

İKONOĞRAFİK VE İKONOLOJİK SANAT ELEŞTİRİSİ YÖNTEMİNE GÖRE MARC CHAGALL'IN "BEYAZ ÇARMIHA GERİLİŞ" ADLI ESERİNİN ANALİZİ

Analysis Of Marc Chagall's "White Crucifixion" According To The Method Of Iconographic And Iconological Art Criticism

Caner TURAN

Mimar Sinan Fine Arts University, Department of Art History, İstanbul/TURKEY

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-1191-1614>

ÖZET

Marc Chagall hem yaşadığı dönem itibarıyla meydana gelen toplumsal olayları hem de kendi kişisel deneyimlerini ve kimliğini kimi zaman figüratif kimi zaman figüratif olmayan sanatsal yaklaşımıyla bütünleştiren, tuvallerinde kullandığı renkler, figürler ve sembollerle çok güçlü anlatım olanakları elde eden en önemli ressamlardan bir tanesidir. "Beyaz Çarmıha Geriliş" İsa'nın çarmıha gerilişinin, II. Dünya Savaşı zamanında Nazi Almanyası'nda Yahudiler'e yönelik olarak gerçekleştirilen Holokost'un ve sanatçının kendi bireysel deneyimlerinin eşsiz bir biçimde aynı manzara içinde sunulduğu çok katmanlı bir eser niteliğindedir. Bu çalışmada Erwin Panofsky'nin "İkonografik ve İkonolojik Sanat Eleştirisi" yöntemi göz önüne alınarak 20. yüzyılın en etkili ressamlarından Marc Chagall'ın "Beyaz Çarmıha Geriliş" adlı eseri analiz edilmiştir. Eser analiz edilirken ön ikonografik betimleme, ikonografik çözümleme ve ikonolojik yorum alt başlıkları kullanılmıştır. Araştırmada Panofsky'nin ikonografik ve ikonolojik sanat eleştirisi yönteminin önemi ve resim okumasındaki işlevselliği üzerinde durulmuştur.

Anahtar Kelimeler: Marc Chagall, Beyaz Çarmıha Geriliş, Panofsky, İkonografi, İkonoloji, Resim, Sanat Eleştirisi

ABSTRACT

Marc Chagall is one of the most important painters who integrates both the social events occurring as of his time and his personal experiences and identity with his artistic approach which is sometimes figurative and sometimes non-figurative and he creates very powerful expression opportunities with the colours, figures and symbols he uses in his canvases. "White Crucifixion" is a multi-layered work in which the crucifixion of Jesus, the Holocaust held in Nazi Germany for Jews in the time of World War II and the artist's individual experiences were uniquely presented in the same landscape. In this study, based on Erwin Panofsky's "Iconographic and Iconological Art Criticism" method, the work of "White Crucifixion" by Marc Chagall, one of the most influential painters of the 20th centuries, was analyzed. While analyzing the work, pre-iconographic description, iconographical analysis and iconological interpretation were used. In the study, the importance of Panofsky's iconographic and iconological art criticism method and its functionality in reading paintings were emphasized.

Key Words: Marc Chagall, White Crucifixion, Panofsky, Iconography, Iconology, Painting, Art Criticism

1. GİRİŞ

Sanat eserleri insanların içine atıldıkları yaşama macerasında bir an için kendi hayatlarına durak verip de başka hayatları ve başka düşünce biçimlerini gözlemlemeye, sorgulamaya ve bunun üzerinden yeniden kendi hayatlarına bakmaya olanak verir. Çünkü her sanat eseri o sanat eserini meydana getiren sanatçının, dolayısıyla bir bilincin izdüşümlerine sahiptir. Sanat eserleri üzerinden kurulan anlamlandırma ilişkisi sanatçı-sanat eseri-sanat eserini deneyimleyen kişi gibi bir ilişki dizgesi içerisinde gerçekleştirildiği için bu bağlamda ortaya çıkan bir dil oyunundan da bahsedilebilir. Sanatın dili "olguyu metaforlar yoluyla kendine nesne yapan öznel bir dil"dir (Poyraz, 2011:4). Bu öznel dil tıpkı günlük dilde olduğu gibi bünyesinde bir takım iletişimsel özellikler barındırır. Bir yandan da anlamlar üretip anlamlar yayar. Sanat yapıtları gerek sanatçılar tarafından üretilme aşamasında gerekse onu deneyimleyen kişiler tarafından kodlarının çözümlenmesi aşamasında sonsuz bir yorumlanma kombinasyonuna sahiptir. Çünkü "sanat yapıtının anlamı izleyenle ve sanat yapıtının niteliksel olarak açık yapıda oluşu ile sürekli yeniden inşa edilir" (Batu, 2014:16). Sanat eleştirisi, açıklık ilkesi gereği sanat yapıtını üreten sanatçının hayatını ve bu sanatçının içinde olduğu kültürel, sosyolojik, düşünsel dünyayı ve sanat çevresini göz önünde bulundurarak sanat eserinin çözümlenmesini, algılanmasını, yorumlanmasını ve eserin onu deneyimleyen kişiyi etkilemesini ve

çok daha genel bir pencereden bakılırsa insanın içine atıldığı yaşama macerasının zenginleşmesini ve *estetikleştirerek* güzelleştirmesini sağlayan araçlar sunar. Altuner sanat eleştirisinin “basın eleştirisi”, “pedagojik eleştiri”, “akademik eleştiri” ve “popüler eleştiri” olmak üzere dört ana gruba ayrılabilirliğinden bahsetmiştir (Altuner, 2014:50). Akademik eleştiri çerçevesinde Heinrich Wölfflin (1864-1945)’in *Sanat Tarihinin Temel Kavramları* adlı yapıtında dile getirdiği biçimsel yaklaşım sanat eserinin çözümlemesini tamamen eserin biçimsel özelliklerine indirgemiş, düzlemsellik-derinlik, açık biçim-kapalı biçim, çizgisellik-gölgesellik, belirlilik-belirsizlik ve çokluk-birlik gibi toplam beş kavram çifti üzerinden sanat eserinin eleştirel bir sürece tabi tutulabileceğini öne sürerek yapıtın düşünsel ve toplumsal bağlamını göz ardı etmiştir. Hatta bu biçimsel özellikler üzerinden yapılan bir analiz eseri sanatçısından da ayrık bir yerde konumlandırarak “...sanat yapıtını ölçütlerin nesnesi olarak tek başına ele almış, onu ‘kendi yaşamı ve çağdaşı kültürden bağımsız bir tarihi olan’ ve hatta ‘kendisini yapan sanatçıdan bile bağımsız olan ‘bir nesne olarak incelemiştir’ (Tükel ve Yüzgüller, 2018:14) Erwin Panofsky (1892-1968) ise Wölfflin’in ortaya koyduğu sanat eleştirisi yönteminin optik bir algılamayla birebir örtüştüğü için sanat eserinin çözümlenmesi aşamasında yetersiz kalacağını düşünmüştür. Açık yapıdaki sanat eserinin dile getirdiği gerçekliğe erişebilmek, o anlam dünyasını kavrayabilmek ve estetik bir haz alabilmek için anlatım özelliklerini ortaya koymanın ötesinde sanat eserine daha geniş ve derinlikli bir bakış atılmasının elzem olduğunu belirtmiştir. Bunun için de “yapıtın içinde olduğu ve bir parçası olduğu kültür ortamı içerisinde ele alınıp incelenmesi gerektiğini savunmuştur” (Akyürek, 1995:9-11) Sanat eleştirisinin doğru bir şekilde yapılabilmesi için sanat eseriyle ilgili olarak odaklanılması gereken bu kültür ortamından kastedilen şey “tarihi, coğrafyası, dini, dili, ekonomik ve politik yapısı, yapıtın üretildiği dönemin olguları olarak yapıta yansıyan onun anlam ve içeriğini oluşturan özellikleridir” (Boztaş ve Düz, 2014:320)

Wölfflin’in biçimsel sanat eleştirisi yöntemine karşı Panofsky’nin ikonografik ve ikonolojik sanat eleştirisi yöntemine göre yapıta üç ayrı inceleme düzeyiyle bakılması gerekir. Bunlar; 1. *Ön ikonografik betimleme*, 2. *İkonografik çözümleme* ve 3. *İkonolojik yorum*.

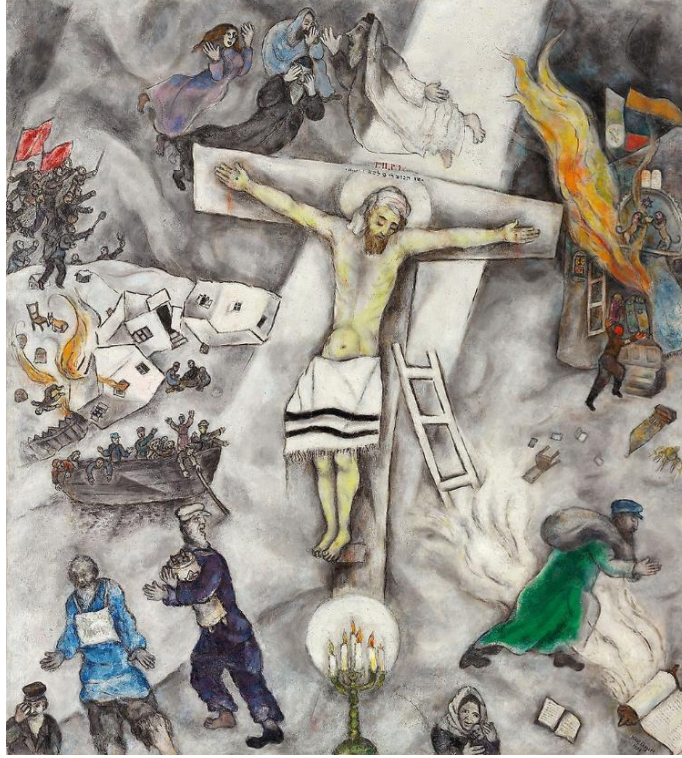
Ön ikonografik betimleme olarak adlandırılan *doğal anlam* aşamasında esere ilk baktığımız anda günlük hayatımızdaki şeylerle ilişkisi çerçevesinde eserin biçimsel bir ön incelemesi yapılır. *Doğal anlam* düzeyi kendi içinde *olgusal anlam* ve *ifadesel anlam* olarak ikiye ayrılmaktadır. *Olgusal anlam* düzleminde biçimlerin hareketleri incelenir, günlük hayatımızda karşılaştığımız nesnelere ilişkileri saptanırken, *ifadesel anlam* düzleminde eserde yer eden nesnelere ne tür duygu durumları yarattığı yorumlanır. Cömert *olgusal ve ifadesel anlamı* şu şekilde açıklamıştır: “Bir resimde gördüğümüz biçimleri, tanıdığımız kimi nesnelere benzetmekle; bu biçimler arasındaki ilişkileri belirtmekle, yani biçimlerin hangi hareketler içinde olduklarını saptamakla elde ettiğimiz anlam, olgusal anlamdır. Belirli nesnelere benzetip adlandırdığımız, peşinden hangi hareketler içinde bulunduğunu saptadığımız bu biçimlerin ifadesel niteliklerini bulmakla, eserin ifadesel anlamını elde ederiz. Bir duruşun, bir davranışın acılı veya sevinçli özelliği; bir çevrenin, bir ortamın bizde hemen uyandırdığı sakin, hareketli veya kasvetli hava, ifadesel niteliklerdir. O halde olgusal ve ifadesel anlamlar, bize, eserin doğal konusunu vermektedir” (Cömert, 2010:11)

İkonografik çözümleme olarak adlandırılan *uzlaşmalı (ikincil) anlam* aşamasında imgelerin günlük hayatla ilişkili olarak anlamlandırılmasının ötesine gidilerek kutsal kitaplar, efsaneler, tarihi belgeler, toplumsal olaylar, konu ile ilgili yazılan bir takım yazılar üzerinden daha derinlikli bir çözümleme sürecine girilir. “...Sanat yapıtında betimlenmiş olan biçimlerle, tema ve kavramlar arasında bir bağ kurulması, imgelerin çözümlenerek öykü ve alegorilerin saptanması” sağlanır (Tükel ve Yüzgüller, 2018:14).

İkonolojik yorum olarak adlandırılan *içsel anlam (içerik)* aşaması ise Panofsky’nin ortaya koyduğu sanat eleştirisi yönteminin en önemli aşamasını ifade etmektedir. Sanat yapıtının içinde doğduğu *kültürel belirtiler*, esere ya da sanatçının bizzat kendisine dair yapılan araştırmalar, sanatçının hayat öyküsü de göz önüne alınarak yapıta dair bütünsel bir yaklaşım sergilenir ve eserin asıl anlamı ortaya çıkarılır. “Bir ulusun, bir dönemin, bir sınıfın, bir dinsel veya felsefi anlayışın, bir sanatçı kişiliği tarafından nitelenmiş ve bir eserde yoğunlaşmış temel davranışını belirten temel değerlendirmesi, insanlığın ulaştığı düşünce ve beğeni aşamasındaki yerinin belirlenmesi, yani gerçek anlamda algılanıp estetik bir bütünlük içinde yaşanılması, insanın öteki etkinlikleriyle uyum içinde bir ilişkiye sokulmasının sağlanması” *ikonolojik yorum* aşamasıyla mümkün hale gelir (Cömert, 2010:14). Panofsky’nin *ön ikonografik betimleme*, *ikonografik çözümleme* ve *ikonolojik yorum* olarak sırasıyla ayırdığı aşamaların tutarlı bir biçimde takip ettirilmesi esere dair yapılacak bir sanat eleştirisinin de doğruluğu ve tutarlılığı için elzemdir.

2. YÖNTEM

Bu araştırmada Marc Chagall'ın ‘‘Beyaz armıha Geriliş’’ adlı eseri Erwin Panofksy'nin ‘‘İkonografik ve İkonolojik Sanat Eleştirisi’’ ynemi esas alınarak incelenecektir (Görsel 1). Bu yöntem *n ikonografik betimleme, ikonografik çözümlleme ve ikonolojik yorum* alt başlıklarından oluşmaktadır.



Görsel 1. Marc Chagall, ‘‘Beyaz armıha Geriliş’’, 1938, Tuval zerine Yağlı Boya, 154.6x140 cm, Art Institute of Chicago, Chicago

(Kaynak: 2018 Artists Rights Society (ARS), New York / ADAGP, Paris)

Bulgular bölümünde bu alt başlıklar altında eser analizi yapılacak, sonrasında ise değerlendirme ve sonuç kısmına yer verilecektir.

3. BULGULAR

3.1. n İkonografik Betimleme

Resmin n ikonografik incelemesi yapılacak olursa; esere bakıldığında eserin geneline beyaz ve gri renklerin hakim olduğundan bahsetmek mümkündür. Tam ortada vücudunun bazı kısımları sarıya bazı kısımlarıysa griye alan, iki yana kollarını açmış bir figür dikkat çekmektedir. Eserin odak noktasıdır. Bu figürün sknet içindeki duruşuyla onun etrafındaki figürlerin ve nesnelerin kırmızı, yeşil, mavi, siyah, turuncu gibi renklerde betimlenmesi ve dramatize edilmiş temsilleri bir tezatlık oluşurmaktadır. Ortadaki figürün başında bir başlık, onun üzerinde de bir yazı vardır. Vücudunun alt kısmı peştamala benzer bir bez parçasıyla örtülmüştür. Gözleri huşu içinde kapalıdır. Ellerinden ve ayaklarından asılmış olduğu yere bir merdiven dayanmaktadır. Onun doğrultusunda yukarı doğru çıkan ve resim alanını terk eden beyaz bir yol bulunmaktadır. Resimdeki diğer figürler bu ana figürün çevresine dağıtılmıştır. Üst kısımda dört tane uçar halde figür bulunmaktadır. Bunlar arasında solda duran  figürün korku ve üzüntü dolu bakışlarına karşı sağda duran ve onları teselli etmeye çalışan ve yaşı biraz daha geçkin gibi görünen beyazlar içinde bir figür belirmiştir. Ayrıca bu figürlerden üç tanesi erkek bir tanesi ise kadındır. Resmin alt kısmında bir şamdan vardır. şamdandaki mumların bir tanesi sönmüş vaziyettedir. Hem şamdanı hem de ortadaki figürün başını çevreleyen bir yuvarlak ışık topu mevcuttur. Ortadaki ana figürün sağ tarafında açık penceresinden ateş yükselen bir ev vardır. Evin giriş kısmında kahverengi kıyafetli bir figürün bir sandığın önünde durduğu, iki elini havaya doğru kaldırdığı, bir kol bandı taktığı ve yüzünün ve ellerinin kızıl renkte olduğu görülmektedir. Telaş içerisindedir. Evin ikinci katında kaplana ya da aslana benzeyen iki tane hayvan karşılıklı olarak konumlandırılmıştır ve ellerinde bir kral tacı tutmaktadırlar. Evin st kısmına iki tane bayrak asılmıştır. Evin n tarafında yana düşmüş bir sandalye, yırtılmış kağıtlar, lamba ve şamdan vardır. Resmin sağ alt tarafında yeşil pardesl, mavi şapkalı ve sırtında bohçası olan bir adam hareket halindedir.

Bir şeylerden kaçır gibi bir hali vardır. Önünde açık bir defter ve onun yanında da rulolanmış, üzerinde yazılar bulunan ve ateşten dolayı tutuşmuş bir parça vardır. Yine aynı yerde siyah giyinmiş bir kadın kucağında bir bebek tutmaktadır. Kadının kıyafetleriyle birlikte yüzüne yansıyan derin hüzün hemen göze çarpar.

Resmin sol alt bölümünde en solda yine siyahlar giyinmiş ve bir elini gözlerine götürmüş, onun hemen yanında mavi kıyafetli ve boynuna üzerinde yazı yazılı bir pano asılmış, onun sağında da arkasına bakarak kaçmaya çalışan ve kucağında da yine rulo halinde bir nesne taşıyan sakallı adamlar vardır. En sağdaki adamın kucağındaki şeyi gizliyormuş ve onu da kendisiyle birlikte kurtarıyormuş gibi bir havası vardır. Resmin sol orta kısmında içinde bazılarının yılgınlıkla çöktüğü, bazılarınınnsa telaşla ellerini havaya kaldırdığı bir kayık dolusu insan vardır. Onun hemen üzerinde ters düz edilmiş evler görünür. Evlerin yanında bir kaç figürün yerde oturdukları görülmektedir. Yanlarında da bir keman vardır. Gri renkler ve resmin arka fonuna hakim olan duman rengi üzerinden resme eklenen hüzünlü atmosfer bu şekilde daha kasvetli bir görüntüye kavuşturulmuştur. Evlerin solundaki kısımda mezar taşları vardır. Bu mezar taşlarının arasında bir adam yerde yatmaktadır. Bununla bağlantılı olarak da evlerin bazılarında ateşler yayılmaktadır. Etrafı kaplayan yıkım, şiddet ve kötülük böylece resmin çok katmanlı yapısında birleşmiştir. Sol üst kısımda coşkuyla dolu olan bir grup figür ellerinde kırmızı renkte bayraklardan tutmaktadırlar. Bir kutlama ya da bir isyan hali içerisindedirler. Resimdeki figürlerin ve nesnelerin konturlarının birbirine doğru geçirgenlik göstermesi de eserin yine çok katmanlı bir yapıya kavuşmasına olanak tanımıştır.

3.2. İkonografik Çözümleme

Resmin ikonografik çözümlemesine gelince; İsa'nın tüm insanlık için çektiği acılarla Yahudi soykırımı arasında bir paralellik gözetilmiştir. Eserin tam ortasına yerleştirilmiş, kollarını yanlara açmış ve gözleri kapalı olan figür İsa'dır ve çarmıha gerilmiş halde gösterilmiştir. Ellerinin ve ayaklarının ortasından kan akmaktadır. İncil'de geçtiği şekliyle havarilerden biri olan Yahuda'nın ihanet etmesi sonucunda Romalı askerler tarafından yakalanan İsa Golgota¹ tepesinde elleri ve ayakları çivilenmek suretiyle çarmıha gerilmiştir. İsa bu resimde de etrafından daha yüksek bir yerdeki çarmıhta gösterilmiştir. Bu anlatıda İsa'nın çarmıha gerilmeye götürülürken başına dikenli bir taç giydirilerek aşağılandığından bahsedilir. "Askerler İsa'yı, Pretorium denilen vali konağına götürüp bütün taburu topladılar. O'na mor bir giysi giydirdiler, dikenlerden bir taç örüp başına geçirdiler. 'Selam, ey Yahudiler'in Kralı!' diyerek O'nu selamlamaya başladılar. Başına bir kamışla vuruyor, üzerine tükürüyor, diz çöküp önünde yere kapanıyorlardı. O'nunla böyle alay ettikten sonra mor giysiyi üzerinden çıkarıp kendi giysilerini giydirdiler ve çarmıha germek üzere O'nu dışarı götördüler." (Markos 15:16-20) Dolayısıyla dikenli taç hem acının hem de aşağılamanın sembolüdür. Sanatçı bunu yok etmek adına çarmıhtaki İsa'nın başına dikenli taç değil de Yahudi sarığı yerleştirmiştir. Kıyafet olarak da vücudunun alt kısmını örten klasik bir peştamal (*loincloth*) yerine siyah şeritleri olan uçları püsküllü ve dua sırasında giyilen bir Yahudi atkısı olan *tallit* tercih edilmiştir. Sabah ve Şabat ayinlerinde ve ayrıca Yahudi tatillerinde giyilen bir örtüdür *tallit*. *Tallit* dört düğümlü püsküllerden oluşmaktadır. Bu püsküllere *tzitzit* adı verilir. Dikdörtgen şekilli *tallit*'in dört köşesindeki *tzitzit*'ler de Tanrı'nın buyruklarını hatırlatması açısından önem arz eden unsurlardandır. Ayinler sırasında *tallit*le başın örtülmesi odaklanmayı ve dış dünyadan sıyrılmayı sağlar. Çarmıhtaki İsa'nın ayaklarının dibindeki şamdan *menorah* adı verilen yedi kollu şamdandır. *Menorah* yeniden dirilişi, ilahi ışığı ve hayatı, sonsuz yaşamı, Tanrı'nın ruhunu simgeler (Ovadia, 2014:605). *Menorah*'taki mumlardan birinin sönmüş olması her ne kadar Tanrı'nın yanına çıkmış olsa da İsa'nın ölümüne duyulan bir yası ifade eder. *Menorah*'ın işaret ettiği kutsallıkla İsa'nın kutsallığı arasındaki bağlantıyı kurmak için sanatçı hem *menorah*ı hem de İsa'nın başını Hristiyan halesi ile sarmıştır. Bu aynı zamanda ressamın ortaya koyduğu bir dualitedir. Çünkü başının etrafındaki hale Hristiyanlığı vurgularken aynı hale *menorah* için de kullanılmıştır (Amishai-Maisels, 1991:139) İsa'nın başının üzerine I. N. R. I. harfleri koyulmuş ve altında da İbranice bir yazı yazılmıştır. I. N. R. I. harfleri Latince *Iesus Nazarenus Rex Iudaeorum* söz öbeğinin baş harfleridir, yani "Yahudilerin Kralı, Nasıralı İsa" anlamına gelir. Bu harflerin altında ise aynı anlama gelen Aramice *Yeshu NaNotzri Malcha D'Yehudai* yazılıdır. Aramice kuzey-batı semitik dil grubu içerisindedir. Yahudiler günlük hayatta bu dili İbranice'nin yerine kullanırlar. Harris'e göre modern İbranice'de *notzri* Hristiyanlık dinine inanan kişi anlamına gelir (Harris, 2014:1) Dolayısıyla burada ressam bir kelime oyunu yaparak hem İsa'nın Nasıralı olmasına hem de onun aynı zamanda kutsal kişi olduğuna inanan Hristiyanlara gönderme yapmaktadır. İsa'nın çarmıhta bütünüyle Yahudi simgeleriyle

¹ Golgota (İbranice), kafatası anlamına gelen yer.

çerçevesi onun Yahudi kimliğiyle olan birebir ilişkisinin altının çizilmesi açısından önem arz etmektedir. Yani o aslında hem Hristiyanlık dinine inananların kurtarıcısı hem de bir Yahudi şehidir. Çarmıha sağdan dayanan merdiven İsa'nın tüm insanlığın kurtuluşunu sağlamak adına kendisini feda ederek Tanrı'nın yanına yükselmesine işaret eder. Tanrı'nın yanına yükselmesini simgeleyen diğer unsur ise yukarıdan aşağıya doğru ya da aşağıdan yukarıya doğru olduğu yorumlanabilecek ışık hüzmeleridir. Işık hüzmeleri hem Tanrı'nın ışığının kurtarıcı İsa'nın üzerine vurduğunu hem de bu kurtarıcılıkla İsa'nın Tanrı'nın yanına doğru yol aldığını gösterir. Bu bağlamda ışık ve yol alma arasındaki metaforik ilişki ressam tarafından somutlaştırılmıştır.

İsa'nın sağ tarafında alevler içinde yanan bir mekan vardır. Burası ilk etapta bir ev gibi görülür ancak Davut Yıldızı'ndan² ve ön taraftaki Ahit Sandığı'ndan³ (*Aron Haberit*) anlaşıldığı kadarıyla burası Yahudiler'in ibadet yeri olan sinagogdur. Haki ve kahverengi üniformasıyla ve kolunda bandıyla bir asker alevler içindeki sinagogun ön kısmında Ahit Sandığı'nı açmaktadır. Burada bu askerin kim olduğuna dair iki yorum yapılabilir. Birincisi o bir Yahudi askeridir ve sinagogun talan edilmesinden Torah'ı kurtarmak için sinagogtadır. Tarih boyunca Yahudiler'in Yahudi olmayanlardan ayrılması için kıyafetlerinin çeşitli bölgelerine altı uçlu yıldız rozetini takmaları istenmiştir. Ortaçağ'a kadar geriye götürülebilecek bu ötekileştirme ve dışlama işareti İkinci Dünya Savaşı sırasında Nazi Almanyası'nın politikalarıyla yeniden uygulanmıştır. Bu askerin kolundaki rozetin Yahudi yıldızı olması olasıdır. Diğer bir ihtimale bu askerin kolunda bir swastika⁴ işareti taşıyan bir Nazi askeri olmasıdır. Chagall'ın resim boyunca ortaya koymaya çalıştığı şey bir Yahudi olarak İsa'nın çektiği çileyle Yahudiler'in İkinci Dünya Savaşı sırasında çektiği sıkıntılar arasında bir paralellik kurmak olduğu için bu kişinin de bir Nazi askeri olarak sinagogu ve Torah'ı ateşe veren kişi olduğu ve orayı yağmaladığı söylenebilir. Sinagogta konuşlandırılan aslanlar Hristiyan ikonografisinde Markos incilinin de yazarı olan Evanjelist Markos'un atribüsüdür. Chagall burada kendi ismine de bir gönderme yapmaktadır. Sinagogun çatısında iki bayrak sallanmaktadır. Bu bayraklardan bir tanesi Litvanya bayrağıdır. Chagall burada hem kendi Litvanyalı köklerine hem de Litvanya'nın Yahudi öğretileri hususunda zengin köklerinin oluşuna dikkat çekmekte ancak burada da yaygın olan Yahudi karşıtlığına gönderme yapmaktadır. Sinagogun ön kısmında ve İsa'nın sağ tarafında yere düşen sandalye, lamba, *menorah*, açık kalmış bir dua kitabı ve alevler içindeki Torah sinagogun ve dolayısıyla Yahudiliğin kutsaliyetinin talan edilmesini ve buna dair söz konusu şiddeti gözler önüne sermektedir. Yanan Torah'ın dumanları resme bakan kişinin gözünü merdivene oradan da İsa'ya götürür. Merdiven Chagall'ın bir çok resminde özellikle kullanılan bir unsurdur. Hristiyan ikonografisinde "merdiven" kavramı Yaratılış'ta geçen Yakup'un düşüyle ilişkilendirilir. Yakup'un Beer-Şeva'dan ayrılıp gecelediği yerde gördüğü bir rüyada "...yeryüzüne bir merdiven dikildiğini, başının göklere eriştiğini gördü. Tanrı'nın melekleri merdivenden çıkıp iniyorlardı..." (Yaratılış 28: 12) ve aynı rüyada Tanrı ona şunu söylemiştir, "Yeryüzünün tozu kadar sayısız bir soya sahip olacaksın. Doğuya, batıya, kuzeye, güneye doğru yayılacaksınız. Yeryüzündeki bütün halklar sen ve soyun aracılığıyla kutsanacak. Seninle birlikteyim. Gideceğin her yerde seni koruyacak ve bu topraklara geri getireceğim. Verdiğim sözü yerine getirinceye kadar senden ayrılmayacağım." (Yaratılış 28: 14-15) Dolayısıyla çarmıha merdiven hem yeryüzüyle göksel dünya arasında iletişimi sağlayan hem de Yahudi inanisinde Tanrı'nın Yahudiler'in yanında olacağına işaret eden bir simge niteliği de taşımaktadır. Torah'tan yayılan dumanların içinden çıkıyormuş gibi betimlenen merdiven Tanrı'nın verdiği koruma sözüne karşı bir tezatlık oluşturarak ressamın aynı zamanda Tanrı'ya olan sitemini göstermektedir.

Sağ alt kısmında görünen yeşil kıyafetli, mavi şapkalı, sırtında bohça olan ve bir yerlere giden adam Yahudi milletin yersiz yurtsuzluğunu, Yahudilerin tarihte bir çok defa içine düştükleri sürgünleri ve bu çerçevede oluşan bir Yahudi kimliğini simgeler.⁵ Resmin alt kısmında bir kadın ve kucağındaki çocuk ile resmin sol alt köşesindeki gözü yaşlı adam tüm bu yıkım ve talan edilme arasında birbirinden ayrı düşen aile üyelerini

² Davut Yıldızı iki eşkenar üçgenin birbirine ters bir şekilde geçirilmesiyle oluşan altı köşeli bir yıldızdır. Davut Kalkanı, Davut Mührü adı da verilir. Resmi dini Yahudilik olan İsrail Devleti 1948 yılında kurulduktan sonra Davut Yıldızı'nı bayrakları üzerinde kullanmıştır. Böylece daha yaygın bir kullanıma sahip olmuştur (Ataşağın, 2001:135)

³ Tevrat'ın rulo halindeki nüshalarına Torah adı verilir. Bu ruloların sinagoglarda saklandığı sandıklar ya da dolaplar Ahit Sandığı'dır. Bunlar sinagogtaki en kutsal yere konulur. "Ahit Sandığı İsraililer arasında Tanrı'nın hazır bulunmasının bir sembolü idi. Sandık bir yerden bir yere taşınırken, Tanrı da onunla birlikte yürüyor ve çölde İsrailoğulları'nı bir bulutla takip ediyordu. Ahit Sandığı'nı savaşta taşımak Tanrı Yahveh'in krallığını ve liderliğini sembolize eder." (Ataşağın, 2001:131)

⁴ Bir çok kültürde anlam bulan bir semboldür. Modern dünyada ise İkinci Dünya Savaşı öncesinde Naziler tarafından kullanılmıştır ve antisemitizmi, ırkçılığı temsil eder.

⁵ Yahudiler İsrailoğullarına Tanrı tarafından vaat edildiğine inandıkları kutsal topraklardan tarihin farklı dönemlerinde sürgün edilmişler, başka milletlerin yanında yaşamlarını sürdürmüşlerdir. Asur sürgünü, Babil sürgünü gibi olaylar Yahudilere kitlesel olarak hareketlilik kazandırmış, vaat edilen topraklardan kopuş ve bu topraklara dönüş etrafında şekillenen bir milli yapının ortaya çıkmasına neden olmuştur.



ifade etmektedir. Sanatçı adam, kadın ve kadının kucagındaki çocuğu siyah ve beyaz renklerde göstererek hem onların içinde olduğu acıyı ve yası ifade etmiş hem de aralarındaki yakın bağı vurgulamıştır. Birbirlerinden uzakta olmalarına rağmen hala paylaştıkları şey ise kederdir. Bir elini yüzüne tutan gözü yaşlı adamın hemen sağ tarafında sakallı iki adam daha durmaktadır. Bunlardan açık mavi kıyafetli olan kişinin boynundaki panoda yazan şey her ne kadar okunamasa da resmin önceki reproduksiyonlarından bilindiği kadarıyla uzmanlar tarafından burada *Ich bin Jude*, yani “Ben Yahudiyim” yazdığı belirtilmiştir. Hitler iktidara geldikten kısa bir süre sonra Nazi askerleri tarafından zorlanan bazı Yahudiler boyunlarına bu tarz panolar asarak sokaklarda dolaştırılmışlardır. Dolayısıyla bu panolar Nazilerin Yahudiler üzerinde yoğunlaştırdıkları baskının, ayrımcılığın ve kötülüğün simgesi haline gelmiştir. Koyu mavi kıyafetli sakallı adamsa kolları arasında Torah’ı sımsıkı tutmakta, hem etrafında olan biten Nazi zulmünden dolayı ortaya çıkan korkusunu hem de her şeye rağmen inancına olan sadakatini göstermektedir. Ressam tarafından İsa’nın sol tarafında bota dolmuş ve evleri yakıp yıkılan bir grup insan betimlenmiştir. Buradaki telaşlı ve korku dolu duygu durumu kolların havaya kaldırılmasıyla güçlü bir şekilde verilmiş ancak tek kürekle bu kaçısın tam olarak gerçekleşmediği de vurgulanmıştır. Bir kısmı Tanrı’ya bir kısmı ise İsa’ya yalvarır halledirler. Yanan evlerin arasında kendisini gösteren bir mezarlık bölgesi vardır. Burada bir kişi yerde yatmaktadır. Ölmüştür ama gömülememiştir. Hemen yukarısında ayakta duran sandalyenin yanındaki keçi büyük bir sadakatle sahibine doğru bakmakta ve onu beklemektedir. Evlerin arasında kalan bölgede bir grup insan karla kaplı yere oturmaktadırlar ve yanlarında da bir keman durmaktadır. Kemanın herhangi bir nesne gibi yerde oluşu tüm bu olanlar karşısında müziğin yani yaşamın coşkusunun durduğuna işaret etmektedir. İçinden alevlerin çıktığı ters düz edilmiş evlerin üst kısmındaki coşkulu ve ellerinde kızıl bayraklar taşıyan askerler Nazi zulmüne son veren Komünist Sovyet birliklerini simgelemektedir. Ressam için bu birlikler bir umudu ve kurtuluşu ifade etmektedir. Eserin en üst kısmındaki figürler “İsa’nın gördüğü eziyete yas tutan İbrani Patriyarkları ve Matriyark Raşel”dir ve dumanla kaplı gökyüzünde uçar halde ve her şeyi görececek bir biçimde gösterilmişlerdir (Mataracı, 2019:34). Ancak sakallı üç adamın elleri aşağılarında cereyan eden kötülüklere dair “görmemeyi,” “duymamayı,” ve “konuşmamayı” temsil edecek şekilde konumlandırılmıştır (Weisstein, 1954:41). Burada tüm bu olanlara kayıtsız kalanlara karşı sanatçının bir sistemi vurgulanmıştır.

3.3. İkonolojik Yorum

İsa’nın çarmıha gerilişini ve Nazi Almanyası’nda Yahudiler’in çektiği sıkıntıları konu alan “Beyaz Çarmıha Geriliş” adlı eser Marc Chagall tarafından 1938 yılında tuval üzerine yağlı boya olarak 154.6x140 cm boyutlarında yapılmıştır ve günümüzde ABD’de Art Institute of Chicago’da sergilenmektedir. Nazilerin iktidarı ele geçirdiği 1933 yılından sonra Yahudiler üzerinde sistematik bir baskı politikası uygulanmış, bu baskı politikaları, tecrit etme ve toplumun diğer kesimlerinden soyutlama süreci 1938 yılında 9 Kasım’ı 10 Kasım’a bağlayan gece Yahudilere karşı kanlı ve ölümcül bir eyleme dönüşmüştür. *Kasım Kırımı* olarak bilinen ya da *Kristal Gece* olarak da adlandırılan bu tarihte Yahudilere ait iş yerleri, okullar, hastaneler, sinagoglar, evler yerle bir edilmiş, Yahudiler evlerinden çıkartılıp ya öldürülmüş ya da türlü işkencelere maruz bırakılmışlardır. II. Dünya Savaşı’nda Nazi Almanyası’nın *Nihai Çözüm* adıyla gerçekleştirdiği imha planı olan Holokost’la birlikte yaklaşık 6 milyon Yahudi öldürülmüştür. *Kristal Gece* Holokost’un başlangıcı olarak tarihe geçmiştir. Bu gece gerçekleşen saldırılardan sonra sokakları kaplayan cam kırıklarının ortaya çıkardığı kristalize ışıltılardan dolayı bu isim verilmiştir. Yahudi kökenli bir aileden gelen Rus-Fransız ressam Marc Chagall’ın resimlerinde kullandığı konulardan birisi de dönemin toplumsal olaylarıdır. Dolayısıyla ressam “Beyaz Çarmıha Geriliş” adlı çalışmasında *Kristal Gece*’yi baz alarak Yahudiler’in modern bir zamanda çektiği acılarla binlerce yıl önce İsa’nın hem bir Yahudi hem de bir Hristiyan olarak çektiği çileler arasında bir paralellik kurmuştur. Bunu da Hristiyanlık ve Yahudilik motiflerini aynı anda kullanarak gerçekleştirmiştir. Sonraki eserlerinde çok daha gizli anlatım yollarını kullansa da bu eserde Nazi Almanyası’nda çile çeken Yahudilerin durumunu ikinci bir çarmıha gerilme vakası olarak düşünmüştür. Chagall’a göre böyle bir eylem “ancak İsa’nın öğretilerinin unutulduğu bir dünyada hoş görülebilir” (Amishai-Maisels, 1991:153). Chagall İsa’nın çarmıha gerildiği Golgota tepesini modern olayların gerçekleştiği bir manzara içerisine yerleştirerek zaman ve mekanda bir birliktelik sağlamıştır (Amishai-Maisels, 1991:139). Nuremberg, Münih gibi bir çok Alman şehrinde gerçekleşen sinagog kundaklamaları resmin sağ tarafında verilmiştir. Chagall çocukluğunda iki yangın olayına tanıklık etmiştir. Bunlardan bir tanesi doğduğunda köyünde çıkan yangındır. Diğeri de bir gün nehirde yüzerken nehrin karşı kıyısında bir sinagogda çıkan yangındır. Dolayısıyla resmin her iki tarafında oluşan yangın ressamın çocukluğunda birebir yaşadığı iki yangına gönderme yaparken aynı zamanda da Yahudilerin sinagoglarının ve evlerinin yakılıp yıkılmasına vurgu yapmaktadır. Böylece eser üzerinden tarihsel bir



olayla kendi kişisel geçmişi arasında bağ kurar. Sinagogun üstünde alevlerin henüz ulaşmadığı bayraklar dikkat çekmektedir. Bayrak “bir zafer ve benlik simgesidir” (Cirlot, 1971:108). Tüm bu olanlara rağmen Litvanya bayrağıyla temsil edilen Yahudi öğretilerinin varlığını devam ettireceği hissettirilmiştir. Resmin sol tarafındaki botla kaçan insanlarsa 1930lu yıllar ve 1940lı yılların başında Yahudiler’in Nazi Almanyası’ndan başka ülkelere kaçmalarını simgelemektedir. Bu kaçış hikayesinin Chagall’ın kendi hayat hikayesinde de bir yeri vardır. II. Dünya Savaşı’nda Almanya Fransa’yı işgal ettiğinde Chagall Fransız Yahudileri’nin toplanarak toplama kamplarına götürüldüğünü sonradan anlamış, antisemitik kanunların kabul edilmesiyle birlikte artık tehlikenin iyiden iyiye farkına varmıştır. O sırada Amerika bir çok Yahudi sanatçıyı Nazi zulmünden kurtarmak için bir takım operasyonlar düzenlemiştir. Nitekim ressamın kendisi de 1941 yılında yapılan bir operasyonla binlerce sanatçı ve entelektüelle birlikte Amerika’ya kaçabilmiştir. Resimde kullanılan bot Chagall’ın Amerika’ya kaçarak kendi hayatını ve eşinin hayatını kurtarma istencini temsil etmektedir. Chagall’ın anılarına bakıldığında Yahudiler’e yapılan zulüm sadece Nazi Almanyası’yla sınırlı değildir. “Çarlık, Ortodoks kilisenin söylemleri doğrultusunda, Yahudilerin “Kutsal Rusya” topraklarında yaşamaları yasaklanmış, Çarlık, Yahudi kitap ve okullarını yasa dışı kabul etmiş ve “inançsızları” zorla Hristiyanlaştırmak için çalışmıştır. Toptan imhalar, sinagogların ve dükkânların yağma edilmesi Yahudi nüfusu uzun süre zor duruma düşürmüştür” (Altuner, 2014:56). Hatta Chagall’ın çocukluğunu geçirdiği Vitebsk yakınlarındaki Lyozno köyü de bu olaylardan nasibini almış ve yerle bir edilerek ailesine ait tüm kayıtlar silinmiştir. Resimde yanan sinagog, kaçan insanlar, alevler içindeki Torah ruloları sanatçının Rus topraklarında bizzat tanık olduğu anılara da dayanmaktadır. Dolayısıyla ressam toplumsal olaylarla kendi anıları arasından süzülen imgeleri Yahudilere karşı hem binlerce yıl önce gerçekleştirilen hem de modern bir zamanda vuku bulan zulüm altında birbirine bağlayarak tuval üzerinde güçlü bir anlatım olanağı elde etmiştir.

Chagall İsa’nın çarmıha gerilmesi konusunu bir çok kez resimlerinde kullanmıştır. Dolayısıyla haç Chagall’ın sık kullandığı imgelerden birisidir. Haç onun için acı çekmenin, acı çekerken kefareti ödemenin ve kurtuluşun sembolüdür. Aynı zamanda da bir direniştir. Hristiyanlık’ta haç aynı zamanda İsa’nın Mesih özelliğini de vurgular. Böyle bir anlayış Yahudilik’te de vardır. Mesih geldiğinde sürgün sona erecek ve böylece Yahudiler vaat edilen topraklara ulaşacaklardır. Dolayısıyla eserin merkezinde konumlandırılan İsa hem acının ve ıstırapın sembolü hem de bir kurtarıcının ve müjdenin sembolüdür. Sanatçı her şeye rağmen resmin alt metninde bir umut ortaya koymaktadır. “Hristiyan tasvir sanatında haç genellikle hayat ağacı şeklinde betimlenir” (Albayrak, 2004:119). Ressam haç ve haça dayanan merdivenle birlikte Orta Asya Türk şaman geleneklerinde de kendisine yer bulan bir hayat ağacı betimlemesi yapmıştır. Hayat ağacı ruhun göksel varlığa erişmesini sağlayan bir evreye de işaret eder. İsa nasıl çektiği çileler sonucunda Tanrı’nın yanına çıkarak kurtuluşa ermişse Yahudiler’in de kurtuluşa ermeden önce çektiği tüm bu acılar aşılması gereken bir evre niteliğindedir. Çünkü kurtuluş ancak kefareti ödendiği takdirde erişilecek bir mertebedir.

Chagall tuvallerinde kullandığı renklerle ilgili olarak da müstesna bir sanat insanıdır. Resmin geneline yayılan beyaz renk İsa’nın ve ıstırap çektirilen Yahudilerin saflığını ve masumiyetini şiirsel bir dille verirken gri renk ise yaşanan olaylarla ilgili olarak melankoliyi ve hüznü yansıtır. Karla kaplı bir kış mevsiminin betimlenmesi bu etkiyi arttırmaktadır. Resmin çeşitli noktalarında kullanılan siyah renk savaşı, yıkımı, ölümü ve yaşanan kötü deneyimleri simgelemektedir. “Siyah; bozulma, çürüme ve pişmanlıkla ilgilidir” (Altuner, 2014:67). Dolayısıyla sanatçı Yahudilere yapılan eziyetlerin tüm insanlık açısından bir pişmanlık duygusu yaratmasını arzulamaktadır. Resmin alt tarafında sırtındaki çuvalıyla yanan Torah’ın dumanının üzerinden geçip giden ve İsa’nın çarmıha gerilmiş bedeninden uzaklaşan yeşil kıyafetli adam Chagall’ın çocukluğundan kalma ve onun sanat hayatında sembolik anlamı olan bir figürdür. *Hayatum* kitabında Chagall çocukluğunda geçirdiği Fısıh Bayramı’ndan bahseder. Bu bayramda yenen Fısıh yemeği İsrailoğulları’nın kendilerini Mısır’ın esaretinden kurtulmalarını simgeleyen bir kurban yemeğidir. Bu geleneksel yemekte İlyas peygamberin içeri gelmesi için kapıların açık bırakılmasıyla ilgili olarak İlyas peygamberin “sefil, kambur ve sırtındaki çuvalıyla bir yaşlı adam kılığında” olduğunu düşünmüştür (Chagall, 1965:45) Yahudi inancında İlyas peygamberin diğer önemi ise mesihin gelişinin müjdeleyecek olmasından ileri gelir. Ancak burada betimlenen figür çevresindeki olaylara kayıtsız kalan birisi olarak ve İlyas peygamberin kılık değiştirmiş hali olarak oradan uzaklaşmaktadır. Çünkü ona göre “İsa mesih değildir. Kurtuluşun henüz gelmediğini acıyla ve sessizlikle karşılamaktadır” (Rosen, 2014) Böylece sanatçı bu eserde hem kendi kişisel çocukluk anısından hem de Yahudilik öğretisinden yola çıkarak önemli bir imge yaratmıştır. Chagall’ın kullandığı yeşil renk yaşamın ruhunu, kurtuluşu ve canlılığı ama aynı zamanda da ölümü, çürümeyi ve zayıflığı işaret eder (Cirlot, 1971:52-53).

Chagall yaşadığı dönem itibariyle hem sadece Rusya'nın değil Avrupa'nın en buhranlı dönemlerine tanıklık etmiş hem de bir çok sanatçı ve sanat akımının etkilerini bünyesinde taşıyarak kendine has bir sanat üslubu yaratmıştır. Çocukluğundan en olgun dönemlerine kadar hem bireysel hem de toplumsal ölçekte deneyimlediği olaylardan arta kalan imgeleri, acıları, hüznüleri, coşkuları ve hayalleri tuvallerine aktarmıştır. Yahudi olmasından dolayı Yahudilik kimliğinin izlerini eserlerine aktarırken olabildiğince düz bir anlatımdan kaçarak sembolik ve metaforik bir dil kullanmış, anılarından ve ait olduğu Rus-Yahudisi dini ve milli kimliğinden dolayı maruz bırakıldığı olaylardan damıttığı duyguları yeri geldiğinde zamanı ve mekanı bükercesine aynı eserde gözler önüne serebilmiştir. Tıpkı “Beyaz Çarın Geriliş” tablosunda olduğu gibi gerçekler karşısında takındığı subjektif tavırdan asla vazgeçmemiştir. Dışındaki dünyayı kendi iç dünyasıyla çakıştırması sonucu ortaya çıkan enerjiden çok güçlü göndermeleri olan, renk kullanımı zengin evrensel değerler taşıyan eserler yaratmıştır. Onun eserleri insanların ortasına düşmüş, bir insanın iç dünyasından evrensel ulaşan birer ayna niteliğindedir.

4. DEĞERLENDİRME VE SONUÇ

Bu makalede Marc Chagall'ın “Beyaz Çarın Geriliş” adlı eseri Panofsky'nin “İkonografi ve İkonolojik Sanat Eleştirisi” yöntemi esas alınarak analiz edilmiştir. Bu yöntem gereği esere *ön ikonografik betimleme*, *ikonografik çözümleme* ve *ikonolojik yorum* olmak üzere üç inceleme aşamasıyla yaklaşmıştır. İlk inceleme aşaması olan *ön ikonografik betimleme* düzeyinde esere ilk bakıldığında görülen formlar açıklanmış, figürlerin ve nesnelerin resme yerleşimleri betimlenmiş, mekân-zaman tanımlanarak eserin doğal anlam düzeyine erişilmiştir. Daha sonra ikinci inceleme aşaması olan *ikonografik çözümlemeye* geçilerek eserde kullanılan çizgi, şekil ve biçimsel bütünlüklerin hangi imgeleri ve kişileri simgelediği, kompozisyonun tamamının betimlediği öykü ve alegorilerin neler olduğu ortaya koyularak konu-kompozisyon ilişkisi kurulmuş ve böylece *ikonografik çözümlemeye* erişilmiştir. Son olarak ise eserin nasıl bir bağlam, nasıl bir düşünsel iklim çerçevesine oturduğu sanatçının kişiliği, yaşamı ve kendine özgü sanat yaklaşımı da göz önüne alınarak eser ele alınmış ve eserin *ikonolojik yorumu* yapılmıştır.

19. yüzyılın sonu ile 20. yüzyılın sonu arasındaki zaman diliminde yaşayarak Avrupa'daki bir çok buhrana gerek yakından gerek uzaktan tanıklık eden ve bunları kendi Rus-Yahudi kimliğiyle ve anılarıyla bütünleştirerek tuvallerine aktaran en etkili ressamlardan birisi olan Marc Chagall'ın “Beyaz Çarın Geriliş” adlı eseri 2000 sene önce İsa'nın çarın gerilmesi hadisesiyle görece çok daha yakın bir tarih olan II. Dünya Savaşı'nda Nazi Almanyası'nın Yahudilere yönelik olarak gerçekleştirdiği imha ve soykırım eylemlerinin yani Holokost politikasının Yahudilere getirdiği yıkımı ve ıstıرابı aynı manzara ve zaman boyutunda bir araya getirmiştir. Chagall İsa'nın sadece Hristiyan kimliğini değil onun aynı zamanda Yahudi kimliğini de ön plana çıkararak aralarında binlerce yıllık zaman farkı olan her iki olayda da Yahudilerin çektiği sıkıntıları gözler önüne sermiştir. Ona göre tüm bu yaşananlar sadece bir kimliğe yönelik değildir, tüm insanlığın ortak belleğini oluşturan acı deneyimlerdir. Chagall sosyal ve toplumsal deneyimleri kendi kişisel anılarıyla bütünleştirerek renk kullanımıyla ve metaforlarındaki zenginlikle özgün bir kişisel biçim yaratmıştır. Kullandığı metafor zenginliğinden dolayı Sürrealizm'in kurucularından Andre Breton onun için, “sadece Chagall sayesinde metafor modern resimde yeniden zaferini ilan etmiştir” demiştir (Weisstein, 1954:41)

Sonuç olarak kullanılan yöntem, yapılan çözümleme ve derinlemesine analizlerle yapıtın irdelenmesi sağlanmış, Panofsky'nin “İkonografi ve İkonolojik Sanat Eleştirisi” yöntemiyle bir resme nasıl bakılması gerektiği, bir resmin nasıl değerlendirilmesi gerektiği konusunda kazanımlar elde edilmiştir. Bir sanat eserinden alınacak estetik zevkin artırılması ve buna dair bir bilinç kazandırılması için yöntemin sanat ve sanat eleştirisi formasyonu alan herkes tarafından kullanılması gerektiği düşünülmektedir.

KAYNAKÇA

- Akyürek, E., (1995) Erwin Panofsky ve “İkonografi ve İkonoloji Üzerine”, Alfa Yayınları, İstanbul.
- Albayrak, K. (2001). “Dinsel Bir Sembol Olarak Haç'ın Tarihi,” Dini Araştırmalar, 7(19): 105-129.
- Altuner, H. (2014). “Marc Chagall'ın “Ben ve Köy” Adlı Eserinin Akademik Eleştiri Yöntemiyle İncelenmesi,” Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi, 54(2): 49-72.
- Altuner, H. (2015). “Ekspresyonizmde Hristiyanlık ve “Çarın İsa” Tasvirinin Kullanımı,” SDÜ Fen Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi, 34: 235-258.



- Amishai-Maisels, Z. (1991). "Chagall's 'White Crucifixion'," Art Institute of Chicago Museum Studies, 17(2): 138-153.
- Atasağun, G. (2001). "Yahudilikte Dini Sembol ve Kavramlar," Necmettin Erbakan Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi, 11(11): 125-156.
- Boztaş, E. ve Düz, N. (2014). "İkonografik ve İkonolojik Eleştiri Yöntemine Göre Tintoretto'nun "İsa'nın Vaftizi" Adlı Eserinin Analizi," Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi, 7 (29), 319-329.
- Buckels, C. (2014). White Crucifixion: An Iconographic Analysis. Reverie. <https://cebuckels.wixsite.com/reverie/single-post/2014/11/10/White-Crucifixion-An-Iconographic-Analysis> (Erişim tarihi: 13.07.2020)
- Canta, A. X. (2015). Chagall's White Crucifixion. Reverb Culture. <http://www.reverbculture.com/blog/chagalls-white-crucifixion> (Erişim tarihi: 13.07.2020)
- Chagall, M. (1965) My Life, (Çev.: Dorothy Williams), Peter Owen, Londra.
- Cirlot, J. E. (1971). A Dictionary of Symbols, (Çev.: Jack Sage), Routledge, Londra.
- Cömert, B. (2010). Mitoloji ve İkonografi, De Ki Basım Yayım, Ankara.
- Dağlıoğlu, A. ve İnce, M., (2018). "İkonografi ve İkonoloji Eleştiri Yöntemine Göre Salvador Dali'nin "Çarmıhtaki Aziz Juan İsa'sı" Adlı Eserinin Analizi," Ulakbilge Sosyal Bilimler Dergisi, 6 (26), 945-965.
- Erbarıştıran, T. (2016). Lebriz Sanal Dergi - Marc Chagall ve "Beyaz Çarmıha Geriliş" Tablosu. Lebriz.Com. <http://lebriz.com/pages/lsd.aspx?lang=TR§ionID=6&articleID=1340&bhcp=1> (Erişim tarihi: 13.07.2020)
- Erol, C. Ç., (2019). "İkonografi ve İkonoloji Yöntemine Göre Gülsün Karamustafa'nın "Örtülü Medeniyet" ve "Kapıcı Dairesi" Adlı Eserlerinin Analizi," Journal of Institute of Economic Development and Social Researches, 5 (18), 234-239.
- Fısıh Kuzusu - Hristiyanlıkla İlgili Makale Okuyun. (2018, January 24). KutsalKitap.Org. <https://www.kutsalkitap.org/fisih-kuzusu/> (Erişim tarihi: 13.07.2020)
- Gülbudak, Ö., (2017). "İkonografik ve İkonolojik Eleştiri Yöntemine Göre "Dinteville Alegorisi" Adlı Eserinin Analizi," Uluslararası Amisos Dergisi, 2 (2), 30-48.
- Harris, J. C. (2014). "White Crucifixion and Listening to the Cockerel Marc Chagall," JAMA Psychiatry, 71(10):1096-1097.
- İncil: Hristiyan Kutsal Kitabı. (n.d.). Incil.Info. <https://incil.info> (Erişim tarihi: 13.07.2020)
- Kılıç, S. ve Altuncu, A. (2016). "Yahudi Geleneği Bağlamında Sürgün," II. Uluslararası Ortadoğu Konferansları Bildiri Kitabı, 28-29 Nisan 2016, Kilis 7 Aralık Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi, 516-524, Kilis.
- Lunday, E. (2012). Büyük Sanatçıların Gizli Hayatları, (Çev.: Sevin Okyay), Bkz Yayıncılık Ticaret ve Sanayi Ltd. Şti., İstanbul.
- Mataracı, S. (2019). "Marc Zakharovich Chagall'ın Sürrealizmde Figüratif Kompozisyonları," Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Trabzon.
- Ovadia, A. ve Mucznik, S. (2014). "The Symbolic Significance of the Menorah," Liber Annuus, 64: 603-614.
- Panofsky, E., (2012), İkonoloji Araştırmaları: Rönesans Sanatında İnsancıl Temalar, (Çev.: Orhan Düz), Pinhan Yayıncılık, İstanbul.
- Poyraz, H. (2011). "Sanatın Dili Nasıl Bir Dünyayı Resmeder," Beytulhikme An International Journal of Philosophy, 1(1): 17-25.
- Rosen, A. (2014). The Jewish Jesus in Modern Art: Marc Chagall's 'White Crucifixion' (1938). Jewish/Non-Jewish Relations.

<https://jnjr.div.ed.ac.uk/primary-sources/modern/the-jewish-jesus-in-modern-art-marc-chagalls-white-crucifixion-1938/> (Erişim tarihi: 13.07.2020)

Russell, J. (1985). Marc Chagall Is Dead at 97; One of Modern Art's Giants. The New York Times. <https://www.nytimes.com/1985/03/29/arts/marc-chagall-is-dead-at-97-one-of-modern-art-s-giants.html> (Erişim tarihi: 13.07.2020)

Schneider, D. E. (1946). "A Psychoanalytic Approach to the Painting of Marc Chagall," *College Art Journal*, 6(2): 115-124.

Simon, R. I. (2005). *The Touch of the Past: Remembrance, Learning and Ethics*, Palgrave Macmillan, New York.

Turani, A. (1999). *Dünya Sanat Tarihi, Remzi Kitabevi, İstanbul.*

Tükel, U. ve Yüzcüller-Arsal, S. (2018). *Sözden İmgeye Batı Sanatında İkonografi*, Hayalperest Yayınevi, İstanbul.

Weisstein, A. (1954). "Iconography of Chagall," *The Kenyon Review*, 16(1): 38-48.

Whitfield, S. (2012). Marc Chagall's Gift: "White Crucifixion." *Algemeiner.Com*. <https://www.algemeiner.com/2012/03/05/marc-chagalls-gift-white-crucifixion/> (Erişim tarihi: 13.07.2020)

Wölfflin, H. (2000). *Sanat Tarihinin Temel Kavramları, Remzi Kitabevi, İstanbul.*

Görsel Kaynaklar:

Görsel 1: Marc Chagall, "Beyaz Çarmıha Geriliş", 1938, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 154.6x140 cm, Art Institute of Chicago, Chicago

<https://www.artic.edu/artworks/59426/white-crucifixion> (Erişim tarihi: 13.07.2020)

