’ diyerek kadını azarlamaya başladılar. ‘Kadını rahat bırakın’ dedi İsa. ‘Neden üzüyorsunuz onu? Benim için güzel bir şey yaptı. Yoksullar her zaman aranızdadır, dilediğiniz anda onlara yardım edebilirsiniz; ama ben her zaman aranızda olmayacağım. Kadın elinden geleni yaptı, beni gömülmeye hazırlamak üzere daha şimdiden bedenimi yağladı. Size doğrusunu söyleyeyim, Müjde dünyanın neresinde duyurulursa, bu kadının yaptığı da onun anılması için anlatılacak.”

Yuhanna 12:1-8 “İsa, Fısıh Bayramı’ndan altı gün önce, ölümünden dirilttiği Lazar’ın bulunduğu Beytanya’ya geldi. Orada kendisi için bir ziyafet düzenlediler. Marta hizmet ediyordu. İsa’yla birlikte sofrada oturanlardan biri de Lazar’dı. Meryem, çok değerli saf hintsümbülü yağından yarım litre kadar getirerek İsa’nın ayaklarına sürdü ve saçlarıyla ayaklarını sildi. Ev yağın güzel kokusuyla doldu. Ama öğrencilerinden biri, İsa’ya sonradan ihanet eden Yahuda İskariot, ‘Bu yağ neden üç yüz dinara satılıp parası yoksullara verilmedi?’ dedi. Bunu, yoksullarla ilgilendiği için değil, hırsız olduğu için söylüyordu. Ortak para kutusu ondaydı ve kutuya konulandan aşırıyordu. İsa, ‘Kadını rahat bırak’ dedi. ‘Bunu benim gömüleceğim gün için saklasın. Yoksullar her zaman aranızdadır, ama ben her zaman aranızda olmayacağım.”

¹⁰³ **Mezmunlar 23:5** “Düşmanlarımla önünde bana sofraya kurarsın, Başıma yağ sürersin, Kâsem taşıyor.”

Yasanın tekrarı 28:40 “Ülkenizin her yerinde zeytinlikleriniz olacak, ama zeytinyağı sürünmeyeceksiniz. Zeytin ağaçlarınız ürününü yere dökerek.”

Ruth 3:3 “Yıkan, yağ sürün, giyinip harman yerine git. Ama adam yemeyi içmeyi bitirene dek orada olduğunu belli etme.”

ve üst düzeyin tertiplelediği ziyafetlerde, katılımcıların da uygulamış oldukları kayıt edilmiştir. Ne var ki 1. yüzyılın Filistin topraklarında bunu gerçekleştirmek olağanüstü lüks sayılabilirdi. Diğer tarafta güzel kokulu yağların hayat kadınları tarafından da kullanıldığı bilinmektedir. Anlatıda günahkâr bir kadın¹⁰⁴ olarak sunulan figürün hayat kadınları ile de ilişkilendirilen güzel kokulu yağı bir erkeğin ayağına sürmesi, yukarıda anılan bilgiler çerçevesinde Yahudi toplumunun gözünde olumsuz çağrışımlara kaynaklık etmiş olabilir. Anlatıda bulunan detaylarda kadının dış görünümü ile ilgili bir bilgi olmasa da gözyaşları ile ıslattığı İsa'nın ayaklarını saçları ile kuruttuğu, dolayısıyla da saçlarının açık olduğu var sayılabilir. Kamu alanında bir kadının saçlarını açıyor olması ayıp ve baştan çıkartıcı bir davranış olarak kabul edilirdi. Tüm bu özellikler bir aradayken kadının İsa'nın ayaklarını öpüp, gözyaşları ile ıslattıktan sonra saçları ile kurutması, ardından da güzel kokulu yağ sürmesi karışık bir durum olarak gözükebilir. Ne var ki kadının gözyaşları sahnedeki yanlış okumaya sebebiyet verebilecek detayları nedamet duygusunu vurgulayarak geçersiz kılar. Aynı zamanda kadının saçlarını açması bazı kaynaklarda dini bağlılık ve minnettarlık duygusunun dışavurumu olarak da gösterilir. Böylece kadının kimliği ya da mesleği ne olursa olsun günahlarından pişmanlık duyan ve af dileyen bir insan portresi çizer.¹⁰⁵

İkonografik Çözümleme

İki Borçlu Meseli dinbilimsel kaynaklarda referans gösterilirken genel eğilim, söz konusu Luka İncili anlatısının İsa ile Ferisi arasındaki diyalogun vurgulanmasıdır. Nitekim Ferisi Simun'un evindeki yemek sırasında İsa'nın ayaklarının yağlanması olayına dört İncil yazarı da değinirken yalnızca Luka, İsa ile Ferisi arasındaki konuşmaya yer vermiştir. Bu nüans, aslında anlatının ikonografisi çerçevesinde de belirleyicidir. Anlatının sahneye taşındığı görsel örnekler istisnasız yemek ve ayakların yağlanması olayına odaklanır; Luka'nın söz ettiği diyalog (yani konumuz bağlamında mesel olarak tanımlanan kısım) ise bazı örneklerde figürlerin jestleriyle sezdirilmektedir. Dolayısıyla çalışmamız kapsamına alınan eserlerin isimlendirilme açısından “İki Borçlu Meseli” olarak tanımlanmadığı gerçeği gözden kaçırılmamalıdır. Seçilen örnekler İsa

¹⁰⁴ Söz konusu anlatıdaki günahkar kadın, Kutsal Kitap yorumlamalarına da bağlı olarak ikonografik gelenekte Mecdelli Meryem olarak kabul edilir. Mecdelli Meryem'in kimliği ve Kutsal Kitap sahnelerindeki ikonografisi için bkz: U. Tükel, **Resmin Dili**, Homer Kitabevi, İstanbul, 2005, s. 21-31.

¹⁰⁵ Snodgrass, **A.g.e**, s. 76-77.

ile Ferisi arasındaki diyalogun da görselleştirildiği eserler arasından bir seçki sunarak söz konusu mesele ilişkin bir kalıp önermesi noktasında tez kapsamına alınmıştır.

Mevcut eserlerin önemli kısmı anlatıyı dolaysız yoldan resmetmiştir. Ne var ki dikkat çeken en önemli faktör mevcut eserlerin neredeyse hiçbirinin, yukarıda da değinildiği üzere “İki Borçlu Meseli” veya meseli işaret eden bir isim kullanmamasıdır. Eserlerde “İsa ve Mecdelli Meryem Ferisi’nin Evinde” veya “Ferisi Simon’un Evinde Yemek” isimleri kullanmışlardır. Elbette söz konusu sahneler mesel anlatısı ile organik bir bağ içindedir ve mesel anlatısı ile birleştirilebilir. Fakat diğer birçok meselde olduğu gibi mesellerin görsel sanatlardaki karşılıklarında eserlerin isimleri genellikle mesel ismi ile örtüştürülmüştür. Bu bağlamda değerlendirildiğinde “İki Borçlu Meseli”nin görsel bir karşılığına maalesef rastlamak güçtür. Diğer tarafta Mecdelli Meryem başlığı dönemsel ve mezhepsel etkilerin ikonografik çözümlmeleri etkileyebildiği bambaşka geniş bir konudur. Bu yüzden çalışmamızdaki eserleri Meryem ve mesel anlatısı dengesini kuracak şekilde ele almaya çalışacağız.

Meseldeki iki borçlunun durumu ile direkt bağlantılı olmasa da ikonografideki en önemli iki farktan biri Meryem’in güzel kokulu yağı İsa’nın başına ya da ayaklarına uygulamasıdır. Luka İncili anlatısına bağlı kalarak Meryem’in yağı İsa’nın ayaklarına uyguladığı eserler arasında Giovanni da Milano’nun “Ferisi Simon’un Evinde Yemek” (Resim 204), Güney Almanya’da bulunan Allgäu Okulunda üretilmiş isimsiz eser (Resim 205) ve Pierre Subleyras’ın “Simon’un Evinde Yemek” örnek gösterilebilir (Resim 206). Giovanni da Milano’nun eseri ile Allgäu Okulunda üretilmiş eserde mütevazı bir şölen sofrası tercih edilmiştir. Milano’nun eserinde İsa’nın Simun ile diyalog halinde olduğu el jestleri ile vurgulanmıştır. Allgäu Okulundan çıkma eserde ise İsa ile ferisi diyalog halindedir fakat bu sefer İsa’nın ayaklarını saçları ile silen Meryem’in başında da hale gözükmektedir. Pierre Subleyras’ın resimde kompozisyon çok sayıda figür ile donatılmış masanın başında kurgulanmış ve Neoklasik dönemin tipik resimsel eğilimleri belirgin şekilde gösterilmiştir. Figürlerin kutsallıklarını işaret eden herhangi bir işaret yoktur.

Neoklasik dönem ressamların antikiteye duyduğu hayranlığın bir sonucu olarak İsa sempozyumlarda Romalıların sofranın hemen yanında uzandıkları gibi uzanırken resmedilmiştir. Meryem ise hemen İsa’nın ayağının dibindedir. Masa başındaki figürlerin bir kısmı Meryem’i izlemekte, İsa’nın arkasındaki figürlerden biri ise Meryem’i işaret ederken İsa ile diyalog halindedir. Meryem’in atribüsü olarak tanımlayabileceğimiz güzel kokulu yağ kabı diğer

eserlerde hiç görülmediği kadar Meryem'den uzakta, kırılmış halde durmaktadır. Bu kap birçok eserde istisnasız şekilde ya Meryem'in yanı başında ya da elindeyken resmedilmiştir. Subleyras'ın bu kabı kırık şekilde resmetme sebebini kesin olarak bilmek zor olsa da, önceki satırlarda sözünü ettiğimiz üzere, kokulu yağların hayat kadınlarının kullandığı bir enstrüman olduğu bilgisinden yola çıkarsak kabın kırık olmasını, Meryem'in pişmanlığı ve eski hayatını geride bırakması ile ilişkilendirebiliriz. Subleyras, Mecdelli Meryem'in atribüsü olan yağ kabını kırarak bu geleneksel motifi sembolleştirmiş ve Mecdelli Meryem'in pişmanlığını, dolayısıyla onun hayat kadını kimliğini geride bırakışını imgeleştirmiştir.



Resim 204:Giovanni da Milano, Ferisi Simon'un evinde Yemek, 1365, Rinuccini Chapel, Florence



Resim 205: Allgäu Okulu, Simon'un Evinde Yemek, 1470-80



Resim 206: Pierre Subleyras, Simon'un Evinde Yemek, 1737, Musée du Louvre, Paris

Ferisi Simon'un Evinde Yemek sahnesi ile İki Borçlu Meseli anlatısının Luka İncili'ndeki aynı bölümde yer alışı, kaçınılmaz şekilde ikonografik gelenekte de mesel ile Simon'un evindeki yemek arasında organik bir bağ kurmuştur. Bu sebeple çalışmamızda değinilen görsel örneklerin ikonografik açıdan "Ferisi Simon'un Evinde Yemek" olarak isimlendirildiğine yeniden vurgu yapmak yerinde olur. Bu sahnelerin en belirleyici atribüsü olan

yağ kabı ise, ilgili yemek sahnesini tanımladığı gibi aynı zamanda İki Borçlu Meseli'ne de atıfta bulunmaktadır.

SONUÇ

Çalışmamızda Akıllı ve Ahmak Bakireler, İyi Samiriyeli, Zengin Adam ve Lazarus Meselleri dışında kalan mesellerin neredeyse tamamının geç Ortaçağ sürecinden itibaren Batı sanatındaki dini sahnelerde yer bulmaya başladığı saptanmıştır. Bu durum, Hristiyan ikonografisinin başlangıcından itibaren belirli doktrinler üzerine odaklanması ve Kilise'nin İsa'nın yaşamını merkeze alan yaklaşımıyla açıklanabilir, dolayısıyla bu yaklaşım mesellerin yaşamöyküsel ve kronolojik dizgenin içinde bir tema olarak belirmesinde bir tür engel oluşturmuş görünmektedir. Başka bir perspektiften bakıldığında ise İsa'nın mesellerinin dilsel kurgusu, dönemin dini ve kültürel dokusuna göndermeleri, içerdiği sembolizm gibi konular görsel karşılıklarının yaratımı sürecinde belli bir özgürlük alanına olanak tanımıştır.

Ressamın veya baninin, mevcut dinbilimsel çözümlemeler arasından kendisine yakın geleni seçip, o doğrultuda bir ikonografik yorum ortaya koyması sık rastlanan bir durumdur. Çalışmamız boyunca incelediğimiz eserlerin bir kısmı metne olabildiğince sadık kalıp, doğrudan, safi şekilde anlatıyı ve anlatıdaki evrensel fikri resmetmeye çalışırken önemli bir kısmı ise, anlatının temel göndermelerini baki tutup bunların yanına meselde hiç anılmayan detaylar ekleyerek özgün ikonografik kalıplar oluşturmuştur. Hiç de az sayıda olmayan bu örneklerde mesel anlatısını, gönderme yapmak istedikleri konuyu ele almak, adeta bu konudaki mesajlarını güçlendirmek için kullanmış oldukları gözükmektedir. Bu tip betimleme anlayışları, ikonografinin sınırlarını dinbilimsel bağlamın dışına çıkararak yeni alanlara girmektedir.

Resim ile göndermelerde bulunmak resim sanatı tarihinde oldukça alışlagelmişse de mesel ikonografilerinde dikkat çekici derecede belirgindir. Zira mesel temelli resimlerin üretildiği tarih aralığına bakıldığında bu sahnelerin özellikle Reform ve Karşı Reform dönemlerinde yaygınlık kazandığı görülür. Bu süreçte Katolik coğrafyanın ressamı tuval üzeri eser üretimini sürdürürken Protestanlığın yükseldiği Kuzey Avrupa'da mesel konulu betimlere yoğunlukla baskı üretiminde rastlanmaktadır. Bunun en temel nedeni, yeni bir mezhebin ortaya çıkışındaki etkiyi ivmelendirebilmek için herkesin ulaşabileceği, tuval gibi tek örnek olmayan baskı resimlerle daha çok insana ulaşma gayesi olmalıdır. Bu yaklaşım ile oluşturulmuş ikonografilerde, İsa'nın anlatılarını öğretme niyeti olduğu kadar mezhepsel çatışmadaki tarafların kendi söylemlerini etkili biçimde iletme amacını taşıdıkları da açıktır. Örneğin, Deliceler Meseli

sıradan bir tarım olayını eskatoloji ile bağdaştırmıştır. Ardından da deliceleri ekenin Şeytan olduğu gibi detaylar da yine anlatı içinde çözümlenmiştir. Ne var ki çözümleme bağlamında her ayrıntısı belli olan bu mesel bile baninin veya ressamın yorumları ile harmanlanmıştır. Reform hareketi etkisi ile anlatı üzerindeki detayların tamamen değiştirildiği örneklerden biri Heinrich Füllmaurer, Mömpelgard Altarı için ürettiği “*Deliceler Meseli*” (Resim 27) isimli eserinde görülebilir. Deliceleri eken figür, Katolik din adamlarının kuşandığı kıyafetler içinde ve açıkça Şeytan’a işaret edecek biçimde gösterilmiştir. Bu örnek, meselin bir araç, amacın ise Katolik dünyasının eleştirisi olduğu yalın örneklerden biridir. Daha sofistike bir örnek ise Cornelis Anthonisz’in Müsrif Oğul Meseli için hazırladığı beş baskı resimden oluşan serisinde görülebilir (Resim 140-45). Baskı serisi müsrif oğulun evden ayrılışından eve dönüşüne kadar anlatının her aşamasını içermektedir. Ne var ki anlatıda sözü edilmemiş birçok erdem ve erdemsizliği temsil eden figürler, anlatının her aşamasına yerleştirilmiştir. Bu figürlerin kendi aralarındaki ilişki çözümlendiğinde kurtuluşun İsa’nın lütfu ile gerçekleşebileceği doktrini ortaya çıkmaktadır. Katolik inancına göre farklılık içeren bu yorum, üzeri kapalı biçimde anlatılırken geri planda müsrif oğulun babasına geri dönüş süreci sahneye taşınır. Bu noktada müsrif oğulun geri planda oluşunu vurgulamamızdaki sebep, anlatı önemli ölçüde baba, oğul ve ağabeye odaklanmışken Anthonisz’in baskı serisinde on beşin üzerinde farklı karakter mevcuttur ve kompozisyon onların arasındaki iletişim üzerine kurgulanmıştır. İsa’nın, mesellerini herkesin anlayabilmesi için günlük olaylar üzerine kurguladığı dikkate alınırsa, resim sanatındaki bu tip örneklerin sofistike bir anlatı örgüsünü benimsemesi çarpıcı bir durumdur.

Tüm mesel başlıkları arasında eskatoloji konulu olanlar diğer gruplara kıyasla en çok resmedilmiş olanlardır. Bunu kesin bir nedene bağlamak zor olsa da, eskatolojik mesellerdeki beklenen sonun aslında yeni bir dönemi başlatacak olması ile İncil metninde İsa’nın dilinden sürekli yinelenen Göksel Krallığın iyi haberi arasında güçlü bir bağ söz konusudur. İsa’nın mesellerinde değindiği ahmak beş bakirenin olmayacağı, buğdaylar arasındaki delicelerin ayıklanacağı, zulüm eden kötü kiracının elinden malının alınacağı, düğüne uygun kıyafet ile gelmeyen kişinin dışarı atılacağı, işe yaramayan balıkların yok edileceği ve efendinin verdiği talantları iyi kullanmayanların yer almayacağı, yani, kötülüğün yok edilip, cennet ortamının tesis edildiği yeni bir krallığa işaret eden eskatolojik meseller, Hristiyanlığın temel doktrinlerinden “kurtuluş” ilkesiyle dolaysız bir ilişki içindedir. Dolayısıyla inanç sistemindeki nihai hedef sayılabilecek bu anlayış, resimsel açıdan değerlendirildiğinde de güçlü örnekler vermiştir.

Eskatolojik mesellerin resimsel karşılıklarında kurtulanlar, cezalandırılanlar ve iki grup arasında kıyaslamayı içeren sahneler sıkça resmedilmiştir. İlgili mesellerde bu yaklaşım genel olarak benimsenirken Akıllı ve Ahmak Bakireler Meseli'nde ağırlıklı biçimde kurtuluş temasına vurgu yapıldığı görülür. En erken dönem örneklerden başlayarak çalışmamızda bulunan son örneğe kadar sahnelerde güvey figürü genellikle İsa olarak gösterilmiştir ve ahmak bakirelerin ümitsiz halleri dışında herhangi bir cezalandırma söz konusu olmamıştır. Ahmak bakirelerin içinde bulundukları durumun vahameti ancak anlatının detaylarına hâkim kişiler tarafından anlaşılabilir. Meselin resim sanatındaki karşılığı bu tavrını istikrarlı şekilde korumuştur.

Akıllı ve Ahmak Bakireler Meseli'ne karşıt bir durum para ile ilgili mesellerde görülebilir. Bu başlık altındaki anlatılarda, Zengin Adam ve Lazarus Meseli diğer iki anlatı olan Adaletsiz Kâhya ve Zengin Ahmak Meseli ile kıyaslandığında, resmedilme sıklığı ve tarih aralığı açısından ciddi bir fark gösterir. Hem daha sık resmedilmiştir hem de en erken örnekleri 11. yüzyıla kadar geri gitmektedir. Bu durumun başlıca sebeplerinden biri elbette meselin yapısı ile ilgilidir. Zira İsa'nın meselleri arasında öte dünyayı betimleyen ender örneklerden biridir. Bu durum, ressamın hayal gücünü detaylı şekilde ortaya koyabileceği geniş bir alan sağlar. Diğer tarafta, bani açısından düşünüldüğünde dini otoritelerin erdemsiz davrananlara karşı aba altından gösterdiği sopayı anımsatır. Sahneler içinde Lazarus'un zaferi genellikle sade ve sakın biçimde gösterilmişken zengin adamın durumu Akıllı ve Ahmak Bakireler Meseli'ne taban tabana zıt olacak şekilde, ciddi cezalandırmaları içerir. Belki de bu durum, meselin anlamsal içeriğinde bulunan zenginliğin yardım severlikten uzak, bencilce kullanılması tavrının mezhep çatışmaları sırasında Protestanlığın sürekli atıfta bulunduğu Katolik Kilisesi'nin zenginliği ile bağdaştırılarak bir koz olarak kullanması ile açıklanabilir. Diğer dikkat çekici bir konu ise mesel anlatısına dönemin önemli olaylarının nasıl dâhil edildiğine dair iyi bir örnek veriyor oluşudur. Heinrich Aldegrever'in "*Zengin Adam Cehennemde*" (Resim 74) ve Cornelis Bos'un "*Lazarus Cennette ve Zengin Adam Cehennemde*" (Resim 75) eserlerine bakıldığında cadı literatürü ile ne kadar güçlü bir bağlantı içinde oldukları görülebilir. Eserlerde zengin adama işkence eden demonların 11. yüzyıldan başlayarak devam eden alışlagelmiş demon imgelerinden bir anda koparak, cadılık temalı eserlerdeki demonlara dönüşmesi çalışmamız boyunca altını çizdiğimiz, zaman zaman mesel anlatısının ikinci planda ele alındığı ya da araç olarak kullanıldığı örnekleri teşkil eder. Benzer bir durum bakirelerin erdem ve erdemsizliklerini ele alan gösterim biçiminde de mevcuttur. Aslında anlatıda hiç yer almasa da 16. ve 17. yüzyıllarda Hollanda'da yaygınlık

kazanan genelevlerin Kilise açısından ahlaksızlıkla ilişkilendirilmesi, dolaylı yoldan ahmak beş bakire üzerinden gösterilmiştir.

Para ile ilgili mesellerin Latin ikonografisinde çok az örneği varken Kuzey ikonografisinde sıkça üretilmiş olması, mezhepsel çatışmalar dışında, sosyo-kültürel olarak değerlendirildiğinde bu coğrafyanın sekülerizmi kabullenmesi ve gerçekleştirdiği dini reform ile doğrudan bağlantılıdır. Bu bağlamda para ve paraya dair olan şeylerin günah değil, burjuvazinin normal haline gelmesi para ile ilgili mesellerin -özellikle de tuval resimlerinde- niteliği ve niceliğinde ayrışma göstererek Kuzey ile Latin coğrafyası arasındaki farkın nedenini ortaya koyar.

Hristiyanca bir yaşamın davranış olarak karşılığını açıklayan Ahlak ve Yaşam Biçimi ile İlgili Meseller arasında İyi Samiriyeli ve Müsrif Oğul anlatıları en sık rastlanan örneklerdir. En erken örneği 6. yüzyılda görülen İyi Samiriyeli Meseli'nin herhangi bir majör siyasi kırılma veya mezhepsel çatışma sebebinden çok doğrudan içeriğindeki yardım severlik temasının anlatılış biçimi ile ilgili olduğunu düşünmekteyiz. Tüm meseller arasında en sık resmedilmiş sahne olarak tanımlanabilecek Müsrif Oğul Meseli'nin ise en yoğun şekilde 16.-18. yüzyıllar arasında betimlendiği görülür. Bu durum söz konusu meselin ikonografisi ile Reform ve Karşı Reform hareketleri arasındaki bağ konusunda bir fikir vermektedir. Bilindiği üzere Müsrif Oğul teması hem Katolik hem de Protestan Kilisesi için elverişli bir hikâye sunmaktadır. Bu yönüyle Müsrif Oğul Meseli, dönemin şartları ve ihtiyaçları doğrultusunda bazı mesellerin resim geleneğine dâhil edilişine dair tipik bir örnek teşkil etmektedir. Yani bir meselin popülerleşmesi için gerekli şartların olgunlaşması, o meselin yaşanan hadiseler ile temas içinde olması gerektiği ortaya çıkmaktadır.

Önceki satırlarda değindiğimiz sosyal hadiselerin yanı sıra, gösterim biçimi açısından değerlendirildiğinde atribü eksikliği mesel ikonografilerindeki en belirgin problemi teşkil eder. Örneğin Akıllı ve Ahmak Bakireler Meseli'nde, kandilleri yanan beş akıllı bakire ile kandilleri sönmüş beş ahmak bakire oldukça belirleyici motiflerdir. Elinde kandiller tutan figürlerin yer aldığı herhangi bir diğer sahne ile karıştırılması bile zordur. Zira, kandil atribüsünün yanına akıllıları ahmaklardan ayıran kapı motifi, bakirelerin sayıları gibi detaylar eklenince metne sadık kalmış bir ressam için çok sayıda belirleyici unsur mevcuttur. Fakat Ağ Meseli, Hardal Tohumu, Maya Meseli, On Talant Meseli ve çalışmamız içinde değindiğimiz diğer birçok meselde durum

aksi yöndedir. Buna en yalın örnek Hardal Tohumu Meseli üzerinden gösterilebilir. Ressam her ne kadar anlatıya sadık kalsa da anlatı içindeki tüm temel detaylar ayırıştırıcı unsur yaratmaktan uzaktır. Dolayısıyla bu ve benzeri mesellerin resim karşılıklarında eser ismi kullanılmadığı sürece doğrudan meseli hedef alıp resmedildiğini saptamak oldukça güçtür. Bu noktada özellikle Kuzey coğrafyasında betimlenen baskılardaki yazı kullanımı, atribü eksikliğinin yerini doldurur. Atribü eksikliğini önemli ölçüde hafifleten diğer bir unsur ise majör mesellerde görülür. Bu meseller çok sayıda farklı ressam tarafından birden fazla kez resmedilmiştir. Ayrıca mesellerin uzun yapıları gereği anlatının farklı aşamaları mevcuttur. Böylece İyi Samiriyeli örneğinde olduğu gibi ressamlar meselin farklı bölümlerini resmederek çeşitli seriler üretmişlerdir. Seride hiçbir belirleyici unsur bulunmasa bile, birden fazla aşamanın yan yana gelmesi ile bu eserlerin İsa'nın meseli ile bağdaştırılması mümkün olur, belirsizlik aydınlanır. Diğer yanda, İyi Samiriyeli üzerinden gitmek gerekirse, birkaç yüzyıl boyunca çok sayıda resmedilmesi sebebiyle, İyi Samiriyeli Meseli ile ilintili olmasa bile, yerde yatan yaralı bir figürün yarasına şarap döken figürü içeren herhangi bir kompozisyon İyi Samiriyeli ile ilişkilendirilebilir hale gelmiştir. Böylece, majör mesellerin sahip olduğu popülerlik sebebiyle çok sayıda resmedilmesi zamanla ikonografik bir gelenek yaratmıştır. Bu noktada bir parantez açıp çalışmamızda kullandığımız resim isimleri konusunda olabildiğince koleksiyonlarda kullanıldıkları başlıkları kullanmaya çalıştığımızı belirtmek gerekir. Ne var ki orijinallerinde isim bulunmayan minyatürler gibi bazı örneklerde ikonografik kalıp gözetilerek sahnelerin isimlendirilmesini tercih ettik.

Sonuç kısmına eklemek istediğimiz bu göze çarpan detayların dışında, aslında sanat tarihinde belirleyici bir etkiye sahip olan banilik etkisinden de kısaca söz etmek yerinde olur. Eserlerin ikonografik yorumu ortaya koyulurken mevcut birçok örnek için ressamların ne kadar özgür davranabilmiş oldukları şüphelidir. İsa'nın meselleri tamamen dini bir konu olsa da, dini kurumlar, imanlı ile Tanrı arasında nasıl “aracı” görevi görüyorsa, ressamın inancı ve konu ile ilgili betimleme anlayışı arasında da bir “patron” gibi yer almış gözükmektedir. Tüm çalışma boyunca -yukarıda da anıldığı üzere- mesellerin görselleşmesinde genellikle farklı konuların da kompozisyona eklendiği gözlemlenmiştir. Sınırlı sayıda örnek, Fra Angelico'nun İsa'nın çarmıha gerilme sahnesini resmederken gözyaşlarına boğularak resmettiği bilgisinin yarattığı duyguyu verir. Sezdirilen şey daha çok dönemsel bazı endişelerin/niyetlerin İsa'nın mesellerinin sırtına yüklenmesi ve mesel ile harmanlanarak görsel bir bildiriye dönüştürülmesi amacıdır. Paragrafın

başında da işaret ettiğimiz gibi ressamların ne denli özgür olduklarını ve bu noktada müdahalenin derecesini saptamak güç olsa da -özellikle anılan meseller başta olmak üzere- ikonografinin belirlenmesinde söz konusu mezhepsel çatışma gibi hadiselerin güçlü etkisi açıktır.

Son olarak, resim sanatındaki mesel temalı eserlerin oldukça önemli kısmının Kuzeyli ressamlar tarafından üretilmiş olmasının önemli bir noktayı teşkil ettiğini belirtmek isteriz. Önceki satırlarda da ifade edildiği gibi mesel betimlerinin en sık gerçekleştirildiği Reform döneminde özellikle baskı resim üretiminin zirve yapması, ortaya çıkmakta olan Protestan mezhebinin Hristiyanlık anlayışını ve Katolik kilisesi ile farklılıklarını vurgulamak için meselleri bir çeşit yayılma aracı olarak kullandığı izlenimini vermektedir. Luther'in yaklaşımı doğrultusunda inancın merkezinde Kutsal İncil¹⁰⁶ yer almaktadır. Bu ise kitabın içindeki bilgi ve bu bilgiye dayalı bir yaşam tarzını vurgular. Yaklaşık kırk beş mesel bu bilgilerin nesilden nesile aktarılabilmesi için anlatılmıştır. Reform döneminde, Kuzey halkının (veya inançlıların) okur-yazarlık oranının artırılması, Katolik Kilisesi'nde uygulanan endüljans satışı yerine temiz yürekli bir yaşamla lütuf kazanma anlayışının önem kazanması gibi yaklaşımlar hatırlandığında, Kuzey coğrafyasında neden mesellerin sıkça tercih edildiği biraz daha belirginleşir. Tüm bunlar ve benzerleri Protestanlığın Katolikliğe karşı öne sürdüğü argümanlardı. Zira meseller Hristiyanlık öğretisinin özünü parçalar halinde sunan akılda kalıcı anlatılardır. Entelektüel altyapı üzerine inşa edilen bu yaklaşım, önceki satırlarda da değindiğimiz gibi elbette Katolik Kilisesi'ni hedef almak için de kullanılmıştır. Böylece, Luyken, Francken, Wierix, de Passe, Adriaen Collaert ve diğer ressamlar oldukça üretken biçimde çok sayıda farklı meseli resmetmişlerdir. Diğer tarafta Latin coğrafyasına bakıldığında Domenico Fetti dışında kalan ressamlarının fırçası, mesel resmetmek konusunda oldukça az mesai harcamıştır. Bu durumun nedenini direkt olarak yanıtlamak zordur. Reform tarafında bulunan ressamların meselleri ön plana çıkartmaları Reform'un vurguladığı entelektüel dil ile dirsek teması halindedir. Latin coğrafyasının bu konuda imtinalı davranışını kesin bir açıklama ile temellendirmek güç olsa da bir şeyin tercih edilmesinde sebepler olduğu gibi tercih edilmemesinde de bazı sebepler aranabilir. Bu noktada, yayılmak üzere merkezden çıkıp kurumlaşmaya doğru giden Reform hareketinin sanat programı oldukça organize çalışılmış olabilir. Fakat Latin ressamların yüzlerce yıldır hali hazırda çalışan, üreten ve çok yayılmış sanat ağı büyük ölçüde sürdürülürken, muhtemelen Karşı Reform

¹⁰⁶ 62. Tez: “*Kilise'nin gerçek hazinesi Tanrı'nın şanı ve ihsanı olan, Kutsal İncil'dir.*” Martin Luther, **Doksan Beş Tez**, İş Bankası Yayınları, İstanbul, 2019, s.19.

hareketine kadar olan süreçte meseller Katolik Kilisesi'nin önceliği değildi. Giriş bölümünde de ifade ettiğimiz gibi, izleyicisine direkt etkisi olan İsa'nın yaşamından sahneler, Reform'a yanıt olarak gündeme gelen tövbekarlık ve vecd sahneleri Katolik kilisesinin Karşı Reform hareketi sırasında organize ettiği sanat programındaki öncelikleri olmalıydı. Meseller düşündürüp, okumayı ve araştırmayı gerektirecekken söz konusu sahneler eskiden Katolik Kilisesi'ne mensup olmuş insanları geri getirmek, onları etkilemek için gereken çabanın sanat tarafındaki yansıması olarak düşünülebilir. Böylece iki coğrafya arasındaki farkın öncelikler üzerinden değerlendirilmesi mümkün olabilir.

KAYNAKÇA

- Achtemeir, Paul J; **Revised Edition Harper Collins Bible Dictionary**, Harper, San Francisco, 1989.
- Aland, B.; “Montanus-Montanism” **Encyclopedia of Ancient Christianity**, Ed: Angelo di Berarino, IVO Academic, Illinois, 2014, s. 2:833.
- Alpers, Svetlana; **Rembrandt's Enterprise**, Themes and Hudson Ltd., Londra, 1990
- Anderson, Paul N.; **The Riddles of the Fourth Gospel**, Fortress Press, Minneapolis, 2011, s. 53-54.
- Arsal Yüzgüller, Serap: **Batı Sanatında İsa'nın Mucizeler İkonografisi: Başlangıcından Karşı Reformasyon'a Kadar**, Doktora tezi, İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı, İstanbul, 2008, s. 85-86. (Yayımlanmamış Doktora Tezi)

- Barclay, William; **The Parables of Jesus**, Westminster John Knox Press, Louisville, 1970.
- Bietenholz, Peter G; **Contemporaries of Erasmus a Biographical Register of the Renaissance and Reformation**, ed. Thomas B. Deutscher, vol.3, University of Toronto Press, Toronto, 1987.
- Boucher, François; **20,000 years of fashion, the History of Costume and Personal Adornment**, Harry N. Abrams Inc, New York, 1959, s.58.
- Brown, R. E., Donahue, J. R /Eds.; “Parables of Jesus” **The New Catholic Encyclopedia**, Second Edition, Vol. XIV, Ed. Thomas Carson vd., Washington D.C, Gale, 2003, s. 865.
- Bryan, Micheal; **Bryan’s Dictionary of Painters and Engravers In Five Volumes**, George Bell and Sons, Vol. III, London, 1903.
- Caldwell, T. A.; “Samaritans”, **The New Catholic Encyclopedia**, Second Edition, Vol. XII, Ed. Thomas Carson vd., Washington D.C, Gale, 2003, s. 634.

- Carson, D.A.;
The Gospel According to John, Eilliam B. Eerdmans Publishing Company, Cambridge, 1911.
- Chavarria, Elisa Novi;
“Din Devrimi”, **16. Yüzyıl Rönesans Çağı**, Ed.:Umberto Eco, Çev.: Adnan Tonguç, İstanbul, 2019, s. 181-200.
- Chilvers, Ian;
The Concise Oxford Dictionary of Art and Artists, Oxford University Press, New York, 1991, s. 513.
- Demir, Baykar;
Batı Sanatında Ötekiliğin Temsili Olarak Cadı İmgesi, İstanbul Üniversitesi, Sosyol Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı, İstanbul 2017, (Yayımlanmamış Doktora Tezi).
- Dodd, C. H;
The parables of the Kingdom, Collins Sons& Co. Ltd., Glasgow, 1978.
- Flinn, Frank K;
Encyclopedia of Catholicism, Facts on File, New York, 2007.
- Foote, Timothy;
The World of Bruegel, Time-Life Books, Canada, 1968.

Gibson, Sarah S., Faxon, Alicia Craig;

“Journey/Flight”, **Encyclopedia of Comparative Iconography Themes Depicted in Works of Art**, Ed: Helene E. Roberts, Fitzroy Dearborn Publishers, London, 1998, s. 1:441-442.

Gibson, Sarah S;

“Shepherds / Shepherdesses”, **Encyclopedia of Comparative Iconography Themes Depicted in Works of Art**, Ed: Helene E. Roberts, Fitzroy Dearborn Publishers, London, 1998, s. 1:819-825.

Gibson, Walter S.;

Pieter Bruegel and the Art of Laughter, University of California Press, London, 2006.

Gombrich, E. H.;

Archaeologists or Pharisees? Reflections on a Painting by Maarten van Heemskerck, **Journal of the Warburg and Courtauld Institutes**, Vol. 54, 1991, s. 253.

Grabka, G. M;

“Vulgate”, **The New Catholic Encyclopedia**, Second Edition, Vol. XIV, Ed. Thomas Carson vd., Washington D.C, Gale, 2003, s. 110.

- Hall, James; **Illustrated Dictionary of Symbols In Eastern And Western Art**, Westview Press, Colorado, 1996.
- Hall, James; **Dictionary of Subjects and Symbols in Art**, Harper&Row Publishers, New York, 1974.
- Heager, Barbara; Cornelis Anthonisz's Representation of the Parable of the Prodigal Son: A Protestant Interpretation of the Biblical Text, **Netherlands Yearbook for History of Art**, 1986, Vol. 37, s. 133-150.
- Heager, Barbara; The Prodigal Son in Sixteenth and Seventeenth-Century Netherlandish Art: Depictions of the Parable and the Evolution of a Catholic Image, **Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art**, 1986, Vol. 16, No. 2/3 (1986), s. 128-138.
- Houston, Mary G.; **Medieval Costume in England and France, the 13th, 14th and 15th Centuries**, Dover Publications, London, 1996.

Joshep, Leo Koerner;

The Reformation of the Image, Reaktion Books, London, 2004.

Kazancı, Tülay;

İşıksız Fener: 17. Yüzyıl Hollanda Resminde Fahişe Betimleri, **Sanat Tarihi Yıllığı**, S:17, 2004, s. 46-68.

Krenglinger, Gisela, H.;

Storied Revelations Parables, Imagination and George MacDonald's Christian Fiction, The Lutterworth Press, Cambridge, 2014.

Kuvatova, Valeria;

Iconography of the Procession of Virgins, Chapel of Exodus (Egypt): Origins and Parallels, Cultural and Religious Studies, June 2019, Vol. 7, Moscow.

Levine, Amy Jill:

Shot Stories by Jesus The Enigmatic Parables of a Controversial Rabbi, Hyper One, California, s.4, 2014.

Luther, Martin;

Doksan Beş Tez, İş Bankası Yayınları, İstanbul, 2019.

Martens, Allan W;

The Challenge of Jesus' Parables, Ed.: Richard N. Longenecker, William B.

Eerdmans Publishing Company, Cambridge, 2000.

Martin, Matthew;

Observations on the Paintings of the Exodus Chapel, Bagawat Necropolis,

Martin, Matthew;

Kharga Oasis, Egypt, Byzantine Narrative, ed. John Burke, vd. 2006, Melbourne.

Mckenzie, Alyce M.;

“Parables and Proverbs”, **Encyclopedia of Religion**, Secon Edition, Cilt. 10, Ed. Lindsay Jones, Detroid, Gale, 2005.

Michalski, Sergiusz;

Reformation and the Visual Arts : The Protestant Image Question in Western and Eastern Europe Christianity and Society in the Modern World, Taylor&Francis, Routledge, 1993.

Minamino, Hiroyuki;

“Village Noise and Bruegel’s Parables”, **Music, sensation, and sensuality**, ed: Linda Phylis Austern, Routledge, Vol: 5, New York, 2002, s. 137-167.

Pamela Askew;

The Parable Paintings of Domenico Fetti, The Art Bullet,n, vol. 43, no.1, 1961.

- Peretto, E.; "Samaritans", **Encyclopedia of Ancient Christianity**, Ed: Angelo di Berarino, IVO Academic, Illinois, 2014, s. 3:475-476.
- Enok; **Peygamber Enok'un Kitabı**, Hermes Yayınevi, İstanbul, 2016, s.54.
- Pinson, Yona; "Music", **Encyclopedia of Comparative Iconography Themes Depicted in Works of Art**, Ed: Helene E. ROberts, Fitzory Dearborn Publishers, London, 1998, s. 1:635.
- Pol, Lotte C. Van de; **The Whore, The Bawd, and the Artist: The Reality and Imagery of Seveteenth-Century Dutch Prostitution**, Kournal of Historians of Netherlandish Art, 2:1-2 Summer 2010.
- Riley, T.J; "Tonsure", **The New Catholic Encyclopedia**, Second Edition, Vol. XIV, Ed. Thomas Carson vd., Washington D.C, Gale, 2003, s. 110.

Roberts, Eric Brandon;

The Parables of Jesus Christ: A Brief Analysis, Booktango, 2012, Bloomington.

Ross, Leslie;

Medieval Art a Topical Dictionary, Greenwood Press, 1996, London.

Sara Pendergast, Tom Pendergast;

Fashion, Costume and Culture, Cloth, Headwear, Body Decorations, and Footwear through the Ages, vol.2, Thomson Gale, USA, 2004.

Schipper, Jeremy;

Parables and Conflict In The Hebrew Bible, Cambridge University Press, Cambridge, 2007.

Schnackenburg, Rudolf;

The Gospel according to St. John, Burns&Oates, 1984, Kent.

Scott, Bernard Brandon;

Hear Then the Parable a Commentary on the Parables of Jesus, Fortress Press, Minneapolis, 1990.

Sider, John W. ;

The Meaning of Parable in the Usage of the Synoptic Evangelists, **Biblica**, Vol. 62, No. 4, 1981.

Snodgrass, Klyne R.;

Stories with Intent A Comprehensive Guide to the Parables of Jesus, William B. Eerdmans Publishing Company, Cambridge, 2008.

Tucker T., Jeffrey;

Example Stories, Perspectives on Four Parables in the Gospel of Luke, Sheffield Academic Press, Sheffield, 1998.

Tükel, Uşun;

Resmin Dili, Homer Kitabevi, İstanbul, 2005.

Tükel U., S. Yüzgüller;

Sözden İmgeye: Batı Sanatında İkonografi, Hayalperest Yayınevi, İstanbul, 2018.

Vaccaro, Mary;

Parmigianino's Virgins in Santa Maria della Steccata: Wise or Foolish?, **Belle Arti, Saggi di Storia e di Stile**, ed. M.C Chisua, Elect, Milan, 2005, s. 41-47.

Van de Pol, Lotte C;

The Whore, the Bawd, and the Artist: The Reality and Imagery of Seventeenth-Century Dutch Prostitution, **Journal of Historians of Netherlandish Art**, C: 2, S: 1-2, Summer 2010, s. 1-20.

Veldman, Ilja M;

Images of Labor and Diligence in sixteenth-century Netherlandish prints: the work ethic rooted in civic morality or Protestantism, Simiolus, **Netherlands Quarterly for the History of Art**, Vol. 21, No. 4 (1992).

Veldman, Ilja M;

Seasons, Planets and Temperaments in the Work of Maarten van Heemskerck
CosmoAstrological Allegory in Sixteenth-Century Netherlandish Prints, Netherlands Quarterly for the History of Art, Vol. 11, No. 3/4, 1980, s. 159-160.

Wierzbicka, Anna;

What Did Jesus Mean? Explaining the Sermon on the Mount and the Parables in Simple and Universal Human Concept, Oxford University, 2001.

Zimmermann, Ruben;

Puzzling the Parables of Jesus: Methods and Interpretation, Fortress Press, Minneapolis, 2015.

(Çevrimiçi)

<https://masters-of-mobility.rkdstudies.nl/11-david-kindt-c-1580-1652-portrait-painter-in-hamburg/114-history-paintings/>

23.11.2020

(Çevrimiçi)

<http://resources.huygens.knaw.nl/vrouwenlexicon/lemmata/data/Bijns%2C%20Anna/en>

(30.12.2020)

(Çevrimiçi)

<https://www.theleidencollection.com/artwork/parable-of-the-lost-piece-of-silver/fa>

(25.01.2021)

(Çevrimiçi)

<https://harvardartmuseums.org/collections/person/32659?person=32659>

(07.02.2021)

ÖZGEÇMİŞ

BAYKAR DEMİR

EĞİTİM

Lisans: İstanbul Kültür Üniversitesi, Sanat Yönetimi Bölümü (Burslu) (2014)

Yüksek Lisans: İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Bölümü (2014)

Yüksek Lisans Tezi: “Batı Sanatında Ötekiliğin Temsili Olarak Cadı İmgesi”

Doktora: İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Bölümü (2017-)

İŞ DENEYİMİ

Goldmark Art (İngiltere), “Three Armenian Painters” sergi Küratörlüğü, 14 Eylül – 13 Ekim 2019.

İmoga Art Space, Artsrun Apresyan “Bir Bütün” sergisi Küratörlük, 27 Nisan – 18 Mayıs 2019.

Galeri Selvin, Tigran Asatryan “Köprü” sergisi Küratörlük, 29 Kasım – 18 Aralık 2018.

İmoga Art Space, Ashot Yan “Dolaylı İfade” sergisi Küratörlük, 29 Eylül- 20 Ekim 2018.

İmoga Art Space, Artsrun Apresyan “Kedinin Rüyası” sergisi Küratörlük, 26 Ekim- 26 Kasım 2017.

İmoga Müzesi, Ashot Yan “Baskılar” sergisi Küratörlük, 7-27 Mayıs 2016.

İmoga Sanat Galerisi, Ashot Yan ve Artsrun Apresyan “İki Bakış” sergisi Küratörlük, 5-27 Mayıs 2016.

Bimisal Gallery, Vahagn Igityan, “Barışın ve Huzurun içinde” sergisi, küratörlük, 11 Ekim – 2 Kasım 2014.

Bimisal Gallery, Artsrun Apresyan, Ararat Minasyan ve Tatyana  eliktop “Hayata Daha Yakın” sergisi, küratörlük 4-27 Nisan 2014.

İstanbul Kültür Üniversitesi Güzel Sanatlar Sergisi Organizasyonu yardımcılığı, 2013-2014 eğitim yılı boyunca.

Bimisal Gallery, Ashot Yan “Bilinmeyen Uygarlık” Küratörlük, 4-25 Ekim 2013.

Rh+ Art Gallery, Kristin Saleri sergisi Küratör yardımcılığı 2012 12-13 Mart, 2012.

ARTBosphorus Sanat Fuarı, Jayne Dyer asistanlığı, 18-22 Mart, 2012.

Sadek rlık (mücevher imalatı) 2001-2010.

YABANCI D L

İngilizce

Ermenice

YAYINLAR

Endor Cadısı İkonografisi, Sanat Tarihi Yıllığı, Sayı: 28, S.23-53, Haziran 2019 (Ulusal Hakemli Dergide Makale)

Goya’nın Gözünden Cadı Figürü, MSGSÜ Sosyal Bilimler Dergisi, Cilt:1, Sayı:21, S.89-102, 2020, (Ulusal Hakemli Dergide Makale)

KATALOG YAZILARI

Three Armenian Painters, Goldmark Art, 2019, Northampton.

Bir Bütün, Imoga Art Space, 2019, İstanbul.

In the Depths of Vahngn Igityan's Art, 2017, Erivan.

Editörlük

Malleus Maleficarum, Artes Yayınları.

SEMİNERLER

Kocaeli Üniversitesi “Çağdaş Sanatlar Buluşması” söyleşisinde “Sanatta Ötekilik ve Cadı İmgesi” 12.12.2019.

İstanbul Üniversitesi, Sanat Tarihi Kulübü, Batı Sanatında Cadı İmgesi, 22.12.2017.