

**T.C.**  
**ANKARA ÜNİVERSİTESİ**  
**SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**  
**SANAT TARİHİ**  
**ANABİLİM DALI**

**MARC CHAGALL'IN DİNSEL KONULU VİTRAYLARI**

Yüksek Lisans Tezi

Sıdıka YILMAZ

Ankara- 2011

**T.C.**  
**ANKARA ÜNİVERSİTESİ**  
**SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**  
**SANAT TARİHİ**  
**ANABİLİM DALI**

**MARC CHAGALL'IN DİNSEL KONULU VİTRAYLARI**

Yüksek Lisans Tezi

Sıdıka YILMAZ

Tez Danışmanı  
Prof. Dr. Kıymet GİRAY

Ankara- 2011

**T.C.**  
**ANKARA ÜNİVERSİTESİ**  
**SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**  
**SANAT TARİHİ**  
**ANABİLİM DALI**

**MARC CHAGALL'IN DİNSEL KONULU VİTRAYLARI**

Yüksek Lisans Tezi

Tez Danışmanı: Prof. Dr. Kıymet GİRAY

Tez Jürisi Üyeleri

**Adı ve Soyadı**

Prof. Dr. Kıymet GİRAY

Prof. Dr. Nevin ÖZKAN

Yrd. Doç. Dr. Rüstem Bozer

**İmzası**

.....  
.....  
.....

Tez Sınavı Tarihi: 16/02/2011

**TÜRKİYE CUMHURİYETİ**  
**ANKARA ÜNİVERSİTESİ**  
**SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE**

Bu belge ile, bu tezdeki bütün bilgilerin akademik kurallara ve etik davranış ilkelerine uygun olarak toplanıp sunulduğunu beyan ederim. Bu kural ve ilkelerin gereği olarak, çalışmada bana ait olmayan tüm veri, düşünce ve sonuçları andığımı ve kaynağını gösterdiğimi ayrıca beyan ederim (16/02/2011)

Sıdıka YILMAZ

## ÖNSÖZ

Ocak 2009 tarihinde hazırlanmaya başlanan “Marc Chagall’ın Dinsel Konulu Vitrayları” başlıklı yüksek lisans tezi, iki yıl boyunca sürdürülen araştırma ve incelemeler sonunda tamamlanmıştır. Akademik anlayış ve disiplin içinde, bilimsel yöntemlere dayanılarak hazırlanan söz konusu çalışmanın, gelecekte konu ile ilgili yapılacak olan diğer çalışmalara da yardımcı olması amaçlanmıştır.

Çalışmada, öncelikle Marc Chagall’ın vitray çalışmaları, daha açık bir ifadeyle bu tür çalışmalarında uyguladığı teknik ve kompozisyonun yanı sıra, çizimlerinin ikonografik çözümlemesi de ele alınmıştır. Ayrıca çalışma, Chagall’ın modern dönem ressamı olarak, dinsel konulara bakış açısı yanında, kilise gibi dinsel amaca yönelik inşa edilmiş mekânlar için vitray sanatını nasıl yorumlayarak uyguladığının tespiti ve değerlendirilmesi niteliğindedir.

Bu çalışmada bilgi ve tecrübesi ile desteğini hiçbir zaman esirgemeyen danışmanım Sayın Prof. Dr. Kıymet GİRAY’a, İngilizce kaynakların çevirilerinde yardımcı olan Kültür ve Turizm Uzmanları Umut AKSUNGUR ile Naz İÇÖZ’e, tezin düzenlenmesinde katkı sağlayan Kültür ve Turizm Uzmanları Serdar GÜVEN, Müzeyyen Diler CAN ile Pınar COŞKUN’a ve Almanya, Fransa ve İsviçre’de gerçekleştirilen alan araştırmalarındaki katkılarından dolayı eşim Dr. Hakan YILMAZ’a teşekkür etmeyi zevkli bir borç bilirim.

## İÇİNDEKİLER

<b>1. GİRİŞ</b> -----	<b>1</b>
<b>2. MARC CHAGALL (1887-1985)'IN YAŞAMI</b> -----	<b>7</b>
<b>3. MARC CHAGALL'IN SANAT YAŞAMI</b> -----	<b>23</b>
3.1. Marc Chagall'ın Sanat Anlayışı -----	23
3.2. Marc Chagall'ın Dinsel Konulara Yaklaşımı -----	34
<b>4. VİTRAY SANATININ TANIMI VE GELİŞİMİ</b> -----	<b>41</b>
<b>5. MARC CHAGALL'IN VİTRAYLARI</b> -----	<b>45</b>
5.1. Marc Chagall ve Vitray Sanatı-----	45
5.2. Marc Chagall'ın Vitraylarının Teknik Özellikleri-----	51
5.2.1. Simons Vitray Atölyesi -----	55
<b>6. MARC CHAGALL'IN DİNSEL KONULU VİTRAYLARI</b> -----	<b>61</b>
6.1. Assy (Fransa), Notre-Dame de Toute Grâce Kilisesi Vitrayları-----	61
6.2. Moissac (Fransa) Sant Pieree Kilisesi Vitrayları -----	64
6.3. Metz (Fransa) Saint Etienne Katedrali Vitrayları -----	66
6.4. Kudüs (İsrail) Hadassah-Hastanesi Sinagogu Vitrayları -----	80
6.5. New York ( ABD) B.M Örgütü Binası Vitrayı-----	117
6.6. Tarrytown (ABD), Pocantico Hills, The Union Kilisesi Vitrayları -----	125
6.7. Tundeley (İngiltere) All Saints Kilisesi Vitrayları -----	131
6.8. Zürih (İsviçre) Fraumünster Kilisesi Vitrayları-----	141
6.9. Nice (Fransa) National Museum of the Biblical Message of Marc Chagall (Ulusal Marc Chagall Kutsal Kitabın Mesajı Müzesi) Vitrayları -----	149
6.10. Reims (Fransa) Notre-Dame Katedrali Vitrayları -----	153

6.11. Chichester (İngiltere) The Holly Trinity (Kutsal Üçlü Birlik) Katedrali Vitrayları-----	167
6.12. Sarrebourg (Fransa) Cordeliers Şapeli Vitrayları-----	169
6.13. Mainz (Almanya) St. Stephan Kilisesi Vitrayları-----	176
6.14. Le Saillant (Fransa) Cemaat Kilisesi Vitrayları-----	202
<b>7. DEĞERLENDİRME -----</b>	<b>207</b>
7.1. Marc Chagall Vitraylarının Sanatsal ve Üslüpsal Olarak Değerlendirilmesi --	207
7.2. Marc Chagall'ın Vitraylarının İkonografik Bağlamda Değerlendirilmesi -----	218
7.2.1. Yeni Ahit (İncil) ile İlgili İkonografi -----	221
7.2.2. Eski Ahit (Tevrat) İle İlgili İkonografi -----	227
7.3. Marc Chagall'ın Vitraylarında Sembollerin Değerlendirilmesi -----	238
<b>SONUÇ-----</b>	<b>242</b>
<b>ÖZET-----</b>	<b>245</b>
<b>SUMMARY -----</b>	<b>246</b>
<b>BİBLİYOGRAFYA-----</b>	<b>247</b>

## 1. GİRİŞ

Modern sanatı değerlendirebilmek için, modern sanatın gelişim kronolojisi içinde ortaya çıkan farklı sanat hareketlerinin niteliklerini belirleyen estetik gelişimleri izlemek ve bu gelişmelerin göstergesi olarak da sanat hareketlerini yönlendiren sanatçıları ve eserlerini derinlemesine incelenmesinin gerekliliği düşünülmektedir.

20. yüzyılın modern akımlarının önemli sanatçılarından Marc Chagall'ın sanatının incelenmesi de bu nedenle önemlidir. Rusya'nın Vitebsk şehrinde 1887 tarihinde doğan, Moşe Segal adıyla nüfus kütüğüne kaydedilen Marc Chagall, 28 Mart 1985 günü Fransız Rivera'sının Paul de Vence kasabasında 98 yaşında yaşama veda etmiştir.

Chagall gerek Rusya'dayken gerekse Fransa'ya yerleştikten sonra da, 20. yüzyılın modern sanatında devrim yaratan akımların ve akademilerin hep dışında durmuş olsa da bu onun modern sanat akımdan etkilenmediği anlamına gelmez.

Chagall, sanatsal gelişimin başlangıcında kübizm, fovizm ve ekspresyonizm izinden yürümüş, sembolizm ve sürrealizm akımların birleşik etkileri ile de sanatının temelini geliştirmiştir. Rus ve Devrimci Tabela sanatından da üslubunu belirleyen etkiler almıştır. Chagall'ın sanatı lirik ve düşsel özellikler gösterir. Rus folkloru, Yahudi gelenekleri ve Sevgililer sıkça işlediği temalar arasında yer almaktadır.

Chagall'ı farklı kılan önemli bir özellik de onun Rus Yahudi'si modern bir sanatçı olarak Tevrat betimlemelerinin yanı sıra İncil tasvirleri ile de dini yapılarda yer almasıdır.

Chagall Rus-Yahudi asıllı modern bir sanatçı olarak, güzel sanatlarda Yahudi geleneğinin eksikliği olan insan tasvirinin yasak olmasının telafisi olarak Kutsal

Kitap'ı resimlemiş; “Çarmıha Geriliş” tasvirlerinde Hristiyan ve Yahudi ikonografisini aynı anda kullanarak 20. yüzyıldaki Yahudi halkının yazgısına yas tutmuştur.

Chagall resim sanatı içerisinde yeterince tanınmasına karşın dünya çapında dini ve kamu kurumlar için tasarladığı, mozaikleri, duvar resimleri, duvar halıları ve vitrayları yeterince tanınmamaktadır.

Chagall mimari tezyinat üzerine yaptığı çalışmaları ile dönemin modern sanatçıları arasında farklı bir ün kazanmasına neden olmuştur. Bunun nedeni de İkonografik konuların 20. yüzyıl modern sanatçılar tarafından ele alınmaya başlanması sonucunda Chagall'ın bu konulara yüzyılın diğer sanatçılara oranla sayısal olarak daha fazla mimari yapıda yer alan vitraylarında yer vermesi olarak açıklanabilir.

20. Yüzyılın mimari gelişimini belirleyen, Fransa Assy Notre-Dame de Toute Grace, Fransa Moissac Eglise Abbatiale Saint-Pierre Chapelle du Saint Sacrement, Fransa Metz Saint-Etienne Katedrali, Kudüs Hadassah-Hebrew Üniversite Hastane Sinagogu, ABD New York Birleşmiş Milletler Binası, ABD Tarrytown Pocantico Hills The Union Kilisesi, İngiltere Tudeley All Saints Kilisesi, İsviçre Zürich Fraumünster, Fransa Nice Ulusal Mesaj Müzesi, Fransa Reims Notre-Dame Katedrali, İngiltere Chichester Katedrali, Fransa Sarrebourg Şapeli ve Almanya Mainz Saint Stephan Kilisesine ait vitrayların; Tokyo (1965) ve Tel Aviv'de (1966) duvar dekorasyonları; Assy (Fransa),Notre-Dame de Toute Grâce Kilisesine ait duvar çinisi (1956–1957), Kudüs'teki parlamento binası (1965) ile Niza Marc Chagall Kutsal Mesaj Müzesini mozaik panoların (1972); New York Metropolitan Opera Binası (1965) ve Chicago First National Bankası (1972) duvar resimlerin ve

Paris Opera Binası (1964) tavan resminin, Chagall'a yaptırılması, sanatçının hem teknik hem de estetik duyarlılık anlamında önemini belirlemiştir.

Chagall'ın sanat eserleri, döneminde açılan sergiler, dünyanın önemli koleksiyonlarına kabul edilen eserleri ve kazandığı ödülleri ile kanıtlarken hakkında yazılan birçok makale ve kitapla da bilimsel veriler arasında yerini bulmuştur.

Sanatçının mimari eserleri süsleyen mozaik, duvar resmi ve vitrayları Chagall'ın adına düzenlenen kitap ve kataloglarda yer almaktadır.

Marc Chagall'ın modern sanatçı olarak dinsel yapılarda Yahudi ve Hristiyan ikonografik konulu eserleri ile yer alması onun çok yönlü çalışmalarını belgelemektedir.

Marc Chagall'ın Modernizm içinde ikonografik gelişimi, sanatçının üslup özelliklerini koruyarak ikonografik yorumlar yapabildiğini kanıtlamakta böylece ikonografik sanatı çağdaş sanat yorumlarına açılabilmesini belgelemektedir.

Çağdaş Vitray sanatının teknik, konu ve üslup açısından gelişimini ele alan bu tez ikonografik okumaları da içermekte ve aynı zamanda sanatçının üslup gelişimini belirlemeyi hedeflemektedir.

Araştırmalar doğrultusunda bu çalışma Chagall'ın vitraylarını doğrudan doğruya ele alan uluslararası çalışmalar içinde bilimsel yöntemlerle yapılmıştır.

Bu bağlamda, ülkemiz sanat tarihi çalışmaları açısından da önemli bir kaynak teşkil edecek olan "Marc Chagall'ın Dinsel Konulu Vitrayları"nın konu alan yüksek lisans tezi çalışmalarına başlanmıştır.

Bu tez çalışması Chagall'ın dinsel mimari eserlere ait vitrayların tespit edilerek her birinin sanatsal ve üslupsal özelliklerini sanat tarihi bakımından irdelemeyi amaçlamaktadır.

Çalışmanın ana inceleme konusu olarak Marc Chagall'ın sadece dinsel konulu vitrayları ele alınmıştır. Bu konunun seçilmesindeki ana etken; vitray sanatının üslup açısından irdelemesinde ikonografik konuların daha fazla imkân sunması olarak değerlendirilebilir. İkonografik vitraylardan yola çıkılmak suretiyle sanatçının dinsel konulara bakış açısı ile ilgili analizlere de çalışma boyunca yer verilecektir.

Bununla birlikte, sanatçının diğer sanat alanlarında verdiği eserler ile ikonografik konulu olmayan vitrayları, araştırmanın fiziksel sınırları açısından kapsam dışında bırakılmıştır.

Çalışmamıza ilişkin araştırmalar esnasında; Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü Kütüphanesinde ve Ankara Üniversitesi Sanal Kütüphanesinde gerçekleştirilen çalışmalarımızın dışında sanatçı ile ilgili ülkemizde yeterince Türkçe basılmış kaynak olmaması nedeniyle, Wiesbaden ve Frankfurt Halk Kütüphanesi'lerinde literatür ve kaynak taraması gerçekleştirilmiştir. İlaveten Almanya, Fransa ve İsviçre'de konu ile ilgili bilimsel kaynaklar satın alma yoluna gidilmiştir. Söz konusu bilimsel kaynaklar detaylı bir incelenmenin ardından Almanca'dan Türkçe'ye çevrilmiş ve tez çalışmasında kullanılmıştır.

Çalışmanın uygulamalı araştırma bölümünde, öncelikle Chagall vitrayları bulunan Fransa, Almanya ve İsviçre'ye inceleme amaçlı ziyaretler gerçekleştirilmiştir. Fransa'da Reims Notre-Dame Katedrali, Metz Saint Etienne Katedrali ve Sarrebourg Cordeliers Şapeli, Almanya'da Mainz St. Stephans Kilisesi ve İsviçre'de ise Zürih Fraumünster Kilisesi'nin vitrayları yerinde tarafımdan görülüp incelenmiştir.

Alan araştırmasında gerçekleştirilen görsel incelemelerden elde edilen verilerin yanı sıra, Chagall'ın sanatı üzerinde çok yönlü çalışmaları bulunan ve aynı zamanda Almanya Mainz St. Stephans kilisesinin eski papazı Claus Mayer ile yüz yüze bir görüşme gerçekleştirilmiştir. Bahse konu szly görüşme esnasında Chagall'ın dinsel konularda simge kullanımına ilişkin önemli belge ve bilgilere ulaşılmıştır.

Ayrıca Fransa Reims'te bulunan, Chagall'ın vitray çalışmalarına büyük katkıları olan ve bu merkezin en eski ve en başarılı vitray atölyeleri arasında yer alan Simon Marq Atölyesi ziyaret edilmiştir. Bu vesile ile atölyenin müdürü Stephani Marq ve cam ustası ve Benoıt Marq'la görüşmek suretiyle Chagall'ın vitray sanatında kullandığı teknik özellikler hakkında detaylı bilgi ve belgelere ulaşılmıştır. Toplanan bu bilgiler, çalışmamızın amacına uygun olarak tasnif edilerek çalışma fişleri hazırlanmıştır.

Yukarıda belirtilen amaçlar doğrultusunda çalışma, yedi bölümden oluşmaktadır: “Giriş”i oluşturan birinci bölümün ardından kavramsal çerçeveyi oluşturan ikinci bölümde, sanatçının kendi hayatını kaleme almış olduğu “Yaşamım”<sup>1</sup> adlı özyaşam öyküsü baz alınarak “Marc Chagall'ın Yaşamı” tarihsel kronoloji gzetlenerek ele alınmıştır, nc bölümde “Marc Chagall'ın Sanat Anlayışı” ve “Marc Chagall'ın Dinsel Konulara Yaklaşımı” belirtilmiştir, dördüncü bölümde “ Vitray Sanatının Tanımı ve Gelişimi”nden kısaca bahsedilmiştir, beşinci bölümde “Marc Chagall'ın Vitrayları” başlığı altında “Marc Chagall'ın Vitray Sanatının Teknik zellikleri” ve “Simons Vitray Atölyesi” altbaşlıkları irdelenmiştir.

---

<sup>1</sup> Marc Chagall, “Yaşamım” adlı özyaşam öyküsü, 1921–22 yılları arasında, otuz beş yaşında, Moskova'da yazmıştır. Söz konusu eseri büyük bir dş gücü ile yazılmış olup bütün zyaşamykleri arasında en güzel olanlardan biridir (Aharon, 2009: 74).

Konumuzun esasını ve katalog kısmını teşkil eden beşinci bölümde ise “Marc Chagall’ın Dinsel Konulu Vitrayları”, kronolojik sıra gözetilerek, vitrayların yer aldığı mimari eserler hakkında kısa bilgiler verilmiş ve bu doğrultuda çalışmamız kapsamına giren vitrayların üslupsal ve ikonografik özelliklerine değinilmiştir. Bu bilgilerin sonuna, söz konusu dinsel konulu vitraylara ait fotoğraflar eklenmiştir. Fransa’da Reims Notre-Dame Katedrali, Metz Saint Etienne Katedrali ve Sarrebourg Cordeliers Şapeli, Almanya’da Mainz St. Stephans Kilisesi ve İsviçre’de ise Zürih Fraumünster Kilisesi’nin vitrayları, yerinde tarafımdan görülüp fotoğraflanmakla birlikte, geriye kalan dokuz eserin vitraylarına ait fotoğraflar, çeşitli kaynaklardan edinilmiştir.

Değerlendirme bölümünde, “Marc Chagall Vitraylarının Sanatsal ve Üslupsal Olarak Değerlendirilmesi” başlığı altında, Chagall’ın tespit edilen dinsel konulu vitraylarının sanatsal özelliklerinin irdelenerek; kendi içinde ve aynı dönemi paylaşan çağdaş sanat eserleriyle karşılaştırması yapılmış; benzer ve farklı üslup değerleri ortaya konulmuştur. Ayrıca yine değerlendirme bölümünde “Marc Chagall Vitraylarında İkonografi” ve “Marc Chagall Vitraylarında Semboller” başlıkları sanatçının dinsel konulu vitrayları üzerinden gidilerek geniş bir bakış açısı ile ele alınmıştır.

Sonuç bölümünde ise “Marc Chagall’ın Dinsel Konulu Vitray”larına ilişkin veriler yorumlanmıştır.

## 2. MARC CHAGALL (1887-1985)'IN YAŞAMI

Asıl ismi Moshe Shagal olan Marc Chagall, Belarus (Beyaz Rusya) sınırları içinde kalan Vitebsk<sup>2</sup> kasabası Liosno Getto'sunda, 8 kardeşin en büyüğü olarak 7 Temmuz 1887 tarihinde doğmuştur. Yahudi bir anne ve babaya sahip olan ressam geleneklerine bağlı, sinagoga giden, balıkçı babasına işlerinde yardım eden duyarlı bir çocuktur. Yoksul ve kalabalık bir ailede büyürken Yahudilerin sosyal ve kültürel yaşamlarını da iyi gözlemlediği "Yaşamım" adlı özyaşam öyküsünde göze çarpmaktadır.

Chagall, o zaman hale kullandığı Musa ön ismi ile 1893- 1900 yılları arasında öğrenciliğe Vitebsk'te "Cheder" adı verilen Yahudi İlke ve Cemaat okulunda devam etmiştir. İbranice ve Kutsal Kitabı bu okulda öğrenir. On üç yaşına kadar yedi yıl aynı okula devam eder. O yıllarda Yahudi çocukları Rus okullarına alınmamakla birlikte, annesi onu elli ruble rüşvet vererek Vitebsk okuluna kaydettirmiştir. Altı yıl bu okula giden Chagall, Rusça ve geometri de öğrenir. Okulda öğrendikleri tablolarındaki geometrik desenleri derinleştirmiştir. Bu konudan şu şekilde bahsetmiştir: *"En çok geometriyi seviyordum. O konuda kimse elime su dökemezdi. Çizgiler, açılar, üçgen ve kareler beni baştan çıkararak adeta uzaklara çok uzaklara götürüyordu. Bu dersler esnasında sadece tacım eksikti"* (Chagall, 1959: 50).

Geometri dersinin etkileri, daha sonra Modern sanat içerisinde üslubunu belirleme

---

<sup>2</sup> Ortaçağ geleneğini koruyan Rus eyalet şehri Vitebsk'te birbirini tamamlayan ama birbirinden de tamamen farklı iki grup şehre hâkim konumundaydı. Söz konusu olan bu iki grup Chagall'ın resimsel gelişiminde derin etkisi olmuştur: Birinci grup kökleri toprağa bağlı olan çiftçiler ikinci grup ise inanç ve gelenekleri dışında her şeyleri görmemezlikten gelen Getto içersinde yer alan zanaatkarlar ve esnaflardır. Chagall'ın ailesi de bu ikinci gruba dâhildi. Doğu Avrupa'da yaşayan Yahudi toplumlari Chassidisch (Hasidizm)'e bağlı olup tamamen bu popüler ve mistik Yahudi dinsel akımının etkisi altında yaşamışlardır. Chagall, içinde yetiştiği söz konusu olan bu şanlı ve etkili kişileri ve ezoterik düşünceye katkıları ve zengin anlatım ile efsaneler geleneği yetişmiştir ve kendi ifadesi ile de çocukluğunu kapsayan muhteşem olanın hissi ve ritüelin dinsel şiddetli sıcaklığını derinden hissetmiştir. Ve bu ortamda bir ressam gözü ile de Şabbat kandillerinin yanan ışıklarını görebilmiştir. (Leymarie, 1975: 7-8).

aşamasındaki arayışları içinde öncelikle Kübizm hareketine ilgi duymasına neden olacaktır.

Ardından, salon ressamı Jehuda Pen'in<sup>3</sup> atölyesinde 2 ay öğrenci olarak çalışmıştır. Chagall, özyaşam öyküsünde bu durumu şu şekilde dile getirmiştir:

*“Babamın mavi gözleri vardı ama elleri nasır içindeydi. Çalışır, dua eder, kendiyile barışık yaşardı. Ben ne yapacaktım peki, onun gibi yük mü taşıyacaktım? Ellerime baktım, onlar fazla yumuşaktı, bunu yapabilmem için gerekli güç bende yoktu. Aslında bundan da memnundum; çünkü bu nedenlerden dolayı sanatçı olmak dışında başka seçeneğim de kalmıyordu. Kendi yolumu bulmam gerekiyordu; beni gökyüzünden ve yıldızlardan koparmayacak, hayatın anlamını kavramımı sağlayacak bir uğraş. Şundan emindim ki, sanatçı olduğum ve ekmeğimi bu yolla kazandığım zaman adam da olacaktım. Kader karar vermişti. Bu okula gitmekten başka hiçbir şey söz konusu olamazdı ve sonra da sanatçı olacaktım. Oysa evde ‘sanat’ sözcüğünü ilk kullanan bendim. Sanat nedir? Sanatçı nedir? diye soruyordu ailem bana (Chagall, 1959: 53, 65–66).*

Chagall’ın bu soruya yanıtı, bilindiği üzere kendi yaşamı ve yapıtları olmuştur. Chagall ilk gençlik yıllarından itibaren daima hayatının anlamını aramıştır. İşçi ailesinin bir ferdi olmasına karşın, o içinden daima hayatının başka bir amaca hizmet edeceğini hissetmiştir. Onun için çıkış noktası da sanat olmuştur ve o bu yolda daima üreten bir sanatçı olarak iz bırakmıştır.

Bu yıllarda okul arkadaşı Victor Mecler ile Saint Petersburg’a gitmiştir. Bu şehirde bir yandan fotoğraf rötuşlama işi yaparak geçimini temin ederken, bir yandan

---

<sup>3</sup> Marc Chagall, özyaşam öyküsünde Jehuda Pen’den daima sevgiyle şu şekilde bahsetmiştir: *“Pen’i hep sevmişimdir. Onun titrek suretini çok sık anımsıyorum. O, hatıralarımda tıpkı babam gibi yaşamaktadır. Ne zaman memleketimin sokaklarını düşlesem, o an hemen burada hemen yanımda beliriverir”* (Chagall, 1959: 50).

da -bir buçuk yıl- Leon Bakst'in Svaneva Sanat Okulu'na devam etmiştir<sup>4</sup>. Dönemin tanınmış Rus sanatçılarından Leon Bakst'dan resim sanatında renk ve kompozisyonun temel öğeleri konusunda çok şey öğrenmiştir. Ayrıca Bakst ona resimlerinde daha az renkle çalışması sonucunda renklerin etkileyciliğini artıracığı konusunda telkinde bulunmuştur. Bakst; Art- Nouveau etkiler altındaydı ve aynı zamanda sahne dekorasyonu alanında çalışmaktadır. Diaghilev'in "Rus Balesi" için bir öneriyi değerlendirerek çalışmak üzere Paris'e gitmeye karar verdiğinde Chagall yardımcısı olarak onunla gelmek istediğini söylemiştir, Bakst bu öneriyi geri çevirmiştir (Provoyeur, 1985: 76, 82, 86). Chagall'ın ısrarla Paris'e gitmek istemesi; daha o yıllarda onun sanatını geliştirebilmesi açısından Paris'in çok önemli bir merkez olduğunun bilincinde olduğunu kanıtlamaktadır.

1909 yılında Vitebsk'e yaptığı bir ziyaret esnasında ortak bir arkadaşları olan Thea'nın vasıtasıyla bir mücevhercinin kızı olan ve ilerde de evleneceği Bella Rosenfeld ile tanışmıştır. Chagall bu karşılaşmadan şu şekilde bahsetmiştir:

*"...Onu görür görmez onunla birlikte olmam gerektiğini anladım! Onun suskunluğu benim suskunluğumdu. Onun gözleri benim gözlerimdi. Her ne kadar onu ilk defa görmüş olsam da sanki çocukluğumu, geçmişimi, geleceğimi biliyor gibiydi; sanki içimi okur gibiydi ve dolayısıyla da bütün beğenilerimi. Hissetmişim, o benim karımdı. Soluk teni ve gözleri. Ne kadar da büyük, yuvarlak ve kapkaraydılar! Sanki onlar benim gözlerim ve ruhumdu. Thea, o an bana yabancı olmuştu. Ben yepyeni bir eve adım atar gibiydim hem de sonsuza denk..."* (Chagall, 1959: 73-74).

---

<sup>4</sup> Marc Chagall, yine özyaşam öyküsünde okula başvuru esnasında Leon Bakst ile aralarında geçen şu dialoğa yer vermiştir: "Bakst, çalışmalarımı bir yandan dosyadan çıkartıp yere saçıyordu bir yandan da kibar bir ifade ile "evet aslında bunlar da yetenek var fakat bozulmuşlar, yanlış yoldalar... Bozulmuşlar..." diyordu". Bakst daha sonra 1911 yılında Paris'te Chagall'ı ziyaret edip resimlerini gördüğünde ise "Bakınız! Artık renkleriniz şakıyor" demiştir (Chagall, 1959: 88).

Gerçekten de karısı Bela, onun hayatında olduğu kadar sanatında da büyük bir etkiye sahip olmuştur. Sanatçı bu büyük etkiden şu sözlerle bahsetmiştir:

*“Sadece odamın penceresini açmama, onunla birlikte içeriye gök mavisi, aşk ve çiçekler giriyordu. Uzun zamandan beri tamamen siyah ya da bembeyaz giysileri ile sanatımın ana motifi olarak resimlerimde yer alıyordu. Onun onayını almadan hiçbir suretle bir resme veya gravüre başlayamam...”* (Chagall, 1959: 120).

Bir sanat koruyucusu olan Maxim Vinaver, yetenekli Chagall'ı Paris' gitmesi için cesaretlendirmiş; “Düğün” adlı tablosunu da ona bu seyahati gerçekleştirecek parayı vermek için satın almıştır. Bu dönemde Vinaver'in izniyle Chagall “Voshod” adlı derginin yazıhanesinde yatıp kalkmakta ve ayda 10 Ruble kazanmaktadır. Kaldığı odanın duvarları kendi tablolarıyla doludur. Daha sonra babasının da para göndermesiyle Paris'e gitme hayallerini gerçekleştirecektir. Paris tutkusunu “Yaşamım” adlı otobiyografisinde *“bir ağacın, suya nasıl ihtiyacı varsa sanatımın da Paris'e öyle ihtiyacı var”* şeklinde ifade etmiştir. Yine kendi anlatımıyla, Paris onun ikinci Vitebsk'i olmuştur.

Chagall Paris'e geldikten sonra La Palette sanat akademisine kayıt olmuş; bir yandan galerilerde çalışırken, fırsat buldukça müzeleri gezmiş, değişik sanatçı grupları ile ilişkiler kurarken, bu dönemde guaş tekniğini keşfetmiştir. Sanatçı Paris'teki ilk günlerini şu sözleri dile getirmiştir:

*“Paris'te yaşadığım ilk günlerde memleketime bir an önce geri dönmek için, adeta fırsat kolluyordum. Fakat Louvre Müzesi, içimde yaşadığım bu ikilemi bitirmeyi başarmıştı. Yuvarlak Veronese Salonun ya da Édouard Manet, Eugène Delacroix, Gustave Coubet'in olduğu mekânlara girmemle birlikte, Sanat'tan başka bir şey istemediğimi anladım. Paris'te her şey özellikle de sanatsal olan her şey*

*keşfedilebilir duygusunu yaşattıyordu...Sürekli müzeleri ve sergileri geziyordum... Ve burada keşfettiklerimi bana hiçbir akademinin de vermeyeceğini anlamıştım...”*  
(Chagall, 1959: 100–101).

Chagall, müze ve sergi gezmeleri esnasın da pek çok sanatçıdan etkilendiğini de ifade etmiştir:

*“Rembrandt Harmenszoon van Rijn beni kendine çekmişti. Jean Siméon Chardin, Jean Fouquet, Théodore Gericault beni pek çok kez kendilerine tutsak etmişti* (Chagall, 1959: 106).

Chagall’ın bu ifadelerinden, her ne kadar onun aktif olarak hiçbir sanat akımına katılmamış olsa da Paris’te kaldığı süre (1910-1914) boyunca gerçekleştirdiği müze ve sergi ziyaretleri esnasında o yıllarda Avrupa’da çığır açan yenilikçi sanat akımlarının yanı sıra realizm, romantizm ve empresyonizm gibi klasik akımları da yakından takip ettiği ve onlardan etkilendiği anlaşılmaktadır.

Paris’te yaptığı ilk tablolardan “Stüdyo” adlı tablosunda renk açısından Vincent Van Gogh etkisi vardır. Van Gogh dönemin bütün sanatçıları etkilediği gibi Chagall’da etkilemiştir. Sanatçının “Sabbath–1910” adlı tablosu da Kübist etkilerin anlatımıdır. Fovist akım Chagall Paris’e gelmeden önce dağılmış olmakla birlikte Chagall’ın resimlerindeki canlı ve yoğun renklerde Fovist etkiler de görülmektedir. “Düğün (The Wedding)” adlı 1910 tarihli tabloda Fovist etkiler açıkça göze çarpar. Bu dönemde Paris’te, Kübizm ve İtalyan Fütürizmi de tartışılmakta olan sanat akımlarıdır. Chagall’ın Paris’te yaşadığı yıllarda André Derain, Henri Matisse, Maurice De Vlaminck, Robert Delaunay, Fernand Léger, André Lhote, Jean Metzinger, Kompozitör Igor Stravinsky, Koreograf ve Balet Sergei Diaghilev Chagall’ın çevresindeki sanatçılardır.

Chagall, 1911–1912 yıllarında, La Ruche<sup>5</sup> Stüdyolarına taşınmış; böylelikle aydınlık ve geniş bir atölyeye sahip olmuştur. Bu dönemde ressam Amedeo Modigliani kapı komşusu, Şair Blaise Cendrars, Guillaume Apollinaire, yazar ve eleştirmen André Salmon yakın arkadaşlarıdır. Vladimir İliç Lenin’de kısa bir süre bu stüdyolarda kalmıştır. La Ruche stüdyolarında kalan ressamlar, ortak hemen hiçbir özellikleri olmamasına rağmen “Paris Okulu”<sup>6</sup> olarak adlandırılmışlardır. Chagall, La Ruche’de kalırken Pablo Picasso’nun Montmartre’da yaşadığını öğrenir ve Şair Guillaume Apollinaire’den Picasso’yu kendisine tanıştırmasını istemiştir. Apollinaire’in onun bu isteğini:

*“Picasso mu? İntihar etmek mi istiyorsun?” Bilmiyor musunuzki onun bütün arkadaşlarının sonu öyle olmuştur”* (Chagall, 1959: 112) diye yanıtlamakla birlikte onu daha sonra Picasso ile tanıştırdığı bilinmektedir.

Ancak, Chagall hiçbir zaman Picasso ile iyi bir dostluk kurmayacaktır. Bu dönemde en yakın arkadaşları iki şair Cendrars ve Apollinaire’dir.

Apollinaire’ e ayrıca Chagall’ı Herwarth Walden ile tanıştırır. Walden sanatçıyı 1914 yılında Berlin Sanat Hareketinin “Alman Güz Salonunda” gerçekleştirecek olan sergiye davet eder. Walden, Chagall’ın eserlerinin Alman sanatseverler tarafından büyük ilgi görmesi üzerine onun için Berlin’de kişisel bir sergi düzenler. Sergide yer alan eserleri ayrıca galerinin dergisi “Der Sturm”<sup>7</sup> tarafından yayımlanır.

---

<sup>5</sup> La Ruche, heykeltıraş Alfred Boucher tarafından 1902 yılında Montparnasse semtinde Fransız ve yabancı sanatçıların ikamet etmesine uygun olarak stüdyo dairelerin yer aldığı 3 katlı ve yuvarlak planlı bir yapı şeklinde kurulmuştur ([http://de.wikipedia.org/wiki/La\\_Ruche](http://de.wikipedia.org/wiki/La_Ruche), 2010).

<sup>6</sup> II. Dünya Savaşı’nın yaratmış olduğu kaotik ortamdan doğan Paris Ekolü, Fransa’nın başkentinin yeniden dünya’nın sanat merkezi olma isteminin yarattığı bir harekettir. Savaşın sona ermesiyle birlikte Amerika’dan geri dönüşler, Paris’in yaşamına yeniden bir biçim verme tasasını da birlikte getirmiştir. Paris Ekolü, geri dönen Fransız sanatçılar ve dünyanın her yerinden Paris’e gelen sanatçıların çok katmanlı kültür dokusunun oluşturduğu bir sanat hareketi olarak ortaya çıkmıştır (Giray, 2007: 5).

<sup>7</sup> 20. yüzyılın başlarındaki en çok ses getiren sergiler Berlin’de gerçekleşmiş, özellikle de Fransız, Alman, Rus ve İtalyan akımlarının çoğu ilk kez Berlin’de sergilenmişlerdir. Marinetti gibi Apollinaire

Sanatçının bu ilk kişisel sergisi, büyük bir başarı kazanır, sanatçının uluslararası ününün başlangıcını oluşturur ve aynı zamanda Alman dışavurumculuğun başlangıcı olarak kabul edilir<sup>8</sup> (Provoyeur, 1985: 91).

Chagall Paris'te dört yıllık deneyimden sonra 1914 yılında Vitebsk'e geri döner<sup>9</sup>.

1914–1915 yılları arasında savaş döneminin ekonomik sıkıntıları sürmekte ve sanayi durgunluğu yaşanmakta olduğu için sanatçı tual bulamadığından kâğıt üzerine altmış tablo yapar. “Gazete Satıcısı”, “Siyah-Beyaz Yahudi”, “Yeşil Yahudi”, “Kırmızı Yahudi” bu tablolardan bazılarıdır. Birinci Dünya Savaşı çıktığından Paris'e dönemeyen Chagall, Bella ile evlenir ve bir tanıdığıının yardımıyla Saint Petersburg'daki Savaş Bürosu'nda iş bulur. Bu sıralarda Vladimir Mayakovsky, Alexander Blok, Sergei Yesenin ve Boris Pasternak ile sık sık görüşmektedir. Mart 1915 ve Nisan 1916 yıllarında Saint Petersburg'da iki kişisel sergi açar. 18 Mart 1916'da kızı İda dünyaya gelir (Şevki, 2009: 465).

1900'lerin ilk yirmi yılı bilindiği gibi, Çarlık Rusya'sında, o güne değin Rusya'da bir benzeri yaşanmamış, birbirini izleyen yenilikçi sanat akımların dönemidir. Hem şiir, hem tiyatro, hemde görsel sanatlarda kendini gösteren bu

---

de “Der Sturm” sanat galerisi tarafından Berlin'e davet edilmiş, “Der Sturm”ün yöneticisi Walden, Alman topluluklarını olduğu kadar yabancı toplulukları da tanıtmıştır. Düzenlemiş olduğu fütürist sergi, genç Alman sanatçılara yararlanabilecekleri önemli bir sanatsal deneyim sunmuştur. Der Sturm dergisi de, çeşitli bildiriler, özellikle de fütüristlerin bildirimlerini yayımlayarak ve öncü sanatları şiddetli biçimde savunarak en az galerileri kadar sanat hayatında önemli bir rol oynamıştır. Sergilerdeyse, Chagall'ın yanı sıra Franz Marc, Wassily Kandinski, Henri Matisse, Paul Gauguin, ilk kübistler ile Sovyet sanatçıları Mikhail Larionov ve Gontaşarova bir araya gelmişlerdir (Provoyeur, 1985: 91).

<sup>8</sup> Chagall, Berlin sergisini özyaşam öyküsünde şöyle anlatır: “*Sturm* degisinin Redaksiyon odasının duvarlarına resimlerim sıkışık ve çerçevesiz olarak asılmıştı. Yüzlerce karakalem çalışmam ise masaların üzerinde öylece duruyordu. Potsdamer sokağında resimlerim büyürken çok yakınlarda birileri de silahlarını dolduruyordu. Avrupa, savaşı başlatıyordu. Picasso ve Kübizm tükeniyordu. Rusya'da bu yangına girecek miydi? Acaba kendi ile birlikte bizi de yakacak mıydı? (Chagall, 1959:114).

<sup>9</sup> Yaşam öyküsünde de bahsettiği gibi aslında sanatçı hem Bella'yı görmek hem de kız kardeşinin düğününe katılmak için sadece birkaç aylığına Rusya'da kalmayı tasarlıyordu, fakat savaşın aniden patlak vermesi tekrar Paris'e dönmesini olanaksız kılmıştır (Chagall, 1959:114).

akımlar (fütürizm, konstruktivizm, rayonizm, süprematizm...) denebilir ki, toplumda gerçekleşecek olan büyük 1917 Ekim Devrim'inden önce, sanattaki devrimi gerçekleştirmişlerdir (Edgü, 2009: 31-32)

Rusya'da 1917 Ekim devriminden sonra Yahudilere uygulanan kısıtlamalar kaldırılır, ayrımcılık sona erer. Trotsky gibi Bolşevik devrimcilerin çoğu Yahudi kökenlidir. Devrim yönetiminin "Toplumcu Gerçekçi Yeni Sanat" için her konuda çalışacak radikal sanatçılara gereksinimi vardır. Bu dönemde iki tanınmış sanatçı Kasimir Malevitch ile Vladimir Tatlin Konstruktivist ve Süprematist akımın Rusya'da yaygınlaşmasını sağlar. El Lissitsky de bunlara katılır. Ekim Devrimi'nin önde gelen adlarından Anatoly Lunatcharsky Paris'ten Moskova'ya döner ve Bolşeviklerin Kültür ve Eğitim Politikası Halk Komiserliği'ne atanır. Lunatcharsky, Paris'ten tanıdığı Chagall'ı Güzel Sanatlar Dairesi Müdürlüğü'ne<sup>10</sup>, Mayakovsky ve Meyerhold'u da Kültür Bakanlığı'nın Şiir ve Tiyatro Dairesi'nin yöneticiliğine getirir (Şevki, 2009: 465).

Eşi Bella, Chagall'ın siyaset ile ilgilenmesine karşıdır. Chagall 1919 yılında Vitebsk'in müzelerinden sorumlu Güzel Sanatlar Komiserliği'ne atanır. Vitebsk'de "Özgür Sanat Akademisi" kurma çalışmalarına girişen Chagall, Malevitch ve Lissitsky'nin rekabeti ve politik oyunları sonucunda şair Malevitch'in akademide yönetsel hâkimiyet kurması üzerine ailesi ile birlikte Vitebsk'den ayrılarak

---

<sup>10</sup> Chagall, özyaşam öyküsünde Lunatcharsky ile ilgili şu sözleri söylemiştir: "Lunatcharsky beni Kremlin'deki ofisinde neşe içinde karşılaşmıştı. Savaştan kısa zaman önce onunla bir kereliğine Paris'te karşılaşmıştık. Gazeteciydi ve eserlerim hakkında makale yazmak istiyordu. Konuşmamız esnasında, sürekli Marks'ı övmesinden tabii ki Marksist olduğunu hemen anlamıştım ve ona "öncelikle bana neden böyle mavi veya yeşil resmettiğimi, neden ineğin karnındaki dana'nın görüldüğü gibi şeyler sormayın. Ama eğer bahsettiğiniz gibi Marks bu kadar bilge ise o zaman mezarından kalkıp size bunları anlatmasında da bir sakınca görmem" demiştim. Ta o zaman, resimlerimin ona hiç mi hiç uymayacağını anlamıştım. Ona alelacele resimlerimi göstermiştim; o da sırtarak ama aynı zamanda susarak defterine kısa notlar alarak ayrılmıştı. Bu ziyaretin, onun anılarında da pek hoş bir izlenim bırakmadığına emindim. Ve şimdi gel gör ki, yeni başlayacağım işimi o onaylıyordu (Chagall, 1959: 169).

Moskova'ya döner (Şevki, 2009: 465- 466). Chagall, akademide çalıştığı dönem boyunca yaşadığı olumsuz olaylar ile şu şekilde dile getirmiştir:

*“Huzur içerisinde resim yapacağıma akademinin kurucusu olmuştum “ne büyük bir şans” diye düşünürken karım ise “ne büyük bir akılsızlık” diye düşünüyordu.”*

Ayrıca akademi'deki ihtiyaçları için Şehrin Devrimci Komitesinin (Gubispolkom) oturumuna giderek bir yetkiliyle maddi yardım konusunu konuşması üzerine aldığı olumsuz cevabın nedeninden şu şekilde bahseder:

*“Konuşmamın sonuna kadar beni dinledi ve ardından şu sözleri söyledi: “ Siz ne düşünüyorsunuz yoldaş Chagall, sizce hangisi daha önemli acele bir şekilde bir köprüyü mü tamir etmek yoksa parayı sizin sanat akademisi için mi harcamak? (Chagall, 1959: 138–139).*

Ve son olarak ta akademide yaşadığı huzursuzluklar ile ilgili şu sözleri eklemiştir:

*“İş arkadaşlarım; akademiye, beni, düşüncelerimi ve toplantılarımızı sürekli eleştirmeye başlamışlardı. Aslında haklılardı. Benim pek sabrım kalmamıştı. Onlara söz vermekle birlikte ne söyleyeceklerini önceden kestirdiğimden dolayı sözlerini yarıda kesiyordum. Her şey biranda olsun istiyordum. Akademilerin, müzelerin ve atölyelerin. Her şeyin sırası ile olmasını bekleyemiyordum. Kendime olduğu kadar başkalarında huzur vermiyordum” (Chagall, 1959:138–139).*

Bu dönemde Moskova'da Yahudi tiyatrosu ile de ilgilenen ve tiyatro için dekorlar, giysiler tasarlayan Chagall, Stalin'in Yahudi tiyatrolarına sansür uygulaması nedeniyle işsiz kalır (Şevki, 2009: 466).

1921 yılında Moskova yakınlarında kimsesiz ve sefil çocukların kaldığı Malakhova Yahudi Kampında resim öğretmenliği yapar ve bu trajik dönem ve çok sevdiği yetimlerden şu şekilde bahseder:

*“Bu talihsiz küçüklere sanat dersleri veriyordum. Sınıfa girmem ile birlikte yalın ayak ve incecik elbiseleri ile hepsi bir ağızdan: “Yoldaş Chagall” diye bağırdılar. Sadece gözleri gülümsemezdi veya gülümseyemezdi... Onları o kadar çok severdimki... Resim yaparlardı. Renklere adeta vahşi hayvanların ete saldırması gibi saldırırdı (Chagall, 1959: 169).*

Chagall, 1917 Rusya’ında devrimin ön saflarında bulunmuştur. Devrimden sonra Sovyet hükümetince Vitebsk Kültür Komiserliği’ne atanmış ardından da Vitebsk Güzel Sanatlar Akademisi’ni kurmakla görevlendirilir. Ancak 1921’de ilan edilen “Yeni Ekonomi Politikası”yla kültür politikası da değişmiştir. O zamana kadar devrimci sayılan sanatçılar ve eserleri “biçimcilikle” suçlanmıştır. Sanat propaganda aracına indirgenme tehlikesiyle karşı karşıya gelince pek çok sanatçı gibi Chagall’da bu anlayışı kabul etmeyerek Rusya’dan ayrılma kararı almıştır<sup>11</sup>.

Chagall’ın 1937 yılında yaptığı “Devrim (The Revolution)” adlı tablosu Sovyet Ekim Devrimi’ne yönelik eleştirel-ironik bir resimdir (Şevki, 2009: 466).

---

<sup>11</sup> Chagall’ın Rusya’dan ayrılma kararının en önemli nedeni olarak da sanatına müdahalelerden hoşlanmamasına, özgürlüğüne düşkün olmasına ve asla akademik olmamasına bağlanmıştır. Lirik üslubun sahibi Chagall’ın, hüznün ve aşkın ressamı olarak kızgınlık ve öfkeye olduğu kadar propagandaya da daima mesafeli durduğu bilinmektedir. Zira sanat’ın artık Stalin ve partisine hizmet edecek ve politikacıların propaganda amacı olarak kullanıldığı dönemde Chagall akademinin atölyesinde şehrin bütün tabela ustalarını toplamıştır. 25 Ekim’de Chagall’ın renkli hayvanları ile donatılmış tabelaları devrim’in etkisi ile şehrin sokaklarında sallanmıştır. Bu dönemde Chagall, enternasyonal’i söyleyerek şehirde marş eden işçilerin kendisini anlamasına rağmen işverenlerin ve komünistlerin resimlerinden hiç memnun olmadığından bahseder. Gelen eleştiriler arasında neden ineğin renginin yeşil olduğu veya neden at’ın göklerde uçuyor olması olmuştur. Chagall, sanatının Lenin veya Marks ile ne alakası olduğu konusunda serzenişte bulunmuştur (Chagall, 1959: 137). Nihayetinde bu olay da, onun akademiden ve dolayısıyla da Rusya’dan soğumasının en önemli nedeni olmuştur.

Bu bağlamda Chagall Rusya’da gerçekleştiriş olduğu müdürlük ve öğretmenlik kariyerinden umduğunu bulamayınca tekrar Paris’e dönmeye karar vermiştir. Ve bu kararından şu şekilde bahseder:

*“Yapacak neyim kaldı ki? Tanrım, her ne kadar bana yetenek bahşetmiş olsan da. Neden daha heybetli bir cüsse vermeden, belki o zaman saygı gören ve çekinilen biri olabilirdim... Keşke daha şişman, uzun bacaklı ve köşeli bir başım olsaydı; işte o zaman bütün dünya’da olduğu gibi insanlar benden de çekinirlerdi. Fakat buna karşın yüzüm fazla yumuşak. Ve kükreyen bir sesim de yok... Şaşkın bir şekilde Moskova’nın sokaklarında dolanıyorum... Artık bıktım müdürlük veya öğretmenlik yapmaktan. Oysaki ben sadece resimlerimi yapmak istiyorum. Zaten başka bir şey de yapamamki. Daha çok annemi, babamı, Rembrandt’ı, Cezanne’yi, dedemi ve karımı düşünüyorum... Aslında Hollanda, güney İtalya ve Fransa’ya gitmeliyim. Eve gidip, elbiselerimi çıkarırken aileme şöyle demeliyim: “Görüyor musunuz canlarım, size geri döndüm. Fakat burada mutsuzum bu hayatta tek dileğim resim yapabilmek. Ne Çarlık ne de Sovyet Rusya benimle bir şey yapabilir. Onar için anlaşılmaz ve yabancıyım. Ama Rembrandt’ın beni sevdiğinde eminim” (Chagall, 1959: 169).*

Chagall daha sonra Lunatcharsky’nin yardımıyla<sup>12</sup> pasaport ve vize alarak 1923 yılında ikinci kez Fransa’ya gitmek üzere Rusya’dan ayrılmıştır. Eşi ve kızı daha sonra kendisine katılmıştır. Sanatçı yaşadığı olumsuz olayların neticesinde Rusya’yı terk ettikten sonra önce Almanya’ya<sup>13</sup> gitmiştir. Berlin’de savaş yılları boyunca 1914

---

<sup>12</sup> Chagall bu işlemlerden şu şekilde bahseder: *“Lunatcharsky bana sürekli: “Tabii anlıyorum... Tabii... Ama sizde anlamalısınız işlemler, imzalar, onaylanması zaman alır. İyisi mi siz yarın tekrar gelin diyerek beni iki yıl boyunca oyaladı. Sonucunda ise hemen vizemi alamasam da Zatürre’yi almıştım” (Chagall, 1959: 170).*

<sup>13</sup> Ara Güler ise “Yeryüzünde Yedi İz” adlı ederinde, Chagall’ın Rusya’dan ayrışışından sonra Paris’e gitmeden bir süreliğine İstanbul Büyükkada’da yaşadığını bildirmiştir. Pek çok İngilizce ve Almanca kaynakları incelememe rağmen böyle bir bilgiye ulaşamadım. Güler’e göre: *“Chagall ailesinin bir sure İstanbul’da oturduğunu ilk kez duyuyordum. Bizzat kendisinden duyduğuma göre doğrudu. Sonradan öğrendim ki, Chagall Romanya Yahudi’siymiş. Ve o tarihlerde göç zorunluluğu olunca önce*

sergisinde sergilenmiş olup satılan birçok yapıtının karşılığını alabilmek için Walden ile hukuk mücadelesine girmiştir. Chagall, ailesi ile birlikte bir yıl Berlin’de kaldıkları süre zarfında, oymabaskı, aside yedirme baskı ve oymabaskıyı konusunda çalışmalara ağırlık vermiştir (Provoyeur, 1985: 162-163).

Berlin’de Alman Ekspresyonistlerinden etkilenir. Arkadaşı Boris Oronson ve özellikle Franz Marc’ın doğal hâliyle keskin bir basitlik, parlak ana renkler ve yoğun duygularla kübist etkiler ortaya koyan hayvan resimleri Chagall’ın renk kompozisyonlarını etkilemiştir (Şevki, 2009: 466).

Chagall, Sovyetler Birliği’ni siyasi nedenlerle değil, tamamen kişisel ve sanatsal nedenlerle terk ettiğini söylemiştir. İktidarın sanata yönelik baskı ve yönlendirmelerinden bunalmış olmakla birlikte, ünlü bir ressam olarak, Stalin’in tepkisini çekmemek için bu tür açıklamalarda bulunması olasıdır. Bununla birlikte Nazi Almanya’sı ile savaşta Sovyetler Birliği’nin yanında yer almıştır.

Paris’e döndükten sonra La Ruche stüdyolarında bıraktığı tablolarını aramış; bunları Şair Blaise Cendrars’ın sattığını ve bir kısmının da kapıcı tarafından atıldığını, tavuk kümesi yapımında tavan için kullanıldığını öğrenmiştir. Uzun yıllar boyunca kayıp eserlerini hafızasının yardımıyla tekrar yaratmak için uğraş vermiştir. Bu nedenden dolayı bu döneme ait pek çok resminin değişik varyasyonlarına rastlanmaktadır (Forestier, 1988: 43-44).

---

*İstanbul’a gelmiş, bir süre sonra da Paris’e yerleşmiş. Herhalde İstanbul’da kalsaydı Chagall olmayacaktı, olsa olsa Nurullah Berk ve Bedri Rahmi’nin arkadaşı olacaktı; kışkandıkları için onu akademiye hoca da yapmayacaklardı. O da köprüden her akşam vapura binip adaya giderken filtresiz yassı bir Yenice sigarası yakacak ve dumanını Marmara denizine doğru üfleyecekti". Güler, kitabında ayrıca fotoğraf çekimi esnasında sanatçı ile yaşadığı şu diyaloga da yer vermişti: "Chagall, niye ısrarla fotoğrafımı çekmek istiyorsun ki" dedi, Kitaplarda bir sürü fotoğrafım var. Herkes çekiyor fotoğrafımı ama bu fotoğraf işi bir türlü bitmek bilmiyor". "Hiçbir zaman da bitmeyecek, hep böyle olacak, çünkü siz Chagall’sınız" dedim. (Güler, 2002:141).*

Chagall, derinlemesine entelektüel bir sanatçı olmamakla birlikte zeki, dönemin siyasi hareketlerinin dışında durmaya özen gösteren, kendisine sürekli olarak hareket alanı bırakan, sanatını öne çıkarırken riske girmeyerek esnek davranabilen bir kişidir. 1941 yılında Amerika Birleşik Devlet'lerine gittiğinde çağdaş Amerikan sanatçıları tarafından fazla sıcak karşılanmamıştır. New York Bale Tiyatrosu ile sahne ve kostüm çalışmaları yapmış; Mexico City'ye gitmiştir. Bu dönemdeki guaş tablolarında Meksika etkisi görülür. Eşi Bella, 1944 yılında bir viral enfeksiyon nedeniyle kırk sekiz yaşında ölür. Chagall, eşinin ölümünden sonra dokuz ay resim yapmayı bırakmıştır. Yahudi inancı doğrultusunda aynaları ve tablolarını ters çevirir. Bu sıralar kızı İda ile birlikte kalmakta, İda ona bakmaktadır. Bu arada İda'nın bir arkadaşı, depresyon geçirmekte olan İskoç bir ressamın genç eşi bir İngiliz'i onlara yardımcı olması için önerir. Kadın ailesine maddi destek sağlamak için çalışmak istemektedir. İda ve Chagall bu öneriyi kabul etmişlerdir (Şevki, 2009: 466).

Virginia Haggard McNeil, İkinci Dünya Savaşı'nın başlangıcında beş yaşındaki kızı ile birlikte New York'a gelerek küçük bir dairede Chagall ile birlikte yaşamaya başlar. Chagall'ın yardımına geldiğinde, ressam 58, Virginia 30 yaşındadır. Virginia, Chagall ile yedi yıl beraber olur. Onun tekrar resim yapmasını ve yaşama bağlanmasını sağlar. Bu ilişkiden Chagall'ın 1946 yılında David isimli gayrimeşru bir oğlu olur. Virginia McNeil, ressamdan ayrıldıktan sonra, 1986 yılında, "Bolluğun Yedi Yılı-Chagall ile Yaşamım" adlı bir kitap yayımlar. Bu kitap Chagall'ın Amerika Birleşik Devlet'lerinde geçirdiği yıllarını anlatması bakımından önemli bir kaynaktır (Şevki, 2009: 467).

Virginia, Chagall'ın Picasso ve Matisse'i kıskandığını, onun hiçbir zaman bu iki ressamın düzeyine çıkamadığını yazmıştır. Oğlu David Mc Neil ise “ Bir Meleğin İzinden” adlı kitabında babası ile ilgili güzel anılarından bahsetmeyi tercih etmiştir (Velan, 2004).

Sanatçı 1947 yılında II. Dünya Savaşının sona ermesiyle birlikte Amerika'dan tekrar Fransa'ya dönmüştür. Chagall tıpkı daha önceden Renoir, Bonnard, Matisse ve Picasso gibi Fransa'nın en güzel güney bölgesi olan Provence'ın huzurunu ve ışığını tercih etmiştir. 1930'lu yılların başında başlamış olduğu ve savaş nedeniyle kesintiye uğrayan Kutsal Kitap'ın metinlerini resimleme işine 1951–1957 yılları arasında tekrar yoğunlaşmıştır. Chagall, Kutsal Kitap için her bir resmi Rembrandt'dan beri uygulanmayan ritüel ve şölensel bir içtenlikle işlenmiştir (Leymarie, 1975: 9). Ancak, “Kutsal Kitabın Mesajı” (The Biblical Message–1966) adlı büyük yapıtını İsrail yerine Fransa'ya vermesi fanatik Yahudi çevrelerini çok kızdırmıştır.

1933 yılında Fransız vatandaşı olmak için başvurmuş; Rusya'da Sanat Komiserliği yaptığı için başvurusu önce reddedilmiştir. Daha sonra Nouvelle Revue Française editörü denemeci, eleştirmen Jean Poulhan'ın aracılığıyla 1937 yılında vatandaşlığa kabul edilmiştir. Chagall bu dönem kendini sanat ve edebiyat anlamında yepyeni bir çevrenin içinde bulmuştur (Provoyeur, 1985: 168).

1948 yılında İtalya/Venedik'e giden Chagall, bu ülkede Giotto Di Bondone, Jacopo Tintoretto ve Tiziano Vecellio'nun çalışmalarını inceleme olanağı bulur ve bu çalışmalardan etkilenir. Francisco José de Goya, El Greco ve tabii ki Rembrandt Harmenszoon van Rijn bu dönem sanatına tesir eden diğer önemli sanatçılardır. Chagall'ın İncil'e ilişkin çalışmalarında (Golgota ve diğer çarmıha gerilme tabloları

örneğın) İtalyan ressam Fra Angelico (Guido di Pietro) ile Rus ikonografisinin<sup>14</sup> de etkileri vardır (Provoyeur, 1985: 168).

Chagall, Virginia ile ilişkisinin bitiminden sonra 1952 yılında ikinci eşı olan Valentina (Vava) Brodsky ile evlenir. Bu değişim, onun için sanki yeniden dünyaya geliş gibi olmuştur. Vitray, fresk ve seramik-çömlek gibi el sanatına merak sarmakla birlikte; üç boyutlu objeler yaratmaya ve hatta heykel sanatı ile de meşgul olmaya başlamıştır (Forestier, 1988: 178).

Chagall'ın 1964 yılında Paris Operası tavan resimleri projesini alması da bu kez Katolik Hıristiyanlar ile Fransız ulusçularının karşı çıkmalarına yol açmıştır. 1985 yılında öldüğünde, eşı Vava'nın isteğiyle, Yahudi mezarlığı yerine, Saint Paul de Vence'daki Katolik mezarlığına gömülmüştür (Şevki, 2009: 467).

Her ne kadar Rusya'nın Shtetl Yahudi mahallesinde doğmuş olsa da kader onun yolunu 23 yaşından itibaren Rusya'nın büyük şehirlerinin yanı sıra, Amerika ve Avrupa'nın pek çok ülkesine sürüklemiştir. Aşkenaz resim sanatının dünya çapındaki bu temsilcisi, karakalem ve renkli resimlerinin önemli bir bölümünde, artık yitirmekte olan Doğu Avrupa'nın kırsal Yahudi yaşamını ölümsüzleştirmeyi

---

14 Rus ve Yahudi geleneği, Chagall'ın sanatına farklı bir tesire neden olmuştur. Chagall'ın 1910 yılında Rus İkonlarını görmek amacıyla St. Petersburg'da, "III. Alexander Müze"sini (bugünkü "Rus Devlet Müzesi") ziyaret ettiği bilinmektedir. Büyük bir ihtimalle orada Jaroslaw gibi kent kökenli tarihi ikonlar gibi eski ve ünlü anıtsal Rus ikon sanatının seçkin örnekleriyle karşılaşmıştır. Burada Chagall'ın söz konusu ikonlardan etkilenecek pek çok eserinde Bakire Meryem göğsünde İsa'nın bedeniyle dua eder şekilde tasvir edilmiştir. Yine figürlerin boylarının alışılmışın dışında uzatılması ve vücutlarına nazaran başlarının küçük tasvir edilmesi de sanatçının Rus ikonlardan etkilendiğinin işaretleridir. Ayrıca ikonlar, Chagall'ın mekan kurgusuna da tesir etmiştir. Nihayetinde sanatçının Batı Sanatının perspektif kurallarını pek uymadığı bilinmektedir. Söz konusu ikonlarda perspektifin iki boyutlu olduğu bilinmektedir. Chagall'da pek çok kompozisyonunda, ikonlarda olduğu gibi resmin elemanları, sahneleri, motif ve figürleri merkezi motife göre düzenlenmiştir. Yani kompozisyonun merkez figürü diğer figürleri mknatus gibi kendine doğru çekmiştir. Bu şekilde kompozisyonun merkezinde yer alan ana motif vurgulanmıştır ve dinsel anlatımlar içeren yan motiflere de, ana motif ile olan ilişkileri sayesinde çok boyutlu ve eş zamanlı bir anlam kazandırılmıştır (Forestier, 1988: 89).

başarmıştı (Schild, 2003:49). Jacob Baal-Teshuva'ya göre: "*Chagall, 20. yüzyılın fırtınalı yıllarının bir şahidi idi...*" (Teshuva, 2008: 10).

Chagall, yaşamı boyunca dini, siyasi ve kültürel baskıların dışında kalmaya özen göstermiştir. Uzun yaşamının ardında tablolarının yanı sıra, çok sayıda seramik, heykel ve büyük mozaik, vitray ve duvar resimleri bırakmıştır. Kültürel ve dini anlamda Yahudi bir sanatçı olmasına karşın Hristiyan kiliseleri için vitraylar tasarlamasına ve Sovyetler Birliği'ne hizmet etmiş olmasına karşın, sanatını hiçbir zaman fanatik biçimde ideolojik düşünce ve siyasetin kullanımına izin vermemiştir. Ayrıca Fransa'nın kendisine kucak açmasından dolayı bu ülkeye vefa borcunu öderken; doğduğu kasaba Vitebsk'in özlemi ve sevgisiyle yaşamış ve hayatı boyunca bu hatıralarını yapıtlarında vurgulamaktan asla vazgeçmemiştir.

Marc Chagall 1985 yılının Mart ayında öldüğünde tam 97 yaşındaydı. Pek çok çağdaşı olan 20.yy. sanatçılara göre çok daha uzun bir ömür yaşamıştır Dünya'nın ünlü müzelerine ve koleksiyonlarına giren eserleri, hakkında yazılan kitap ve makaleler onun Sanat Tarihi içinde özellikle modern dönemin ünlü ressamları arasına katıldığını kanıtlamaktadır.

### **3. MARC CHAGALL'IN SANAT YAŞAMI**

Tez çalışmasının üçüncü bölümünü teşkil eden “Marc Chagall’ın Sanat Yaşamı” başlığı altında, sanatçının sanat anlayışı ile vitray sanatında önemli bir yer tutan dinsel konulara bakış açısı incelenmiştir.

#### **3.1. Marc Chagall’ın Sanat Anlayışı**

Marc Chagall, 20.yy en ünlü sanatçılarından olup uzun yaşamı boyunca hiç bir sanatçının başaramadığı kadar doğu ve batı arasında modern bir sentez yaratabilmiştir. Yani bir anlamda devrimin yıktığı Çarlık Rusya ile modern resmin merkezi Paris arasında bir köprü kurmayı başarmıştır. Kübizm, Fovizm, Sürrealizm, Sembolizm, gibi akımlar kadar Rus ve Yahudi halk sanatı, geleneksel ve devrimci tabela ressamlığı da sanatçının sanatına etki etmiştir. Chagall, Sürrealist- Sembolist bir ressam olarak geleneği, dini, nostaljiyi ve fanteziyi aynı potada eritmiştir. Damdaki kemancı, Chagall hayvanları, köy halkı, akrobatlar, hahamlar, müzisyenler ve gökyüzündeki sevgililer gibi figürler onun özgün sembolleri olmuştur (Aaron, 2003: 7–8).

Çok yönlü çalışmaları Almanya, Hollanda, İtalya, Belçika, İsviçre ve Amerika’da açtığı sergiler; “Bin bir Gece Masalları”nın resimlenmesi, “Fantastik Paris” gravürleri, seramik ve heykel çalışmaları “Daphne ve Cloe” balesinin kostüm ve dekorları ve kitap ressamlığının (illüstratör) yanı sıra kilise pencereleri için bir dizi vitraylarda dizayn etmiştir ki, bunların arasında Metz katedrali (1958), Mainz (1970) ve Reims (1974), Kudüs’teki Hadassah Üniversite kliniğindeki Sinagogu (1960), Zürih’deki Frauenmünster (1969) ve New York’ daki B.M Binası (1964)

sayılabilir. Ayrıca Tokyo (1965) ve Tel Aviv’deki (1966) duvar dekorasyonları, Kudüs’teki parlamento binası için üç tane büyük gobleni (1967); 1964 yılında ise Paris Opera Binasındaki etkileyici tavan resmini tamamlamıştır.

Marcel Brion, her ne kadar Chagall yaratıcılığının ilk dönemlerinde Fransa’da yaşamış olsa da, sanatçının 1910’lardan sonra Fransız Resminde görülen estetik devrimden pek de etkilenmemiş olduğunu şu sözlerle ifade etmiştir:

*“O, öyle farklı bir ruh ve teknikle çalışıyordu ki; bu da onun bu konuda, Fransızlara borçlu olmadığına göstergesidir”* (Brion, 1959: 22).

Her ne kadar Brion, Chagall’ın sanatını münferit olduğunu iddia etse de, aslında Chagall’ın aşama aşama bir gelişim göstermiş olduğu bilinmektedir. Kübizm ve Fovizm’den aldığı etkileri özümseyerek ve bu doğrultuda Sürrealizmi benimsemiş üzerine de sembol ve deformasyonları kendi düşüncesinin süzgecinden geçirerek özgün Chagall anlayışını kazanmıştır.

Chagall’ın renkleri ve çizgilerinde Fovist olduğu kadar, Kübist ve Robert Delaunay’ın Orfik<sup>15</sup> etkileri de vardır. Tablolarının geri planındaki mimari kurgu, analitik ve sentetik açıdan Kübizmi düşündürür. Orfizm, Hasidik Yahudilik, Kabbala mistisizmi ile de ilintilidir çalışmaları. Ancak, onun “Golgotha” adlı tablosu aslında hiçbir akıma bütünüyle bağlı (angaje) olmadığına kanıttır. Chagall bu anlamda bir bireşimdir. O dönemde kimi yazarlar, deforme ettiği figüratif yorumları ve

---

<sup>15</sup> (Fr. Orphisme) Bu sözcük, Apollinaire tarafından Delaunay’ın Berlin sergisinin açılışında 1912’de kullanılmıştır. Apollinaire, Delaunay’ın resimlerinde, Picasso ve Braque kübizminin aşıldığını ‘şiiirli ve müzikli bir anlayışa varıldığını açıklamıştır. Apollinaire bir açıklamasında Delaunay’ın esas bir renk, kendine uyan tamamlayıcı bir rengi bulmadığında, atmosfer içinde kırılıp güneş renklerini kendine çektiğini belirttiğinden söz etmiştir. Delaunay, İzlenimcilerin saf renklerine bağlı olup, Seurat’ın yaticılığını da beğenir. O, saf anlatımın, simültane kontrastlar üzerine kurulması gerektiğine ve bunun, renklerin dinamizmiyle, onların varlığını anlatmak için biricik olanak olduğuna inanıyordu. Rengin dinamiklikteki olanaklarının tüketilmesi, tamamen yeni ‘bir sanatın doğmasına sebep olmakta idi. Böylece de bu sanat kendine özgü kanunları getiriyor ve doğadan tüm bir bağımsızlıkla hareket edebiliyordu (<http://www.tekniksozlukler.com/SanatTerimleri/orfizm.aspx>, 2010).

kompozisyonlarında uyguladığı üst üste bindirmeler nedeniyle Chagall'ı naif sanatçı olarak Toskana'lı primitif ressamlardan etkilendiğini belirtirler (Däubler, 1988: 87).

Chagall yaşamı boyunca birçok akım ve düşüncenin kurucuları ile ilişki kurmuş ve onlardan etkilenmiş olsa da bunların hiçbirisine aktif olarak bağlanmamıştır. Yahudi olmasına karşın İsrail'e bile mesafeli yakınlık göstermiş; karısı ve kendisinin bu ülkeye ulusçu duygularla bağlı olmadıklarını söylemiştir (Şevki, 2009: 465).

André Breton'da Chagall'ı Sürrealistler arasına davet etmiş; Chagall hep yaptığı gibi bu daveti de nazıkçe geri çevirmiştir. Pablo Picasso, Fernand Léger, Louis Aragon, Paul Eluard'ın o dönemde Fransız Komünist Partisi'ne üye olmalarına karşın Chagall bu parti'nin dışında kalmayı yeğlemiştir. Bununla birlikte 1961 yılında Fransız Komünist Partisi'nin Barış Kongresi için bir barış güvercini çizmiştir (Şevki, 2009: 465).

Yüzyılın başında Paris'te onlarca sanat akımının onu doğal önder gördüğü, sürrealist manifestoyu yazan Breton'un ona bir Mesih/ kurtarıcı olarak sarıldığı dönemde, söylediği bir tek sözle hafızalarda yer almıştır; bu sözcükler dünya sanat tarihindeki onun yerini ve imajını belirlemiştir:

*"Ben ancak, yalnızca kendi folkloruma sadık kalabilirim, başka bir şey beklemeyin benden".*

Doğrusu yüz yıla yaklaşan ömründe folkloruna, dinine, ulusuna, rengine, inançlarına, sonuna kadar sadık da kalmıştır (Girgin, 2009).

Her ne kadar Chagall eserlerinin konu ve üslup gelişimine bakılarak, farklı sanatsal akıma dahil edilmiş olsa da o aslında hep özgün kalmıştır, ve bunu da çoğunlukla ifade etmekten çekinmemiştir.

Aslında daha çok Sürrealizm sanatına yakın durduğu düşünölmüştür. Paris deki 1911-1912 yılları arasındaki ikameti esnasında arkadaşı ve yazar olan Guillaume Apollinaire tarafından eserleri sürreal yani gerçeküstü olarak nitelendirilmiştir (Chagall, 1959: 113). Bu da onun “Sürrealizm’den önce sürrealist” olarak değerlendirilmesine yol açmıştır.

Eserlerinin özellikle de guaş resimlerinin, Ekspresyonist akımına dâhil edilmek istenmesini şu sözlerle reddetmiştir:

*“Ekspresyonistler, kabaca ve kızgınlıkla deforme ediyorlar. Onlar, aynı zamanda fazla akılcı ve akademikler. Ben deforme etmem”* (Maracade, 1985: 53).

Ayrıca şu sözleri de eklemiştir:

*“Şahsen ben, bilimsel çabaların sanatta hizmet ettiğine inanmıyorum. Ekspresyonizm ve Kübizm’de bana yabancı. Sanat bana ruhsal durumun yansıması olarak görünüyor. Herkesin ruhunun kutsal olduğunu düşünüyorum, dünya’nın her yerinde yaşayan bütün çift ayaklıların. Sadece kendi akıl ve mantığına sahip olan ruh özgürdür. Ben burada, eski Realizm’den veya romantik Sembolizm’den; yine mitolojiden veya herhangi bir hayalperestlikten bahsetmiyorum. Sahi sevgili Tanrım ben neyden bahsediyorum”*(Chagall, 1959: 113).

Hakikaten de Chagall’ı Alman Ekspresyonistlerden veya Chaïm Soutine’dan ayıran en önemli fark, onun resimlerinde bedenın hiçbir zaman mutsuz olmamasıdır. Onun eserleri, evrenin ruhunda veya bireyin kendinde “olumsuzluğu” ifade eden herhangi bir metafiziksel deformasyonu tanımaz. Hatta en korkunç kişi/ olaylar veya bedensel şehvet bile onun eserlerinde başka bir ışık altında yansıtılmaktadır. Bu durumda, aslında batı sanatında pek de iyi şöhreti olmayan veya olumlu

karşılanmayan “tevekkül<sup>16</sup>” kavramını işin içine sokmaktadır<sup>17</sup>. Batı ülkelerine karşın doğuda, bu kavramın küçümsenen bir anlamı yoktur veya sıradan bir hümanizm hareketi olarak da adı kötüye çıkmış değildir. Andre Gide’nin meşhur sözü “*iyi bir ruhun iyi bir eser yazamayacağı*” tezi aslında Rus Edebiyatının (Dostoyevski, Tolstoy, Çehov, Turgenyev) “iyi” ama “sıkıcı” olmayan kahramanları ile çürütülmüştür. Chagall’da ise bu gelenek, sıkı bir şekilde Hasidizm ile bağlantılıdır (Marcade, 1985: 62).

Chagall’ın kompozisyonlarında yer alan etik görüşü ve mutlak olanın antropolojisi, Rus Nikolai Berdjajew (1874–1948)’in mesihsel felsefesini anımsatır. Chagall 1963 yılında Washington’da gerçekleştirdiği bir konuşmasın da resim sanatının etik ile de yakından alakalı olduğunu şu sözlerle dile getirmiştir:

*“İyi bir insanın aynı zamanda kötü bir sanatçı olabileceği söylenmektedir; fakat “büyük” insan olup ta aynı zamanda “iyi” olmayan hiçbir sanatçı yoktur ve olamaz da! Eğer insanlar peygamberlerin sözlerine dikkatlerini vermiş olsalardı yaşamın sırnı çözen anahtarı bulmuş olurlardı”. Hakikat şu ki, dünya sadece sevgi ile kurtarılabilir. Sevgi olmaksızın dünya sadece günden güne yok olmaya mahkûmdur”.* Chagall için dinsel anlamı itibarı ile “sevgi” sözcüğü aynı zamanda “güzel” olan ile de yakından alakalıydı. Bu nedenle sanatçı sanatının rengini “sevgi”nin oluşturduğunu her fırsatta ifade etmiştir (Forestier, 1988: 79).

---

<sup>16</sup> Tevekkül, herhangi bir işin, dinen, örfen sebeplerine yapışarak gayret gösterip, neticeye ihlasla teslim olmaktır. Yani sonucu Tanrı’dan beklemek ve bu sonucunda kendisi için mutlaka hayırlı olduğuna inanmaktır.

<sup>17</sup> Chagall’ın sanatında olduğu kadar hayatında da “tevekkül” ve “kadere boyun eğmişlik”, kuvvetli bir şekilde kendini belli etmektedir. Anılarında Marc Chagall küçükken çok sevdiği inekler mezbahaya kesilmeye gittiklerinde onları okşadığını, burunlarından öptüğünü ve kulaklarına onların etlerini yemeyeceğini fısıldamasına karşın, hayvanlar kesildikten sonra onları gökyüzünde düş âleminde olduklarını hayal ettiğini ve nihayetinde etlerini yemekte tereddüt etmediğini anlatmaktadır. Keder ve kadere boyun eğiş, Chagall’ın karakteristiğidir. Sanatçı, karşı konulamayacak kudretteki bir kuvvet karşısında eğildiğini, ona tabi olduğunu hissettirmiştir (Chagall, 1959: 15).

Her ne kadar Chagall, üslup ile motif’te “entelektüelleştirme” anlamında Rus Avangart Sanatçıları’nı işaret eden hareketinden etkilenmiş olsa da, O hiçbir zaman sanatın kurallarını göz ardı etmemiştir. Chagall her zaman nasıl nefes alıyorsa o şekilde resmetmiştir; fakat nefesini hep kontrol altında tutmayı da bilmiştir (Marcade, 1985: 62).

Chagall’ı figürlerindeki deformasyonlarına bakarak onu Ekspresyonist akıma dahil eden yazarlar vardır. Ekspresyonizmin toplum içindeki çıplak gerçekçiliğe yönelen anlatımdan yola çıkarak Chagall’ı Ekspresyonistler arasında değerlendirmek mümkündür. Ancak Chagall’ın deformasyonu sevgi ve kadın-erkek birlikteliğinin kutsallığına dayalı düşünceler ile temellenen sembolik bir defarmasyondur.

Nonfigüratif (Soyut) Resim hiçbir zaman onun için bir deneme alanı olmamıştır bu tarzın en çok rağbet gördüğü 50’li yıllarda bile, sanatçı daima figürlü çalışmıştır ve bu durumu da “*başka türlü yapamam ki* ” diye ifade etmiştir. Melankolik, coşkun, rengârenk, etkili, çarpıcı ve daima biraz da kuşkulu: İşte bu şekilde Marc Chagall, İbraniceyi resme çevirmiştir. Resimlerinin bu yeni dili ise bütün dünyada anlaşılmalıdır (Aaron, 2003: 10, 12).

Chagall sanatını kendi ifadesi ile şöyle dile getirmiştir:

*“ Bazen düşünüyorum da belki benim sanatım bir çılgının sanatı, resimlerimin üzerine çöken parlak cıva rengi ve mavi bir ruh. Ve düşünüyorum ki: “Natürizm, Empresyonizm ve gerçekçi Realizm baş aşağı olsun!” Bütün bunlar beni üzüyor ve geriyor. Bütün o sorular - hareket, perspektif, Cezanne, Zenci Plastiği- yine tartışma konusu oldular. Nereye doğru gidiyoruz? Şekilciliğin tanrılaştırıldığı ve tekniğin ilahileştirildiği, nasıl bir devir bu? Yaşasın hayal gücümüz! Sakın beni hayalci*

*olarak da yargılamayın; tam tersine ben gerçekçiyim. Dünya'yı da çok seviyorum* (Chagall, 1959: 108–109).

Chagall, hem içimizde yaşamış olan kozmik çocuk hem de sınırsız ve katışıksız renkleri ile masal prensidir. Renkler, daima onun hem dünyası ve hemde cennetti olmuştur. Hiçbir sanatçı onun kadar bu denli kendinden emin ve şefkatli bir şekilde renklerin zenginliğinde hüküm sürmemiştir. Chagall'ın renkleri temel renklerdir: Evren'deki yeşil. Rus Chagall, dünyanın ruhunu masalımsı olarak ifade etmiştir (Däubler, 1988: 86).

Picasso, Chagall'ın resimlerindeki renkleri ile ilgili şu sözleri söylemiştir:

*“Matisse'den sonra renk duygusuna ve yüceliğine sahip tek sanatçı olarak Chagall kalacaktır. Onun tavuklarına, eşeklerine uçuşan kemanlarına veya geriye kalan tüm o folklorik öğelerine bayıldığım falan yok, fakat onun eserleri öyle alelaide karalanmış olmadıklarını gerçekten resmedilmiş olduklarını biliyorum”.*

Picasso, bu ifadesi ile Chagall'ın resimlerinde renklere önem verdiğini sanatçının geleneksel kaygılar taşımadığını daha modernist soyutlama ile ilişkili olduğu ve özellikle basite indirgenmiş soyutlanan figüratif yaklaşımın bilinçli olarak yapıldığını çizimlerin sıradan karalanmalar olmadığını ve bunların Chagall'ın üslubunu belirlediğini vurgulamıştır.

Hatta egosuyla ünlü Picasso'ya şu sözü de söyletmiştir:

*“Chagall sizi resmettiğinde onun uykuda mı uyanık mı olduğunu bilemezsiniz. Kafasının içinde bir yerlerde bir melek olmalı”* (Gilot ve Lake, 1964).

Picasso, ifadesindeki “rüya” vurgusu ile Chagall'ın resimlerindeki sürrealist etkiye “melek” vurgusu ile de resimlerindeki melek imgelerine göndermede bulunmuştur.

Chagall için duygular daima ön plandadır. O, nesnelere nedenleri ile görmek ister. Ama onun için onlar sadece nesnelere bulmacalar değil. Onlar, daima sanatçının elinde hatta kafasında ve onları tamamen uyanıkken görür. O, rüya göremez sadece masallarını anlatır (Däubler, 1988: 86).

Chagall'ın yaratıcılığının kaynağı, ömür boyu içinde sakladığı "çocuksu" naifliği olmuştur (Marcade, 1985: 62). O, nesnelere arasındaki ahenk ve uyumu keşfetmek amacıyla evrenin ruhunun en derinlerine inmeyi başarmıştır (Brion, 1968: 234). Chagall mucize, özgürlük ve masumiyete olduğu kadar nesnelere arasındaki kardeşçe ilişki konusunda da saplantılı derecede hassastır (Maritain, 1959: 290 ).

Hakikaten Chagall varlıklar ve nesnelere arasında derin ilişkiler kurmuştur. Chagall'ın resimlerinde söz konusu uyum yaşamın içinden alınan kesitlerdeki ilişkiden ibarettir.

Chagall " Ölü (La Mort)" adlı resminin yaratma aşamalarından şu şekilde bahseder:

*"...Eğer bir resimde, bir ineğin başını kırarsam ya da ters çevirsem hatta bazen bütün resmi ters yüz edersem, bunu edebiyat yapmak için gerçekleştirmem. Benim amacım resme, yine tamamen resimsel nedenlere dayanan psikolojik bir şok uygulamak, başka bir deyişle resimde dördüncü boyutu yaratmaktır. Örnek vermek gerekirse: Bir sokak düşünün, Matisse onu Cézanne'nin ruhu üzerine inşa eder; Picasso, Mısır'lıların ve zencilerin. Ben başka türlü hareket ederim. Ben sokağı alırım ve oraya bir ceset yerleştiririm. Ceset sokağı zaten psikolojik olarak karıştırır. Çatıya da bir müzisyen yerleştiririm. Müzisyenin varlığı ölüye tesir eder. Ve sonra sokağı süpüren bir adam. Sokak süpürücüsünün varlığı da müzisyene tesir eder. Yere düşen bir çiçek demeti ve bu şekilde devam eder gider... Bu şekilde psikolojiyi ve 4.*

*boyuttu resmin içine sokarım ve bu iki unsur da birbiri içerisinde erir gider...”*  
(Eluard, 2008).

Chagall'ın açıklamalarından onun dönemi ressamlar arasındaki etkileşimden haberdar olduğunu ve onları yakından takip ettiği anlaşılmaktadır. Aynı zamanda sözlerinden resim sanatını kurgusunda yaptıklarının edebiyat için değil tamamen sürrealist görünüm olan 4. boyutu işin içine katmak için gerçekleştirdiğini anlaşılmaktadır. Sanatçı, burada 4. boyutu bilinçli olarak kurguya yerleştirmiştir. Burada söz konusu olan en önemli sorular ise, neden bir adam sokakta ölü uzanmıştır? Etrafında yer alan kandillerin anlamı ne? Niye bir kemancı damda oturmaktadır? Niye bir sokak süpürücüsü alelacele temizliğini yapmaktadır? Niye eve giren bir adam aceleyle çiçek buketini yere düşürmektedir? Bütün bunlar arasında ilişki nedir? Bütün bu soruların cevabına ulaşmak için öncelikle 1924 tarihli “Le Mort” adlı resmin incelenmesi gerektiği düşünülmektedir. Resim de vakit gece yarısı ve etrafa açıkça hissedilir bir karmaşa (catastrophe) hâkimdir. Kırmızılar, yeşiller ve sarılar adeta siyah rengin gölgesinde kalmış gibidir. Ölünün etrafındaki kandiller, gece ile olduğu kadar ölüm ile de ilişkilidir. Yine ceset- çiçek- müzik aslında bütün bu öğeler ölümün tamamlayıcılarıdır. Sokak süpürücüsü sokağı ölümün ağırlığından kurtarmak ister gibi ivedi bir şekilde temizlik yapmaktadır. Chagall burada kompozisyon içinde mekan olarak seçmiş olduğu sokak ve evler arasında dağılan figürlerin şaşırtıcı özellikleri ile yer almalarına karşın bu anlatımın bir biri ile olan ilişkileri yerine zıtlıklarından yola çıkarak ve onlara gergin ve sorgulayıcı anlamlar yüklenmesini tercih eder. Bu durumda Chagall'ın, Sigmund Freud Psikanalizinden derin etkiler aldığını göstermektedir.

Chagall'ın hangi dönemine özgü olursa olsun, eserlerinin çoğunda, konu ve renkleri bakımından masalsi bir anlatım göze çarpar. Düş ve hayal gücüne sonsuz özgürlük tanır ve resimlerindeki varlıklarda tıpkı düşlerde olduğu gibi adeta yer çekimine meydan okur. Rusya'da geçirdiği dönemde bu masalsi anlatımı daha somutlaştırır. En ağır başlı dini konulara bile, yüreğinden gelen naiflik ve duygusallıkla yaklaştığı görülür. Resimlerinde sanki çocukluğun da yaşadığı bir öyküyü yeniden renk ve çizgiler ile dile getirmektedir. Paris'e gelişinden sonra ise resimleri somutluğunu daha da yitirecek, düş gücü, içgüdü ve bilinçaltına ilişkin gözlemler ve araştırmalarda yoğunlaşır. Psikolojinin sanatla bağlarını irdeler. Sürrealist hareketin etkili olduğu yeni bir biçim dili geliştirir. Ama Chagall'ın sanatının realitesini de sonsuz düş gücü ve bilinçaltısının derinliği ortaya koymuştur.

Sanatçı iç dünyasının derinliklerinde yatan yaşanmış deneyimlerinden ve geçmişten gelen görüntüleri şimdiki zamanla karıştırıp olağanüstü bir atmosfer oluşturur” (Serenas, 2009: 83).

Chagall'ın resimlerini kendi tanımlarından da yola çıkarak, gündüz görülen düşler olarak tanımlayabiliriz. Bu yüzden, Chagall'ın kendisini değil, resimlerini sanki kendi gördüğümüz düşler gibi incelememiz, onu anlamamız için daha doğru olacağı düşünülmektedir. Marc Chagall'ın resimlerinde, Salvador Dalí (11 Mayıs 1904– 23 Ocak 1989)'ninkiler gibi bir sansasyonizm ile değil, bilinçaltının belirli, olağandışı parçalarını ve halkının acıyla yoğrulmuş hayal gücünü, kapisini, hüznünü kendiliğinden resmeden bir sanatçı ile karşılaşırız. Bu elbetteki Chagall'ın resminin zahmetle oluşmadığı anlamına gelmez, zira öyle oluşmuştur. Fakat onun resimleri özel kurguları olan ve bu kurguların bağlarını sorgulayan ya da bir araya getiren sembollerdir. Chagall'ın sembolik imgeleri bilinçaltından, rasyonel tasarımlarla

bulandırmadan ve bir benzerini dil alanında belki de yalnızca James Joyce<sup>18</sup>'de görebildiğimiz gelişmiş bir kapasiteyle, tuvale aktarma yeteneğine sahiptir (Schneider, 1946: 115).

Sweeney, Chagall hakkında yazdığı kitapta şu ifadeyi kullanmıştır: “Eğer Chagall’a kendi resim sanatını açıklamasını sorarsanız, size şu yanıtı verecektir:

*“Resimlerimi anlamıyorum. Edebi değiller. Yalnızca bana saplanan imgelerin resimsel dizilişinden ibaretler. Benim kendimi anlatmak için uyduracağım veya başkalarının benim çalışmalarına ilişkin geliştireceği teorilerin tamamı saçmalaktır. Resimlerim varoluşumun, yaşamının sebebidir; hepsi bu!”* (Schneider, 1946: 115).

Onun resimlerinde, sevgililer mutluluktan uçabilir, kemancı damda müziğini çalabilir, inekler’in karnındaki yavruları görülebilir, eşekler yeşil olabilir, bir hayvanın başı diğer bir hayvanın veya insanın vücuduyla birleşebilir, peygamberler meleklerle dans edebilir, insanlar çaldıkları enstrümanla veya sevgilileri ile tek bir vücut olabilir.

Yine kendi deyimi ile:

*“Benim resimlerim, psikolojik kurgulamadır. Ben tabakalara ruhsal gerçeklik katarak tuvale taşımaya çalışıyor ve bunu orada bırakıyorum”* (Eluard, 2008).

Chagall, resimlerinin yaşamı öyküsel olarak yansıttığını özellikle de kendi yaşamını ve etik değerlerini tuvalerine aktardığını vurgulamaktadır.

Masal anlatıcılarının sözle yaptıklarını Chagall renk ve biçimle yapmıştır.

Doğayı taklit etmek yerine onu değiştirir; istediği gibi düzenler, renklerine sonsuz bir

---

<sup>18</sup> James Augustine Aloysius Joyce (1882 – 1941) İrlandalı yazar. Getirdiği anlatım yenilikleri ile 20. yüzyıl edebiyatını derinden etkilemiştir. Joyce, hayatı boyunca Dublin’i en ufak ayrıntılarıyla anlatmıştır fakat onun derdi şehri veya şehrin mimarisini anlatmak değildir, onun derdi kentin psikolojisini anlatmak olmuştur. Sanatçı kullandığı deneysel dil ile dikkat çekmiştir. Joyce’un roman alanında geliştirdiği teknikte büyük oranda iç ses yer almaktadır; eserlerinde mitolojiden, tarihten ve edebiyattan karıştırıp icat ettiği kelimeler, kelime oyunları ve imaları kullandığı karışık bir sembolik paraleller ağı bulunur.

özgürlük tanımıştır. Peri Masallarında olduğu gibi Chagall'ın fantastik ülkesinde de yüzün rengi mavi, yeşil, kırmızı veya mor olabilir.

Özetle “Marc Chagall, güncelliğin dar sınırlarında takılıp kalmış olanların ufkunu genişletmekte etkili olabileceği gibi, sanatsal anlamda zenginliğin sınırları üzerine yeni bir bildiri sunma işlevine de aracılık edecektir” (İnce, 2009: 15).

### **3.2. Marc Chagall'ın Dinsel Konulara Yaklaşımı**

Chagall'a göre göre yaşam döngüsü doğum, sünnet, düğün ve ölüm arasında geçmektedir. Onun resimlerinde Shtetl Sokak ve Pazarındaki halkı (yaşlı Yahudiler, müzisyenler, su taşıyıcıları, balık satıcıları, nikâh memurları ve askerler v.s.) ile karşılaşırız. Arka avludaki tiyatrolarda etkili sahnelerinde soytarılar kar ile kaplı şapkaları ile çıkışlarını yaparlar, dükkânların tabelalarında Kiril yazıları. Paris semalarında uçuşan sevgililer, bereketi simgeleyen tavuklar, neşeli keçiler ve parlak gözlü inekler. Chagall'ın dini tasvirlerinde Beyaz-Rusya ve Litvanya bölgesindeki insan modellerine ve yine Golgota tasvirlerine de rastlanır (Schlögel, 2006).

Chagall kendi anlatımlarının temelini, antropolojik döngü içinde var oluşun dört önemli dönüm noktasına (doğum, sünnet, düğün ve ölüm) yerleştirir. Dinsel olsun veya olmasın bütün resimlerinde Chagall söz konusu dört konuyu parçalayarak veya bir bütün halinde resimlerine yerleştirir. Eserlerinde her zaman bu konuların sembolle dönüşmüş anlatımları yer alır.

Memleketi ve köklerinin olduğu Shtetl, sadece anılarında yaşamaya devam edince 1930'lu yılların başında Chagall Kutsal Kitap'ın içeriği ile ilgilenmeye başlamıştır. Kutsal Kitap'ta geçen ülkelerden olan Filistin, Suriye ve Mısır seyahatinden sonra Paris'te ilk defa Kutsal Kitabı konu alan gravürlerini yaratmıştır. Amerika'ya kaçıışı olan 1941 yılına kadar 66 sayfayı tamamlar, Fransa'ya

dönüşünden sonra yani 1951–1957 yılları arasında ise çizimlerinin üzerinden tekrar geçerek tasvirlerini nihayetlendirir. Chagall’ın kendi ifadesi ile gurbette yaşadığı yıllarda Kutsal Kitap onun “*hakiki memleketti*” olmuştur (Stephani, 2004: 1–3).

Chagall, eski ustaların eserlerini özellikle de Rembrandt’ın Kutsal Kitap konulu tasvirlerini çok iyi bilmesine karşın, onun betimlemeleri kendinden önceki bütün ikonografik tasvirlerden çok farklıdır. Eserlerinin konuları olduğu gibi bu konuları yorumlayış biçimi de, sanat tarihindeki geleneksel kalıplardan farklıdır (Meyer, 1963: 386)

Marc Chagall çok önceleri kendini mesaj ileten bir ressam olarak tanımlamıştır ve bunun üzerine zaten Kutsal Kitap tasvirleri Nizza’daki Müze’sini “Message Biblique Marc Chagall” olarak tanımlanmıştır. Buradaki açılış konuşmasında (1973) Kutsal Kitap’a olan sevgisini şöyle dile getirmiştir:

*“Çok erken dönem gençliğimden itibaren, Kutsal Kitap beni kendine tutsak etti. Bugün bile benim hala gözümde Kutsal Kitap tüm zamanların en büyük şiir kaynağıdır. Mütemediyen onun yeryüzünde ve sanat’taki yansımasını aradım. Kutsal Kitap, doğadan bir yankı gibidir ve benimde aktarmaya çalıştığım da bu. Her ne kadar bazen gökyüzü ve yeryüzü arasında doğmuş olan çok bambaşka biri olduğuma inansam da ve her ne kadar dünya benim için sonsuz bir çöl olsa da yine de resimlerimi yaşamımın seyrinde düşlerimin ahengi ile gerçekleştirdim. Bu resimler sadece belirli bir halkın değil aksine bütün bir insanlığın rüyasını resmeder... Resim ve renk bunlar sevgiden ilham almaz mı? Resim bizim içsel özümüzün yansıması değil midir? Nihayetinde her dinin özünde sevgiden alınmış ilham vardır”* (Frahling, 2008).

Chagall'ın Kutsal Kitaba derin bir sevgi ve bağıllık duymasının kökeni, dinine bağlı biri olarak yetiştirilmesine dayandığı bilinmektedir.

Her ne kadar fanatik ve dogmatik bir Talmudist olmasa da, onun ruhani memleketi daima Yahudilik olmuştur. Aslında Chagall, Talmud'un katı yasalarına göre insan tasvirleri yasak olmasına rağmen çizmiş olduğu insan tasvirlerinden dolayı (kendininki de buna dâhil) üzerine ağır bir günah almış oluyordu. Fakat diğer taraftan ise -onun jenerasyonunda sık görülen- prensip veya içten değişim ile asimile olan veya fazla açık görüşlü, hiçbir mezhebe bağlı olmayan Yahudi entelektüellere de hiçbir zaman dâhil olmamıştır. Her ne kadar Vitebsk gibi Yahudi cemaatinin yoğun olduğu bir şehirde alışılmamış bir karar gibi görünse de ebeveynleri onu Rus okuluna yollamış olsalar da sanatçı Yahudi köklerinin bilincinde idi ve kendini bu kavrama daima yakın tutmuştur. Böylece hatıralarını dile getirdiği “Yaşamım” adlı özyaşam öyküsünü anadili olan Yiddiş dilinde kaleme almıştır. Gerçi Rusya da uygulanan ayrımcılığa karşıda Yahudi köklerini bastırmakta zor görünmektedir. Chagall, Yahudiliğe bağıllığını şu şekilde ifade etmiştir:

*“...Eğer Yahudi olmasaydım (bu kelimenin benim için içerdiği anlam itibari ile) o zaman sanatçı olamazdım hatta bambaşka bir insan olurdu. Bu durumda hiçbir şekilde yeni değildir. Bu küçük halkın neleri yapmaya kadir olduğunu bilmeme rağmen bunları sayamayacak kadar da alçakgönüllüyüm. Bir Yemin! İşte budur bu küçük halkın başardığı. İstedığı zaman İsa'yı ve Hıristiyanlığı yaratmıştır. Hatta biraz daha çabalayarak Marks'ı ve Sosyalizmi doğurmuştur. Dünyaya bir sanatı herhangi bir sanatı vermiş olmuş olması da düşündürücü değil midir? Eğer bu sözlerim doğru değil ise işte o zaman beni öldürün...”*

Ayrıca sanat ile ırksal kökleri arasındaki bağı şu sözlere ifade etmiştir:

*“ ... Bir Ressam eğer Yahudi ise o zaman Yahudi öğeleri sanatında kullanmaktan kendini nasıl alıkoyabilir ki? Ama eğer ki üstüne üstelik bir de iyi bir Ressam ise o zaman resmi daha fazla şeye sahiptir. Gerçi Yahudi simgeleri var ama onun resmi evrensel olmayı istiyor...”* (Eluard, 2008).

Erken dönem eserlerin de, günlük hayatındaki yaşanmışlıklar ve Yahudi yetiştirme tarzındaki içeriğin düğümlendiği anıları kök salmıştır. Chagall, 18. yüzyılın ilk yarısında güney Polonya’daki bölgelerde ortaya çıkan ve buradan da Gaslizien, Beyaz Rusya ve Litvanya’ya kadar yayılan Yahudi uyanış hareketi olarak adlandırılan Hasidik geleneği içinde yetişmiştir. Ve bu yetiştirme tarzı da onu tüm hayatı boyunca takip etmiş ve sanatına da ana motiflerinden biri olmuştur.

Chagall, Kudüs’teki pencerelerinin açılış konuşmasında dinsel sanat ilgili şu ifadeyi dile getirmiştir:

*“Bugün dinsel sanat olarak adlandırılan bu çalışmayı, bu ülke halkının ulu yaratılışlarını düşünerek gerçekleştirmiş bulunuyorum. Ve bu nedenle en büyük umudum, yakın komşu ülkelerindeki veya uzak ülkelerdeki sanatçı dostlarımı etkileyerek onlara bu çalışmam ile el verebilmektir”* (Leymarie, 1975: 9).

Bu sözlerinden anlaşılacağı üzere yaşanan onca trajedilerden sonra ırkların, dinlerin ve medeniyetlerin tekrar barışması gerektiğini; söz konusu misyonun da öncelikle sanatçıların tarafından üstlenmesi gerektiğini ve vurgulamıştır.

Chagall’ın Museviliğin yanında Hıristiyanlığa yakın durduğu ve bu bazda da eserler ürettiği bilindiği için pek Musevi çevrelerce eleştirilmiştir. Özellikle de Chagall’ın “Çarmih” tasviri bağlamında İsa ve Yahudi meseleleri pek çok bilimsel tartışmalara yol açmıştır. Nihayetinde “İsa’nın Çarmıha Gerilmesi” sahnesi, Yahudi bir ressam için beklenmedik bir konu olduğu bilinmektedir.

Chagall Hıristiyanlığın en önemli simgesi olan “Çarmıh” Sahnesi’ni kullanarak, Yahudilerin çektiği acıların derinliğini ve Yahudilerin durumunun vahametini iletebilmeyi ummuştur (Amishai-Maisels, 1973: 47).

Meyer’e (1963: 414–416) göre : “Her ne kadar bu tasvirlerinde İsa merkezi figür olsa da, bu onun Hristiyan resmi olduğu anlamına gelmez... İsa’nın bu kompozisyonlarda Yahudi’lerin simgesi olan iki siyah çizgili bir bel kuşağı takmakta ve ayaklarının dibinde yedi kollu kandil yanmaktadır... Ama bu tasvirde dikkat çeken en önemli husus, İsa’nın haç’a olan ilişkisinin bütün Hristiyan tasvirlerinden tamamen farklı olmasından kaynaklanmaktadır... Hristiyan çarmıh tasvirlerinde yaşanan tüm acı Mesih’te yoğunlaşırken ve hatta onun kendini insanlığa kurban etmesi soncunda insanlığın acılarının gökyüzüne transfer edildiği vurgulanmasının aksine, burada bütün acı İsa yerine gerildiği çarmıha yüklenmiştir ve dünyanın bütün acıları da Mesih tarafından kaldırılmış değildir, acı insanlığın kaderi olarak yeryüzünde kalmaya devam eder ve insanlığın kurtuluşu da söz konusu değildir”.

Benzer bir betimleme yine Chagall’ın Yahudi olan ama Mesih olmayan “Sarı Çarmıha Germe” tasvirinde görülmektedir. Chagall burada açıkça İsa’yı Musevilerin dua ederken kafalarına taktıkları takke ile bileklerine sardıkları, tefillin adı verilen üstü yazılı şeritler ile tasvir etmiştir. Bu da tasvirdeki İsa’nın Yahudi olarak tanımlandığını göstergesidir (Meyer, 1963: 446).

Amishai-Maisels’e ise, pek çok kişinin Çarmıh’ta İsa tasviri ile sanatçının “kurban olma” kavramının ilk örneği olarak algılanan İshak’ı ima ettiğini ifade ettiğini, hatta bu kombinasyonun Hıristiyanlık bağlamında da kabul edilebilir bir uzlaşma olarak kabul edilebileceğini ifade eder. Ama aynı zamanda Chagall’ın Yahudi’lerin tarihleri boyunca çekmiş oldukları acıların mükemmel sembolü olarak

kabul ettiği Mesih'e olan kişisel inancı nedeniyle ondan vazgeçmesinin çok ta kabul edilebilir bir fikir olmadığı görüşünde olduğunu belirtmektedir (Amishai-Maisels, 1973: 47).

Bilindiği üzere 20. Yüzyıl'da dünya inanılmaz trajedilere sahne olmuştur. Yaşanan olumsuzluklar içerisinde tabii ki sanatta bu felaketlerden nasibini almıştır. Naziler, 18 Temmuz 1937'de inşa ettikleri Alman Sanat Evi'nin açılışını "Büyük Almanya Sergisi"<sup>19</sup> ile gerçekleştirilmiştir. Adolf Hitler, o günkü ünlü açılış konuşmasında yozlaşmış sanatta karşı hunharca bir temizlik savaşını başlatma mesajını vermiştir. Ayrıca 1939 yılında Nazi Almanya'sında Propaganda Bakanı Paul Joseph Goebbels tarafından "süprüntü" olarak adlandırılan ve içerisinde Chagall'a da ait dört tablonun (Folkwang Essen Devlet Müzesi ait "Purim Bayramı", Mannheim Müzesine ait "Rabbi" , Frankfurt Sanat Galerisine ait "Kıış" ile "İnek ve Adamlar") da bu kapsamda sergilendiği bilinmektedir (Heuberger ve Grütters, 2004). Yine Mannheim Sergi'sinde Chagall'a ait "Rabbi" tablosu ile Jankel Adlers ait bir tablo Nazilerin kültür politikası gereği el arabası ile sokaklarda gezdirilerek aşağılanması sağlanmıştır (Bergier, 2002: 363). Chagall'ın bu sanat katliamını

---

<sup>19</sup> Adolf Hitler'in Münih'te 1937 tarihinde Alman Sanat Evi Açılış Konuşması'ndan gerçekleştirmiş olduğu : "Sanat Bolşevizm'i artık sona eriyor... Bugün sizlere kati ve geriye dönüşü olmayan nihaiyi kararımı açıklamak istiyorum. Politik kargaşa nasıl giderildi ise, Alman sanatındaki yozlaşma da aynı şekilde önlenecektir" açıklaması ile birlikte açılan "Entartete Kunst (Dejenere Olmuş Sanat)" Sergisi sanatsal özgürlüğün, ideolojinin acımasızca saldırısına uğrayışını, sanatın alay edilerek aşağılanışını, sanatçıya açıkça saldırıyı, meydan okumayı simgelemektedir. 32 Alman devlet müzesinin elinden alınan 650 paha biçilmez sanat eseri ilk kez 1937 yılında Münih'te sergilendikten sonra 3 yıl süre ile Almanya ve Avusturya'da gezdirilmiştir. Sergiye giriş ücretsiz olup her gün binlerce kişi tarafından izlenmiş ve adeta halkın hücumuna uğamıştır, öyleki ilk 15 günde 36.000 kişi gezmiştir. Böylece "Entartete Kunst" çağımızda hiçbir Modern Sanat sergisi ile kıyaslanmayacak kadar büyük popülariteye sahip olmuştur. Serginin kendisi kadar "Dejenere Olmuş Sanat Sergisi Rehberi" adını taşıyan sergi katalogunda da sergilenen eserler aşağılanırken, zaman zaman Adolf Hitler'in Alman Sanat Evi açılış konuşmasından pasajlara da yer verilmiştir ve söz konusu sanatçılar Bolşevik olmakla suçlanmıştır. Adeta avangart sanatı imha etme motivasyonunu taşıyan katalogda Nazilerin sanat ütopyasına yer verilmiş ve bu doğrultuda ideal Alman sanatının kriterleri belirlenmiştir (Heuberger ve Grütters, 2004).

protesto etmek içinde “Çarmıh” sahnesini işlemiş olabileceği yaygın bir görüş olarak ifade edilmiştir (Amishai-Maisels, 1973: 133).

Diğer taraftan ise Chagall’ın [belli] çalışmalarında, en önemli konularını Eski Ahit’ten seçmiş olduğu, diğer taraftan ise Yeni Ahit’ten aldığı bazı temaları ile birleştirme çabası içine girmiş olduğu da söylenebilir (Amishai-Maisels, 1973: 79).

Hatta bazı Yahudiler, Chagall’ın “İsa” motiflerinin çağlar boyunca dinleri ve bu uğurdaki amaçları uğruna ölen Yahudi şehitlerini sembolize etmek için işlendiğini kabul etmişlerdir. Ancak, yapılan araştırmalar sonucunda, Hristiyan katedrallerinde yer alan İsa motiflerinin Yahudi şehitleri ile hiçbir alakası olmadığını sadece İncil’de geçen olayların betimlenmesi olduğunu düşünülmektedir (Shneiderman, 1977: 49).

Chagall, 1912 yılındaki “Golgota” tasvirinden sonra sayısız yapıtında çarmıha geriliş konusunu işlemiş olmasına rağmen buradaki ikonografik şema, dinsel sanatının geleneksel kalıplarına sığmaz. Chagall’ın kompozisyonları benzersiz yorumlar olup, çarmıha gerilmiş kişiyi – ister İsa veya başka birisi- Yahudi olarak betimler; ayrıca tasvirin arka planında çoğunlukla karmaşanın hakim olduğu yanan bir köy, etrafta kaçışan insanlar, ölü anne- bebek gibi kişisel imgeleri içerir (Meyer, 1963: 414- 416).

Dinsel tasvirlerinde Eski Ahit ikonografisi ve simgeleri ağırlıklı olarak kullanan ve hatta İsa tasvirlerini bile Tevrat söylemine dayandıran Chagall kendi ifadesi ile sanatsal yaşamını ve amacını şu sözleri ile özetlemiştir: “...*Kudüs’e girmek isteyen diğer Musa’da benim! O bütün yaşamı boyunca tanrı için savaşmıştır ve Tevrat’ı halkı için ortaya çıkarmıştır. Bende onun ismini taşıyorum. Bende tek başıma, yasa tabletlerini keskim ile yazdım...*” (Eluard, 2008).

#### 4. VİTRAY SANATININ TANIMI VE GELİŞİMİ

Vitray (Stained Glass), renkli camların bir kompozisyon oluşturacak biçimde kurşun şeritler aracılığı ile bir araya getirilmesi ile oluşan resimsel yapıttır. Bu teknik Avrupa sanatına özgüdür. 13. yüzyıldan itibaren başlayarak özellikle de dinsel yapıların bezenmesi için kullanılmıştır (Sözen ve Tanyeli, 1986: 249).

Işıklı cam resim sanatı, her şeyden önce renkli ya da renksiz cam parçalarından yapmak ve onları ışığın önüne yerleştirmekten ibarettir. Bu yerleştirme mimari de mimariye uygunluk, dolayısıyla ışık düzeni iyi çözümlenmelidir (Maral, 1979: 9).

Vitray sanatında renklendirilen cam tabakaların, öncelikle eksizi yapılan tasarımlara uygun olarak, şekline uygun küçük parçalar halinde kesilmektedir. Kesilen parçaların kurşunla oluşturulmuş çerçeveye tutturmak suretiyle yerleştirilen kompozisyonlara vitray denilmektedir.

İlk vitraylar, kurşun çubuklar rende ile oyulup bu oyuklara cam parçaları yerleştirilerek yapılıyordu. Kurşunlu vitray olarak adlandırılan bu teknik zaman içinde gelişerek; vitray sanatının bir numaralı metodu haline geldiği bilinmektedir. 20. yüzyıla kadar alçılı vitray dışında tek teknik olarak görülmüştür (Maral, 1970: 36).

Kurşunlu vitray, cam parçalarının, işlenişi bakımından son derece kullanışlı bir maden olan kurşunla birbirine birleştirilen teknik olarak bilinmektedir. Kurşunlu vitray, diğer tekniklere nazaran ekleme ve çıkarmaların daha kolay olduğundan dolayı her zaman tercih edilen bir teknik olmuştur.

Vitray Sanatının tarihçesi, renkli camları metalik oksit ile uyumlaştırma tekniği şeklinde Antik döneme kadar dayanmakla birlikte Gotik dönemi dini mimaride zirve noktasına ulaşmıştır. Cam mozaik olarak da adlandırılan renkli camlar ile resmin

yüzeyine emniyet sağlayan ve optik çizimler şeklinde de algılanan kurşun şeritlerin oluşturduğu resimsel ifadelerdir. Ancak, didaktik ve dekoratif amaçlı vitray camlar ilk olarak Roma döneminden erken Gotik döneme geçişte kiliselerde ortaya çıkmıştır. Rönesans döneminde İtalya'da gelişen vitray sanatı Almanya'da 15. yüzyıldan itibaren dini mimaride boy göstermeye başlamıştır (Thieme ve Ark., 2008: 552).

Vitray camların altın çağı 13. yüzyıldır. Bu dönemde Fransızlar bu sanatı en üst noktaya taşımışlardır. Sanat tarihçi Lethaby gibi pek çok kişi, vitray camlarının bilinen en mükemmel sanat formu olarak tasvir edildiğinden bahseder. Gotik kiliselerin geniş pencere menfezleri zanaatkârlara polikromatik (renkli, canlı) bir ihtişam sağlar, bu özellik adeta dışarıdan gelen günışığını mücevher güzelliği taşıyan bir ışık huzmesine dönüştürür. Bu pencereler tüm yapıyı dönüşüme uğratar, ona ruh kazandır. Şüphesizki Gotik dönem ustaları bu konuda son derece bilgili insanlardı, ancak teknikleri aslında çok basit bir prensibe dayanıyordu: renkli cam kesilerek şekillendiriliyor ve istenilen grafik tasarımı veriliyordu. Vitray Sanatında Chartes zirve noktasıdır. Orta çağ biterken, bu tarz eserlerde de kademeli bir azalma da göze çarpmaktadır. Daha geç dönem sanatçıları, orta çağ döneminin basit stilini barbar olarak adlandırırken Rönesans'ın şövale resimciliğinin doğallık ve gerçekçiliğini de taklit etmeye çalışmışlardır. Düzgün bir perspektif, ışık ve gölge yardımı ile 3 boyutlu modelleme ve tüm diğer yanılsama araçları ile camın kanaviçe gibi işlenebileceği yönünde doğru olmayan bir kaniya varırlar. Son yüzyılda orta çağ sanatının saflığına duyulan özlem ile Gotik canlanma dönemi olarak adlandırılan bir döneme girilir, son 15 yıldır vitraylı cam sanatının yükselişini görmektedir. Yeni camlar, özellikle sanatçı kendini resim taslağı yapmakla sınırlamayı reddettiğinde

daha başarılıdır: zanaatkârın sadece kendi görüşünü cama aktarması yerine yapım sürecine dâhil olup ustayla işbirliği halinde eser tamamlandığında sonuç daha iyi olmaktadır. Bu yeni camlar temsili bir tasarıma sahip oldukları yerlerde bile 3 boyutlu etki arayışında olmasa da esas görevinin ışık iletme olduğunu da göz ardı edilemez. Son savaştan bu yana yapılan kimi camların Gotik orijinallerine yaklaştığını ve aydınlık renk yoğunluğuna sahip olduğunu söylemek abartı olmaz.

17–18. yüzyıllarda Barok Sanatının yükselmesi ile birlikte Vitray Sanatı da önemini kaybetmeye başlamıştır. Boyalı mermerler (yalancı mermerler), dev boyutlu freskler, altın yaldızlı heykeller ve renkli mermerlerin oluşturduğu barok ve rokoko kilise bezemleri dikkat çekici bir şekilde sergilenmesi için bol miktarda ışığa ihtiyaç duyduğundan dolayı renkli pencereler kabul görmemeye başlamıştır. 200 yıl kadar süren bu süreçte içerisinde el işçiliğine dayanan cam işleme teknikleri unutulduğu gibi renkli camların üretimi ile ilgili tariflerde -reçetelerde- kaybolup gitmiştir. 19 yüzyılların ikinci yarısından itibaren Neo Gotik eklektik mimarinin moda olmasıyla birlikte vitray sanatı da yine eski önemini kazanmıştır. Fakat ilk denemeler yanlış uygulamalar ile sonuçlanmıştır. Sanat, cam üzerine yetersiz mozaik sanatının emaye boyalar ile yerleştirilmesi şeklinde gerçekleştirilmiştir (Thieme ve Ark., 2008: 552).

Kilise geleneğinin yıkıldığı dönemlerde Opalescent camlara duyulan ilgi sona ermiş ve yeni bir Neo-Gotik stil ortaya çıkmıştı. Avrupa’da olduğu gibi burada da, resimli kilise pencerelerinin tek düze geleneğinin sınırlamalarından kurtulmak için, entelektüel ve estetik bir hareket geliştirdi. Çoğu Hristiyan olmayan sanatçılar tarafından soyut tarz ve sembolizmle camlarda, hızla değişen dünya şartlarında barış ve düzeni anlatan motiflerle kilisede yeni bir amacı ifade etmişlerdir. Hristiyan olanlarda bu yeni sanat şekli içinde tinsellik konusunu işlemeye başlamışlar ve

böylece yeni bir vitray kavramı ortaya çıkmıştır (<http://www.nuveforum.net/75-digerleri/23181-vitray/>, 2010).

Vitray camlar genellikle kiliselerde görülmekle birlikte bu dekorasyon kimi zaman Hristiyan olmayan tapınaklarda da görülebilir. Hatta Yahudiler sinagoglarını süslemek konusunda çoğu zaman kendi aralarında bölünsele bile, vitray kullanımının Yahudilerde de bir gelenek olduğu söylenebilir. Antik Yahudi sanatında çeşitli hayvan ve bitki figürlerine ek olarak insan figürlerine de rastlanmaktadır. Ancak tabii ki, sinagoglardaki vitraylar sanatsal anlamda hiçbir zaman kiliselerle boy ölçüşecek düzeye erişememişlerdir. Venedik'teki Toledo, veya Amsterdam'daki sinagogların iç süslemeleri mükemmel bir biçimde en iyi mimar ve ustalarca yapılmış olsa da, tevazu ve tehdit duygusu yansıtılmaları nedeniyle pek çok sinagog bu düzeyde süslemelere sahip olmamıştır. Zaten Hristiyan devlet politikası olarak da, Yahudilerin çok büyük ve gösterişli sinagoglar yapmaları yasaklanmışlardır (Werner, 1962: 226).

## 5. MARC CHAGALL'IN VİTRAYLARI

Tez çalışmasının bu bölümünde, Marc Chagall'ın yaşadığı dönemde vitray sanatına sağladığı katkıdan ve sanatçının söz konusu olan vitray çalışmalarının teknik özelliklerinden söz edilmiştir.

### 5.1. Marc Chagall ve Vitray Sanatı

Her ne kadar 20. yüzyılın mimari biçim dili, kilise sanatı içinde kabul görse de; o dönem, kilise ile modern sanat arasındaki ilişkilerin mesafeli olduğu bilinmektedir. Alexander Cingria 1917 yılından itibaren “*La Decadence de L'Art Sacre*”<sup>20</sup> konusunda kışkırtıcı vaazlar vermeye başlamıştır. Özellikle modern sanatın çıkış noktası olarak kabul gören Fransız topraklarında sanat ile kilise arasında var olan uyuşmazlık ve anlaşmazlık çok acı hissedilmeye başlanmıştır. 1938 yılında Dominikan Papazı Marie-Alain Couturier<sup>21</sup>, L'Art Sacre Dergisinde “*appel aux grands - Büyüklere Çağrı*” isminde bir yazı hazırlar ve bu yazısında zamanının “büyük sanatçıları” kilise sanatının içersisinde yer alamaya ve bu suretle de dinsel sanata tesir etmeye davet etmiştir (Balz ve Ark., 1989: 520).

Couturier, sanat ve din bilimi arasındaki problemleri çözmek için tarafları aynı arenada buluşmalarını sağlamıştır. Konuşmalarında sürekli Hristiyan Sanatının

---

<sup>20</sup> Kutsal Sanatın Çöküşü.

<sup>21</sup> Marie-Alain Couturier (1887–1954): Fransız Sanat eleştirmeni. 1917–1918 yılları arasında I. Dünya Savaşında aktif görev almıştır. 1919 yılında Paris Académie de la Grande Chaumière dâhil olmuştur. 1925 yılında Dominikanlara katılım sağlayana kadar Paris'te sanatçı olarak var olmuştur. 1930 yılında papaz olarak atanmış olup 1931–1935 yılları arasında Roma'da dini eğitim görmüştür. 1936–1954 yılları arasında “L'Art Sacré” dergisinde Baş editör olan Pie-Régamey ile birlikte çalışmıştır. 1940–1945 yılları arasında II. Dünya Savaşı esnasında New York'ta bulunmuştur. Couturier, modern sanatçılar ile güzel sanatlar hususunda gelecekte önemli sanatsal siparişler verecek olan kilise banileri arasında uzlaşmayı sağlayan bir nevi köprü konumundagörev yapmıştır. Couturier, direkt ve dolaylı olarak Le Corbusier, Fernand Léger, Henri Matisse, Georges Rouault ve Marc Chagall gibi sanatçıların kilise için çalışmasına aracı olmuştur (Sausser, 2000: 247–248).

çoktan öldüğünü vurgulamakla birlikte yeniden dirilişine de inancını eklemiştir. Bischof<sup>22</sup>'a göre, Couturier teorik ve pratik anlamda ölü olan Hristiyan Sanatının yeniden dirilişi için savaşmakla birlikte iyi bir Hristiyan olarak da bizzat bu alanda bir canlanmaya inanmıştır. Yine Bischof'un tespitine göre Couturier'in kuramsal çabaları daima pratik çalışmalar ile desteklenmiştir. Kısmen kendi sanatçı kişiliği ve çalışmaları kısmen de söz konusu olan kiliseler de çalışmalarını teşvik ettiği ve işbirliği içinde çalıştığı döneminin dikkate değer ve ünlü sanatçıları etkili olmuştur (Bischof, 1999: 234).

Couturier “fikirlerde reform” ve “görsel duyarlılığın yeniden kazanılması” hususlarında acilen anlayış değişikliği yapılması gerekliliği üzerinde ısrarla durmuştur. Couturier, öncelikle dönem mimarisinin, “Zuckerbäckerstil (Şekerci üslubu)” denilen ve fazla gösterişli bir tarzla gerçekleştirilen tarzdan temizlenmesi ve kurtulması gerektiğini vurgulamıştır. Nihayetinde Hristiyanlık inancının gerekliliğinin öncelikle “ruh zenginliği” ve “kalp temizliği” olduğundan dolayı, modern sanatın da doğası gereği gerçekçi çabalarını ve kilise anlayışı ile olan uyumunu görmezden gelmemiştir. Nihayetinde “alçakgönüllülük” ve “tevazu” kavramları Couturier için sanatta temel kavramlar olmuştur (Bischof, 1999: 234).

Marie-Alain Couturier'in yarım yüzyıl önce, dergisinde kilise sanatının tekrar canlanması için şu ifadeleri yazmıştır:

*“Sanat büyük çağlarında bezemeden ziyade kendini ifade etme becerisine yarayan bir dil değil miydi! Bizi yanılgıya düşüren asıl mesele de budur?”, “her ne kadar mirası çok güçlü olsa bile Sanat ölmüş olan ustalarda değil sadece yaşayan sanatçılarda yaşamaktadır”, “Dinsel Sanat diye bir şey yoktur; hakikat*

---

<sup>22</sup> Hartwig Bischof: Avusturyalı Din Bilimci ve Sanat Tarihçisi.

*sadece tanrı ve insanları buluşturan gerçeklerdir”, “Sonsuz olan her şey aynı zamanda moderndir” (Bischof, 2007).*

Bu dönemlerde II. Dünya Savaşın patlak vermesi sonucunda kilisenin daveti engellenmiş olsa da savaşın bitmesi ile birlikte Couturier, Fransız topraklarında yaşayan ünlü sanatçılara davetini tekrarlamakta gecikmemiştir. Couturier, sanatçıların inançlarını ve Hristiyan düşünce tarzları ile değil sadece ve sadece sanatsal deha ve becerileri ile ilgilenmiştir. Ona göre sanat eseri, *“münferit ve kendi içerisinde de bağımsız ve mutlak olarak yetenekli kişilerin biçimini temsil etmektedir”*. Assy Kilisesi’nin iç dekorasyonu (1949) bu düşünce doğrultusunda gerçekleştirilen birinci proje olmuştur. Bu kilisede Pierre Bonnard, Henri Matisse, Georges Braque, Georges Rouault, Fernand Léger, Jean Bazaine, Jacques Lipchitz, Jean Lurçat, Germaine Richier ve Théodore Strawinsky gibi dönemin ünlü sanatçıları görev almıştır. Ve Assy Kilisesi projesi ile birlikte, Barok döneminden sonra ilk kez yine büyük sanatçılar tekrar kiliseye hizmet etme imkânına kavuşmuştur (Balz ve Ark., 1989: 520).

Fransa 20. yüzyılın ortalarından itibaren komünyona (ayinle) ilgili resim sanatında Rönesans dönemini yaşamıştır ki bu yeni olguda vitray sanatında karşı yeni bir ilginin uyanmasına yol açmıştır. Belli başlı sanatçılar bir araya gelmek ve birlikte çalışmak sureti ile yüzyılın modern insanların dinsel ibadetlerine hizmet etmek amacıyla dinsel mekânları süslemişlerdir. Buradaki asıl çıkış noktası, dinsel duruşun dönemin tasvir tekniği ile bağdaştırmak olmuştur. Bu çalışmaların ilk ürünü ise 1950 tarihli Assy kilisesi sayılabilir. Chagall da pek çok sanatçı ile birlikte bu kilisenin vaftiz bölümü için vitraylar ve sırlanmış çiniler ile duvar dekorasyonu gerçekleştirmiştir (Bruhn, 2004: 94).

Chagall için aslında çok eski tarihlere dayanan bir boyama tekniği olan cam boyama tekniği, onun Chartres Katedrali deki klasik başyapıtları inceleme fırsatından sonra yeni bir keşif olmuştur. Chagall'ın sanatının en temel biçimini daima dinsellik olmuştur. O, Yahudilerin Kutsal Kitap'a ilişkin yaşamlarını tasvir etmenin yanı sıra; tüm insanlar arasındaki barış ve kardeşliği arzuladığını ve bu düşüncesinin de bugünün dinsel sanatı olarak nitelendiğini belirtmiştir. Yapıtlarında, yaşamının geğtiği yerlerin özellikle de memleketinin etkileri olduğu izlenmektedir. Sanatçı, ağının evreni sınırladığını ve bu yönü görmeyi reddettiğini belirtmekle birlikte kendisinin evrendeki uyumu yansıtmaya çalıştığını da belirtmiştir. Chagall renk ve çizgilerin, ağlamamasına rağmen, gözlerinden akan yaşlar olduğunu hissetmiş ama bunu zayıflığından söylemediğini aksine zamanla (yaşlandıkça) ne istediğini ve ne söyleyeceğini daha iyi anladığını ifade etmiştir. Chagall, sanatında geğmişi tekrarlamaktansa, geğmişi tekrar değerlendirip yeni plastik çözümler üzerinde durmuştur. 70 yaşına geldiğinde ise bu yeniliğin heyecanını, vitray camları için kurulan bir komisyonda bulmuştur. Bu deneyimini de tamamladıktan sonra, adeta zafer kazanmış bir tavırla şöyle demiştir:

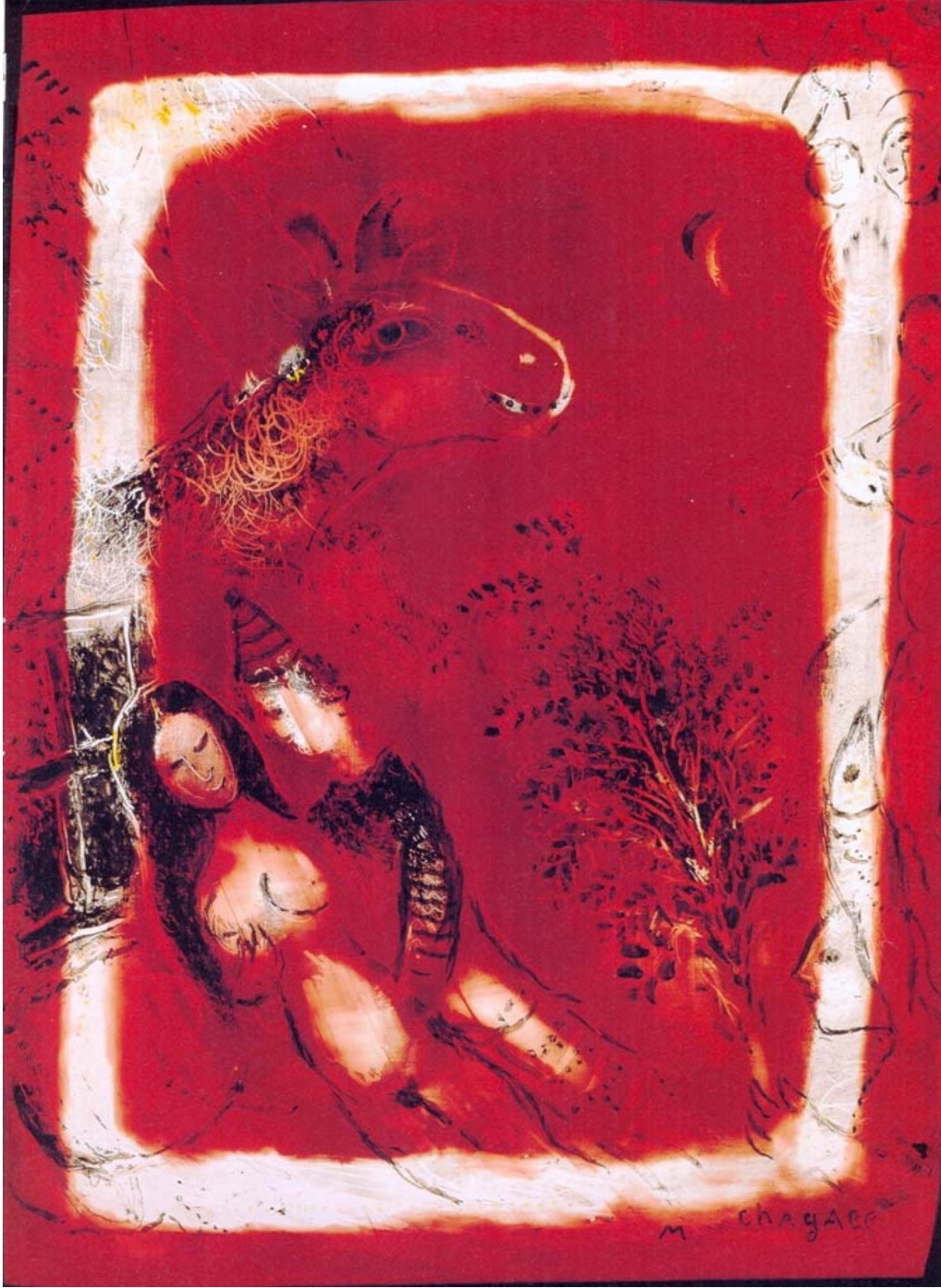
*“Onlar benim bakış aımı tamamen değeriftirdi. Bana büyük bir şok yaşattılar. Bundan sonra nasıl resim yapacağımı bilmiyorum, ama yeni bir şeyler olacağı kesin...”* (Werner, 1962: 226).

Aslında Chagall'ın pencerelerini incelediğimizde, sadece “şiir” sözcüğünü hatırlayıp her bir pencerenin olası özelliklerini anlayıp anlamadığımıza kafa yormaya ve yirmi örneğin her birinde metini resimleyip resimlemediğini kontrol etmemize ihtiyaımızda yok. Chagall İncil'in gerekli bölümlerini ancak tasvirlerinin ilk kabataslak çizimini yaptıktan sonra okuduğunu iddia etmiştir. Chagall:

*“ Biliyordumki yaptıklarım benim içimdeki, kalbimdeki ve kafamdaki Kutsal Kitap tarafından onaylanacaktır”.*

Tabi bu pencereler, kiliselerde yaptığından farklı olarak Sağlık Merkezi Sinagog’unda farklı roller oynamaktaydı. Kilise son dönemlere kadar sanatçıya azizlerin saçlarının renk tonu ya da gözkapaklarının şekli konularında nasıl olması gerektiği konusunda her bir detayın unutulmamasını katı kurallara dayanarak dikte etmekteydiler. Aradaki fark kilisede bütün resimler saygının nesnesi ya da en azından bir talimat (okuma yazma bilmeyenler için resimli bir talimatname) olmasına karşın Kudüs’teki pencerelerinin ayinsel bir amacı ile didaktik bir işlevi de yoktur. Chagall burada sadece doğal gün ışığını uyumlu ve muhteşem renk sağanağına çevirmeye çalışmıştır (Werner, 1962: 230).

Marc Chagall, vitray sanatını daha çok sanatseverlere ulaşmak amacıyla anıtsal boyutlu eserler için tasarlamıştır. Her ne kadar Chagall Vitraylar denince akla daha çok kiliseler için tasarladığı dinsel konulu vitrayları gelse de onun az sayıda dinsel konulu olmayan ve resimlerine benzer özellikle gösteren vitrayları da olduğu bilinmektedir (Resim 1).



Resim 1 (Chagall-Le vitrail/ Die Glasmalerei, La Couleur de L'Amour, Vitromusée Romont, 2007:9).

Konu: Keçi ve Çift Tasviri.

Yeri:Particuliere Koleksiyonu.

Tarih: 1960.

Malzeme ve teknik: Vitray.

Boyut: 37x 28cm.

## 5.2. Marc Chagall'ın Vitraylarının Teknik Özellikleri

Chagall, Chartres Katedrali vitraylarını incelemesi sonucunda, resimlerin de önemli bir araç olan ışığı değişik bir formatta inceleme fırsatı yakalaması sonucunda vitray sanatına ilgi duyması elbetteki tesadüf değildir. Nihayetinde ona bu fırsatı, vitray sanatı kadar hiçbir resim tekniği sağlayamazdı (Werner, 1962: 226).

Chagall Vitray sanatını tutku ile öğrenmesinin önemli bir nedeni de ışığın asıl kaynağına ulaşma merakını tetikleyen gizemli baskıydı. Chagall bu gizemli baskıyı

”Hadassah Hastanesinin camlarında çalışırken İsis’in çekmiş olduğu siyah beyaz resme bakarken ifade eder:

*“Merdivenden yukarıya çıktığımda söz konusu olan, beni özellikle ilgilendiren bazı detaylara son rötuşları vurmak değildi; asıl amacım yukarıda saklı olan hakkında bilgi sahibi olmak istememdi. Çünkü ben şuna inanıyorumki kader bize bazen bazı işleri yerine getirme konusunda zorluyor, tıpkı benim vitray çalışmalarını gerçekleştirmem gibi. O an sadece günışığına dalmam gerekiyordu”* şeklinde ifade etmiştir (Brunet, 2007: 67).

Chagall büyük bir ihtimale vitrayla ilk karşılaşmasının hemen ardından kulağına gelen bir fısıltı sayesinde malzemenin rengiyle oynamak ve ışığı ehlileştirmek sureti ile kendi kişiselliğini ortaya çıkarmış olmalıdır. Fakat onun için bir gizem sayılan bu sanatın anahtarını bulmak ve bu hususu deşifre etmek çabucak çözülebilir görünmemektedir; nihayetinde eser ışık ile hayat bulduğundan ve son anda ehlileştiren elin çekilmesi ile vitray sanatı yakından ve uzaktan farklı algılanabilinir görülmektedir. Ressam, yapım aşamasında cama hayat veren ışık ile mütemadiyen konuşmasının sonuçlarını yüzeyin materyaline aktarmayı bilmiştir (Meyer, 2007: 7).

Resimlerinin yer aldığı cam yüzeyini, mesajların ağır yoğunluğundan azat ederek rengin şeffaflığına ve taşıyıcı ile bir olmak için daha fazla yer açmıştır. Tıpkı camın üzerindeki “Schwarzlot” uygulaması gibi resmin yüzeyinde minik fırça darbeleri ile çalışarak gerçekleştirmiştir. Nihayetinde malzeme yeni aldığı soluk ile gelecekteki hayatı için yeni bir an yaratmıştır. Camın ışık deryasının geçiş ile vitray sanatı zenginleşir ve daima zenginleşmeye devam eder. Tartışmasız olarak vitray sanatının terminolojisi sadece bu kesin sözlük darağacına değildir; aynı zaman da Chagall’ın geç dönem kariyeri olan vitray çalışmalarına da yeni bir ışık bahşetmiştir (Meyer, 2007: 7).

Kurşunlu vitrayın yapımı için gerekli olan malzemeler; renkli camlar, elmas, ispirotolu kalem, pense, havya, kurşun, pamuk, lehim, selülozik tiner’dir.

Kurşunlu vitray üretm aşamasında, Chagall ve cam atölyesinin görev paylaşımı ile izlenmesi gereken sıra şu şekildedir:

- Eskiz Aşaması (Chagall): Chagall çalışmasının ilk aşamasında eksizlerini, pek çok sanatçının yaptığı gibi pencere boyutuna göre değil de küçük ölçekli olarak tasarlamıştır. Bu şekilde Chagall küçük boyutlu eksizler kullanmak sureti ile kendini pencere ölçüsüne göre (sonradan fotoğrafik olarak büyütülecek) tasarlanmış eksizler ile sınırlandırmamıştır. Kendi elinden çıkacak olan 1/1 ölçekli tasarımlardan Chagall bilinçli olarak vazgeçmiştir. Chagall, pencereyi aradaki uzaklığa rağmen küçük taslak boyutunda görmüştür ve asla detaylarda kaybolmadan genel tesiri her zaman göz önünde tutmayı amaçlamıştır. Sanatçı küçük boyutlarındaki eksizlerini sürekli geliştirerek pek çok defa tekrarlamıştır. Figür ve biçimlerin meydana getirildiği kurşunkalem taslakları üzerinde küçük boyutlu renkli kâğıt ve kumaş parçaları da kullanmak sureti ile pencerelerin renkleri konusunda da simülasyon çalışmaları

yapmıştır. Bu aşama da sanatçı nihaiyi eksize ulaşmak için sayısız denemeler gerçekleştirmektedir. Chagall, aslında eksiz olarak adlandırılan bu tür ön çalışmaları sadece büyük boyutlu mimari eserler için değil, aynı zamanda yağlı boya için de uyguladığından dolayı bu tarz bir uygulamanın yabancıları da değildi.

- Siyah-Beyaz Resim Çekimi ve Büyütülmesi- Karton Aşaması (Vitray Atölyesi): Bu aşamada öncelikle sanatçının tamamladığı taslağın siyah-beyaz resmi çekilir sonra bu resim pencerenin 1/1 boyutuna göre büyütülür. Büyütülmüş olan fotoğrafın üzerinden kopya kâğıdı ile geçilmektedir. Bu aşamadan sonra ise karton hazırlanır. Söz konusu karton bu aşamadan sonra bütün çalışmanın uygulama ölçeği olarak büyük önem arz eder.

- Kartonun Renklendirilmesi ve Kesilmesi Aşaması (Vitray Atölyesi): Bu aşamada, karton üzerinde öncelikle kurşun kalem ile renk ve kesim noktaları belirtilir. Pencerenin yapım aşamasında kartonlar kalıp olarak kullanılacağından dolayı bu aşama çok önem arz etmektedir.

- Kalıpların Milimetrelilik Kâğıtlara Geçirilmesi Aşaması (Vitray Atölyesi): Çalışmanın bu kısmında kalıpların milimetrelilik kâğıtlara geçirilmesi ile cam yüzeyinin kesilmesi sağlanmaktadır. Kâğıt üzerindeki eskiz ise cam parçalarının istenen desen doğrultusunda yerleştirilmesi için kullanılır.

- Camların Kesilmesi ve Kurşunlama Aşaması (Vitray Atölyesi): Çizilen eskiz masa üstünde sabitleştirilir. Rengine göre camlar alınır, eskizin üzerinde çizilir, sonra elmas yardımı ile cam çizilen yerden 1,5 mm dıştan kesilir. Kurşunlanmadan önce camların ışıkta renk tonlarını kontrol edilir. Bu aşamada Atölye çalışanları, Chagall'ın fikri almakta ve gerektiği aşamalarda değişiklikler yapabilmektedir. Bükülebilir "H" profili alüminyum çubuklar cam parçaların çevresine yerleştirilmek

suretiyle camın kesim noktaları da kurşuna yerleştirilir. Kurşunlama işlemi aşamasında Chagall bütün sorumluluğu atölye çalışanlarına bırakmıştır zira eksizlerinde de bu konu ile ilgili hiçbir vurgulama yoktur. Bunun içinde tabii geçerli sebepleri vardı niyetinde kurşunlama işlemi tamamen tecrübeye dayanan optik ve teknik bir işlem olduğu bilinmektedir. Bu şekilde pencerenin yüzeyini oluşturan cam parçaları meydana getirilmektedir. Bütün bu işlemler bitikten sonra temel prensip, cam parçaları arasına yerleştirilen özellikle de kalın kurşun çubuklar kompozisyonun içerisinde yer alan renk-ışık görüntüsü şeklinde tesir etmesi olmuştur.

- Schwarzlot/ Grizay Boyaması (Chagall): Çok erken dönemlerden itibaren camlar kurşunlanmadan önce cam parçalarında detay süslemesi yapılmaktaydı. Chagall, bu aşamada öncelikle “Schwarzlot” olarak adlandırılan karışımdan yararlanmıştı. “Schwarzlot”, cam tozları ile siyah-kahve tonlarının demir veya kalay oksit ile boyadan oluşan koyu renk karışımıdır. Daha sonra bu karışım cama belli teknik ve desenlerde aktarılacak suretiyle 620 C fırınlanır. Chagall’ın vitray çizimleri de tıpkı yağlıboya resimlerinde olduğu gibi kalın kontör çizgileri ile çevrelenmiştir. Ayrıca sanatçının vitrayların da uyguladığı “grizay” denen karışım, içine madensel tuzlar ve toz haline getirilmiş mineraller katılarak dövülmüş cam tozundan koyu renkli bir boyayla yapılmaktadır. Sanatçı fazla parlak renkli camların tonunu yumuşatarak resme bütünlük kazandırmak, ayrıca figürlerin dış çizgileriyle ayrıntıları çizmek için de grizay tekniğini kullanmıştır. Genellikle siyah veya kahverengi olan grizayı dış etkenlerden korumak için, bu boya camın iç yüzüne sürülürdü. Ama gotik pencerelerde dış yüze grizay sürüldüğü de olurdu. Resmin bazı yerlerini daha belirgin hale getirmek için bazı noktalarda boya kazınırdı. Bu teknik

ile cam yüzeyinin rengini boyayla koyulaştırma veya kazıyarak açmak için önemli bir aşama meydana getiriyordu.

- Biten cam selülozik tinerle silinir ve ait olduğu yere takılır<sup>23</sup>.

### 5.2.1. Simons Vitray Atölyesi

Marc Chagall'ın vitray tasarımlarında ulaşılmış olduğu olağanüstü başarısında, büyük ölçüde pek çok eserlerinde beraber çalışmış olduğu Simons Vitray Atölyesi ustası Charles Marq'ında payı büyük olmuştur. Chagall ilk vitray çalışması Assy hariç diğer 14 pencerede Simons Vitray Atölyesi ile birlikte çalışmıştır (Forestier, 1987: 199–200).

Marc Chagall'ın pencere sanatı, kimi zaman “vitray” olarak değil de “cam üzerine boyamacılık” olarak değerlendirilmiştir. Bu ifade ile olumlu veya olumsuz anlamda onun vitraylarının alışılmışın dışındaki tesiri ile resimlerine çok benzemeleri veya geleneksel vitray sanatından “farklı” oldukları kast edilmiş olmalıdır. Fakat sanatçının vitrayları teknik anlamda incelendiğinde söz konusu yargının tamamen yanlış olduğunu anlaşılır; zira sanatçı ve cam ustaları Charles ve Brigitte Marq, Chagall vitraylarını klasik orta çağa geleneğine göre tamamlamışlardır. Hakikaten de Simons Atölyesi ustaları, sanatsal tecrübe ve el becerileri sayesinde vitraylarında yağlıboyaya yakın bir tesirine ulaşabilmişler ve bu sayede de teknikleri üst düzey ifade gücüne kavuşmuştur (Trümpler, 2007: 87).

Chagall'ın vitrayları hariç Charles Marq'ın aynı zamanda 1957 tarihli Jaques Villon'un pencerelerinin çalışmalarında da katkısı olduğu bilinmektedir. Charles

---

<sup>23</sup> 12 Temmuz 2009 tarihinde Simon Marq Atölyesinde, Stephani Marq ve Benoît Marq ile gerçekleştirilmiş sözlü görüşme sonunda vitray yapım aşamaları yerinde görülmüştür.

Marq o dönem Reims'in en eski ve en başarılı cam atölyelerinin biri olan Jaques Simon'un müdürü konumundaydı. Charles Marq, karısı Brigitte Simon ile birlikte ciddiyetle Chagall'ın vitray tasarımlarındaki renk zenginliğinin sağlanması gibi pek çok problem üzerinde kafa yormuş ve çalışmıştır. Chagall'ın eserlerinde daima zengin bir renk paletinden yararlandığı bilinmektedir. Nihayetinde cam ustaları açısından, şeffaf bir materyal olan camın; renk modülasyonu, renk değişimleri, aynı veya benzer renk tonlarının sayısız değişik varyasyonlarının geri yansımalarının nasıl olacağı sorun teşkil etmekteydi (Forestier, 1987: 199– 200).

Kuruluşu 1640 yılına dayana Simon Marq Atölyesi, 12 kuşak boyunca cam süsleme sanatı konusunda eşsiz bilgi birikimi geliştirmiştir. Günümüzde Benoit ve Stephani Marq, sanatçılar tarafından tasarlanmış vitrayları cama işleme ve eski eserlerin restorasyonu gerçekleştirmek sureti ile aile geleneğini sürdürmektedir. (Resim 2-7).

Simons Atölyesi, geçmişte Brigitte Simon ve Charles Marq; günümüzde ise Benoît Marq ve Simon Marq ile vitray konusunda; Marc Chagall, Juan Miro, Mordecai Ardon, Luc Simon, Maria-Hélène Vieira da Silva, Raoul Ubac, François Rouan, Diana Schor, Cécilia Bozzoli, Elizabeth de la Mauvinière, Francis Limérat, Nigel Ingram'la ortak çalışmalar yürütmüşlerdir.

Charles Marq bizzat Sant-Just-sur Loire Cam Atölyesi ile kaplamalı cam tekniğinin gelişimi üzerinde de çalışmıştır (Resim 8). Söz konusu cam üretim atölyesi kilise camları için renkli camlar üretmek suretiyle yıllarca geleneğini korumuştur. Charles Marq'ın gayretli çalışmaları sonucunda kaplama tekniği aracılığıyla cam yüzeyinin “renklendirilmesi” fikri geliştirilmiştir. Bu teknikte cam, iki farklı kalınlıktaki katmandan oluşmaktadır, birinci katman çok ince ve

renklendirilmiştir ve daha kalın, şeffaf veya hafif tonlandırılmış olanın üzerine kaplanmıştır. Tonların geçişi belirli bir şekilde katmanın kalınlığı ile düzenlenmektedir; istenildiği takdirde de renkler asit çözeltisi ile tekrar çıkartılabilmektedir. Bu tarz ile bir veya aynı tonlarının renkleri açılabilir veya yumuşatılabilmektedir. Renkli cama ışık temas ettiğinde rengin derinliğini ve varyasyonunu ortaya çıkartan ve optik “Schillerefekt” meydana gelmektedir. Metz katedralinin vitrayları ile birlikte Charles Marq ve Chagall son derece verimli bir ortaklığın temelini atmışlardır (Forestier, 1987: 199–200).



Resim 2: Simon Marq Vitray Atölyesi Dıştan Görünümü



Resim 3: Vitray Atölyesi'nin Resim Panosu



Resim 4: Stephanie Marq ile Vitray Yapım Aşamaları.



Resim 5: Vitray Yapım Aşamaları.



Resim 6: Vitray Yapım Aşamaları.



## 6. MARC CHAGALL'IN DİNSEL KONULU VİTRAYLARI

Tez çalışmasının bu bölümünde Marc Chagall'ın dinsel konulu vitayları tarihsel kronoloji gözetlenerek sırası ile detaylı bir biçimde açıklanmıştır.

### 6.1. Assy (Fransa), Notre-Dame de Toute Grâce Kilisesi Vitrayları

Assy Notre-Dame de Toute Grâce Kilisesi Romanik tarzda mimarisi ile dikkat çekici bir kilisedir. Fakat kilise asıl şöhretini, mimari özelliklerinden ziyade pek çok modern sanatçıyı kilisenin iç tasarımı konusunda bir projede buluşturması sonucunda kazanmıştır.

Halihazırda Pierre Bonnard, Henri Matisse, Georges Braque, Georges Rouault, Fernand Léger, Jean Bazaine, Jacques Lipchitz, Jean Lurçat, Germaine Richier ve Théodore Strawinsky gibi sanatçılar Assy'deki küçük dağ kilisesi için eserler üretmesinden sonra Peder Marie-Alain Counturier tarafından Marc Chagall'da kutsal mekânının komünyon dekorunu düzenleme görevi verilmiştir. Sanatçı, kilisenin vaftiz bölümü için “Kızıldeniz'den Geçiş” konulu büyük boyutlu bir duvar çinisi, iki adet mermerden alçak kabartma ve ilk iki vitray penceresini yaratmıştır. Chagall burada daha önce Rouault'sın dört pencerelerini üreten vitray ustası Paul Bony ile birlikte çalışmıştır. Esasen şeffaf olarak oluşturulmuş camlara kurşun çubuk ile ana çizgiler, tek renkli resmin (eksizin) üzerinden geçilerek gerçekleştirilmiştir (Sauterel, 2007, 103–106).

Chagall daha ilk vitray denemesi olan Assy Kilisesinin renkli cam pencereleri, mimari ve sembolik olmak üzere vitrayın çifte fonksiyonunu yerine getirmeyi başarmıştır. Pencerenin mimari fonksiyonu vaftiz şapelli bağlamda üç

boyutlu mekânın bağlanması; sembolik fonksiyon ise komünyonla (ayinle) ilgili yani vaftiz seremoni mekânına bağlanması idi.



Resim 9 (Forestier,1987).  
Konu: Şamdanlı ve Kutsal Yağlı (Salböl)<sup>24</sup> Melek Tasvirleri  
Yeri: Vaftiz tapınağı  
Tarih: (1956–1957).  
Malzeme ve teknik: Vitray (grizay )  
Boyutlar: 100x 60+60 cm.

<sup>24</sup> Yahudilikte aşai rabbanide ve Hristiyan kiliselerinde komünyon törenlerinde kutsal yağ olarak kullanılan kokulu esans. Musa'nın kitabında 30, 22–33 'üncü bölümünde Kutsal yağın formülünden bahsedilmiştir. Mür ağacı, tarçın, eyir otu ve sinameki gibi kokulu otlar, kokuyu içinde hapseden zeytinyağına bastırılmak sureti ile papazların, azizlerin ve kralların yağlanması yanı sıra dinsel törenlerde kutsal eşyaların kutsamasında kullanılmıştır (<http://de.wikipedia.org/wiki/Salb%C3%B6l>, 2009).

Chagall tarafından düzenlenen vaftiz bölümünün genel konsepti, tek renkli bir çalışmayı göstermektedir. Sadece seramik malzemeden yapılmış olan duvar resminin ise aslında bu mekânın uhrevi atmosferini bozduğu görülmektedir. Sanatçı tarafından gerçekleştirilmiş olan iki renkli pencerenin, orijinal ve zarif bir şekilde ortaya konulmuş olan eksiz çalışmasından farklılık arz etmediği dikkat çekmektedir. Gri rengin içindeki gri çizimler, resimde puslu bir görünüme neden olmuştur. Resim, az miktarda uygulanan kırmızı ve sarı rengin tonlar ile vurgulanmıştır. Figürlerin –iki meleğin- aynı şevkle kilisenin vaftiz bölümüne doğru çifte hareketi, kutsallığın sembolü biçiminde azat olmuş gibi adeta kutsal ruhu kabul etmeye hazır bir görüntü sergilerler. Melek figürleri, cama şeffaf görüntü verilmesi ile oluşturulan mekânın aydınlık hali sonucunda iç mekânda da adeta yerçekiminden azat olunmuş izlenim vermektedir. Burada önemli olan husus, Chagall’ın mekân için tasarlayacağı renkli vitray cam ile mimari mekân arasındaki uyum ve bağlantıyı algılaması ve akabinde bunları özdeş olarak ele almasını bilmesi olmuştur. Nihayetinde burada söz konusu olan nihai amacı da yine fonksiyonu olan mimari bir mekân olmuştur. Bu amaca yönelik olarak kolektif olarak tasarlanan mekân sanatçının vitray alanındaki ilk denemesidir (Forestier, 1987: 20). Buradaki melek figürleri, sanatçının vitray çalışmaları içerisinde tasvir edilen en sakin ve naif melekler olarak tanımlanabilir.

Chagall’ın ikonografi konusundaki seçimi de pencerelerin çifte fonksiyonuna uygundur. Göksel haberci olarak her iki melek tasvirinde büyük bir şevkle vaftiz ile birlikte kutsal ruhun nuruna kavuşulan vaftiz havuzuna doğru uçar vaziyete tasvir edilmişlerdir. Melek tasvirleri birbirlerini tamamlayarak –biri erkek ve biride dişi olmak sureti ile- bütün her şeyi düzenleyen bir figürün prototipi olarak tasvir edilmişlerdir. Söz konusu biçimin kararlı grafik çalışması ile vurgulanmıştır. Vitray

çalışmasındaki kurşun oluklar, figürlerin hareketlerine uygun düzenlenmiştir. Kompozisyonun sadece birkaç yerinde karşımıza çıkan sarı tonlu alanları- meleklerin meşaleleri ve çiçek demetinden fişkıran parlaklık -ve mor tonlu alanlar camın şeffaflığını vurgulamaktadır (Resim 9).

## **6.2. Moissac (Fransa) Sant Pierree Kilisesi Vitrayları**

Robert Bernard, Chagall'ı Moissac kentinde yer alan manastır kilisesinin restorasyon çalışmaları esnasında manastırın doğu kısmında yer alan üst kısmı örtülü geçiş mekanının penceresine vitray tasarlaması için görevlendirmiştir (<http://tourisme.moissac.fr/web/EN/152-leglise-abbatiale.php>, 2010).



Resim 10 (Chagall-Le vitrail/ Die Glasmalerei, La Couleur de L'Amour, Vitromusée Romont, 2007:12).

Konu: Yüz ve Bitkisel Tasviri.

Yeri: Komünyon Şapeli, Kemerli Tek Pencere.

Tarih: 1962

Malzeme ve teknik: Vitray.

Boyutlar: 51x 21cm.

Chagall, Reims’da Charles Marc’ın vitray atölyesinde gerçekleştirilen bir iş oturumu esnasında içten gelen spontane bir his ile üzerinde de çok fazla düşünmeden bu pencerenin küçük boyutlu eksiz çalışmasını gerçekleştirmiştir. Vitray çalışmasını “grisaille (girzay)” olarak bilinen- gri/ yeşil renkte basit geometrik ve doğal desenlerden oluşan- dizayn tekniği ile gerçekleştirmiştir (Resim 10).

Kahve tonlarında gerçekleştirilen pencerenin boyutu ise oldukça yüksek olmasına karşın son derece incedir ve bu bakımdan da şapellin Romanik kalın duvarına muntazam şekilde uyum sağlamıştır. (Forestier, 1987: 199).

### **6.3. Metz (Fransa) Saint Etienne Katedrali Vitrayları**

Koro ve Enine Sahınlar, 19 pencere (1958–1968).

Saint-Etienne Katedrali Fransa’nın Metz (Lorraine)’te bulunmaktadır. Mimari, 1220- 1520 yılları içerisinde Gotik stilde tamamlanmış olup Fransa'daki Gotik stil içerisindeki en büyük ve güzel kiliseler arasında sayılmaktadır. Yapı 41 m’lik yüksekliği ile Amiens ve Beauvais’den sonra en yüksek üçüncü Gotik katedralidir; aynı zamanda 6500 m<sup>2</sup>’lik vitray yüzey alanı ile yine Fransız katedraller arasında önemli bir yere sahiptir bu yüzden de kilise "*La lanterne du Bon Dieu: Tanrı'nın lambası*" olarak da anılmaktadır (Aubert, 1931).

Metz katedrali özellikle II. Dünya Savaşının yıkıcı etkisine maruz kalmıştır. Nihayetinde bu harikulade Gotik Kilisesinin pencerelerinin büyük çoğunluğu savaşta bomba saldırılarında zarar görmüştür. 1957 yılında o dönem kilisenin baş mimarı olan Robert Renard çabaları ile yapının yıkıma uğramış

vitrayları için bir restorasyon kampanyası başlatılmıştır. Renard'ın, emin olduğu tek husus vardı oda büyük mimari eserlerde, dinsel cam sanatını gerçek anlamda yeniden yaratılması için tek yolun büyük sanatçılara başvurulması gerekliliğiydi. Buradaki nihaiyi amaç, çağdaş resim sanatının abidevi boyutlardaki ortaçağ yapıları içerisine tekrar sokulması gerekliliğiydi. Bu amaç doğrultusunda öncelikle mekânın kutsal akşam yemeği şapelinin sağ yan sahnelerinin süslenmesi için Jaques Villon ve daha sonra ise kuzey ve güney kısmının yan kalkan duvarı için ise Roger Bissiere görevlendirmiştir. 1959 yılında nihayet Chagall'a kilisenin kuzey apsisin iç kor galerisinin sonra kuzey yan sahnelerin ve doğu ile batı triforyum galerisinin pencerelerinin tasarlanması teklif edilmiştir. Burada sanatçı için söz konusu olan problem, aslında Assy ile aynı gibi görünse de çok daha karmaşıktı. Burada söz konusu olan problem Chagall'ın sanatının, öncelikle hâlihazırdaki fevkalade heybetli gotik mimari yanında var olmayı başarması ve mimarının katiyetini yani mekânın dinsel faaliyetin kabullenmesi gerekmekteydi. Bu aşamada Chagall'ın sanatın, ortaçağ düzenlemesine nasıl adapte ettiğini görmek hayret vericidir. Kilisenin değişik konumlarına dağılmış olan kuzey apsisin iki penceresi, kuzey yan sahnelerin ve triforyum galerisinin pencereleri, kilisenin mimari çizgisine uyum sağlamakla kalmaz; aynı zamanda kendi ölçütünü de göz önüne alarak ve adeta ışığı içine çekerek hayat bulmuş oldukları dikkat çekmektedir. Söz konusu pencere tasarımlarının alışılmamış başarısında, büyük ölçüde daha sonraki çalışmalarında da beraber çalışacağı vitray ustası Charles Marq'ında payı büyük olmuştur (Forestier, 1987: 199–200).

Kilisenin Baş mimarı Robert Renard, Jacques Villon ve Roger Bissière'in çalışmalarından sonra, Marc Chagall'a koro galerisi ve yan sahnelerdeki noksan

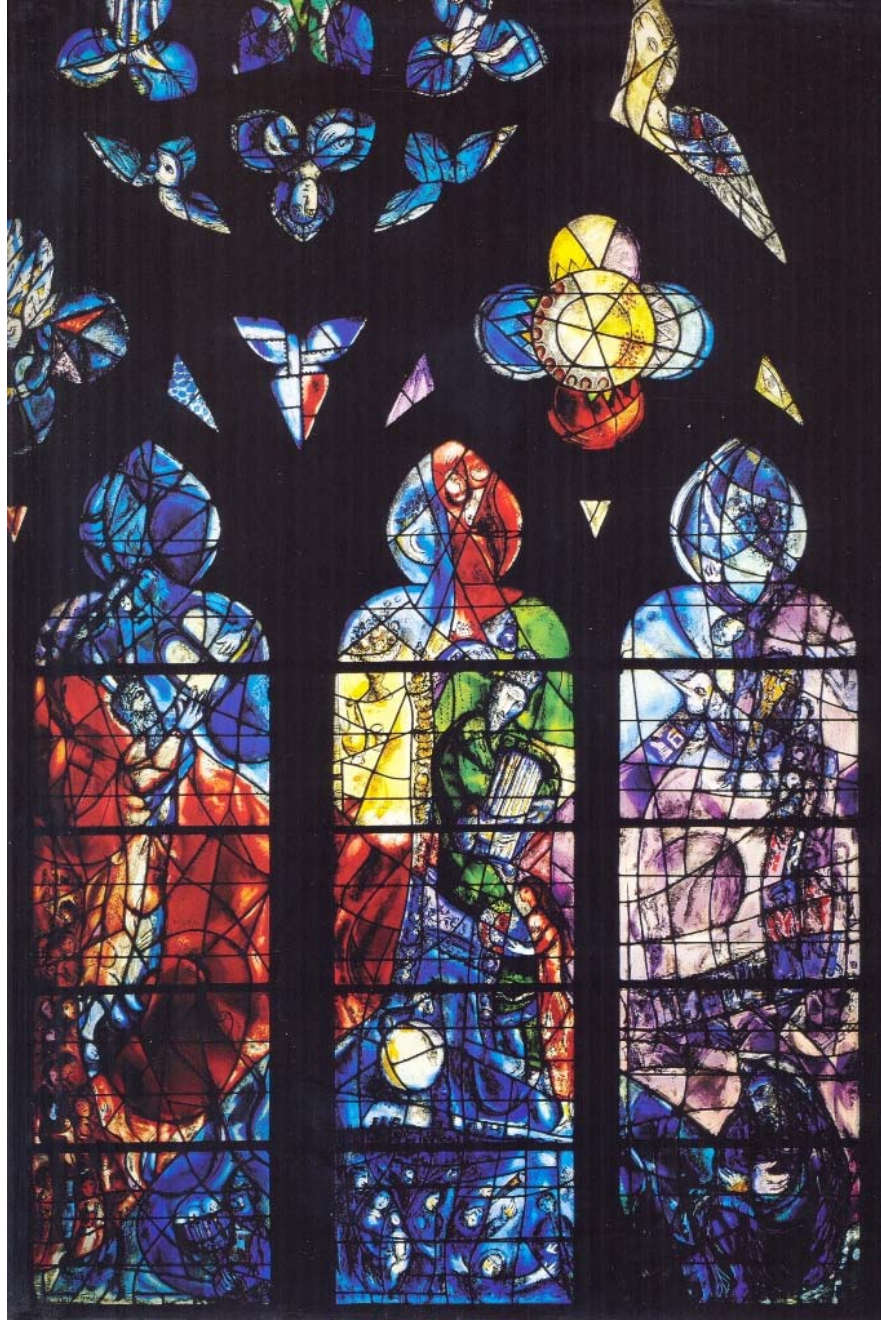
pencerelerin vitraylarını tamamlamasını teklif etmiştir. Bu çalışmada söz konusu olan şimdiki zamanın, haşmetli gotik mimarisi ile karşılaştırılması söz konusu idi bu durumda sanatçının stiline sınırlamalar yüklemiştir. Chagall 1958 ile 1968 yılları arasında geniş zaman aralığını kapsayan bir programa girişmiştir. Chagall koro galerisinin pencereleri için kuvvetli renkler seçerken Triforium pencereleri için ise şeffaflığı ve berraklığı tercih ederek çizimlerdeki kurşun çizgilerin ve ana hatların ön plana çıkmasına özen göstermiştir. Metz pencereleri, Chagall'ın Charles ve Brigitte Marc-Simons ile uzun sürecek olan Vitray çalışmalarının başlangıcına vesile olmuştur (Sauterel, 2007: 103–106).

Kuzey koro galerisi: Musa'ya yasa tabletlerinin inişi, Davut ve Bat-Şeva, Yeremya ve Yahudi halkının göçü, semboller ile çevrelenmiş İsa (Rozet), Şofar üfören Melek, Dairesel biçim, evrenin sembolü olma ihtimali gösteren madalyonlar (1959–1960). Burada Chagall tarafından seçilmiş ikonografi programı Eski Ahit'tendir ve İsrail'in peygamberleri ve eski krallarının hikâyelerini anlatmaktadır (Musa'nın 2. Kitabı 24,12: 72; Jeremias 9: 18–23). Resimlerin takip sırası soldan sağa doğru takip edilir ve her bir sivri kemerli (lancet window) pencerenin tamamı ayrı bir hikâyeyi ele almıştır (Resim 11-12).



Resim 11 (Chagall-Le vitrail/ Die Glasmalerei, La Couleur de L'Amour, Vitromusée Romont, 2007:14).

Konu: 1.Musa'ya Yasa Tabletlerinin İniş Tasviri, 2.Davut ve Bat-Şeva Tasviri, 3.Yeremya ve Yahudi Halkının Göçü Tasviri Eskisi.



Resim 12 (Forestier,1987).

Konu: 1.Musa'ya Yasa Tabletlerinin İniş Tasviri, 2.Davut ve Bat-Şeva Tasviri,  
3.Yeremya ve Yahudi Halkının Göçü Tasviri.

Yeri: Kuzey Koro Galerisi.

Tarih: 1950-1960

Malzeme ve teknik: Vitray.

Boyutlar: 1. 362x 102cm, 2. 363x 102cm, 3. 363x 102cm.

Musa'ya Yasa Tabletlerinin İniş Tasviri (birinci pencere): Yüzü Tanrısal ışık ile aydınlanmış Musa gökyüzüne doğru elini uzatmış ve Tanrı'nın elinden yasa tabletlerini almaktadır.

Davut ve Bat-Şeva Tasviri (ikinci pencere): Davut elinde Harp müzik aleti ile yeşiller içinde tanrısal tahtında oturmakta alt kısımda ise elinde çiçek buketi tutan kırmızılılar içinde tasvir edilmiş Bat-Şeva görülmektedir.

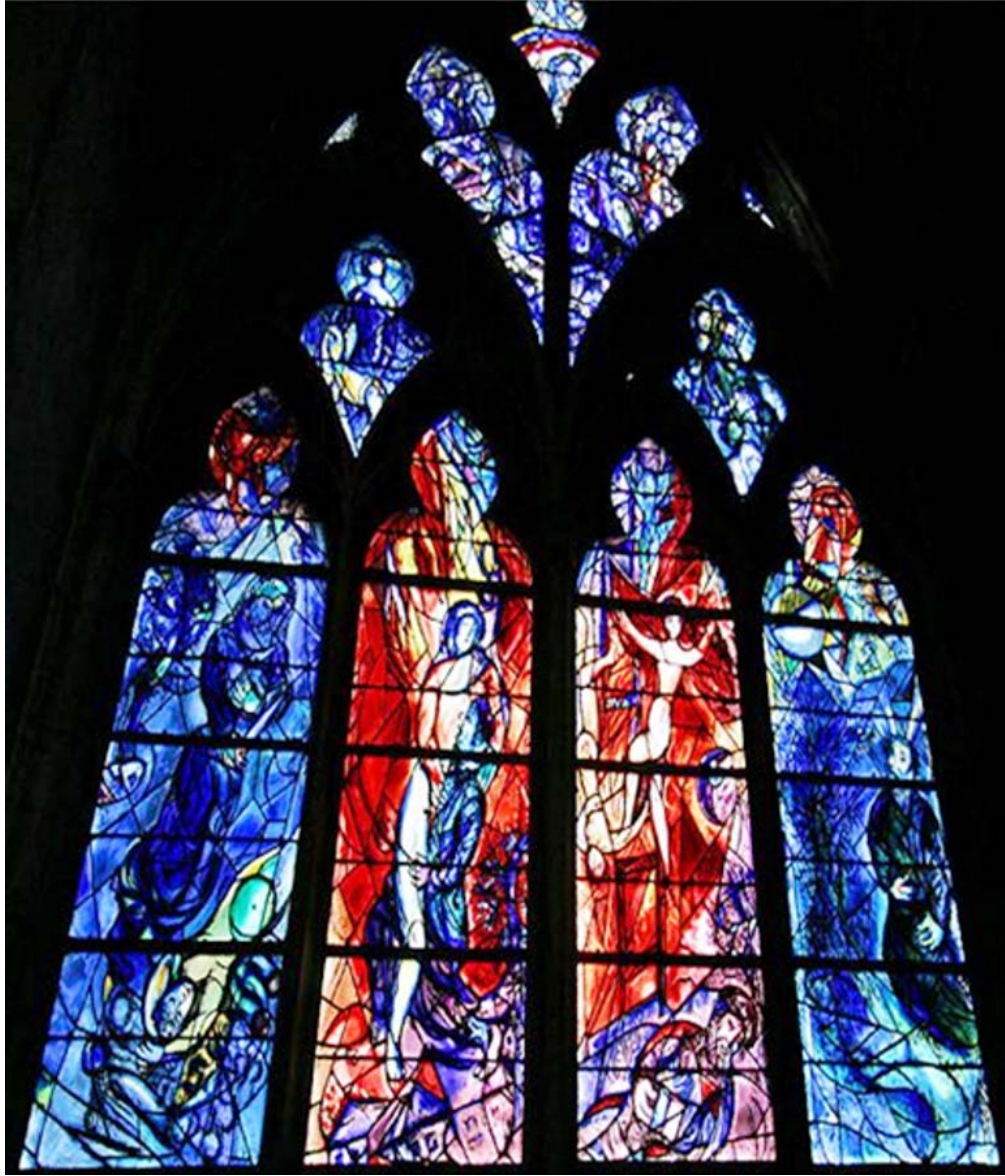
Yeremya ve Yahudi Halkının Göçü Tasviri (üçüncü pencere): Pencerenin üst kısmında melek tarafından eşlik edilen tavuk figürü her şeye kadir olan tanrının iradesini simgelemektedir. Altında Babililer tarafından yıkıma uğramış Kudüs görülmektedir<sup>25</sup>. Alt kısımda ise Yeremya Kudüs'ün yok oluşunun derin üzüntüsü içinde işlenmiştir ayrıca Yeremya'nın elinde İsrail'in inancını simgeleyen kutsal yazı ruloları görülmektedir

İsa Figürü Tasviri (Üst Gül Pencere): Değişik semboller ile çevrelenmiş merkezi rozeti, Çap:205 cm. İsa Peygamber çarmıha gerilmiş olarak tasvir edilmekle birlikte İsa'nın ifadesi olabildiğince huzurlu ve naif işlenmiştir

Şofar Üfüren Melek (yonca biçimli madalyon solda): Evrenin sembolü olma ihtimali gösteren madalyonlar ile çevrili merkezi madalyon, U:101 cm, G:77 cm.

---

<sup>25</sup> Büyük Babil Kralı Nebukadnezar imparatorluğun sınırlarını Suriye'den Mısır'a dek genişletmiş (M.Ö 605) ve Kudüs'ü (Jerusalem) ele geçirerek (M.Ö 587) halkın tutsak etmiştir ve Babil'e sürgüne gönderir. Bunun üzerine Yahudiler, intikam yemini ederler.



Resim 13.

Konu: 1. İshak'ın Kurban Edilmesi Penceresi , 2. Yakup'un Melekle Mücadelesi Penceresi, 3. Yakup'un Rüyası Penceresi, 4. Yanan Çalılığın Önünde Musa Penceresi.

Yeri: Kuzey Koro Galerisi.

Tarih: 1958–1968.

Malzeme ve teknik: Vitray

Boyutlar: 1. 362x 92 cm, 2. 362x 92 cm, 3. 362x 92 cm, 4. 362x 92 cm.

Kuzey koro galerisinde görülen ilk pencere sırasında dört sivri kemerli pencere görülmektedir. Söz konusu pencerelerde, Tanrısal birlik ve seçilmiş toplum olan Yahudiler konusu İbrahim, İshak, Yakup ve Musa Sahneleri ile betimlenmiştir. Soldan sağa konuların sıralanışı şu şekildedir (Resim 13).

İshak'ın Kurban Edilmesi Tasviri (Yaradılış 31:54), (birinci pencere): Chagall, burada kilise açısından daima önemli bir motif olan “gönüllü kurban olma” temasını işlemiştir. Moriah Dağına kurban olmak için gönüllü olarak odun taşıyan İshak ile çarmıha gerilmek için kendi çarmihini Golgota Dağına sürükleyen İsa arasındaki bağlantı vurgulamıştır. Fakat Chagall bu sahneyi Yahudi bir sanatçı gözü ile İshak'ın kurban edilmesi sahnesini tamamen Eski Ahit'in Arami dilindeki tefsirlerine (Midrash'a) dayanarak işlemiştir (Goldmann ve Chagall,1998: 236). Sahnede İbrahim'in elindeki bıçak sanki düşecek gibi durmaktadır, bir eli ise kalbinde derin üzüntüsünü açığa çıkarmaktadır. Ayrıca İbrahim'in sol gözünde gözyaşı şeklinde altın bir renk lekesi belirgindir. İshak figürü ise altın-gümüş renkleri içerisinde, iki eli başının altında adeta dinlenir gibi verilmiştir. Ağacın altında yine bir Chagall hayvanı göze çarpmaktadır.

Yakup'un Melekle Mücadelesi Tasviri (ikinci pencere): Söz konusu mücadele sahnesi adeta sanatçının memleketi olan Vitebsk evlerinin üzerinde geçer şeklinde işlenmiştir. Bu durumda Chagall'ın köklerine olan bağlılığını simgelenmektedir.

İshak'ın kurban edilmesi ve Yakup'un melekle mücadele sahnelerinin hemen üzerinde Çoban Yusuf ve üzerinde (solda) bir kuş motifi, Yakup'un Yusuf'un elbisesine gözyaşı dökmesi ve hemen üzerinde de sağ kısımda ressamın

eli, Nuh'un gemisi ve gökkuşağı, birliğin işareti sahneleri işlenmiştir (üste merkezde).

Yakup'un Rüyası Tasviri (üçüncü pencere): Yakup ile ilgili pencerelerde mor ve kırmızı renkler hakimdir.

Yanan Çalılığın Önünde Musa Tasviri, (Çıkış:30-34), (dördüncü pencere): Musa figürünün başında klasik bir simge olan ışınlı bir taç, sağ eli ise üçgen biçimli ve altın renkli bir ışık huzmesi olarak tasvir edilmiştir. Pencerenin sivri tepe noktasında şofar üfleyen melek tasviri ile Musa'nın köle olan halkının kurtuluşu müjdelenmektedir.

Musa'nın birinci ve ikinci kitabında sözü geçen İsrail'in kurucuları olan Nuh, İbrahim, Yakup ve Musa gibi figürler tanrısal seçimin gücünü yansıtmaktadır. Buradaki pencere kompozisyonu anlamını, en üsteki Nuh'un gökkuşağı sembolü ile yani tanrısal birliğin yenilenmesi manasında bütünleştirmektedir. Burada izleyicinin dikkati öncelikle genel kompozisyondan tepe noktasındaki ışık saçan "Nuh'un Gökkuşağı" sahnesine odaklanır ve adeta buradan da hemen altında resmedilmiş olan "Yakup'un Melekle Mücadelesi" ve "Yakup'un Rüyası" sahnelerine alev kırmızısına kaymaktadır. Yandaki "Yanan Çalılığın Önünde Musa" ve "İshak'ın Kurban Edilmesi" sahnelerinde gece mavisi kompozisyonlara adeta Peygamberlerin tanrısal emirleri tebliğ etmelerinin uhrevi boyutunun parlaklığını yansıtmaktadır.

Batı kısmı kuzey çapraz sahında, alt kısımda dört kemerli pencere üst kısımda ise elips şeklinde yedi tane pencereler ve balık şekli verilmiş yassı küçük pencereler kompozisyonu bulunmaktadır: 1963-1964.

Soldan sağa konuların sıralanışı şu şekildedir (Resim 14):



Resim 14

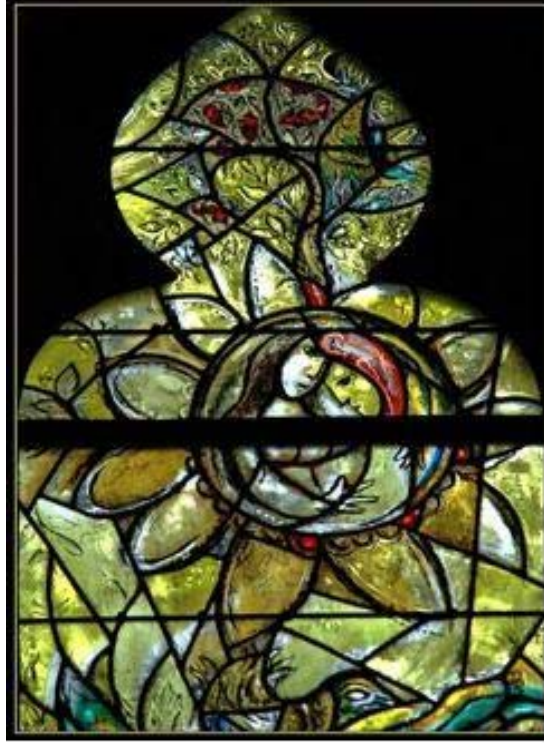
Konu: 1. Âdem'in Yaratılışı Penceresi , 2. Havva'nın Yaratılışı Penceresi, 3. Havva ile Yılan Penceresi, 4. Âdem ve Havva'nın Cennetten Kovuluşu Penceresi.

Yeri: Batı Kısmı Kuzey Çapraz Sahın.

Tarih: 1963–1964

Malzeme ve teknik: Vitray

Boyutlar: 1. 355x 90 cm, 2. 355x 90 cm, 3. 355x 90 cm, 4. 362x 92 cm.



Resim 15: Havva'nın Yaratılışı Penceresi Detay,  
(Madalyon içerisindeki Çift).



Resim 16: Âdem ve Havva'nın Cennetten Kovuluşu Penceresi Detay, (Çift  
Yüzlü Melek Tasviri).

Âdem'in Yaratılışı Tasviri (birinci pencere): Yaradılış sahnesinde, tanrının elçisi Mikail Âdem'i taşıırken görülmektedir. Yeni yaratılan insanın henüz ellerinin olmadığı gibi canının da olmadığı hissedilmekle birlikte gözlerinin tamamen açık olduğu görülmektedir. Chagall burada kasıtlı olarak insanı "tutulan" ve "taşınan" şeklinde yardıma muhtaç olarak tasvir etmiştir. Çevrede ise bitkiler ve içerisinde bir çift kuşun olduğu doğa bütün canlılığı ile işlenmiştir. Melek ise çift yüzlü olarak hem yeni yaratılan insana hem de izleyiciye bakmaktadır (Neumann, 1980). Âdem'in yaradılış sahnesinin hemen üzerinde dikey olarak işlenmiş Çarmıh sahnesi dikkat çekmektedir. İsa beline, Tallit olarak adlandırılan ve Musevilik dininde Yahudi erkeklerinin sabah dualarında taktıkları beyaz üzerine mavi çizgili şal bağlamıştır. Çarmıh sahnesinin solunda ise Meryem ve Bebek İsa figürleri ile Kutsal Kitap'ta geçen sahne işlenmiştir "*İşte, kız gebe kalıp bir oğul doğuracak; adını Emanuel (Tanrı bizimle) koyacak*" (Yeşaya 7:14).

Havva'nın Yaratılışı Tasviri (ikinci pencere): Pencerenin alt kısmında Kutsal Kitap'taki anlatıma uygun bir kompozisyon görülmektedir. Hemen üzerinde ise renkli ve hareketli bir bitki ve hayvan dünyası tasvir edilmiştir. Pencerenin en üst tepe noktasında ise Âdem ve Havva çifti bir madalyon içerisinde sevgi dolu işlenmiştir (Resim 15). Sanatçı bu şekilde çiftin "tek beden olma" durumuna dikkat çekmek istemiştir. Madalyon, üzerinde parlak ve bereketli yaşam ağacını tepesinde büyüttüğü güneş motifi şeklinde işlenmiştir.

Havva ile Yılan Tasviri (üçüncü pencere): Pembe tasvir edilmiş bedeni ile Havva sol eli ile bir yılan tarafından sarmalanmış meyveyi koparmaktadır. Âdem'in bedeni, Havva'nın ayaklarının altında yine yılan tarafından sarılmıştır. Çiftin altlı üstlü verilmesi ile "farklı kutup" kavramı ifade edilmektedir. Âdem'in

alt kısımda ise gerçekleşecek dehşetin farkına varıp korkudan kaçan bir Chagall hayvanı görülmektedir. Havva'nın başının üstünde ise Menora taşıyan bir kol göze çarpmaktadır.

Âdem ve Havva'nın Cennetten Kovuluşu Tasviri (dördüncü pencere): Chagall, burada Cenneti korumakla görevli olan iki tane Keruv figürü kullanmıştır. Alt kısımdaki Keruv figürü, Janus başlı<sup>26</sup> olarak tasvir edilmiştir (Resim 16). Biri güler yüzü olarak cennet ve yaşam ağacına bakarken, diğeri ciddi yüzü olarak Âdem ve Havva çiftine bakmaktadır. Âdem bir taraftan öne doğru ilerlerken bir elini arkaya doğru uzatmak sureti ile adeta melek ile bir temas kurmaya çalışmaktadır.

Pencere diliminin yaprak şeklindeki (Maßwerk) üst kısmın sağında:

Melek, Çiçekler, Kuş Motifi ve Sol Üstünde Bir Balık Tasviri: U:138 cm, G:77 cm.

Sol kısımda;

Çiçekler, Kuşlar, Efsanevi Hayvan ve Üst Solunda Tevrat Taşıyan Bir Aslan Tasviri: U:140 cm, G:76 cm.

Musa'ya Yasa Tabletlerinin İnişi Tasviri: Ortadaki iki bölmelik kompozisyonun sol kısım U:236 cm, G:85 cm, Sağ kısım U:231 cm, G:84 cm, (1963–64).

Musa heyecanla, İsrail halkının kurtuluşunun simgesi olan iki levhayı yukarıya doğru kaldırmaktadır. Musa'nın sol elindeki (kalp tarafında) levhada

---

<sup>26</sup> Janus, bir yüzü o yana, bir yüzü bu yana bakan ikiyüzlü Roma tanrısıdır. Bu tanrının resmine Roma paralarında rastlanılmaktadır. Janus'a ait olan bu resimde yüzlerden biri kentten içeri girenlere, öteki ise kentten çıkanlara bakmaktadır. Böylece kent güvenlik içinde yaşamasını sürdürülmektedir.

tanrısal ışık parıldarken sağ taraftaki levhada ise gökyüzünün mavi rengi işlenmiştir.

Chagall, kilisenin diğer vitray kompozisyonlara nazaran kuzey yan sahnin pencerelerinde fonksiyonel anlamda tek renkliliğe karar kılmıştır. İç mekânın güçlü aydınlığı ile sarı rengin binlerce tonu ahenkli bir şekilde parıldamaktadır. Chagall söz konusu olan batı penceresi ve kiliselerin yan galerilerindeki (Triforium) pencerelerine 40 metre'nin üzerinde bir yüksekliğe sahip olmalarından dolayı vitray tasarlamak, diğer pencerelere göre daha güç olmuştur. Chagall, yan galerinin dört penceresi için birbirinin devamı niteliğinde görülen tek renkli bir seçim yapmak sureti ile malum mimari problemlerin üzerinden ustaca gelmeyi başarmıştır. Pencere yüzeyinde yalnız güneş sarısının değişik tonlarının kullanımı ile figürlerin suretleri adeta hikâye tarzında daha anlaşılır kılınmıştır ve hâkim sarı tonuna eşlik eden bordo, yeşil veya mavi gibi renk vurguları dikkat çekmektedir. Figürlerin zarif bir biçimde sıralanması ile figürlerin her birinin şahsi karakteri olduğu kadar birbirleri ile olan ilişkileri de ciddiye alındığını göstermektedir. Pencerelerin konusu, yaradılışın ilk günleri ile insanlığın cennetten trajik bir şekilde kovuluşuna kadar olan olaylar sinsilisinin anlatımıdır (Forestier,1995: 201).

Konular renk seçimi ile mutlak bir uyum göstermektedir. İlk iki pencerede bütün yaratılanların huzur ve sevgi ile uyum içinde yaşadığı cennetin parlaklığı vurgulanırken, üçüncü ve dördüncü pencerelerde ilk günahın ve cennetten kovuluş sahnesinin işlendiği sahnelerde gece mavisi tonların ağırlığı dikkat çekicidir.

Kuzey çapraz sahninler, doğu Triforium, dört sivri pencerelerin (1968) soldan sağa konuların sıralanışı şu şekildedir:

Çiçek Buketi Tasviri: Yonca yaprak biçimli madalyonun yerleştirilmiş olduğu iki sivri kemerli kanadın yer aldığı üçlü pencere (U:351, G:48).

Tek sivri pencereleri dördüncü pencere: Eşek, çiçek, kuşlar (U:348, G:45).

Kuzey çapraz sahnlar, batı Triforium: Çiçekler ve kuşlar, çiçek buketi, çiçek buketi ve gökkuşağı, çiçekler ve kuşlar (dört pencere, 1968).

Kuzey çapraz sahnlar, batı Triforium: Büyük çiçek buketi (dört pencere, 1968).

Triforyumun yüksek sivri kemerli pencerelerinde gözün tek bir bakışla algılayabileceği pastel tonlarda bitki dünyasından kesitler yansıtılmıştır. Zarif tonlardaki gri rengin içindeki farklı gri tonlar ve yumuşak kurşun şeritler aracılığı ile pencerelerin bütününe alışılmışın dışında bir hafiflik kazandırmıştır. Çiçek buketleri adeta önceden var olan mimari yapının içinden kendiliğinden açar gibidir.

#### **6.4. Kudüs (İsrail) Hadassah-Hastanesi Sinagogu Vitrayları**

Hadassah Üniversite Hastanesi Sinagogu, 12 pencere, G:340 cm, G:250 cm (1960–1962) (Leymarie, 1975).

Kudüs sinagogundaki konsept Chagall'ın vitray sanatı konusundaki en büyük projesi olmakla beraber aynı zamanda onun İsrail halkının tarihi ile de meşgul olabilmesi için büyük bir fırsat olmuştur. Hadassah-Hastanesi Sinagog'unun pencerelerinin sıralamasındaki ana düşünce Yakup'un oğullarının doğumuna dair kronolojik sıralamayı izler (sadece Zevulun penceresi bu sıralamaya uymaz). Bu sıralamada başlangıç, doğu duvarıdır ve sıralama güney,

batı ve kuzey şeklinde saat yönüne doğru hareket eder (Resim 17), (West, 2002: 103).



Resim 17: Kudüs, Hadassah-Hebrew Üniversite Hastanesi Sinagogu 12 Kavimin Pencere Sıralanışı (La Couleur de l'Amour. Chagall le vitrail / Die Glasmalerei. Romont Vitromusée, 2007:19).

Her bir pencere 3,4 m yüksekliğinde ve 2,5 m genişliğindedir. Pencerenin konuları Yakup'un on iki oğullarını ve dolayısıyla da tabii İsrail'in on iki kabilesini kapsamaktadır. Penceredeki kompozisyonlar, Musa'nın 1. Kitabının 49. bölümün ile Musa'nın 5. Kitabının 33. bölümündeki Musa'nın kutsama konuşmalarına dayandırılmıştır. Chagall, pencerenin renklerini Musa'nın kitabının Göç metninin

28. kısımdaki din adamları için belirtilen kumaş renklerinden oluşturulmuştur. Kitap'ta kumaş renkleri olarak ise mavi, kırmızı, yeşil, altın veya sarı renkler verilmiştir (Leymarie, 1975).

Sanatçı, sinagog'un vitray çalışmalarında da -bütün eserlerinde de olduğu gibi- doğa ve dine bakış açısını tek potada eritmiştir. Chagall burada, Talmud (İbranice: תלמוד, Yahudi medeni kanunu, tören kuralları ve efsanelerini kapsayan dini metinlerdir) yasalarına uymakla birlikte insan figürünün tasvirinden kaçınmıştır. Dini tasavvurunu hayvan, ağaç ve çiçeklere ifade eder. Chagall, fedakârlık ve tutku ile doğa ve dine göre yaratmış olduğu çalışmaları için şu şekilde ifade etmiştir:

*“Ben bir mutasavvufum yalnız kiliseye ya da sinagoga gitmem, çalışırken dua ederim”.* Kendi söylemine göre, sevgili ülkesine hediyesi olan Kudüs Hadassah-Kliniğinin Sinagog Vitrayları üzerinde çalışırken, anne ve babasının çalışmasını hep takip ettiğini ve hatta onların çalışmalarını kendi omuzlarının üzerinden birebir izledikleri hissine kapılmıştır. Zaten daha farklı olması nasıl beklenirdi ki; geçmiş zamanda çocukluğunun mekânı olan Vitebsk'deki kökleri onu bu duygu ile bütün ömrü boyunca takip etmiştir (Eluard, 2008).

Hatta bir keresinde yine şöyle demiştir:

*“Pencerelerimde, İsrail de bulunduğum süre içerisinde derinden hissettiğim tinsellik ve gizemi ifade etmeye çalıştım. Ben buna erişmeye çabaladıktan sonra bile, çalışma biçimim için hiçbir teorim olmadı. Zaten hiçbir zaman bir teoriye bağlı kalmaya çalışmadım. Nihayetinde Tanrı da insanları hiçbir teorisi olmadan yaratmadı mı? Şunu anladımki aslında sanatın da en iyisi*

*belli bir teori olmadan yaratılır. Bizim elimizde olan tek şey, sanat için çalışmaktır. Bunun dışındaki her şeyi zaten Tanrı halleder.”*

Chagall'ın pencereleri, Kudüs Hastanesinin sinagoguna teslim edilmeden önce Paris ve New-York'ta sergilenmiştir. Bu pencereler onun sanatının doruk noktası olarak nitelendirilmiştir, zira onun döneminin dinsel sanatında pek çok örnek, çoğunlukla gelenek ve tecrübe arasında salındığı bilinmektedir. Chagall'ın pencerelerine eşdeğer pek az inandırıcı örnek mevcuttur. Chagall için bu vazife farklı bir girişim olmuştur, lakin sanatçının özgürlük ve yaratıcılığına izin veren İncil tasvirlerinden farklı olarak Kudüs'deki sinagog'da katı gelenekler doğrultusunda çalışmak zorunda kalmıştır. Dolayısıyla, vazifesi doğrultusunda konu olarak son derece kısıtlı bir içeriğe sahip olmuştur. 12 pencerenin her birinde farklı kabileyi yani İsrail oğullarının her birini resimlemiştir, tasvir yasağından dolayı anlatımını İsrail oğullarını veya başka bir insan figürü resmetmeden gerçekleştirmiştir. Chagall, çözümsüz görünenin kendi tarzına göre üstesinden gelmiştir ve bunu da dâhiyane bir yolla yani dindarlık ve bir nebzedeki kurnazlıkla Talmut yasalarını çiğnemenin, her bağlantılı özellikle de fabl geleneğini ciddiye alarak gerçekleştirmiştir. O, kendi düşsel dünyasının; hayvanlarını, ağaçlarını, çiçeklerini ve yıldızlarını; bunun yanında da testiler, yaban meyveleri, çiçek demetleri ve evler ( Vitebsk'in çatılarını ile Kudüs'ün kubbelerini) çizmiştir. Onun bu tür sahnelerini zaten resimlerinden tanıyoruz; fakat burada farklı ve yeni olan tek şey boyanın cama aktarılması ve burada eritilmesidir. Bunlar aslında tipik Chagall kompozisyonları olup sadece Tevrat'ın sonunda bulunan “Yakup'un oğulları” bölümündeki Yakup'un hayır duasına göre resmedilmişti ki o nedenle

pencerelerinde Yakup'un hayırduasını alan herkes kuvvetli ve özlü bir şekilde karakterize edilmiştir (Sello, 1964: 40).

“Time Magazin” bu pencereleri camdan vahiy olarak nitelendirilmiştir ([http://www.art-perfect.de/marc\\_chagall\\_fenster.htm](http://www.art-perfect.de/marc_chagall_fenster.htm), 2008).

Sözlü gelenek anlamına gelen Kabala literatüründe sinagogların 12 penceresi olması gerektiği söylenmekle birlikte insan figürünün anlatım ve süslemelerde kullanımını hoş görülmemektedir. Ancak Chagall, hayal gücüyle yaratmış olduğu muhteşem bir estetik yolculuk için bu tür alelade ve ruhani öğeleri bir arada kullanarak yücelik kaygısı olmayan hikâyeleri, çıkış noktası olarak almayı başarabilmiştir. Aslında sanatın, en heyecan verici sözlerini söylemek için çoğunlukla insan suretine ihtiyaç duyduğu bilinmektedir. 20. Yüzyılın figür kullanılmayan (soyut) sanatı dikkat çekici olsa da, sanatçı bu tarz bir yaklaşımı asla benimsememiştir. Ona göre insan figürünün dışlanması sanatını zayıflatmaktadır. Dini engeller olmasına rağmen antik dönem ve ortaçağ Yahudi sanatçılarının insan figürü kullanma cesareti de buradan gelmektedir. Bu pencerelerde ise sanatçı insanın varlığı sadece 3 kez son derece silik biçimde gösterilmiştir. Judah ve Issakar pencerelerinde Yakup'un iki eli ve parmaklarıyla takdis yaparken (büyük ihtimalle) görülebilir, Yusuf penceresinde bir müzik aletini iki ellin kavradığı görülür. Dan penceresinde ise borazan tutan bir hayvan tasviri insan suretine benzer tasvir edilmiştir. Gravürlerinde, Chagall Kutsal Kitaba, tanrısal yüce bir kitaptan ziyade insan çabasının bir ürünü olarak yaklaşmıştır. Chagall, Kudüs'teki sinagogu dekore etme görevini kabul ettiği zaman, dinsel yüce duygularını tartmaktan ziyade resme dair hesaplamalarla meşguldü. Fakat bütün bu kısıtlamalara rağmen Kudüs şehri Chagall'ın sayesinde

neşeli bir sinagoga sahip olmuştur. Aslında Doğu Avrupa’da halk sanatçıları açısından ahşap sinagogların dekorasyonlarının, insan figürünün dışlanması dolayısıyla her çeşit hayvan varlığı ile kaplanması çok da alışılabilir bir durumdur. Otobiyografisinde Chagall kendini bu tür sinagogları süsleyen halk sanatçıları ile akrabalık iddiasında bulunmuştur. Chagall’ın hayvanları da normal değildir; bazıları hayvan yüzlerinde yaşlı bilge insan ifadesine sahiptirler. Aslında Chagall’ın çalışmalarını gören herkes türlerin mükemmel tefsirlerini bulmayı beklememeleri gerektiğini bilirler. Chagall’ın hayvanları mucizevidir. Bu hayvanlar, hem Paris’te bir akademinin eğitimli bir üyesi tarafından hem de bir çocuğun özgürlüğü ve hayal gücü ile resmedilmiş izlenimini vermektedirler. Bu nedenle zaten Baudelaire Chagall’ın sanatsal dehasını “çocukluğun tekrar keşfi” şeklinde tanımlamıştır (Werner, 1962: 226-227, 229).



Resim 18 (Leymarie, 1975:29).  
Konu: Ruben Kavimi Tasviri.  
Yeri: Doğu Duvarı.  
Tarih: 1960–1961  
Malzeme ve teknik: Vitray  
Boyutlar: 340x 250 cm.

Birinci pencere (Resim 18) zaten daha farklı düşünölemeyeceği gibi Yakup'un Lea'dan olan ilk oğlunun adına ithaf edilmiştir. Yakup oğluna şöyle seslenmiştir: *“Ruben, sen benim ilk oğlumsun, gücünsün, Kudretimin ilk ürünüsün, Saygı ve güç bakımından en üstün olansın. Ama su gibi oynaksın, üstün olmayacaksın artık. Çünkü babanın yatağına girip onu kirlettin. Döşegimi rezil ettin”* (Tekvin 49:3,4).

Yakup neden oğlu Ruben'i en büyük oğlu olmasına rağmen lanetlemiştir? Bu sorun cevabı ise Ruben'in babasını en vahim şekilde yaralamasından kaynaklanmaktadır. Ruben babasının cariyesi, Rahel'in hizmetçisi ve kardeşleri Dan ve Naftali'nin annesi olan Bilha ile beraber olmuştur. En büyük çocuk olmasından kaynaklanan çift pay miras hakkını, bu nedenlerden dolayı feda etmek zorunda kalmıştır. Ruben babasının gözünde güven telkin etmeyen bir adamdı. Bugünkü deyimle, Ruben *“Çılgın seller gibi kontrolsüz”* olarak tanımlanabilir. Pencerenin mavi rengi sayesinde kompozisyon içinde balıkların yüzdüğü deniz şeklinde tasvir edilmiştir. Mavi suların üzerinde yine kuşların uçtuğu mavi gökyüzü görölmektedir (Gensch, 2000).

Söz konusu kuşların, pençeleri ile Ruben'in gücünü sembolize eden kartallar olduğu düşünölmektedir. Ruben ilk doğan çocuk olduğundan dolayı Chagall bu durumu doğan güneş motifi ile sembolize etmiştir. Pencerenin sağ altında parlak kırmızı renginde kısırlığa karşı kullanılan adamotu bitkisi görölmektedir. Hikâyesine göre Ruben bu bitkiyi otlakta bulmuştur ve annesi Lea'a getirmiştir (Yaradılış 30:14). Söz konusu bitkinin faydalarını Lea'nın kız kardeşi ile Yakup'un gözdesi olan ve şimdiye kadar hiç çocuğu olmamış

Rahel’inde duyması sonucunda Ruben annesini bitkiyi Rahel’le de paylaşması için ikna etmiştir. Chagall’ın denizin altında tasvir ettiği bu kırmızı ve garip gül, sanatçının botanik unsurları da nasıl bir zarafetle işlediğinin göstergesidir. Yine denizde karşılıklı ve denge içerisinde yüzen balıkların içerisinde ortadaki balığın eflatun renkli parlıtısı dikkat çekicidir. Deniz Gülünün üzerindeki meraya dikkatlice bakıldığında yeşil alanda minik koyunların olduğu da gözden kaçmaz. Pencere bütün olarak incelendiğinde pencere yüzeyleri ile onları birleştiren eğimli kurşun çitaları renklerin parlaklığı ile uyum içerisinde görünmektedir (Leymarie, 1975: 23).

Her şeye rağmen Chagall, Ruben’in bu bitkiyi annesi ve dolayısıyla teyzesi Rahel’e vermesini, onun sıcakkanlı ve cömert karakterli olmasına bağlamıştır ve bu nedenle de bu ayrıntıyı pencerede yansıtmayı uygun görmüştür (West, 2002:100).

Musa, Ruben kabilesi için şu sözleri söylemiştir:

*“Ruben’in yıkılmasına değil yaşamasına müsaade et; ancak adamlarının çok sayıda olmasına izin verme”*. Musa’da bu sözlerle Ruben’in güven telkin etmediğini vurgular gibidir.

Musa döneminde Ruben kabilesi İsrail oğullarının vaat edilen topraklara henüz ulaşmamışlardı ve küçük bir çoban topluluğu olarak Ürdün’ün doğusunda yerleşmişlerdi. Sağ kenarda bu durumu ortaya koyan ve üzerinde koyunların bulunduğu bir otlak tasvir edilmiştir.



Resim 19 (Leymarie, 1975:37).  
Konu: Simeon (Şimon) Kavimi Tasviri.  
Yeri: Doğu Duvarı.  
Tarih: 1960–1961  
Malzeme ve teknik: Vitray  
Boyutlar: 340x 250 cm.

Kenan (Filistin) da bir kral oğlu Yakup'un kızı Dina'ya tecavüz etmişti her ne kadar Yakup Kenanlılarla uzlaşmış olsa da Simon'la Levi kardeşler şiddetli bir intikam hırsı ile Sichem (Naplusa) şehrini işgal etmişlerdir ve önlerine gelen bütün erkekleri öldürüp şehri yağmalamışlardır. Sichem şehrinin bütün hayvanlarının yanı sıra kadın ve çocukları da yanlarında köle olarak götürmüşlerdir (Yaradılış 34). Bu olaylar üzerinde ise Yakup, Simon'la Levi kardeşler içinde lanet zikretmiştir:

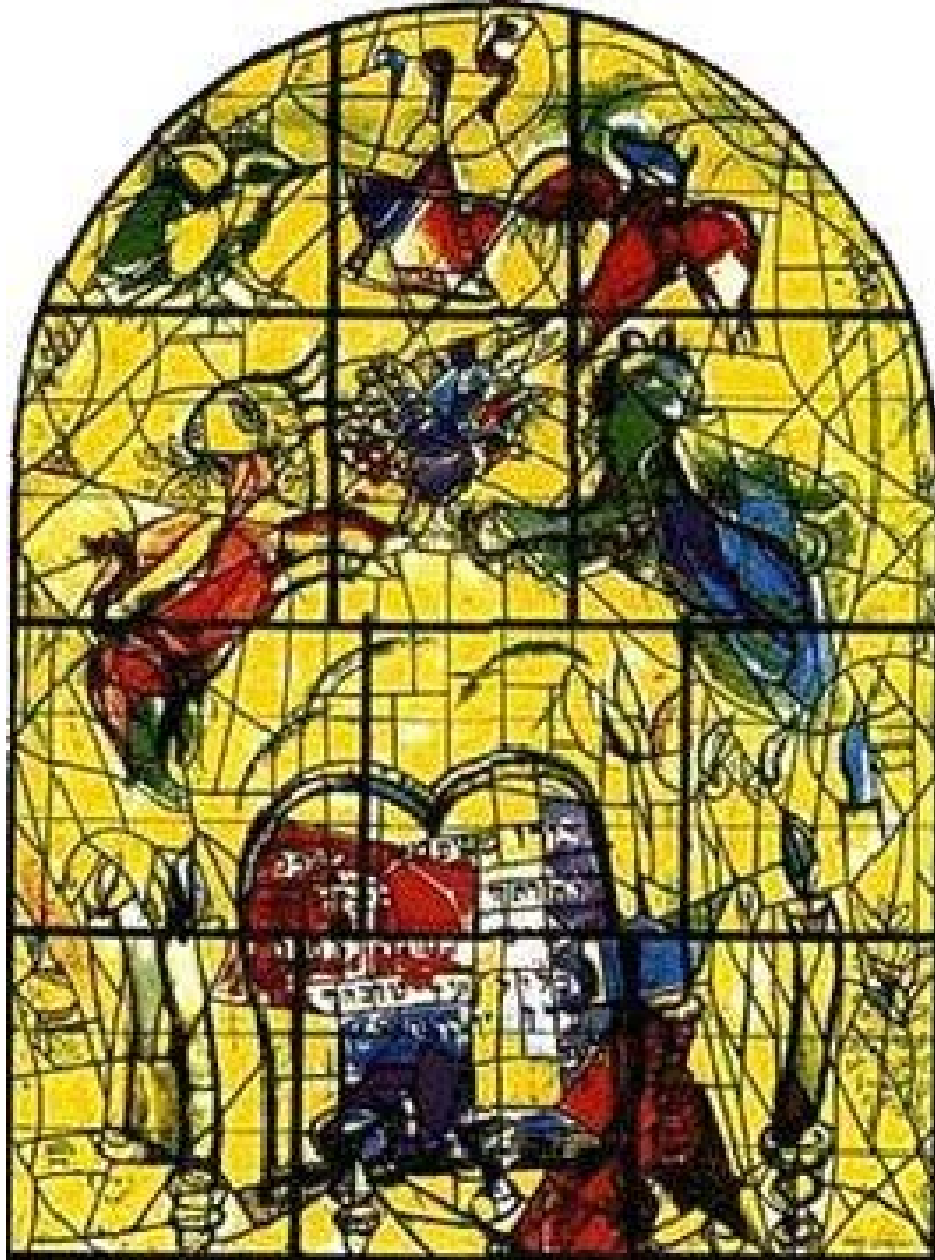
*“Siz Simon'la Levi kardeşler, kılıçlarınız şiddet kusar. Gizli tasarılarınıza ortak olmam, toplantılarınıza katılmam. Çünkü öfkelenince adam öldürürsünüz, canınız istedikçe sığırları sakatlarsınız. Lanet olsun öfkenize, çünkü şiddetlidir. Lanet olsun gazabınıza, çünkü zalimcedir. Tanrı sizinle ilgili nihaiyi kararını verdi: Artık beraber kalamazınız, sizi İsrail'de dağıtacağım”* (Tekvin 49:5-7) (Gensch, 2000).

Simon'un penceresi (Resim 19) çok kuvvetli ve saldırgan bir mavi tonunda ele alınmıştır. Simon'un penceresinin renginin Ruben su mavisine göre daha koyu bir renkte boyanmış olmasının nedeni olarak Simon'un günah şiddetinin daha fazla olduğuna bağlanabilir. Pencerede dağınıklığın ve parçalanmışlığın sembollerine rastlarız. Günahlarının sonucunda bu kabileler bölünmüş ve İsrail'in her bir yerine dağılmışlardır işte bu şiddet ve bölünme de Simon'un penceresine yansıtılmıştır (West, 2002:101).

Chagall bu parçalanmışlığı “Simon” ismini penceresinin sol üst kısmında verilirken Yakup'un kutsama konuşmasını ise resmin en alt kısmına yerleştirmiştir. Yine pencerenin alt kısmında gece ve gündüz olarak ayrılmış olan

bir yeryüzü küresi ile belli bir istikamet doğrultusuna yönelen üç renkli uydu görülür ki bunlar da birbirinden ayrı düşen Simon ve Levi kabilelerini temsil etmektedir. Uydular koyu renkli karanlık pencerede son derece plastik bir şekilde hareket ederken tasvir edilmişlerdir (Leymarie, 1975:31).

Soldaki uydu üzerinde yapraklar ile ağaç tasviri yaşamı işaret ederken sağdaki uydunun yanı sıra yaralı iki güvercin de kan kırmızısı rengindedir. Kardeşlerin ayrılığını sembolize diğer bir hususta farklı istikametlere yönelmekte olan bir savaş atı ve kanatlı bir boğadır. Musa ise, Simon kabilesi ile ilgili yorumda bulunmamıştır çünkü Simon kabilesi daha sonraki dönemlerde ona vaat edilen toprakları ele geçirememiştir. Simon kabilesi de Juda kabilesine katılarak kendilerine yazılmış olan Judaa'daki (Filistin'in güneyi) şehirlere yerleşmişlerdir. Chagall bu durumu pencerenin alt kenardaki yazı şeridinin üzerindeki kübik tarzda işlenen ev sırası ile vermiştir. Pencerde üçgen pencere yüzeylerine işlenen göz tasviri ise her şeye kadir olan Tanrı'yı sembolize etmektedir (Leymarie, 1975: 31).



Resim 20 (Leymarie, 1975:45).

Konu: Levi Kavimi Tasviri.

Yeri: Doğu Duvarı.

Tarih: 1960–1961

Malzeme ve teknik: Vitray

Boyutlar: 340x 250 cm.

Yakup'un oğullarından Levi ve Simon'u lanetlemesini daha önceki pencerede bahsedilmişti. Levi kabilesinin sonraki neslinden olan kişiler, Tanrı İsrail'in sadık müritlerini ve Eski İsrail'in keşiş kastını oluşturmuşlardır. Kabileye Tevrat'ın emanet edilmesi ile birlikte Levi oğulları aynı zamanda Kudüs tapınağını koruma görevini de üstlenmişlerdir. Kabilenin kendilerine ait toprakları olmamıştır daha ziyade başka kabilelerinin yerleşimlerinde yaşamışlardır. Yakup'un laneti yani parçalanmışlık, Levi kabilesi için de gerçekleşmiştir. Kendisi de Levi kabilesine mensup olan Musa ise kabilelerin geleceğini kapsayan en uzun kutsama konuşmasını Levi kabilesi için gerçekleştirmiştir. Bizim için önemli olan husus ise şu satırlarda belirtilmiştir.

*“... Levi'nin çocukları senin sözünün takipçisi ve birliğin sadık bekçisi oldular. Onlar İsrail'e senin yasalarına takipçileri olmaları için doğruluğu ilan edeceklerdir. Onlar sunağa kurban adayacaklar ve senin hürmetine tatlı tutsüler yakacaklar...”* (Gensch, 2000).

Levi için tasarlanan pencerenin (Resim 20) rengi açık altın sarısıdır. Altın, rahiplerin kullandığı önemli kutsal gereçlerin içerisinde önemli bir materyaldi. Yine giysi ve ziynet eşyalarda da çok önemli miktarlarda altın kullanılmıştır. Pencerenin alt kenarında üzerinde çeşitli kapların bulunduğu bir sunak, sağ ve sollunda ise altın renkli ışığın sönmeye başladığı kandiller görülmektedir. Atlar kısmının üzerinde ise, Levi kabilesinin Tevrat rulolarının koruyucusu olmalarını işareti anlamında On Emrin yer aldığı Yasa Tabletleri verilmiştir. Yahudi dini, insan tasvirine izin verilmediği için kutsal kişiler yerine hayvan tasvirleri tercih edilmiştir. Bunların içerisinde kurbanlık olarak nitelendirilen kuzu ve koyun gibi hayvanlarda verilmiştir. Ayrıca bir kabin içerisinde meyve resmedilmiştir bu

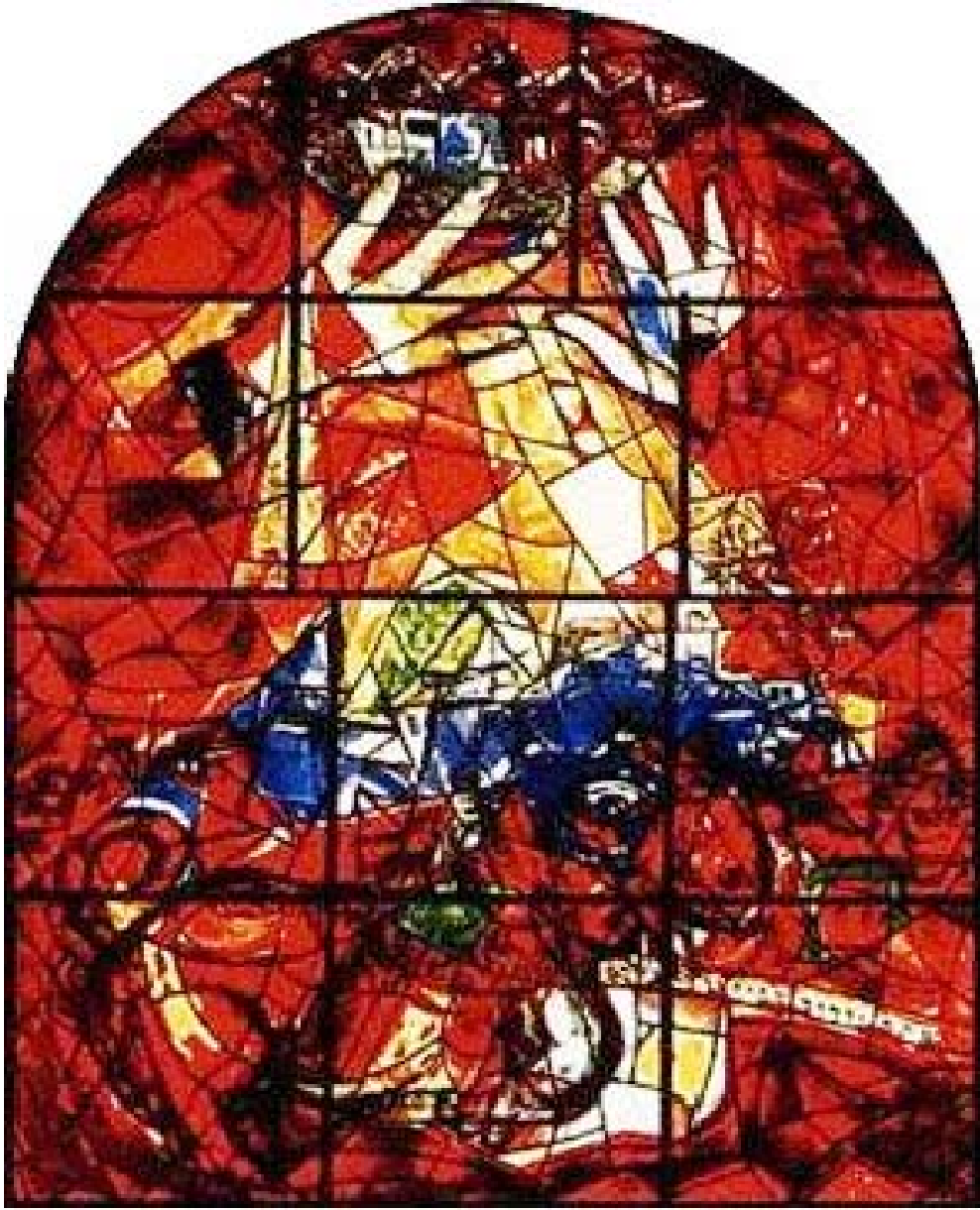
durumda tapınağa götürülen “*ilk meyveler*”<sup>27</sup> ritüeline gönderme yapılmıştır (Leymarie, 1975: 39).

Pencerenin üst kısmında yine Davut yıldızı olarak anılan ve Yahudiliğin simgesi olan yıldız motifi resmedilmiştir. Fabl hayvanları içerisinde meyvelerin olduğu kapları taşırlar. Davut yıldızını koruyan kuş benzeri iki varlık dikkat çekicidir, bunların birinin başında hâkimiyetin simgesi olarak bir taç; diğerinin ise bilgeliğin işareti olarak minik boynuzlar görülür (Stello, 1964: 40).

Chagall bu pencere de sarı fon rengini olağanüstü kullanmıştır. Her ne kadar sarı renk, fon rengi olarak kısıtlama sağlasa da sanatçı rengin tonunu sürekli değiştirmek ve minik fırça darbeleri ile detaylar çizmek sureti ile bu sorunu aşmıştır. Bu şekilde pencerede, doğu dokumalarındaki ışık oyunlarına benzer bir etki yaratılmıştır. Bu bağlamda sol fabl hayvanında işlenmiş olan gümüşü sarı ile pembe renk karışımı dikkat çekicidir (Leymarie, 1975:39).

---

<sup>27</sup> Şavuot (Haftalar Bayramı), Tora'nın Sina Dağı'nda İsrailoğullarına indirilmesini kutlar. *Bikurim* (ilk meyveler) Bayramı olarak da bilinen Şavuot, antik çağlarda buğday hasatına rastlardı. Şavuot adetleri arasında, Tikkun Leil Şavuot olarak da bilinen ve tüm gece süren Tora okumaları, süt ürünleri yenmesi, Ruth Kitabı'nın okunması, ev ve sinagogların yeşillikler ile süslenmesi ve saflığı temsilen beyaz kıyafetler giyilmesi de vardır (<http://tr.wikipedia.org/wiki/Musevilik>, 2010 ).



Resim 21 (Leymarie, 1975:53).  
Konu: Juda (Yahuda) Kavimi Tasviri.  
Yeri: Güney Duvarı.  
Tarih: 1960–1961  
Malzeme ve teknik: Vitray  
Boyutlar: 340x 250 cm.

Dördüncü pencere Yakup'un Lea'dan olma dördüncü oğlu Yahuda ve kabilesi adına adanmıştır. Yahuda, çok önceleri kardeşleri arasında liderliğini ispatlamıştır. Bu durumda Yakup'un kutsama konuşmasının başlangıcında dile getirilmiştir: *“Yahuda, kardeşlerin seni övecek, düşmanlarının ensesinde olacak daima elin. Kardeşlerin önünde eğilecek. Yahuda bir aslan yavrusudur. Avından dönüp yere çömelir, aslan gibi, dişi bir aslan gibi yatarsın. Kim onu uyandırmaya cesaret edebilir?”*. Aslan figürü pencerenin alt kısmında verilmiştir.

*“...Sahibi gelene kadar Krallık asası Yahuda'nın elinden çıkmayacak, Yönetim hep onun soyunda kalacak, uluslar onun sözünü dinleyecek...”* (Tekvin 49: 10).

Kralların Kitabında, kralların halklarına hitaben gerçekleştirdiği senelik vaazlardan bahseder. Uzatılmış ellerin bu faaliyeti belirttiği düşünülmektedir. Aslanın arkasında bir şehir silueti görülürki buda kral Davut'un şehri Kudüs'tür. Yakup kutsama konuşmasının sonunda şu sözleri söylemiştir:

*“...Eşeğini bir asmaya, sıpasını seçme bir dala bağlayacak; Giysilerini şarapta, kaftanını üzümün kıvıllı kanında yıkayacak. Gözleri şaraptan kıvıllı, dişleri süttten beyaz olacak”* (Tekvin 49: 11). Bu sözlere dayanarak pencerenin (Resim 21) kıvıllı yapılmasının açıklamasını buluruz. Pencerenin kıvıllısı, şarabın rengidir ve mora çalan kıvıllı ise kral pelerinin rengidir. Pencerenin sağ alt kısmında üzerinde üzüm asılı olan asma fidanı görülür (Gensch, 2000). Chagall ismini sadece Yuda penceresine, kavimin özel anlamından dolayı İbranice alfabe ile yazmıştır. Aynı zamanda aslanların yanında da bir şeride İbranice olarak “kardeşlere teşekkür ederiz” yazılmıştır. Yuda'nın aynı zamanda Hristiyan dini ve ikonografisinde de önemli bir yeri vardır, zira İncil'in son bölümünde İsa, “Yuda

kaviminin aslanı” ve “Davut’un soyunun devamı” olarak tanımlanmıştır (Leymarie, 1975: 47).



Resim 22 (Leymarie, 1975:61).  
Konu: Sebulon (Zevulun) Kavimi Tasviri.  
Yeri: Güney Duvarı.  
Tarih: 1960–1961  
Malzeme ve teknik: Vitray  
Boyutlar: 340x 250 cm.

Bundan sonraki pencereler Zevulun ve İssakar kardeşlere ithaf edilmiştir. Zevulun'un babası Yakup tarafından:

*“Sen Zevulun, deniz kıyısında yaşayacaksın, liman olacaksın gemilere, sınırın Sayda'ya dek uzanacak”* (Tekvin 49: 13). sözleri ile kutsanmıştır.

Zevulun kavimin deniz ticareti ile meşgul olduğu bilinmektedir; fakat pencerenin (Resim 22) rengi bu gerçeği pek de yansıtmaz. Söz konusu pencereye hâkim olan bulanık kırmızı ton, inceleme konusu kavime dair pek az şey yansıtmaktadır; oysa balıkların denizi çağrıştıran maviliği kavimi daha doğru ifade edebilirdi. Diğer yandan bu pencere yanı başındaki Yahuda penceresinin insanın içine işleyen yoğun kırmızı görüntüsü ile de tamamen tezat oluşturmakta; rengi daha ziyade Harun'un göğsünde zırha tutturulmuş olan mücevherin rengini andırmaktadır. Dahası, pencerelerin genel renk dağılımını göze daha hoş gelecek biçimde sokma düşüncesiyle mi bilinmez ama Chagall Zevulun penceresini diğer pencerelerinde uyguladığı silsileyi bozacak şekilde yerinden etme yoluna bile girmiştir. Zevulun Yakup'un altıncı oğlu olmasına karşın dördüncü oğul olan Yahuda'nın penceresinin hemen ardına yer vermesi, pencerelerin izlediği genel konu akışına ters düşmektedir (West, 2002: 101). Söz konusu pencerede betimlenmiş denizin kırmızı rengi, Kızıl Deniz'i çağrıştırmaları için de seçilmiş olabilir (Leymarie, 1975:55).

Musa ise Zevulun ve İssakar kavimleri için şu sözleri sarf etmiştir.

*“Sen Zevulun, sen şansını denizde, İssakar sen ise çadırlarda bulacaksın! Onlar komşu ülkelerini kutsal dağlarına davet edilecekler; tanrı tarafından*

*makbul sayılan kurbanlar adayacaklar. Onlar zenginliklerini denizde bulacaklar ve hazinelerini topraktan çıkaracaklar”.*

Deniz kenarında yaşayan bir kavim olan Zevulun için tasarlanan pencerede deniz gücüne atıf yapılan kehanetten yola çıkarak, gemi ve balıklar tasvir edilmek sureti ile Yakup ve Musa'nın kehanetlerine uyan semboller kullanılmıştır. Aslında Zevulun kavminin denize direkt bir geçişi yoktu. Kavim, Akdeniz'e Aşer ve Naftali kavimlerinin yerleşimleri yüzünden uzak kalmıştır. Ancak Zevulun topraklarında limanlara giden önemli ticaret yolları mevcuttu. Pencerenin sol alt kısmında gemi tasviri ile kabilenin ticari faaliyeti gösterilmiştir. Toprakları Akdeniz'in batısında kaldığı için pencerenin ortasına batı yönünde batan kor kırmızısı renginde bir güneş motifi işlenmiştir. Güneşin parlaklığı denizde ışık oyunlarına neden olmaktadır. Aynı zamanda denizin altındaki bitkiler ile gizemli bir hava yaratmaktadır. Kemerin eğimini tekrar eden ve karşılıklı yerleştirilmiş iki parlak renkli balık motifleri de dikkat çekmektedir. Söz konusu balık tasvirleri antik saray mozaiklerde görülen betimlemeleri andırmaktadır. Balık tasviri, 17. yüzyılda Doğu Avrupa'da herhangi bir dinsel anlamı olmaksızın Yahudi halk sanatının sevilen bir parçası olarak görülmüştür. Chagall'da tasvirlerinde sıkça işlediği balık motifi bu geleneğin takipçisi olabilir (Leymarie, 1975: 47).



Resim 23 (Leymarie, 1975:69).  
Konu: Issachar (İssakar) Kavimi Tasviri.  
Yeri: Güney Duvarı.  
Tarih: 1960–1961  
Malzeme ve teknik: Vitray  
Boyutlar: 340x 250 cm.

Yakup'un karısı uzun süren kısırlık döneminden sonra üvey oğlu Ruben'in getirmiş olduğu bitki sayesinde Yakup'un beşinci oğlu İssakar'ı doğurmuştur.

Daha önceden de bahsedildiği gibi bu pencere (Resim 23) İssakar'a ithaf edilmiştir. Yakup, İssakar'a yönelik kutsama konuşmasını şu şekilde dile getirmiştir:

*“İssakar semerler arasında yatan güçlü eşek gibidir; Ne zaman dinlenecek iyi bir yer, hoşuna giden bir ülke görse, yüklenmek için sırtını eğer, angaryaya katlanır”* (Tekvin 49: 14-15). *Musa'nın sözlerini tekrar edersek: “...ve onlar hazinelerini topraktan çıkaracaklar! ...”*. Bu sözlerden de anlıyoruzki İssakar kavimi tarımcılıkla uğraşan yerleşik bir düzende yaşamışlardı.

İssakar'a bağışlanan bereketli toprakları belirtmek için pencerenin ana rengi yeşil olarak verilmiştir; dolayısıyla Chagall keçi ve şarap ile beraber toprağın işlenişini ve pastoral yaşamı da vurgulamıştır (West, 2002:103). Kavimin zengin toprağı pencereyi çepeçevre saran üzüm asması ile vurgulanmıştır. Üzüm asması Hıristiyanlıkta bereket sembolü olduğu kadar de İsrail'in mistik sembolü olarak Yahudi ikonografisinde önemli bir yer tutmaktadır. Kuşların cıvıldaştığı ağaçlar ve çiçekler ile üzerinde minik koyunların otlandığı meralar kavimin bereketli topraklarını vurgulamaktadır. Kavimin sembolü eşek'te bu zengin toprakların tadını çıkarır vaziyete işlenmiştir. Arka planda belli belirsiz bir şehir silueti görülmektedir (Leymarie, 1975: 63).

Zengin tarımsal mahsulün varlığı, kavimin daima düşmanlar tarafında saldırıya uğrama ve onları vergi yükümlülüğü altına sokma tehlikelerini doğurmuştur. Pencerenin alt kısmında üzerine ağır yük taşıyan eşek tasviri kavimin vergi yükümlünü sembolize ettiği düşünülmektedir. Kimi dönemler çifte

vergi ödemek bile İssakar kavmine mensup insanları katlanabilir gelmiştir ve hatta ülkelerini o kadar çok sevmişlerdir ki savaş döneminde bile ülkelerini terk etmemişlerdir. Pencerenin sağ kısmındaki ev tasvirleri kavmin yerleşiklik düzende yaşadıklarını sembolü olarak verilmiştir. Bir efsaneye göre Zevulun ve İssakar anlaşmaya varmışlardır; Zevulun İssakar'ın da geçimini sağlamak sureti ile ticaretle uğraşacaktı bu esnada da İssakar kendini Tevrat öğrenimine adayacaktı. Pencerenin merkezindeki beyaz üçgen kutsal yazıların sembolü olmalıdır. Yakup'un elleri ise Yakup'un bu anlaşmaya onay vermesine ve kutsamasına işaret eder (Gensch, 2000). Yakup'un ellerinde, Samara yeşili ve kırmızı renk ile vurgu yapılmıştır. Juda ve Zevulun Pencerelelerinin parlak ve fazla göze batan renklerinin ardından İssakar'ın bahar ve cennet rengini anımsatan dingin yeşil rengi pencerelerdeki renk uyumu sağlanmıştır (Leymarie, 1975: 63).



Resim 24 (Leymarie, 1975:77).  
Konu: Dan Kavimi Tasviri.  
Yeri: Batı Duvarı.  
Tarih: 1960–1961  
Malzeme ve teknik: Vitray  
Boyutlar: 340x 250 cm.

Dan, Rakel'in hizmetçisi olan Bilha'nın Yakup'tan olma ilk oğlu olup isimin anlamı da "Hâkim"dir. Yakup oğlu Dan'a şu şekilde hitap etmiştir:

*"Sen, Dan kendi halkını yönetecek, halkının hakkını savunacaksın Bu nedenle kavimin bütün İsrail oğullarının kavimleri tarafından saygı toplayacak. Yılan kadar tehlikelisin tıpkı yol kenarında bir yılan, toprak yolda bir engerek gibi; atın topuklarını ısırtıp atlıyı sırtüstü düşüren bir engerek yılanı gibisin. Ve böylelikle düşmanlarını mağlup ediyorsun!"* (Tekvin 49: 16-17).

Chagall, bu sözlerini ne şekilde Dan için tasarladığı pencereye (Resim 24) yansıtmıştır. Pencerenin merkezinde en göze çarpan unsur adalet simgesi olan üç kollu kandil tasviridir. Kandil, adeta bir hayatağacının gövdesinden uzamış olarak tasvir edilmiştir. Hayatağacının da adalet ve hâkimiyeti simgelediği bilinmektedir. Kandilin yanan mumlarının meydana getirdiği parlak sarı renk, yeşil fonda tezat yaratan kırmızı hayvanlar arasında yumuşak bir geçiş sağlamaktadır. Kandilin tepesinde, kılıcını havaya doğru kaldıran parlak kırmızı renkte genç bir aslan oturmaktadır. Sanatçı, aslanın elinde tuttuğu kılıç ve terazi tasvirleri ile pencerede adalet sembollü tekrarlamıştır. Yakup'un kutsama konuşmasının ikinci bölümünde ise kavimin Filistinlilere karşı mütemadiyen savunmada olmaları gerektiği uyarısı belirtilmiştir. Kandillin etrafını da boynuzlu engerek olarak adlandırılan ve çok zehirli olan bir yılan dolanmış olup sağında ise korkudan tedirgin olmuş izlenimi veren üç at figürü görülmektedir. Engerek yılanının, Yakup'un konuşmasını ile alakalı olarak tasvir edildiği muhakkaktır (Leymarie, 1975: 71).

Filistinliler yüzünden Dan kabilesi, bugün Tel-Aviv olarak anılan kendilerine vaat edilmiş toprakları terk etmek zorunda kalmışlardır; ayrıca bu bölge günümüzde de Dan olarak anılmaktadır. Daha sonra ise Dan kavimi, bugün

Ramat olarak anılan bölgesinde ikamet etmek zorunda kalmıştır. Musa ise şu kehanette bulunmuştur: “*Dan da geç bir aslan gibi Baschan*<sup>28</sup> ormanlarından öne doğru atlar”. Baschan, doğu Ürdün kuzey kısmında kalan bereketli bir platodur. Tasvir edilmiş olan kuşlar, balıklar ve bitkiler bu bereketli toprakları simgelemektedir (Gensch, 2000).



Resim 25 (Leymarie, 1975:85).  
Konu: Gad Kavimi Tasviri.  
Yeri: Batı Duvarı.  
Tarih: 1960–1961  
Malzeme ve teknik: Vitray  
Boyutlar: 340x 250 cm.

<sup>28</sup> Eski Ahit’te sıkça adı geçen Kenan bölgesinde “Devler Ülkesi” olarak anılan yer.

Gad, Lea'nın hizmetçisi olan Silpa'nın Yakup'tan olma ilk oğludur. Yakup ona hitaben şu sözleri söylemiştir:

*“Gad akıncıların saldırısına uğrayacak, ama onların topuklarına saldıracak”* (Tekvin 49: 19). Musa ise Gad kavmine dair şu sözleri sarf etmiştir:

*“Tanrım Gad'a mükâfat ve minnettarlık için daha geniş topraklar bağışla! Gad tıpkı bir aslan gibi kurbanın üzerine atlamak için fırsat kollar ve kurbanının başı ve kollarını koparır ...”*.

Musa döneminde Gad kavimi de Ruben kavimi gibi Ürdün'ün doğusunda yerleşik yaşıyorlardı. Kavimin toprakları otlaklar geniş bir alanı kapladığı olduğundan dolayı sürücülük bakımından zengin olan kavim her zaman İsrail halkına sadık kalmışlardır hatta Ürdün'ün batısında kalan ve vaat edilmiş topraklar olarak nitelendirilen toprakların fethine de katılmışlardır. Kavimin, her iki kutsama konuşmasında da geçtiği gibi savaşçı bir topluluk olduğu bilinmektedir.

Batı duvarının hemen ortasında yer alan aynı zamanda da karanlık ile karamsar Ruben Penceresinin hemen karşısına denk gelen Gad Penceresi vahşi savaş sembolleri ile Ruben Penceresinden daha da ürkütücüdür. Pencerede (Resim 25) silah, mızrak, kalkan gibi silahların yoğunluğundan kaynaklanan bir karmaşa hâkimdir. Pencerenin sol üstünde tasvir edilen taçlı bir kartal figürü güneş motifli bir kalkan taşıırken, hemen sağda yine taçlı tasvir edilen bir at figürü saldırı emrini vermektedir. Kılıç ve kalkan taşıyan bu hayvanlar kavimin savaşçı yanını sembolize etmektedir. Gad kavim'inin sembolü olan kılıç etrafındaki canavarlar sürüsünü def etmektedir. Korkunç bir şekilde tasvir edilen bu mahlûklar adeta Hieronymus Bosch tasvirlerinden fırlamış izlenimi vermektedirler. Birbirinden

ayrı pek çok ayrıntıyı dağınık bir şekilde pencerede işlenmesine rağmen yine de sanatçı kompozisyonun genelinde muazzam bir birlik sağlamıştır. Pencereye hâkim olan yeşil renge kırmızı renkler ile tezat sağlanmıştır ve sahnenin vahşetini daha da vurgulamak için sanatçı figürlerin kontur çizgilerini keskinleştirmiştir. Pencerenin sağ kısmında hücum eden bir at, sol kısmında ise istihkâm kulesi Filistinlilerin kalelerine işaret etmektedir. Sol alt köşede ise savaş alanının bütün bu karmaşası içerisinde umudun sembolü olarak küçük bir çiçeğin açmış olduğu dikkat çekicidir (Leymarie, 1975:79).



Resim 26 (Leymarie, 1975:93).  
Konu: Aser (Aşer) Kavimi Tasviri.  
Yeri: Batı Duvarı.  
Tarih: 1960–1961  
Malzeme ve teknik: Vitray  
Boyutlar: 340x 250 cm.

Aşer Penceresi (Resim 26), sinagogun batı duvarının üçüncü penceresidir. Aşer, Gad'ın kardeşi ve Silpas'ın ikinci oğludur. İbranicede Aşer isminin anlamı "Mutlu" olarak geçmektedir. Kavmindeki erkekler zekâları ile kadınlar ise güzellikleri ile ün yapmıştı. Yakup, Aşer'i kutsayan konuşmasını şu şekilde dile getirmiştir:

*"Aşer'in toprakları bereketli meyveler yetiştirecek, onun toprağında sadece en her şeyin en iyisi yetişecek. Zengin yemekler olacak Aşer'de, krallara yaraşır lezzetli yiyecekler yetiştirecek Aşer"* (Tekvin 49: 20).

Daha sonraki dönemlerde ise Musa şu sözleri söylemiştir: *"Aşer'e kardeşleri sevgi dolu bakar ve o bütün kardeşlerden fazla kutsanmıştır. Onun toprakları yağ bakımından öyle zengindir ki onlar ayaklarını bile yağda banyo eder"*. Gerçekten de Aşer kavimi, Josua'nın İsrail kavimlerinin toprak paylaşımı için yapmış olduğu kura sonucunda bugünkü İsrail'e tahsis edilmiş olmakla birlikte deniz kenarının kuzeyinde yer alan bereketli toprakları almıştır (Leymarie, 1975: 87). Pencerenin yeşil-gri tonu zeytin ağacının rengidir. Zeytinyağı, o dönem son derece kıymetli bir mamuldü. Pencerenin sağ tarafında bir zeytin ağacı, sol alt kısımda ise kuş biçimli bir yağ kabı görülür ki onun üzerinde de yağ değirmeninin öğütme taşı görülmektedir. Vazonun hemen üzerinde ise renkli bir uydu görülmekle beraber buradan bütün pencereye dairesel olarak açılan ve üzerinde kutsama konuşmasının geçtiği yazı bandı açılmaktadır. Alt kısmın merkezinde ise Menora olarak adlandırılan yedi kollu şamdan dikkat çekicidir ki bu lambanın da yağ ile yandığı bilinmektedir. Lambanın sağ kısmında yine yeniden yağ ile doldurulması için küçük kap görülmektedir. Pencerenin ortasındaki kuşun başında bir taç görülür ki buda kuşu krallara ait bir av eti olarak düşünmemizi sağlar. Aşer

kavimi barışsever bir kavim olduğu için yukarıda gagasında zeytin dalı taşıyan bir kuş motifi işlenmiştir. Yine bu motif Nuh hikâyesindeki güvercini de anımsatmaktadır (Gensch, 2000).



Resim 27 (Leymarie, 1975:101).  
Konu: Naphtali (Naftali) Kavimi Tasviri.  
Yeri: Kuzey Duvarı.  
Tarih: 1960–1961  
Malzeme ve teknik: Vitray  
Boyutlar: 340x 250 cm.

Naftali penceresi (Resim 27), sarı rengin çok açık bir tonunda tasarlanmıştır. Dan'ın kardeşi ve Bilhas'ın ikinci oğlu olan Naftali'ye hitaben Yakup'un göreceli olarak yorumlanabilen kutsama konuşması şu şekildedir: “*Sen, Naftali dağlarda kendini salıverilmiş geyiğe benzersin, güzel konuşmadan anlarsın. Sevimli yavrular doğurursun*” (Tekvin 49: 21).

Yakup'un oğulları kardeşleri Yusuf'u gururlu konuşmaları onları kızdırdığı için Mısır'a köle olarak satmışlardır. Yusuf zamanla Mısır'da yüksek mevkilere ulaşmıştır. Yakup'un ailesi kıtlık dönemi çok sıkıntı içinde kalınca iki defa Mısır'a buğday almaya giderler; ancak ikinci seferde kardeşleri Yusuf kendini tanıtır. Dönüş yolunda en hızlı davranan Naftali olmuştur ve Yusuf'un yaşadığını babasına müjdelemiştir. Musa ise Naftali kavimi için şu sözleri söylemiştir: “*Tanrı Naftali'yi kutsamış ve onu lütfü ödüllendirmiştir. Denizden güneye doğru açılmıştır*” (Gensch, 2000).

Naftali kavimi daha sonra Galiläa'deki Genezareth denizinin batı ve güneyine bölgelerindeki sarp ama bereketli arazilere doğru açılmıştır. Sol kısımdaki bitkiler bunu belirtir. Ama bu altında Debora'nın<sup>29</sup> oturduğu ağaçta olabilir. İsrail'in hâkimi Debora ve onun komutanı Barak, Naftali kavimine mensuplardı. Debora bir gün adam gönderip Avinoam oğlu Barak'ı Kedeş-Naftali'den çağırttı. Ona, “*İsrail'in Tanrısı RAB, yanına Naftali ve Zevulunoğulları'ndan on bin kişi alıp Tavor Dağı'na gitmeni buyuruyor*” dedi (Hâkimler 4:6).

Savaşın sonucunda Filistinlileri Tavor dağında yenmişlerdir. Bu sahneyi sol kısımda da geyik motifinin arkasında görmek mümkündür. Daha sonra ünlü

---

<sup>29</sup> İlk hâkimlerden biri, Debora adında bir kadındır. Herkesin kendisine gelip akıl danışabileceği bir palmiye ağacının altına oturmasıyla ve aynı zamanda oradan da savaşları yönetmesiyle tanınırdı ( Hâkimler, bölüm 4 –5 ).

şarkılarını söylemişlerdir. Bordo- mavi kanatlı ve süslü tasvir edilmiş kuş motifinin havalanması, parlak gökyüzüne doğru yankılanan zafer şarkılarını simgeleyebileceği gibi Naftali kelimesinin anlamı olan “*anlaşılmak için savaştım*” ifadesini de simgeleyebileceği düşünülmektedir (Leymarie, 1975: 95).



Resim 28 (Leymarie, 1975:109).  
Konu: Josef (Yusuf) Kavimi Tasviri.  
Yeri: Kuzey Duvarı.  
Tarih: 1960–1961  
Malzeme ve teknik: Vitray  
Boyutlar: 340x 250 cm.

Yusuf, Yakup'un en çok sevdiği karısı Rahel'den olma çocuğudur. Yakup Yusuf'u öteki çocuklarından çok seviyordu; çünkü yaşlılığında doğmuştu. Alaca bir giysi diktirmişti Yusuf'a. Kardeşleri bu yüzden düşman kesildiler ona. Tatlı bir söz söylemez oldular (37:3-4,12-14), (Cömert, 1999: 97).

Yakup, Ruben'in yaptığı hatalar sonucunda elinden aldığı ilk doğan çocuğun haklarını Yusuf'a vermiştir. Yusuf babasının en sevdiği oğluydu ve onu her zaman kardeşlerine karşı dikkatli olması gerektiğini öğütlüyordu. Yakup Peygamber, Yusuf'u uyarmakta haklıydı, çünkü kardeşleri onu ve küçük erkek kardeşleri Bünyamin'i babalarından kıskanmaktaydılar. İçlerindeki bu kıskançlık öylesine şiddetliydi ki, onları Yusuf'a tuzak kurmaya kadar götürdü. Baba Yakup uzun kutsama konuşmasında şunları söylemiştir:

*“Yusuf, üzüm asması gibidir, kaynak kıyısında verimli bir dal gibi, filizleri duvarların üzerinden aşar. Okçular acımadan saldırdı ona. Düşmanca savurdular oklarını üzerine. Ama onun yayı sağlam, kolları esnek çıktı; Yakup'un güçlü Tanrısı, İsrail'in Kayası, Çobanı olan Tanrı sayesinde. Sana yardım eden babanın tanrısıdır, Her Şeye Gücü Yeten Tanrı'dır seni kutsayan. Yukarıdaki göklerin ve aşağıdaki denizlerin bereketiyle, memelerin, rahimlerin bereketiyle O'dur seni kutsayan. Babanın kutsamaları ebedi dağların nimetlerinden, ebedi tepelerin bolluğundan daha yücedir; Yusuf'un başı üzerinde, kardeşleri arasında önder olanın üstünde olacak”* (Tekvin 49: 22-26).

Yine altın sarısı parlaklıktaki pencerenin (Resim 28) ritmi spiral desenler ve keskin eğimler ile sağlanmıştır. Kompozisyonun sol altında bol meyveli bir ağaç ve sağında ise üzüm asması görülür. Yakup, Yusuf'a ve diğer oğullarına sonraki nesillerinin bereketli topraklarda yaşayacaklarını vaat etmiştir. Chagall bu

durumu sağ alt köşede otlayan hayvan sürüsü ve tepeleme doldurulmuş ekmek sepeti ile simgelemiştir. Pencerenin tepesinde üflenen Şofar<sup>30</sup> ise kutsayan gökyüzünün simgesidir. Chagall penceresinde, Yusuf'un azameti yüzünden kardeşleri tarafından Mısır'a satılmasının ve orada genel valiliğe kadar yükselmesini de tasvir etmeyi unutmamıştır. Sol da verimli meyve ağıcının hemen üzerindeki güvercin figürü başında bir taç ile tasvir edilmiştir. Kuşun hemen tepesinde yer alan spiral şeklindeki dairenin içerisine Yusuf'un adı yazılmıştır. Kuşun hemen sağında ise kemer şeklindeki şerit'te Yakup'un kutsama konuşması geçmektedir (Leymarie, 1975: 103).

Chagall, üzüm asması, ekmek sepeti ve otlayan inek tasvirleri ile bekleli de Yusuf'un doğru yorumladığı baş içki sunucu, ekmekçi başı ve Firavun'un rüyalarına gönderme yapmış olabilir<sup>31</sup>.

---

<sup>30</sup> Musevilik'te Roşasına ve Yom Kipur, bayramlarında çalınan koç veya keçiboynuzundan yapılmış bir borudur. Bu resimde tasvir edildiği şekli ile yani "şofar tutan iki el" betimlenmesi 18. ve 19. yüzyıllarda Ukrayna başta olmak üzere Doğu Avrupa'daki Yahudi Mezar taşlarında yaygın görülen bir motif olarak karşımıza çıkmaktadır (Leymarie, 1975:103).

<sup>31</sup> Yusuf hapiste iken aynı zamanda Mısır kralının sakicisi ve ekmekçisi, krallarına karşı işledikleri suçlar yüzünden hapse atılmışlardı. Bir süre sonra ikisi de birer düş gördüler. Baş sakicisi üç asma dalı, ekmekçi başı da üç ekmek sepeti görmüştür. Yusuf bu rüyaları doğru yorumlayınca baş sakicinin tavsiyesi ile Yusuf Firavunun "yedi aç-tok inek" rüyasını da yorumlayınca Firavun ülkenin başına vali olarak Yusuf'u getirmiştir. Yusuf'un anlattıklarının hepsi gerçekleşmiştir (Cömert, 1999:99).



Resim 29 (Leymarie, 1975:117).  
Konu: Benjamin (Bünyamin) Kavimi Tasviri.  
Yeri: Kuzey Duvarı.  
Tarih: 1960–1961  
Malzeme ve teknik: Vitray  
Boyutlar: 340x 250 cm.

Son pencere (Resim 29) ise Yakup'un Rahel'den olma en küçük oğlu olan Bünyamin adına ithaf edilmiştir. Yakup'un gözdesi Rahel, Bünyamin'in doğumu esnasında hayatını kaybetmiştir. Bu nedenden ve en küçük oğlu olmasından dolayı Yakup bu oğluna da çok düşküdü. Bünyamin ile ilgili şu sözleri söylemiştir: *“Sen Bünyamin, aç kurda benzersin; sabah avını çabukça yiyen, akşam da ganimetini paylaşan”* (Tekvin 49: 27).

Bünyamin Kabilesinin toprakları Ürdün ile Kızıldeniz arasındaki bölgede bulunuyordu. Bünyamin kabilesi de savaşçı bir kavimdi. Bu da pencerenin alt kısmındaki aslan benzeri bir kurt betimlemesi ile belirtilmiştir. Yakup'un kutsama konuşmasının geçtiği kürenin altında kavimi simgeleyen gururlu ve genç bir kurt figürü kıpkırmızı gözler ve bordo ile eflatun renkli kürkü ile pastel tonlarda işlenmiş ganimetinin üzerinde durur. Ganimetin paylaşımı da Bünyamin'in bölünmüş İbrani parafı ile simgelenmiştir. Kurdun arkasındaki tepenin üzerinde ise kırmızı ve altın renkler ile tasvir edilmiş Kudüs şehri görülmektedir. Bu bağlamda ise Musa, Bünyamin kabilesi için şu ifadeyi kullanmıştır: *“Efendinin en sevdiği çocuğu Bünyamin'dir. Yüce Tanrı her gün onun üzerine doğar ve o iki dağ arasında korunmuş olarak yaşar”* (Leymarie, 1975: 111).

Bu vaat edilmiş koruma pencerenin ortasındaki kalkan resmi ile vurgulanmıştır. Bunun dışındaki büyük daire içerisinde ise Kral Saul dönemi İsrail'in kabilelerin birliğini simgeleyen pek çok daireler görülür. Kral Saul'de tıpkı Mordehay ve Kraliçe Ester gibi Bünyamin kabilesine mensuptu. Kudüs her ne kadar hiçbir kabileye ait olmasa da Bünyamin kabilesinin topraklarının içerisindeydi. Kudüs'ün tapınak dağı da pencerenin sol alt köşesinde sarı renkte verilmiştir. (Gensch, 2000).

Bu pencerede de diğer pencerelerin çoğunda da görüldüğü gibi yine hayatağacı ve kuş figürleri işlenmiştir. Koyu lâcivert ve kobalt mavisi olarak işlenen Bünyamin penceresi adeta diğer 11 pencerelerinin konu ve renklerinin özetinden oluşmaktadır. Pencerenin merkezinde; uyduların, güneşin ve 12 kavimin sembollerini içerisinde toplayan devasa bir yörünge görülmektedir. Yörünge ve kozmos temaları Chagall'ın sıkça işlediği konulardandır (Leymarie, 1975: 111).

#### **6.5. New York ( ABD) B.M Örgütü Binası Vitrayı**

Barış Penceresi, 17 Eylül 1961 tarihinde görevleri esnasında bir uçak kazasında yaşamlarını kaybeden B.M Genel Sekreteri Dag Hammarskjöld ve refakatçileri adına ithaf edilmiştir. İbrani peygamberi Jesaja (İşaya)'nın kehanetlerinden (9:1–6) ilham alınarak gerçekleştirilmiş olan büyük boyutlu kompozisyon iki farklı kutuptan oluşmaktadır, sağ tarafta barış zamanını başlangıcı olan ve tanrının lütfünü selamlayan mutlu insan ve hayvan grupları, sol kısımda ise karmaşa içinde iç içe geçmiş bir insan kalabalığı vardır ki onlarda resmin sağ üst köşesinde yer alan haç motifine doğru bir hareketle sıkışıklık içinde betimlenmişlerdir (Resim 30).



Resim 30 ([http://farm4.static.flickr.com/3127/2665477326\\_15f610ee01.jpg?v=0](http://farm4.static.flickr.com/3127/2665477326_15f610ee01.jpg?v=0)).  
Konu: Barış Penceresi.  
Yeri: BM Salonu.  
Tarih: 1963–1964  
Malzeme ve teknik: Vitray  
Boyutlar: 358x 538 cm.



Resim 31: Barış Penceresi Detay, İşaya Vizyonu  
(<http://i.pbase.com/g4/71/375271/2/63820149.ledRPJQu.jpg>).

Resmin merkezinde Âdem ve Havva tasvirinin olduğu çifte mekân kurgusu dikkat çekicidir. Kırmızı ve pembe güllerin betimlendiği gösterişli çiçek buketi adeta Âdem ve Havva tasvirinin önemli, sembolik ve plastik rolünün altını çizmektedir. Açık renkli olarak çizilmiş çıplak kadın bedeni, çiçek buketin sapının yanında aynı zamanda erkeğin (Chagall'ın?) bedenini de oluşturmaktadır (Forestier,1995:208). Havva'nın tepesinde yer alan çiçek-ağaç (doğurganlık sembolü) tasviri adeta bir şemsiye gibi açılmıştır. Havva, cennet mekânı olarak sınırlandırılmış küresel mekânın sınırında tasvir edilmiştir.

Havva'nın, uzunlamasına verilmiş çıplak bedeni adeta uçar vaziyette bütün ağırlığından azade olmuş gibidir. Âdem'in başı ise adeta çiçek buketinden fırlayarak, sevgi dolu bir bakışla Havva'ya doğru uzanmaktadır (L'Hote,1996:33).

Sanatçı, kompozisyonun merkezinde Âdem ve Havva figürlerinin yer aldığı iki sınırlandırılmış mekân farklılığının etkisini daha keskin bir şekilde vurgulamak için ard arda göze çarpan mavi renk geçişleri kullanmıştır ki, bu durumda da koyu mavi renk tonları sağ kısımda, açık tonlar ise solda göze çarpmaktadır. Renk farklılığının yanı sıra figürlerin mekâna yerleştirme biçimi ile de çifte mekân tesirini vurgulamaktadır. Sağ kısımda figürler iç içe geçmiş bir şekilde kalabalık bir kargaşa meydana getirirken; soldaki figürler adeta bir bale gösterisinde dans eder gibi mekâna dengeli bir şekilde yerleştirilmiş görülmektedir (Forestier,1995:208). Ayrıca mekânın çifte kurgusu, iki mekânın arasına yerleştirilmiş olan ve kendini peygamberler aracıyla ifade eden Yahudilerin Tanrısı Yehova'nın varlığı ile birlik sağlanmıştır. Bu suretle Musa kompozisyonun üst kısmında bulutların arasından, İşaya ise dairesel mekânın içerisinde yer almakla insan kalabalığından adeta soyutlanmış görülmektedir (Resim 31).

Resmin sağ üst kısmında bulunan Musa'nın alnından ışık adeta dışarı doğru fıskırır gibidir; elindeki yasa tabletlerini halkına göstermek suretiyle yüzü adeta bir imparator edasıyla bulutların arasından aşağıya dönük işlenmiştir. Musa'nın aydınlık ve umut dolu yüz ifadesine karşın hemen altında bulunan İşaya ise karanlık ve içe dönük bir ifade ile işlenmiştir. Chagall'ın kompozisyonda en büyük boyutlu figürünü oluşturan İşaya'ya hafif bir tebessüm ile gizemli bir ifade ve elini de kalbine yerleştirmek sureti ile İşaya'nın iç dünyasını da yaşadığı çelişkiyi ifade ettiği düşünülmektedir. Chagall, huzur ve barışı sağlama görevinin çoğu zaman peygamberler açısından acı ve talihsizlikle sonuçlanacağını bildiğinden ve bu vesile ile İşaya'nın da barışı müjdelemesi bakımından tanrının elçisi olduğundan dolayı İşaya'nın bu tereddüt ve çelişkisini gayet başarılı bir şekilde ifade etmiştir.

Resmin sağında ise Bethlehem yemliğinde İsa'nın doğum sahnesi işlenmiştir. Bebek İsa gayet canlı bir anlatım ile hemen bir öküzün yanında, ayaklarını annesinin kucağına bir elini de minnettarlıkla gökyüzüne doğru uzatırken işlenmiştir. Yusuf kendini biraz geride tutmak sureti ile hafifçe bebeğe doğru eğilmiştir. Havada bir melek sevinç ve umudun müjdesini vermektedir. Chagall bu sahnenin üzerinde yani sağ üst köşede Yeni Ahit'de geçen İsa'nın Çarmıha Gerilmesi Sahnesi de ele almıştır. Sanatçı, yıkılmışlığın ve çaresizliğin bütün ağırlığını İsa'dan ziyade Haç'a yüklemiş görünmektedir. İsa'nın çevresinde şofar üfleyen melekler ile yedi kollu kandil taşıyan figürler Tanrının ve İsrail'in birliği simgelenmektedir.

Çarmıh sahnesinin hemen üstünde ise piramitvari bir dağın kaygan ve tehlikeli zirvesinde yalnız, masum ve kırılğan bir kuzu ayakta kalabilmek için

dengeğini korumaya çalışmaktadır. Buradaki kuzunun ayakta kalma çabası adeta Birleşmiş Milletlerin korumaya çalıştığı ama sürekli sallantı ve tehlikede olan barışı sağlama gayretini simgelemektedir. Ayrıca Chagall, Birleşmiş Milletler Genel Sekreteri Dag Hammarskjöld ve refakatçilerinin ölümlerini, üzerinde kuzunun bulunduğu piramitvari dağ zirvesinin hemen sol kısmında gökyüzünden yaralı ve kırılmış kanatları ile boşluğa doğru düşen çaresiz bir varlık ile de yd etmiştir. Chagall, llere saygı duruşunu tanrısal ışık tarafından aydınlanan ve bulut duvarını açan bir ha şeklindeki varlık ile ifade etmiştir bu da onun söz konusu trajik kaza nedeniyle insanların acılarının hafifletme ve bir nebze de olsa teselli verme şeklinde algılanabilir (L'Hote,1996: 33–39).

Sanatçı resimlerinde ölüm temasını ve ölülerin anılmasını ağırlığını dolaylı yollardan anlatmak ve semboller kullanmak sureti ile hafifletmeyi bilmiştir.

Chagall, kompozisyonun sol alt köşesinde yer alan mutlu anne-bebek tasvirinde hissedilen umudun yanına aynı zamanda ölümün ağırlığını da yerleştirmiştir. Uzun kırmızı bir elbise giyinmiş olan ve bebeğini sımsıkı göğsüne bastıran fiğr, Hz. İbrahim'in eşi Sara'dır. Sara yaşı ilerlemiş olmasına rağmen, İşhak'ı dünyaya getirmiştir. Hemen üzerinde ise oğlu İşhak'ı kurban etmek için elinde bıçağı ile İbrahim görülmektedir (Resim 32).



Resim 32: Barış Penceresi Detay, İshak'ın Kurban Edilmesi  
([http://farm1.static.flickr.com/51/192590070\\_0c5137afea\\_o.jpg](http://farm1.static.flickr.com/51/192590070_0c5137afea_o.jpg)).

Ancak sahnede yine tanrının son anda bir melek yollayıp kurbanı durdurması da işlenmiştir (L'Hote,1996:33–47).

Sol kısımda ayrıca bol miktarda Chagall hayvanları, kuşlar, aslan, şofar üfleyen melek ile en üstte resmin çıkış noktası olan ve hemen yanında düşen melek figürünün tasvir edildiği İsa'ya matem sahnesi göze çarpmaktadır. İsa'ya matem sahnesinde çarmıhtan indirilmiş olan İsa'nın ayakucunda Mediceli Meryem başucunda ise annesi durmaktadır.

İsa'ya matem sahnesinin hemen altında ise etçil karga ile otçul güvercin'in mükemmel bir uyum içinde bir arada verilmesi Nuh'un Gemisi simgelenmektedir. İshak'a Peygamber, tıpkı Nuh'un Gemisinde yaşandığı üzere dünya çapında da bir gün insan ve hayvanlar arasında barışın sağlanacağı müjdelemiştir. Chagall burada

da, barışın hüküm sürdüğü yeri bulmak amacıyla düş ve anılarla kendine yarattığı gençliğinin kaynağına memleketi Vitebsk'e dönmüştür. Orada daima insan ile hayvanları coşkun hayal gücü ile muzip bir şekilde tasvir etmiştir. Chagall, hayvan dünyasını daima düşsel bir çizgide ve kendine özgü bir tarzda kompozisyonlarında özgür bırakmıştır. Barış Penceresin de bu husus ile ilgili çok şey keşfedilebilir: İnsan yüzlü Aslan'ın yanında korkusuzca yürüyen masum bir çocuk, yılanın hemen yanında dolaşan bir koç, ineğin başını okşayan hayvan başlı bir insan, devasal bir kuşun sırtında seyreden bir insan, iki ayağı üzerinde duran aslanın önünde huzur ile otlayan küçük keçi gibi pek çok varlık özgürce hareket etmek suretiyle kompozisyonun sol orta kısmını doldurmaktadır (L'Hote,1996: 33–47).

Chagall'ın insan ve hayvanları yine sanatçının severek ele aldığı sirk sahnesinden fırlamış izlenimi vermektedirler.

Sonuç olarak anıtsal pencere yüzeyinin en dikkat çeken hususu kompozisyonun tümüne hâkim olan dinamizmdir. Sol kısımdaki figürlerin geniş ve ferah bir alandaki hareketleri dikkatleri merkezdeki çiçek buketinden dairesel biçimine doğru yönlendirmektedir. İzleyici dikkatini kompozisyonda sırasıyla yılanın dikey biçimine, Meryem Ana'nın zarif silueti ile bebeğine, hemen üzerinde ise İbrahim Peygamber'e yöneltilmektedir (Forestier,1995:208).

Chagall, kompozisyonun sağ kısımda dinamizm içindeki dinginliği temsil eden ve hazreti İsa'nın günahları çekmek sureti ile evrenin uzlaşmaya vardığı şöleni temsil eden merkezi dairesel alan ile sınırlandırılmış bir kozmik mekân sağlamıştır. Yine İsa'nın doğum sahnesinin sol tarafında sevginin sembolü olan kucaklarında bebeği ile birbirine sarılan bir çift görünmektedir (Resim 33).



Resim 33: Barış Penceresi Detay, Kucaklaşan Çift,  
(<http://i.pbase.com/g4/71/375271/2/63820149.ledRPJQu.jpg>).



Resim 34: Barış Penceresi'nin (B.M Örgütü Binası Vitrayı) Yvette  
Cauquil-Prince Tarafından Dokunan Duvar Halısı, Sarrebourg Müzesi, 471x 636  
cm.

Resmin en küçük detayından bütününe kadar hâkim olan düzenleme iyi düşünülerek tasarlanmıştır. Resim de canlı ve hareketli bir dinamizm hâkimdir; ayrıca kavis ve dairesel biçimlerle de sanatsal bir şekilde oynamak sureti ile resme bir dinginlik kazandırılmıştır. Barış Penceresi, ayrıca dokuma ustası Yvette Cauquil- Prince tarafından duvar halısı olarak dokunmuştur (Resim 34).

#### **6.6. Tarrytown (ABD), Pocantico Hills, The Union Kilisesi Vitrayları**

9 Pencere (1963–1966).

Amerika Birleşik Devletleri'ndeki Pocantico Hills Kilisesinin hikâyesi, yörenin zengin ve hayırsever ailesi olan Rockefeller ile bağlantılıdır. Kilisenin ilk vitray çalışması 1954 yılında Abby Aldrich Rockefeller'in anısına Henry Mattise tarafından gerçekleştirilmiştir. Rockefeller ailesi, 1960 yılında ise Abby Aldrich Rockefeller'in eşi olan John D. Rockefeller'in ölümü üzerine kilisede adına bir hatıra şapeli kurulmasını kararlaştırılmıştır. David Rockefeller'in isteği üzerine Chagall, Yeni ve Eski Ahit konularından ilham alarak gerçekleştireceği 9 pencerenin ilkinin John D. Rockefeller anısına tasarlamıştır. Daha sonra 1963 yılında sanatçıya Michael C. Rockefeller adına itaf edilen başka bir pencere daha sipariş edilmiştir. Nihayet 1964 yılında Chagall, Pocantico Hills'i ziyaret ettiğinde aile tarafından ona kilisenin geriye kalan diğer yedi pencereleri içinde vitraylar tasarlaması teklif edilmiştir. Şapelin tamamını yerinde görme fırsatı bulan sanatçı birbirini ile bağlantılı ve birbirini tamamlayan kompozisyonların oluşturduğu resim serisi yaratma şansını yakalamıştır. Ailenin ve gerekli dini mercilerin onayından sonra Chagall, 9 pencerenin geri kalanını da 1963–1966 yılları arasında tamamlamıştır (Forestier,1995: 208–209).



Resim 35 (<http://ic2.pbase.com/t5/73/691773/4/118708926.ee7hVyXo.jpg>).

Konu: İyi Samiriyeli Tasviri.

Yeri: Batı Duvarı.

Tarih: 1963–1964

Malzeme ve teknik: Vitray

Boyutlar: 447x 278 cm.

Chagall, John D. Rockefeller anısına tasarladığı pencerede, Kutsal Kitap'ta bahsi geçen "İyi Samiriyeli"nin hikâyesini (Luka 10:29–38) canlandırmıştır (Resim 35). Sanatçı söz konusu pencerede "İyi Samiriyeli" örneği ile Tanrı'nın arzusunu, çaresiz ve ihtiyaç içindeki insanlara merhametle yaklaşılması gerektiği mesajının açıkça verildiği bir resmi ortaya koymaktadır. Aynı hikâyeye ait iki önemli sahne aynı pencerede sistematik olarak karşılıklı verilmiştir: solda soyguna uğramış yaralı adamın sahnesi, sağda ise yaralıyı kendi atına alıp yardım eden İyi Samiriyeli'nin sahnesi yer almaktadır. Penceredeki sahnelerin anlatım biçimi, figürlerin işlenişi ve mekân kurgusunun düzenlemesi ile kompozisyonda derinlik sağlanmıştır. Dört parçalı kompozisyona en yukarda yer alan "Çarmıhta İsa" sahnesi hâkimdir. Çarmıhta İsa figürünün yanlara doğru açılmış kollarının yatay hareketine karşıt olarak İsa'ya sevgi gösterisinde bulunan ve tanrısal haberci olan meleğin dikey hareketliliğine yer verilmiştir. Resmin solunda ön planda ise çifte sütun yapısı gibi İsa ve İyi Samiriyeli görülmektedir. Söz konusu iki figürün heybetli görüntüleri adeta kompozisyonu tamamlamakta ve pencereye madalyon varı dairesel formu ile kutsal bir görünüm kazandırmaktadır. Burada Kutsal Kitap'taki İsa ve İyi Samiriyeli'nin tasvirlerinin yanı sıra söz konusu dinsel figürlerin simgesel anlamları da Chagall tarafından ustaca resme yansıtılmıştır. Yolda ölüme terk edilmiş ve sonra merhametli Samiriyeli tarafından yardım eli uzatılan figür bir bakıma tanrısal huzurun canlı örneği olarak karşımıza çıkmaktadır. İsa nurlu ve merhamet dolu ifadesi ile Samiriyeli'nin üzerine eğilerek adeta tanrının merhamet mesajını dile getirmektedir. Sonuç itibari ile sanatçı burada merhamet, yüce gönüllülük ve bağışlayıcılık mesajını "İyi Samiriyeli" tasvirini resimlemek sureti ile ifade etmektedir.



Resim 36 (Forestier,1995).

Konu: 1. Çarmıh Tasviri, 2. Yoel Peygamber Tasviri, 3. İlyas (Elias) Peygamber Tasviri, 4. Danyal (Daniel) Peygamber Tasviri.

Yeri: Güney Duvarı.

Tarih: 1965–1966

Malzeme ve teknik: Vitray

Boyutlar: 148x 118 cm.

Çarmıh Tasviri: Güney duvarı, basık kemerli pencere, Michael Clark Rockefeller adına ithaf edilmiştir.

Derin mavi tonların hâkim olduğu kompozisyona altın sarısı renkler resmin bütününe aydınlık bir atmosfer kazandırmıştır. Solda İsa'nın çarmıhı ve hemen altında ise dua eden bir figür ve onu kutsayan uçan bir melek figürünü dikkat çekmektedir. Resmin en üst sol kısmında, kucağında bebeği olan bir kadının da olduğu haleli figürlerin oluşturduğu bir grup dikkat çekicidir.

Güney duvarında yer alan diğer üç basık kemerli pencerelerde ise Yoel (Yoel 2), İlyas (Elias) (2.Krallar 2:11-12) ve Danyal (Daniel) Peygamberler işlenmiştir (Daniel 8:15-18), (Resim 36).

Güney duvarında yer alan dört pencere kendi içlerinde alışılmışın dışında bir birlik meydana getirmektedirler. Chagall burada da, tıpkı Gotik geleneğinde görüldüğü gibi peygamberlerin tasvirlerini birbiri ile bağlantılı olarak sembolik bir seri meydana getirme yoluna gitmiştir. Bütün pencerelerdeki peygamber figürleri - ilk pencere hariç- heybetli bir şekilde işlenmişlerdir. Figürler -cepheden veya profilden verilmek sureti ile -hacimleri ile adeta bütün pencereleri kapsamakta ve aynı zamanda varlıklarının parlak suretleri sayesinde hemen dikkat çekmemeleri imkânsız gözükmektedir. Bütün pencereler kendi içlerinde sanki soğuk ve sıcak renklerin değişerek geçiş yaptığı monokromatik (tek renkli) bir tarzda işlenmiş gibi görünse de aslında sarı ve yeşil tonların harmanlandığı ustaca işlenmiş zengin bir renk skalası kullanılmıştır.



Resim 37 (Forestier,1995).  
Konu: 1. Cherubim (Melek) Tasviri, 2. Hesekiel (Zülkifl) Tasviri, 3. Jeremiya  
(Yeremya) Tasviri, 4. Jesaja (Eşiya) Tasviri.  
Yeri: Kuzey Duvarı.  
Tarih: 1965–1966  
Malzeme ve teknik: Vitray  
Boyutlar: 148x 118 cm.

Kuzey duvarında yer alan diğer üç basık kemerli pencerelerde ise Cherubim (melek) ve (I. Musa Kitabı III,24 ), Hesekiel (Zülkifl) (Hesekiel Kitabı II,8; III,3 ), Jeremiya (Yeremya) (Jeremiya III,1-9 ) ve Jesaja (Eşiya) (Jesaja LIX,21;LXIV,6-11) Peygamberler işlenmiştir (Daniel 8:15-18), (Resim 37).

Nispeten daha koyu ve kasvetli renk tonları ile resmedilmiş olan kuzey duvarı pencerelerinin figürleri de tıpkı güney duvarının figürleri gibi kolay anlaşılır bir tarzda işlenmiştir. Pencerelerdeki çizimler bütün pencerenin yüzeyini kapsayacak şekilde kuvvetli bir çizgisellik gösterirken aynı zamanda her bir karakterin kendine has kişilik görünümünü koruduğu dikkat çekicidir. Pocantico Hills Kilisesinin vitray serisi resimsel konseptlerinin sadeliği, kompozisyonları klasik uyumu ve nihayetinde renk dağılımındaki zenginlik bakımından Chagall'ın kilise pencere sanatındaki doruk noktalarından birisi olarak tarif edilebilir. Renkli camlar, 28 Ocak 1967 tarihinde kiliseye törenle takılmıştır (Forestier, 1995: 208-209).

#### **6.7. Tudeley (İngiltere) All Saints Kilisesi Vitrayları**

12 pencere, (1967-1978).

1798 yılında İngiliz tarihçisi Hansted, Tudeley'in küçük kilisesini anlamsız ve ziyaret etmeye değersiz olarak değerlendirmiştir. Neredeyse iki yüz yıl sonra bile Londra'dan 50 kilometre güneydoğu bulunan Tanrı evi daha iyi bir şöhrete kavuşmamıştır. Ancak; birçok turist rehberi lideri, Kent kontluğunun topraklarında yer alan saray, bahçe ve güzel ormanlarından bahsederken Tudeley'e uğramaya bile değer görmemişlerdir. Tudeley'deki kilisenin dış duvarlarının ilk yapılışı 13. yy kadar dayanır. Binanın tekrar elden geçmesi ise

1760–1770 yılları arasında gerçekleşmiş olsa da tanrı evinin şimdiki şöhretine kavuşması daha geç bir tarihe dayanır: bu yapının en önemli özelliği, pencerelerinin tümünün yani 12 pencerenin de tamamının Chagall’ın elinden çıkmış olan iki kiliseden birisi olmasıdır (Sager, 1979).

Yahudi asıllı Rus-Fransız sanatçının bir İngiliz kilisesi ile bağlantısının nedeni ise trajik bir ölüm olmuştur. Sarah d’Avigdor Goldsmid 21. doğum gününden çok kısa bir süre sonra, 1963 yılında İngiltere’nin güney sahili olan Rye’da bir yelken kazasına kurban gitmiştir. Sarah’ın Babası Sör Henry altın komisyoncusu, geniş toprak sahibi olarak aynı zamanda avam kamarasında muhafazakâr temsilci olarak uzun süre görev yapmıştır. Sarah’ın annesi Leydi Rosemary ise bir sanat tutkunu olarak ün yapmıştı. Tudeley’de “Sommerhill” malikânesinde ikamet eden ebeveynlerinin amaçları, kızlarının ölümünden sonra onun hatırasını edebileştirmekti. Bu nedenden dolayı o zamanlar 76 yaşında olan Chagall’a, All Saint's Kilisesinin sunak kısmı pencerelerinin kızlarının ebedi hatırası için tasarlamasını teklif etmişlerdir. Chagall teklifi kabul etmiştir ve hatta 1967 yılındaki Tundeley’deki pencerelerin açılış (kutsanma törenine) bizzat katılmıştır. Buğday tarlaları ile koyun otlakları arasındaki küçük kilisenin, ışığı kendine çekişi Chagall’ı heyecanlanmasına ve şu ifadeyi kullanmasına neden olmuştur: *“O fevkalade! Kilisenin bütün pencerelerini düzenlemek istiyorum !”*. Sör Henry, bu isteği şüphesiz yok sayamazdı ve bu nedenle Chagall’a hizmeti karşılığında uygun bir ücret ödemek sureti ile bu görevi vermiştir. Koro kısmındaki pencerenin dışındaki yedi pencerenin de ana sahna yerleştirilmesine karşın koro kısmın yan pencereleri için tasarlanan diğer dört Chagall vitrayları adına köy ahalisi tarafından hiç beklenmedik bir itiraz gelmiştir. Kilise cemaatinin

çoğunluğu Chagall pencereleri için eski Victoria dönemi pencerelerinin kaldırılmasına şiddetle karşı çıkmıştır. Bu pencereler 1875 yılında bir toprak sahibinin torunu tarafından yapılmış idi ve Markus, Johannes ve Paulus gibi azizleri tasvir ediyordu. Bu nedenden dolayı istenmeyen Chagall-pencereleri Sommerhill malikânesinin ahırdan bozma bir mekânın da yedi yıl gibi uzun bir süre muhafaza edilmiştir ta ki bir ölüm daha gerçekleşene kadar: Chagall'ın 1985 yılında gerçekleşen vefatından sonra pencereler önce Londra sonrada Philadelphia'da büyük bir Chagall Sergisi kapsamında büyük camekânlar içerisinde sergilenmek sureti ile seyirci ile buluşmuş ve sanat dünyasında büyük yankı uyandırmıştır. Bu durumda, Kent'teki Chagall taraftarların yüreklerine güç vermiştir. Elma ağacı çiftlikleri o ve sekme tarlaları içindeki taşra kenti birkaç ayın içinde hayranlık uyandıran bir kente dönüşmüştür. Bu nedenle Tudeley ahalisi kendi aralarında bir komisyon kurarak yıllardır depoda bekletilen Chagall pencerelerinin geleceği tartışılmıştır. Komisyonunun sanat oylamasına katılım sağlayan bir sanatsever bu süreç ile ilgili şu sözleri dile getirmiştir: *"her şey çok demokratik olarak gerçekleşti"*. Komisyonunun aldığı karar sonucunda Chagall vitrayları, Viktorya dönemi vitraylarının kiliseden çıkarılmaması şartı ile pencerelere yerleştirilmesine izin verilmiştir. Nihayetinde Viktorya dönemi vitrayları da, ana sağından bir perde ile ayrılan çan kulesinin içinde bir vitrininde sergilenmesi uygun bulunmuştur. Böylece Aziz Paulus, kilisenin arkasından Sara D'Avigdor Goldsmid'e adanan sunağın doğu pencerelerine doğru bakmaktadır (Sommer, 1995).



Resim 38 ([Http://Www.Tudeley.Org/Loresgfx/W01.JPG](http://www.tudeley.org/loresgfx/W01.JPG)'den).  
Konu: Çarmıh Tasviri.  
Yeri: Kor Kısmı (Doğu) Penceresi.  
Tarih: 1966–1967  
Malzeme ve teknik: Vitray  
Boyutlar: 324x 190 cm.



Resim 39: Çarmıh Tasviri Detay, (<http://www.samwalker.net/photos/0280.jpg>'den).

Sarah d'Avigdor Goldsmid anısına oluşturulmuş olup, kilisedeki en etkileyici penceredir (Resim 38). Her ne kadar pencere, İsa figürü için oluşturulmuş gibi görünse de aslında burada İsa acı duyan değil acıyı hisseden kişi olarak betimlenmiştir (Forestier, 1995: 210). Pencerede ölümün ve yeniden dirilişin sembolü açıktır. Bu pencerede mavi rengin ağırlıkta kullanılması sonucunda deniz ve girdap simgeleri ile kompozisyonda farklı hikâyelerin verilmek istendiği söylenebilir. Sarah, derin mavi denizin ortasında alışılmışın dışında denizin kucağında adeta dinlenir gibi yumuşakça yatar vaziyette verilmiştir (Resim 39) . Sanki ölüme teslim olmuş gibidir. Sarah'ın boğulma sahnesinin hemen üzerinde Bayan d'Avigdor iki kızını kucağına almış vaziyette ikisinin de ellerinden tutmaktadır. Hayatta kalan kız açık parlak renkli, Sarah'ın tasviri ise belli belirsiz adeta soluk bir gölge halinde resmedilmiştir. Sarah'ın

annesi yine resmin en alt sağ köşesinde çarımın altında adeta yas tutan annelerin annesi olan Meryem Ana'ya benzer şekilde tasvir edilmiştir.

Sarah'ın boğulma sahnesinin üst solunda onun evi Somerhill, daha sağda ise Sarah figürü kıyıda neşeyle kırmızı atın üzerinde (Chagall için mutluluğun sembolü) hevesli bir binici kadın olarak tasvir edilmiştir. Süvari Sarah'ın üzerinde ise onu İsa'nın sevgisine ve hayırseverliğine ulaştıracak olan merdiven sembolü (Yakup'un Merdiveni) görülmektedir (Wedd, 2002: 2).

Merdivenden hızla yukarı tırmanmaya çalışarak geleni haber vermek isteyen bir haberci ve çarımha gerilmiş olmasına rağmen sevinç içinde yansıtılan İsa motifleri işlenmiştir.

Sarah adeta melekler tarafından çevrelenmiştir; yalnız resimde kırmızı renkteki sol elini uzatmış ve gerilmiş vaziyette olan melek figürü dikkat çekicidir.

Resimde bütün figürlerdeki dinginlik bu melek tasvirinde görülmez. Melek adeta çarımha gerilmiş gibidir ve sol elinde de kırmızı bir leke görülmektedir.

Pencerede altlı üstlü yer alan iki farklı kompozisyon (Çarım Sahnesi, Sarah'ın Ölümü Sahnesi) hem birbirleri ile bağlantılı hem de yaşanan dramı anımsatır şekilde tasvir edilmiştir. Penceredeki kompozisyon, evlat acısının ağırlığını umut dolu bir bekleyişe dönüştürmektedir. Sırf pencerenin kendisi zaten parlak güzelliği ile sonsuz yaşamın sözünü temsil etmektedir (Forestier,1995:210).

Melek Tasviri: Kor kısmı, güney duvarı, üzerinde yonca biçimli pencerenin yerleştirildiği iki sivri kemerli pencere, Y: 131,5; G: 34,5+ 34,5, (1978).

Parlak pastel renkteki pencere içerisinde diğer bir melek figürü suyun içerisinde yumuşakça yüzer şeklinde üzerinde parlayan bir ay ile resmedilmiştir.

Mimari süsleme sanatında dört yapraktan ibaret şekil (Quatrefoil) üzerinde bize gülümseyen parlak bir yüz görülür.

Melek Tasviri: Kor kısmı, güney duvarı, sivri kemerli pencere, Y: 157 cm; G: 40 cm, (1978).

Bu pencerede taçlı bir melek motifi baskın görünüyor ve onun sol kanadı altında Chagall “Vava” yazmıştır; onun sevgi dolu, şefkatli imi karısı için bir övgü niteliğindedir. O dönem 90 yaşında olan ve tabiatı bakımından şakacı olan Chagall şansın ve ışığın tarafında bulunan sunak mekânındaki pencereye dişi bir melek tasvirini çizerek altına da karısı Vava'nın adını yazarak ironi yapmaktan vazgeçmemiş yâda vazgeçmek istememiştir. Hatta hayal gücü zengin olan kimi ziyaretçiler yazıdan meleğe doğru uzanan bir eros okunun da görüldüğünü iddia etmektedirler.

Güneydeki ışık saçan görkemli iki pencere güneşli günde parıldaması bizlere yeniden dirilişi ve yaratılış umudunu hatırlatmaktadır. Onlar, kuzeydeki daha kasvetli ve öğretici mesajlarıyla dolu olan mavi pencerelerden tamamen zıt bir tablo çizmektedir.

Melek, Kuş ve Eşek Tasvirleri: Kor kısmı, kuzey duvarı, sivri kemerli pencere, Y: 193, G: 47, (1978).

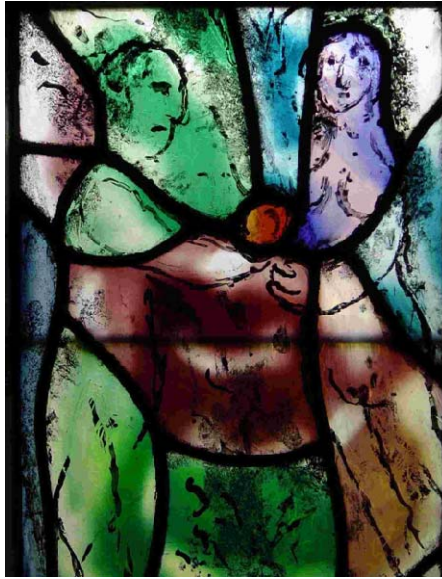
Tüm dört mihrap yeri pencerelerinde olduğu gibi pencerede derin mavi baskındır. Bunun üzerinde ise bir melek kırmızı renkte bir müzik enstrümanı çalar vaziyette göze çarpar; meleğin altında ise büyük boyutlu bir kuş ile bir eşek karşılıklı olarak birbirlerine bakar vaziyette işlenmiştir.

Düşen Melek ve Kuş Tasvirleri: Kor kısmı, kuzey duvarı, sivri kemerli pencere, U: 203 cm, G: 47 cm, (1978).

Chagall'ın çalışmasında bildik, tanıdık bir imge olan kırmızı düşen melek merkezde yer almakta onun üzerinde ise büyük boyutlu bir kuş göze çarpmaktadır. Alt kısımda ise balıklar görülmektedir.



Resim 40 (<http://www.tudeley.org/loresgfx/w01.JPG>).  
Konu: Âdem ile Havva Tasviri.  
Yeri: Yan Sahın, Batı Kısım.  
Tarih: 1974  
Malzeme ve teknik: Vitray  
Boyutlar: 92x 30+ 30 cm.



Resim 41: Âdem Ve Havva Detay,  
(<http://www.tudeley.org/loresgfx/w01.JPG>).

Chagall kilise için tasarladığı vitraylarına, batı taraftaki ana sahnadaki pencerenin sol kanadına “İlk Günahın İşlenmesi” sahnesi ile başlanmıştır (Resim 40). Havva, Âdem’e iyiliği ve kötülüğü bilme ağacından kopardığı meyveyi sunarken tasvir edilmiştir. Hava yeşil ağacın altında morlar içinde Âdem’e turuncu renkli elmayı sunar. Burada dikkat çekici husus mor-yeşil-turuncu gibi zıt renklerin bir arada verilmesi ile sahneye vurgu yapılmasıdır (Resim 41). Sağ kanata ise Chagall’ın favori hayvanlarından biri olan eşek figürü işlenmiştir. Eşeğin üstünde ise; sağ üstten gelen belli belirsiz bir figür (melek?) baş aşağı doğru alçalır vaziyete inmesi dikkat çekicidir.

Bu tasvirde dikkati çeken en belirgin husus “Havva ve Adem” figürlerinin hiçbir Chagall vitrayında yer alan figürlerinde görülmeyecek şekilde basit ve kabaca işlenmiş olmalarıdır. Tıpkı figürler gibi tabiat’ta, basit bitkilerle sade bir manzara halinde, zıt renkler kullanılarak işlenmiştir.

Hilal Tasviri (Yan sahan): Sol üst kemerde yoğun, güçlü tinsel mavi ile bir hilal motifi sağda ise umut verici altın (tanrısallığın rengi) ve pembenin hâkimiyetinin ortaya çıkmaktadır.

Hilal, Melek ve Kuş Tasvirleri (Yan sahan): Üç sivri kemer aynı derin maviye sahip olmasına rağmen ara ara pembe lekelemeler ile daha fazla hayat ve umut işaretini içerir. Sol kemerde kuru bir ağaçta tek görülen yeşil yaprak sol üst köşede havada süzülür ve hemen altında ağacın arkasında ise küçük bir eşeğin silueti belirir. Orta kemerde bir melek figürü, sağ kemerin sol köşesinde ise büyük bir hilal görünmektedir.

Güvercin Tasviri (Yan sahan): Pencerenin sol üst kemerine doğru uçan büyük beyaz bir kuş gagasında ince dal bir taşır - belki bir zeytin dalı - bu tasvir bize Nuh'un hikâyesindeki güvercini anımsatır (Wedd, 2002: 2).

Balık ve Kuş Tasvirleri (Yan sahan): Pencereye derin koyu mavi, altın, yeşil, mor ve pembe renkleri hâkimdir. Pencerede bir balık ve üç kuş motifi tasvir edilmiştir. Sağ kemerin sağ köşesinde alçakta su içen bir kuş (ördek ya da kaz) suda gezinmektedir. Üstünde de yine bir kuş görülmektedir. Sol kemerde de beyaz bir güvercin belirmektedir. Yukarıda kemerin üstündeki dört yapraklı yonca şeklindeki pencerede ise, mavi bir balık tasviri dikkat çekicidir.

Kilisedeki kor yerindeki yan pencereler birçok kişi tarafından Chagall'ın eşsiz sanatında ve insanlık deneyiminde sergilenen kıymetli taşlar olarak değerlendirmiştir. Onun tüm yaşayan canlılar içerisinde memnuniyeti ve meleklerin sevgisi dikkatinizi buraya yönlendirmektedir.

Melek, Kuş, Kelebek Tasvirleri (Yan sahan): Burada dikkatimiz altın renkli bir havuzun içinde yüzen narin bir melek üzerine yoğunlaşmaktadır. Kıvrımlı kanatlarıyla kelebekler; özellikle de sağdaki kemerde gergin sarı ve mor kanatlı kelebek dikkat çekicidir. Küçük bir kuş daha alçak olan sol kemerden bakmaktadır. Yukarda, mum ışıkları şeklinde cennete giden dört hafif ışık görünmektedir.

Eşek ve Kuş Tasvirleri (Yan sahan): Sağ pencerede Chagall'ın kırmızı rengi gibi diğer mutluluk sembolü favori hayvanı olan eşeği tekrar görüyoruz. Sol kemerde bir kuş figürünün üzerine konmuş bir erkek figürünün başı görülmekte; pencerenin merkezinin en altındaki kemerde ise başka bir iri kuş tasviri dikkat çeker.

## 6.8. Zürich (İsviçre) Fraumünster Kilisesi Vitrayları

Kuzey, güney ve doğu duvarına paylaştırılmış yuvarlak kemerli 5 pencere, (1969–1970).

Fraumünster Manastırı, Büyük Karl'ın torunu olan Kayser Ludwig tarafından 854 yılında kurulmuştur. Kilisenin 1250–1270 yılları arasında inşa edilmiş olan 18 metre yüksekliğindeki Romanik Kor kısmı, Chagall pencerelerinin muazzam görüntüsü ile birlikte olağanüstü bir etki bırakmaktadır (Salzmann, 2006).

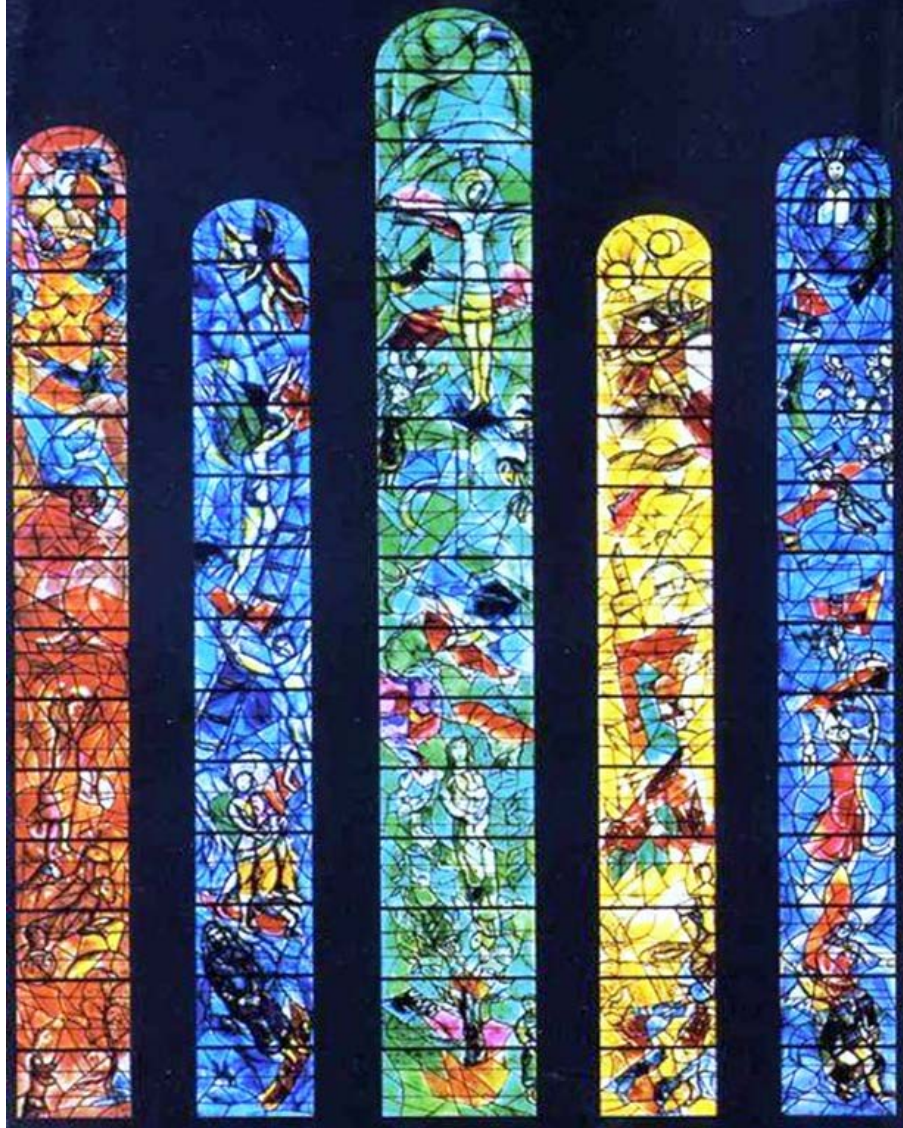
Yapı sade bir mimari özellik göstermekle birlikte kor kısmının hatta bütün kilisenin asıl atraksiyonu Marc Chagall tarafından 1969–1970 yılları arasında kor kısmı için tasarlanan beş yüksek kemerli ve bir rozet pencere ile sağlamıştır. En güzel seyri sabah aydınlığında veren pencereler 10 metre yüksekliğinde olup her biri de ayrı renk ve konularda tasarlanmıştır (Resim 42).

Chagall'ın 1967 yılında yapımını üstlendiği beş pencere, kilisenin Romanik mimarisi ile tamamen uyum içindedir. İkonografi, yani figürlerin karakterleri de pencerelerin dikey pozisyonuna göre tasarlanmıştır. Pencerelerin rengini ise sanatçı kimisin de mekânın özelliklerini yansıtacak şekilde ve birebir pencerelerin pozisyonunu dikkate alarak seçmiştir<sup>32</sup>. Kilisenin doğu duvarında Yakup'un Rüyası, Jesse'nin Soy Kökü, Çarmıh Sahnesi, Yükselen Kudüs (1970); güney duvarında Elias Peygamber, Jeremias ve Daniel (1969); kuzey duvarında ise Yeşaya (İşaya)'nın vizyonu (1969) sahneleri yer almaktadır. Her beş pencerede

---

<sup>32</sup> Zürich pencerelerinde, bariz bir şekilde renklerin dağılımı dikkat çekicidir. "Sarı" ve "kırmızı" "mavi" gibi ana renkler yan pencerelerde yerini alırken ara renk olan "yeşil" merkezde görünmektedir. Burada beş farklı renkte işlenmiş pencerelerin gökkuşağı vari görünümünün yanı sıra; Kutsal Kitap'ta anlatılan evrenin ve insanın yaratılışını, Yahudilerin ataları ve peygamberleri, İsa'nın çarmıha gerilmesi ve yeniden dirilişi ve Tanrı'nın yeni şehri Kudüs gibi Hristiyanların kutsal tarihi ile ilgili önemli olaylar silsile hâlinde akıp gitmektedir (Vogelsanger-de Roche, 1971).

de, aşağıdan yukarıya doğru bir yükseliş yansıtılmıştır. Kırmızı renkli Peygamber Penceresinde İlyas'ın göğe yükselişi, mavi renkli Yakup Penceresinde Yakup'un merdivenin göğe yükselişi, sarı renkli Siyon Penceresinde ise yeni kent Kudüs'ün kulelerinin göğe doğru kuvvetli bir yükselişi yansıtılmaktadır (Riedel, 1985: 102).



Resim 42 (Salzmann, 2006).

Konu: 1. Peygamber, 2. Yakup, 3. İsa, 4. Yükselen Kudüs, 5. Yasalar Tasviri.

Yeri: 1. Kuzey Duvarı, 2,3-4. Merkez, 5. Güney Duvarı.

Tarih: 1969–1970

Malzeme ve teknik: Vitray

Boyutlar: 1. 976x 91 cm., 2. 923x 94 cm, 3. 923x 95 cm, 4. 923x 95 cm, 5. 975x 92 cm

Kilisenin kuzey duvarındaki kan kırmızı renginde tasarlanmış olan Peygamberler penceresinde öncelikle “İlya ve Elişa (Hızır ve İlyas)” destanını tasvir edilmiştir. Ateşten bir araba ve ateşten atlar (İlya’yı alıp) ikisini birbirinden ayırır ve İlya bir kasırğa hortumu tarafından göğe alınır. Göğe yükselirken cübbesi yere düşer ve onu Elşa alır; Elişa geri dönüp Ürdün ırmağına ulaşır ve cübbeyi ırmağa vurur; İlya’nın mucizesini yineleyerek ırmağın karşı yakasına geçer ve böylece yeni peygamberlik kariyerine başlar (Hooke, 1993: 187). İlya’yı arabasını çeken hayvanlar yine klasik Chagall hayvanları olarak işlenmiştir (Resim 43).

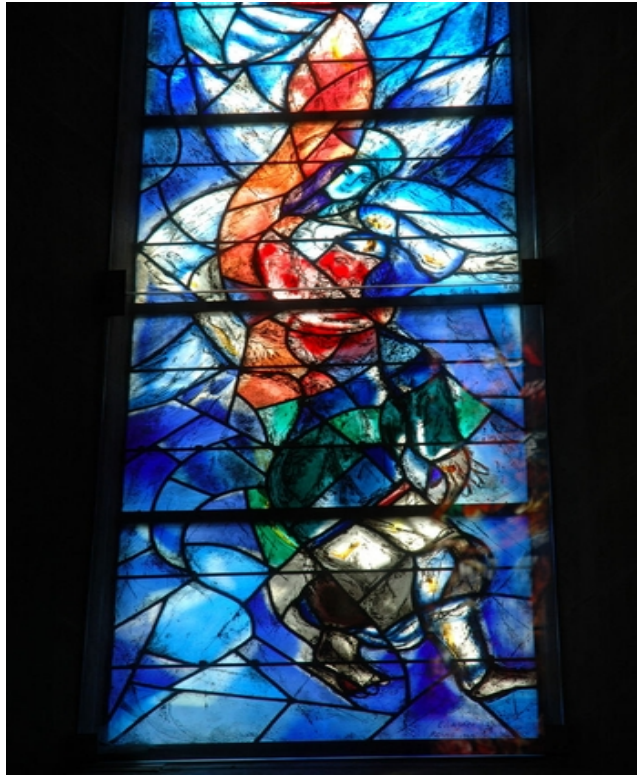


Resim 43: Peygamber Penceresi Detay, İlya’nın Göğe Yükselişi

İlyâ'nın cennet yolculuğunun tasvir edildiği sahnenin hemen yukarısında ise tanrısal bir mavi içinde Yeremya oturmaktadır. Peygamber Yeremya İ.Ö. 7. yüzyılın sonuyla 6. yüzyılın başlarında yaşamıştır. Uzun hizmeti sırasında Tanrı'nın halkını uyardı, işledikleri günah ve putperestlik yüzünden başlarına gelecek büyük felaketin yanı sıra halkın sürgünden geri dönüp eski gönencine kavuşacağını da bildirmiştir (Yeremya 1: 52).

Kilisenin güney duvarının sağ kısımda yer alan ikinci yan pencerede “Yeşaya'nın Vizyonu” Tasviri (Yasalar Penceresi) yer almaktadır.

Karşıdaki güney duvarında ise Yasalar penceresinde (Resim 41 sağdan 1. pencere) ise bir süvarinin peşi sıra savaşa giden halkının söz dinlemezlğine ve felâketine hor gözle bakan Musa, hemen altında ise bir meleğin kollarında, dünyaya barış mesajını ilan etmeye hazırlanan Yeşaya görülmektedir (Resim 44).



Resim 44: Yasalar Penceresi Detay (Yeşaya Sahnesi).

Peygamber, çarpıcı söz ve davranışlarla Yahudi halkını doğruluğa ve adalete çağırmaktadır. Onları uyarmakta, Tanrı'ya kulak vermekte gecikirse, felaketlerin yakalarını bırakmayacağını söylemektedir. İşıya, dünya çapında barışın sağlanacağı dönemi ve Davut'un soyundan gelecek olan örnek kralın gelişini de önceden bildirmiştir (Yeşeya 1:66).

Merkez'deki üçlü pencerelerin birincisinde “Yakup’un Rüyası” Tasviri işlenmiştir. Yakup penceresinde (Resim 42 soldan 2. pencere), Yakup’un Melekle Mücadele Sahnesi ve Cennete uzanan Merdiven Rüyası tasvir edilmiştir.



Resim 45: Yakup Penceresi Detay.

Yakup aşağıda, derin maviler içinde hilal Şeklinde altın zeminli bir halının üzerinde kendi içinde boğulmuş vecd halde, tamamen açık gözleri ile sırt üstü yatar vaziyettedir. Pencerede ağırlıklı olarak görülen mavi renk huzur ve dinginliğin, altın ise Tanrı'nın rengidir (Resim 45) (Jung, 2001). Dş gören Yakup'un üzerinde açık bir gökyüzü görülür. Yakup'un rüyasındaki merdiven ise onun Tanrı'ya olan özlemini ve yakın olma isteğini sembolize etmektedir.

Yakup'un Rüya sahnelerinin hemen üzerinde "Yakup'un Meleklerle Mücadele" sahnesi işlenmiştir.

Chagall, Yakup penceresine Yakup ile ilgili iki farklı Kutsal Kitap hikâyesini yerleştirmiştir ve bu tasvirlerin sıralanışını da birbirine karşıt olarak yerleştirmiştir. Yakup, kendi ruhunun karanlık varlığı ile karşılaşmasından ve onunla kavga ettikten sonra ruhsal g ile uzlaşma ve tanrısal aydınlığın bilincine kavuşmuştur. Tasvirde Yakup'un sabahın erken saatlerine kadar "varlıkla" süren mücadele sahnesi adeta sarmaş dolaş bir vaziyette dinlenme olarak yansıtılmış ve yaralı uyluk kısmı da, karanlığa ve yaralanmalara karşın tanrısal ışığın düşmesi anlamında, parlak sarı renginde verilmiştir. Mainz vitrayları ve başka eserlerinde de görüldüğü üzere, arka plan Şeffaf taşıyıcı renk olarak kabul edilen ve kısmen de rüya, kavga, göksel merdiven ve meleklerin ana rengi Şeklinde yine klasik Chagall mavisinde verilmiştir (Frahling, 2008).

Merkezi l pencerelerin ncsnde, "Göksel Kudüs (Siyon)" Tasviri işlenmiştir. Soldaki sarı Siyon (İsrail kavmi, vaat edilmiş topraklar) penceresinde (Resim 42 sağdan 2. pencere) ise gökyüzünden yeni Kudüs'n yükselişi ile sonsuzluğun başlangıcı bir meleğin Şofar'ı üflemesi ile tasvir edilmiştir; alta ise

kral Davut ve karısı Bat-Şeva görülmektedir. Davut'un elinde Harp denilen bir müzik aleti dikkat çekmektedir. Davut, Chagall'ın sıkça işlediği dini figürlerdendir. Chagall Davut'u güçlü kral, Golyat fatihi ama aynı zamanda da yalnız bir şahıs olarak sıkça işlemiştir. Arka plandaki heybetli duvar ve kuleler Davut'un politik başarı ve zenginliğinin simgeleridir (Danis, 2001).

Merkezi üçlü pencerelerin ortasında ise Jesse'nin kökleri ve Çarmıh Tasviri işlenmiştir.

Merkezi yeşil renkli "İsa" penceresinde (Resim 41, merkez pencere), Yusuf yerde yaşamın, ailenin ve kurtarıcının ağacı olarak nitelendirilen Jesse'nin heybetli soyağacının altın renkli alt kaidesinin yanında durur şeklinde tasvir edilmiştir (Resim 46). Ağacın yukarısındaki yeşil gövdesinde ise Bebek İsa ve Bakire Meryem'in hayal gibi görünen suretleri uçuşur vaziyete verilmiştir. Meryem'in yeşil renkli "Tabiatın Annesi" tasviri ile adeta Tabiatın doğurganlığı ve bereketi simgelenmiştir. Bu şekilde "Ağaç-Anne" tasvirleri Eski Mısır'da da sıkça karşımıza çıkmaktadır. Meryem'in ayakuçlarında ise masumiyetin simgesi olarak bir kuzu motifi görülmektedir. Yine İsa'nın yaşamından sahneler ve alegoriler doruğa ulaşmış bir şekilde "Çarmıh" sahnesi ile bağlayıcı semboller şeklinde karşımıza çıkmaktadırlar. Çarmıh sahnesinde çarmıh adeta belirsizleşmiştir ve İsa dünyanın bütün acılarından azat olmuş şekilde parlaklığın kaynağı olan gökyüzüne doğru uçar vaziyete tasvir edilmiştir (Riedel, 1985: 102).



Resim 46: İsa Penceresi Detay, Bakire Meryem ve Bebek İsa.

Pencereye hâkim olan yeşil rengin, cennetin rengi olan mavi ile cehennemnin rengi olan kırmızıya karşın ortada yer alan ara renktir. Yeşil; huzur veren, sakinleştirici ve daha insani bir renk olarak tanımlanmaktadır. Uhrevi düşüncenin, hazreti İsa'nın dirilişinin ve aynı zamanda umudun rengidir<sup>33</sup>. Bu

<sup>33</sup> İsa penceresinin renginin yeşil olmasının bir başka nedeni olarak Chagall'ın Talmud (Yahudilerin medeni kanunu, tören kuralları ve efsanelerini kapsayan dini metinlerdir) bakış açısı ile tasvir edilmiş olmasından kaynaklanabileceği düşünülmektedir. Yahudi bir sanatçı, "Yeşil İsa" tasviri ile adeta Hristiyan kilisesinin Yahudi kökleri üzerine kurulmuş olduğunu vurgulanmak istenmiş olabilir. Yani, Chagall, bu kutsal birliğin (vahdetin) tasvirini, Kabala (İbrani felsefesi) mantığına göre estetik açıdan meşru hale dönüştürerek betimlemiş olabilir (Riedel, 1985: 102). Yine kutsal topraklarda gökyüzünün yeşil olarak verilmesi bazı İncil uzmanlarına göre, Mesih İsa'nın tekrar ikinci kez dirilip dönmesinin işareti olarak görülmektedir. Lukas İncil'indeki bir pasajda bu işaret çok bariz bir şekilde verilmiştir:

nedenle cennetin rengi de olabileceği düşünölmektedir. Sanatçılar Ortaçağ'da İsa'nın çarmihını yani bir anlamda onun kurban edilmesi sonucunda, insan yaradılışının yenilenmesine vesile olan aleti, yeşil tasvir etmişlerdir (<http://www.bildungsservice.at/rpi/medien/inhalt/Liturgie/Farbsym.doc>, 2008).

### **6.9. Nice (Fransa) National Museum of the Biblical Message of Marc Chagall (Ulusal Marc Chagall Kutsal Kitabın Mesajı Müzesi) Vitrayları**

Evrenin Yaradılışı serisi konser salonunda farklı boyutlarda kare üç pencereye işlenmiştir (Resim 46-47).



Resim 47 ([http://www.gite.com/pix/1066332291\\_22262\\_0.jpg](http://www.gite.com/pix/1066332291_22262_0.jpg))

---

İsa: "Gökyüzünü çayır renginde parladığını gördüğünüz an; benim ikinci dönüşümünün gerçekleşeceğini anlayacaksınız" ([http://www.diewunderseite.de/phaenomene/heiliges\\_land.htm](http://www.diewunderseite.de/phaenomene/heiliges_land.htm), 2009).

Soldan sağa doğru “Evreninin Yaradılışı” serisi, Evreninin Yaradılışının İlk Dört Günleri (birinci pencere), Evreninin Yaradılışının Beşinci ve Altıncı Günleri (ikinci pencere) ve Yedinci Gündeki Sükûnet (üçüncü pencere) olarak işlenmiştir (Resim 47).

1966 yılında Marc ve Valentina Chagall, Fransız devletine “İncil Mesajlarını” tasvir eden büyük boyutlu resimler hediye etmişlerdir. Zira bu hediyelerin verilmesi de sonradan Fransız devleti tarafından “Chagall” adına ithaf edilecek olan Kutsal Kitabın mesajlarını konu alacak olan ulusal bir müzenin açılmasında itici güç olmuştur. Chagall, bu döneme kadar Metz, Kudüs, Birleşmiş Milletler ve Zürih’deki yapılar için vitraylar gerçekleştirmiş bulunmaktaydı. Sanatçı, “Ulusal Marc Chagall Kutsal Kitabın Mesajı Müzesi”nin konser salonu için evrenin yaratılışının yedi gününü gösteren üç aşamalı devasal bir vitray serisi tasarlamıştır. İbraniceye uygun olarak sağdan sola doğru okunan vitray serisi, izleyiciye evrenin yaratılışını üç ayrı bölüm şeklinde göstermektedir. Birinci bölümde evrenin yaratılışı, ikinci kısımda hayvanlar âleminin yaratılışı ve yedinci günü tasvir eden üçüncü bölümde ise yaratılışın son aşaması olan ruhun evreni doldurması şeklinde seri tamamlanmıştır. Sanatçı burada resimsel anlatımın anlamını, - her ne kadar ikinci ve üçüncü pencerede bariz bir şekilde hissedilse bile - ikonografiden ziyade mekânsal kompozisyon ve renklerin işlenişi ile öne çıkartmıştır. Chagall’ın burada mekânı hikâyenin anlatım biçimine göre ustaca şekillendirmesi dikkat çekicidir. İncil’de bahsi geçen “Evrenin Yaratılışı” öyküsünün oluşum sırasına göre pencerelerin boyutlarının gittikçe küçülttüğü dikkat çekicidir. Pencerelerinin boyutlarının senfonik hareketliliğine, renkler de uyum sağlamış gözükmektedir. İlk pencerede gece mavisi renginde mor renklerde

şimşek çakmaları, sarı girdaplar ve yeşil kıvılcımlar göze çarpmaktadır. Sahnenin doruk noktası ise kuyruklu yıldız misali alev kırmızısı bir ışık huzmesi ile sağlanmıştır. Anlatımda adeta dünyanın evrendeki bütün gezegenlerin hareketliliği etkisinde sarsılmış gibidir. Bütün bu dinamizm, dünyanın oluşumunu ifade etmektedir. Birinci pencereye nazaran ikinci pencerede, dinamizmin artık dinginliğe kavuştuğu dikkat çekmektedir. Koyu mavi renklerde açılmalar görülmekle birlikte gök mavisi arka planda varlıkların çeşitlilikleri hissedilmektedir: masum ve vakur duruş sergileyen hayvanlar, bitkiler ile Âdem ve Havva figürleri de dikkat çekicidir (Resim 48). Gök mavisi rengin ağırlığının yanında açık altın sarısı, zarif yeşil tonlar, pembe tonlar kompozisyona dinginlik kazandırmıştır. Daha ince biçimlendirilmiş olan üçüncü pencerede ise mavi rengin koyu ve açık tonlarının birlikte kullanılmış olduğu görülmektedir. Pencerenin uzunlamasına olan yüzeyinde dikey anlamda pembe, sarı, eflatun ve mor renk tonlarının oluşturduğu renk aksı dikkat çekicidir (Forestier,1995:211–212).



Resim 48: Evreninin Yaradılışının Beşinci ve Altıncı Günleri (ikinci pencere).  
([http://www.gite.com/pix/1066332291\\_22262\\_0.jpg](http://www.gite.com/pix/1066332291_22262_0.jpg)).

## 6.10. Reims (Fransa) Notre-Dame Katedrali Vitrayları

Kilisenin koro galerisi şapel ekseninde yer alan 1973–1974 tarihli üç pencerede, “İbrahim ve İsa”, “İşay'ın kökü (ya da Yudaa'nın kralı)”, “Fransa'nın Kralları” Tasvirleri yer almaktadır.

Reims Notre-Dame'de Metz'deki Saint- Etinne'i gibi Kutsal Bakire adına vakfedilmiş katedral'lerdendir. I. Dünya Savaşı sırasında tümüyle yıkılan kent, yine 1914 tarihinde de II. Dünya Savaşı'ndaki hava bombardımanı nedeniyle ağır hasar görmüştür. Savaş sonrasında şehirde, aralarında Reims Katedralinin de sayılabileceği pek çok tarihî yapı onarılarak korunmuştur. Bu nedenle yıllarca restarasyon çalışmaları üzerinde ısrarla çalışılmıştır: özellikle de kilisenin eski vitray camlarının zarar görmesi üzerine arka arkaya pek çok pencerenin yeniden imalatı için bir dizi kampanyalar yürütülmüştür. 1938'de onarılan Reims Katedrali, gotik mimarînin en iyi örneklerinden biri olarak kabul edilmektedir. Théophile-Alexandre Steinlen tarafından üretilen ve kilisenin kor kısmının orta şapelinde yer alan Neogotik vitraylar, genel tonajları itibari ile kilisenin bütününe hâkim olan vitraylar ile uyumlu olmaması nedeniyle 1973 tarihinde yerinden kaldırılmıştır. Chagall, “Katedralin Dostları” ve “Champagne-Ardenne bölgesi Mimari Anıtları Derneği” tarafından -özellikle Prensess Caraman Chimay'in<sup>34</sup> gayretleri ile- kaldırılan vitrayların yerine yeni vitray serisi yapmaya ikna edilmiştir. Chagall burada da tıpkı Metz Katedralinde olduğu gibi yani yapının mimari haşmeti karşısında hissettiği problemlerle yüz yüze gelmiştir. Ayrıca

<sup>34</sup> 17'nci yüzyılda ise bir Caraman Prensinin zengin Chimay Prensesi ile evlenmesi sonucunda Caraman-Chimay Prenslığı kurulur. Bu adı taşıyan büyük şato şimdiki Belçika'nın güneyinde, Fransa sınırı yakınındadır (Schwennicke, 1978).

Reims'deki kilisenin Fransız Gotik sanatının yanı sıra Fransız Tarihi açısından da önemli ve farklı bir rolünün olması söz konusu problemi sanatçı açısından daha da karmaşık bir hale sokmuştur. Chagall'ın burada vitraylarında kullandığı hayranlık uyandırıcı muazzam mavi renk, yapının mimari stili ile uyum içinde olması ve özellikle Fransız Monarşisi ve bu tarihinin devamlılığının sembolü açısından önemli bir örnek teşkil etmiştir. Chagall, kilisenin taç giyinme töreni<sup>35</sup> açısından karakterize olan kutsallığı derinden hissetmiştir (Forestier, 1995: 214–215).

Pencerelerin resim planlaması zamansal ve sembolik anlamda, soy ağacı silsilesine göre yapılmıştır (Resim 49). Merkez pencerede ana figürler olarak İbrahim ve İsa'yı, yan pencerelerde ise İşay ve Yuda kralı motifleri ile Kral Chlodwig'in<sup>36</sup> Hıristiyanlığı kabulünden sonraki Fransız krallarını işlenmiştir. En üst kısımdaki rozetlerde ise Eski ve Yeni Ahit'ten sembollere yer vermiştir. Pencerelerin genelinde derin ve gizem dolu mavi bir rengin hâkim olduğu gözden kaçmaz. Chagall bu şekilde katedralin vitraylarında, Fransız kralların taç taktıkları mekân olarak kilisenin Fransız Monarşi tarihindeki önemli rolünü ve bu bağlamda kutsal anlamını betimleyen sahnelerin, Kutsal Kitap sahneleri ile mistik bütünlüğü sağlayacak şekilde ustaca bağlamıştır.

---

<sup>35</sup> Frank Kralı I. Clovis (496'da) ve II. Philippe'in (1179'da) burada taç giymesinden sonra, Fransa krallarının taç giyme törenlerinin Reims'te yapılması gelenekselleştirilmiştir. Reims Katedrali, Fransız Devrimi sırasında kral aleyhtarlarının saldırısına uğramış ve Reims'te taç giyme geleneği 1830'da tamamen kaldırılmıştır.

<sup>36</sup> Frank Kralı I. Clovis (Chlodwig), 496 yılında Hıristiyanlığı kabul etmiştir. V.yy. sonunda, Roma İmparatorluğu'nun çöküşü sırasında, Frankların kralı, hırslı ve akıllı bir savaşçı olan Clovis (465–511) askerlerinin kahramanlığı ve Kilise'nin yardımı sayesinde kısa zamanda bütün Galya'ya hâkim olmuştur. Hıristiyanlığı kabul ettiği için Kilise onu desteklemiştir. Paris'i başkent yapan Clovis, hükümdarlığının sonuna kadar genç Frank ulusunu, otoritesi altında birleştirmeye gayret etmiştir, böylece de Frank Krallığı'nın kurucusu olarak kabul edilmiştir (<http://www.tarihsayfasi.com/medeniyetler-tarihi/farnklar-ve-clovis.html>, 2010).



Resim 49: Reims Notre-Dame Katedrali Vitraylarının Nihayi Eskisi (Forestier, 1995).



Resim 50.

Konu: 1.İbrahim ve İsa Peygamberler Penceresi ,2. İşay Peygamberin Kökü ve Yuda Krallığı Penceresi, Fransız Krallarının Penceresi Yeri: : Orta şapel, kor kısmı.

Yeri: Koro galerisi şapel eksenli.

Tarih: 1973–1974

Malzeme ve teknik: Vitray

Boyutlar: 975 cm x 127+127 cm +1012 cm x 125+125cm+1045 cm x 129+129

İbrahim ve İsa Peygamberler Tasviri: Orta şapel, kor kısmı, üzerine çok parçalı gül pencerenin yerleştirilmiş olduğu iki parçalı merkezi pencere: Söz konusu pencerede İbrahim ve İsa Peygamberlerin epizotları bir arada verilmiştir. Yani Eski ve Yeni Ahit'te göre İbrahim ve İsa'nın başından geçen olaylar aynı pencerede kaynaştırılmıştır (Resim 50). Kutsal Kitaba göre İbrahim'in yaşadığı önemli vakalar orta pencerenin iki sivri kanadının alt kısımlarında ele alınmıştır: sağ kısımda İbrahim'e çağrı (Tek olanın vizyonu), İbrahim ve üç Melek (Üçlü birliğin vizyonu), İbrahim ve Melchizedek (Melik-i Sedek) tasvirleri üçlü sahne olarak üst üste verilmiştir.

En alt kısımda İbrahim'in gökyüzüne bakar vaziyete iken ona neslinin devamının olacağı müjdesi verilmektedir (Resim 51), üzerinde ise İbrahim üç melek ile ziyafet masasında resmedilmiştir. Masa tasviri Mainz Kilisesinde olduğu gibi net ve renkli değildir daha ziyade mavi renkte belli belirsiz çizilmiştir.

Son sahnede ise İbrahim'in altın sarılı kıyafet giyinmiş Melik-i Sedek ile kucaklaşma sahnesi işlenmiştir. Bu sahnede dikkat çeken bir diğer husus da sanatçının resimlerinde figürlerine bir sınırlama getirmediği yani figürlerin yüzlerini kurşun şeritlerin tarafından kapatılmasında bir sakınca görmediğidir.

Söz konusu İbrahim sahnelerinin hemen üzerinde ise Tallet<sup>37</sup> takmış ve Çarmıha gerilmiş İsa'ya ve ona ağlayan Siyon'un kızları olarak adlandırılan Galileli kadınlar görülmektedir. İsa'nın yanlara doğru açılan kollarından sağ olanı resmin dışına taşmıştır. Sanatçı burada figürün boyutunu büyük vermek pahasına kolun yarıda kesilmesinde de sakınca görmemiş görünmektedir. Çarmıh

---

<sup>37</sup> Musevilik dininde, Yahudi erkeklerinin sabah dualarında taktıkları beyaz üzerine mavi çizgili şal.

sahnesinin solunda anne-bebek çifti görünmektedir. Anne merhametle İsa'nın bedenine dokunmaktadır.

Sol kanatın en alt kısımda Merdiven Rüyasını gören Yakup Sahnesi işlenmiştir. Rüya gören Yakup'un gözleri tamamen kapalı ve bir eli ise kafasının altında savunmasız ve tam bir uyku halinde tasvir edilmiştir. Rüyasının metaforu olan ve meleklerin inip çıktığı merdiven sahnesi ise pencerenin en üst noktasında bulunan İsa'nın dirilişi sahnesinin hemen altında gökyüzüne doğru uzayıp gidecekmiş gibi verilmiştir.

Yakup'un rüya sahnesinin hemen üzerinde ise İshak, ayaklarına kapanmış bir vaziyete duran Yakup'u kutsamakta, Harun ise arka planda görünmektedir. Koşulsuz olarak kendini tanrıya feda edebilecek bir bağlılığın işareti olarak kabul gören İshak'ın kurban edilmesi sahnesinin (Resim 50) üzerinde ise İsa'nın Çarmih'tan indirilişi ve annesine teslim edilmesi sahnesi yer almaktadır. Bu sahnede İsa, sanki ölü olarak değil de sadece bitkin ve hasta olarak yansıtılmıştır. En üst noktada ise İsa'nın kırmızı bir görünüm içerisinde tekrar dirilişi işlenmiştir. Yeniden dirilen ve başında halesi bulunan İsa'nın ayaklarının dibinde açık duran lahitti mor renkli ateşle aydınlatılmıştır. Ayrıca gökyüzünden İsa'nın bedenine doğru aşırı bir nurun yağdığı dikkat çekmektedir. Chagall İsa'nın dirilişi sahnesinde, 1200'lerden sonra işlenen Gotik bakış açısını takip etmiştir. Pencerenin ana rengi olan mavi renginin üzerine özellikle İsa'ya matem ve İsa'nın yeniden dirilişi sahnelerine mor renkler serpiştirilmiştir (Resim 50).

İki kanatlı orta pencerenin üzerinde yer alan Gül pencerenin en üst kısmındaki pendentif pencerede kutsal ruh, "yaratıcın eli" tasviri ile

betimlenmiştir. Yine gül pencerede betimlenmiş olan güneş ve yıldız motifleri de İbrahim'in vizyonu ile pencerenin genel bütünlüğünü vurgulamaktadır.



Resim 51: İbrahim ve İsa Peygamberler Penceresi

İşay Peygamberin Kökü ve Yuda Krallığı Tasvirleri: Orta şapel, kor kısmı, üzerine çok parçalı gül pencerenin yerleştirilmiş olduğu iki parçalı yan pencere (sol kısım): Gotik kilisesinin ana motiflerinden biri olan İşay Peygamberin Kökü kompozisyonunda Yuda krallığının soyağacının bildirilmesinden Meryem Ana'nın müjdelenmesine kadar olan olaylar silsilesi bildirilmiştir. Üst kısımda gül pencerede ortasında İlyas'ın olduğu pek çok Peygamberler de işlenmiştir (Resim 52).

Pencerenin alt kısmında sağda rahatça uzanmış olan Dâvud'un babası Yese ile Hristiyan inancında yasa koyucu kral olarak saygı gören Süleyman hükümdar asası ile devasa tahtında otururken işlenmiştir. Tahtına arkasında bulunan iki küçük Yuda aslanı hükümdarlığına destek sağlamaktadır (Resim 53).

Pencerenin sol kısımda ise Saul, krallığın kendisinden alınacağını ve başka birine verileceğini söylediği zamanki yılgın hali ile tasvir edilmiştir (Resim 54). Kötü ruh tarafından işkence gören devrik Kral Saul tahtında başı öne eğik ve bir elini de göğsünde işlenmiştir (1.Samurel, 6:14). Hemen üzerinde ise Saul'u neşelendirmek için harp çalan ve altın sarısı saçları ile güzelliği vurgulanmış olan Davut figürü dikkat çekicidir.

Chagall penceresinde İsrail ulusunun tarihinde önemli rol almış sadece üç krala yer vermiştir, bunun nedeninin ise yukarı sağ kısımdaki kompozisyonda yer alan Bebek İsa ve Meryem'e gerçekçi bir boyut kazandırmak ve sol kısımda yer alan dua eden insanlarla alabildiğince yer açmak olduğu düşünülebilir. Sol kısımdaki dua eden insan topluluğunun yüzleri Bebek İsa ve Meryem çiftine dönük işlenmişlerdir. İki kanatlı orta pencerenin üzerinde yer alan Gül pencerenin merkezinde ateşten arabası ile gökyüzüne doğru çıkan İlyas Peygamber'in

çevresinde Yese, Yeremya, Danyal, Yunus, Eyüp ve Musa gibi Peygamberler ve Mesih'i müjdeleyen kutsal kişilikler işlenmiştir. Gül pencerenin en üst kısmındaki pendantif pencerede ise sağında ve solunda birer melek figürü bulunan yedi kollu şamdan (menora) işlenmiştir.



Resim 52: İşıy Peygamberin Kökü ve Yuda Krallığı Penceresi



Resim 53: İşay Peygamberin Kökü ve Yuda Krallığı Penceresi Detay, Kral Süleyman Tasviri.



Resim 54: İşay Peygamberin Kökü ve Yuda Krallığı Penceresi Detay, Kral Saul Tasviri.

Fransız Krallarının Tasvirleri: Orta şapel, kor kısmı, üzerine çok parçalı gül pencerenin yerleştirilmiş olduğu iki parçalı yan pencere (sağ kısım).

Krallar penceresinin sol kanadında Reims Katedralinde kutsanan Fransız Kralları işlenmiştir (Resim 55). Kanadın sağ alt köşesinde I. Clovis (Chlodwig)'in Piskopos Remigius (sonradan Reimsli Aziz Remigius) tarafından vaftiz edilmesi sahnesi yer almaktadır. Piskopos Remigius'a vaftiz esnasında karısı Prenses Clotilde (sonradan Azize Clotilde) eşlik etmektedir (Resim 56). Piskopos Remigius içine kırmızı serpiştirilen altın renkli kıyafeti ve heybetli duruşu ile dikkat çekicidir. Vaftiz sahnesinin arka planında Reims Katedrali'nin silueti ile vaftiz törenini seyreden kalabalık Reims halkı görülmektedir.

Vaftiz sahnesinin üzerinde Kutsal Johanna'nın (Jeanne d'Arc)<sup>38</sup> eşliğinde VIII. Karl'a taç takma töreni işlenmiştir. Sol kısımda ise Dindar (Kutsal) Ludwig'in taç takma töreni ve hemen üzerinde yine Dindar Ludwig'in katedral meydanında tahtına kurulmuş bir vaziyette yargıçlık yapması sahneleri işlenmiştir (Resim 57). Söz konusu sahnelerde imparatorluk rengi olan mor<sup>39</sup> renginin bol miktarda kullanılmış olduğu dikkat çekicidir (Resim 58). Chagall, bu pencerede de sadece Fransız Monarşi Tarihinde rol oynamış önemli üç kralın sahnelerini yer vermekle adeta yukarı kısım kompozisyonun sol kısımda yer alan “İyi Yürekli

---

<sup>38</sup> Jeanne d'Arc (Orleans Bakiresi), (1412 – 30 Mayıs 1431) Yüzyıl Savaşları boyunca İngiltere'ye karşı ülkesi Fransa'ya, memleketi Lorraine'deki cephelerden başlayarak manevi anlamda büyük destek olan ve sonradan ünü Fransa'nın dört bir yanına yayılmış Fransız Katolik azizesi ve millî kahramanıdır.

<sup>39</sup> Mor renk tarih boyunca özellikle de Doğu Roma (Bizans) tarihi ve kültüründe tamamen saraya özgü bir renk olduğu bilinmektedir. Mor renkli ipeklileri sadece imparatorluk ailesine mensup kişiler giyer idi, halkın ve başkalarının bu renkte giysi giymesi yasak idi. Hatta “mor odada doğanlar”, yeni doğan hanedan üyeleri için kullanılırdı. Ayrıca Katolik Kilisesinde bir din adamının hiyerarşik sistemde ilerleme kaydettikçe cüppesindeki mor tonların ve beneklerin sayısı artmaktadır. Piskoposlar leylak rengi giyinirken erguvan giysili kardinallerin mor ametist taşlı yüzük taktıkları bilinmektedir. Mor renk, tarih boyunca mistiklerin, sanatçıların, düşünürlerin ve düşünceleriyle toplumları yönlendirenler tarafından seçilip kullanılmıştır.

Samaryalı” ve sağ kısımda yer alan “Göklerin Parabolü (meselli)” sahneleri ile dünyevi krallıkları sevgiye ve ruhani dünyaya davet etmiştir.

Sivri pencereler ile Gül pencere arasında yer alan iki üçgen pencerede ise hanedan armacılığına ait zambak motifleri dikkat çekicidir. 1179 yılından beri “*fleurs de lis*” olarak adlandırılan zambaklar Bourbon armasında yer almaktadır. Jeanne d'Arc 1431 yılında büyücülük ve cadıılık suçlarından dolayı yargılandığı mahkemede savunmasında, flamasını şu sözler ile tarif etmiştir:

“benim, üzerinde zambakların işlendiği bir flamam vardı...”  
([http://de.wikipedia.org/wiki/Kookaburra/Fahne\\_der\\_Jeanne\\_D.27Arc](http://de.wikipedia.org/wiki/Kookaburra/Fahne_der_Jeanne_D.27Arc), 2010).

Pencerenin üstünde yer alan gül rozetinin merkez yuvarlağında kan olduğu düşünülen kıpkırmızı bir görünüm içerisinde bir kuzu<sup>40</sup> işlenmekle birlikte çevresini kuşatan altı dairesel biçimde dört İncili yazarlardan olan dört Evangelistlerin (Matta, Markus, Lukas, Yohanna) yeminle teyit ve tasdik ettiği sembollerden melek, kanatlı aslan, kartal ve kanatlı boğa figürleri ve karşılıklı şofar üfleyen melek çifti yer almaktadır. Ayrıca alfa ve omega<sup>41</sup> biçimleri de işlenmiştir. Gül pencerenin en üst kısmındaki pandantif pencerede ise, zeytin dalları ile süsülenmiş kraliyet tacı ile hemen yanında adalet simgesi ve kraliyet görkemi olan kraliyet asası ve kılıç Fransız Kraliyetinin sembolleri olarak karşımıza çıkmaktadır.

---

<sup>40</sup> İsa, Hıristiyanlıkta masumiyeti ve kendini insanlığa kurban etmesi nedeniyle Tanrı'nın kuzusu olarak görülmektedir.

<sup>41</sup> Alfa Omega: Yunan alfabesinin ilk ve son harfleri olup İsa da “İlk ve Son” olarak nitelendirildiği için Mesih'i sembolize eden önemli bir işaretidir. “*Var olan, var olmuş ve var olacak olan, gücü her şeye yeten Rab Tanrı diyor ki, Alfa ve Omega Ben'im*” (Vahiy 1:8). Ayrıca Kutsal Yazılarda İsa ve Tanrı, Alfa ve Omega, İlk ve Son olarak da adlandırılmıştır.



Resim 55: Fransız Kralları Penceresi.



Resim 56: Fransız Kralları Penceresi Detay, I. Clovis'in Vaftizi Tasviri.



Resim 57: Fransız Kralları Penceresi Detay, VIII. Karl'a Taç Takma Töreni Tasviri.



Resim 58: Fransız Kralları Penceresi Detay.

## 6.11. Chichester (İngiltere) The Holly Trinity (Kutsal Üçlü Birlik) Katedrali Vitrayları

Yine Charles Marq Atölyesi tarafından yürütülmüş ve Ekim 1978 yılında tamamlanmış pencere de, Chagall bariz bir şekilde Eski Ahit’de sözü geçen ve Davut’un övgü ilahisi olan 150. Mezmur’u referans almıştır.

*“Mez.150: 1 RAB’be övgüler sunun!*

*Kutsal yerde Tanrı’ya övgüler sunun!*

*Gücünü gösteren göklerde övgüler sunun O’na!*

*Mez.150: 2 Övgüler sunun O’na güçlü işleri için!*

*Övgüler sunun O’na eşsiz büyüklüğüne yaraşır biçimde!*

*Mez.150: 3 Boru çalarak O’na övgüler sunun!*

*Çenkle ve lirle O’na övgüler sunun!*

*Mez.150: 4 Tef ve dansla O’na övgüler sunun!*

*Saz ve neyle O’na övgüler sunun!*

*Mez.150: 5 Zillerle O’na övgüler sunun!*

*Çınlayan zillerle O’na övgüler sunun!*

*Mez.150: 6 Bütün canlı varlıklar RAB’a övgüler sunun!*

*RAB’a övgüler sunun!”*

Pencere, baskın kırmızı rengi ile etkili bir biçimde yaradılışa sevinçli bir övgüyü ifade eden metin olarak dile getirilmek amacıyla biçimlendirilmiştir (Resim 59). Pencerede tasvir edilmiş her bir müzisyen ve dansçı figür, Mezmur’da sözü edilen enstrümanları çalmaktadırlar. Şiir ve müziğin krallı olarak da kabul edilen Davut<sup>42</sup> figürü atının üzerinde ve elinde harp müzik aleti ile kompozisyonun hâkim figürü olarak pencerenin üst kısmında resmedilmiştir

---

<sup>42</sup> Davut veya batılı adıyla David, İbranilerin ikinci Kralıdır ve 40 yıl saltanat sürmüştür. 15 yaşına kadar çobanlık yapan Davut’un çok güzel ve etkileyici bir sesinin olduğu ve "Davudi" ses tanımının da buradan geldiği bilinmektedir.

Penceredeki figürlerin kavisli olarak verilen kontur çizgileri ise bütün pencereye hâkim olan bir dinamizm katmaktadır.



Resim 59:  
([http://Rpmedia.Ask.Com/Ts?U=/Wikipedia/Commons/Thumb/D/D5/Chagall\\_Chichester.Jpg/140px-Chagall\\_Chichester.Jpg](http://Rpmedia.Ask.Com/Ts?U=/Wikipedia/Commons/Thumb/D/D5/Chagall_Chichester.Jpg/140px-Chagall_Chichester.Jpg)).  
Konu: Davut Penceresi.  
Tarih: 1978  
Malzeme ve teknik: Vitray  
Boyutlar: 317cm x 138 cm

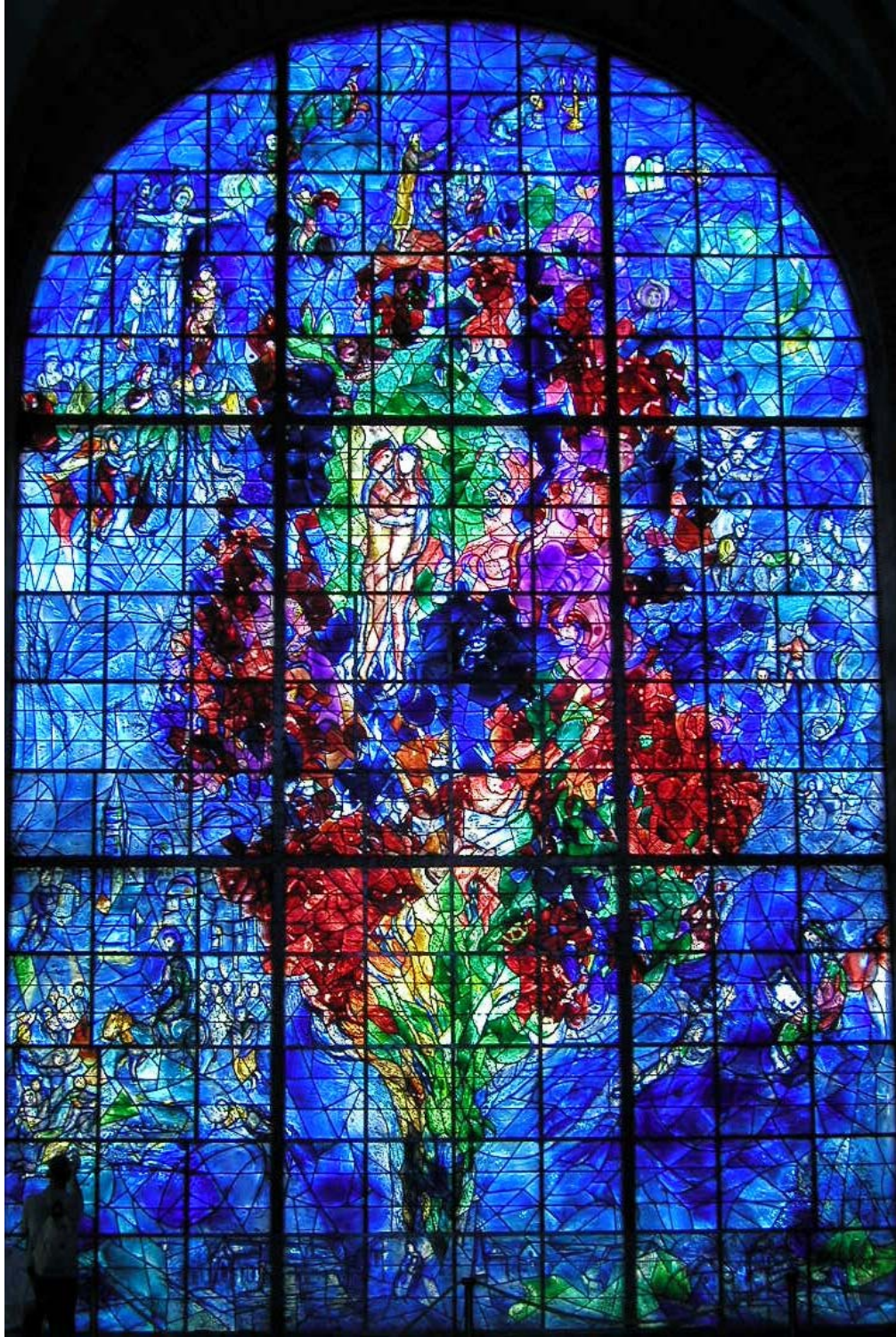
## 6.12. Sarrebourg (Fransa) Cordeliers Şapeli Vitrayları

Sarrebourg Cordeliers Şapelinin koro kısmı, Fransiskenler (Çıplakayaklılar)<sup>43</sup> olarak anılan Katolik tarikat tarafından 1266 yılında yapılmış ve günümüze ulaşan yegâne erken ortaçağ kilisesi olarak kabul edilmektedir. Mimari kompleksin, manastır ve kilise kısmı zaman içerisinde yıkılmıştır ve kilise'den sadece kor kısmı ile kilise sahanının bir kısmı geriye kalmıştır. 1970 yılında gerçekleştirilmiş olan şehir mimarisi çalışmaları esnasında harap olan kilisenin sahan kısmı da yıkılarak nispeten daha sağlam olan kor kısmı ve batı cephesi bırakılmıştır. Bu çalışmalar kapsamında şehir yönetimi, Belediye Başkanı Pierre Messmer aracılığı ile Chagall'a kilisenin batı penceresini ifa etme görevini vermiştir.

Chagall, vitray ustası Charles Marq ile birlikte şapellin batı duvarı için "Barış Penceresi" olarak tasarladığı eserini 1976 yılında tamamlamıştır. Sanatçı, 1977-1978 yılları arasında kilise için dört pencere daha tasarlamıştır. Buradaki pencere grubu, yaşam ve barış adına, içten bir övgü niteliğinde yaratılmıştır. Barış penceresindeki renklerin kuvvetli infilakı ile birlikte çiçek ve kuşlarla donatılmış diğer pencerelerin canlı renk tonları ile adeta Fransiskenler'in ruhani tutkuları yansıtılmıştır (Forestier, 1995: 214-215). Chagall "en büyük pencerem" olarak adlandırdığı ve Charles Marq ile birlikte üzerinde iki yıl çalıştığı eserini Sarrebourg halkına armağan etmiştir (L'Horte, 1996: 15).

---

<sup>43</sup> Latince resmi isimleri "Ordo fratrum minorum" olan ve Aziz Francis'in kurallarını takip eden Hristiyan tarikatıdır. Kurucusu Assisili Francis'tir. Kuruluş tarihi ise 1209 olup günümüze kadar hala canlılığını sürdürmektedir. Hz. İsa'nın herhangi bir malı mülkü olmadığını ve tevazu içinde yaşadığını, kendilerinin de bu yolda yürümeleri gerektiğine inanırlar. Tarikatın temel prensibi maddiyattan arınmak olarak sayılabilir.



Resim 60.  
Konu: Barış ya da Hayatağacı Tasviri.  
Yeri: Batı Duvarı,  
Tarih: 1976  
Malzeme ve teknik: Vitray  
Boyutlar: 1200 cm x 750 cm

Boyutları itibari ile alışılmışın dışında dikkat çeken “Barış Penceresi” aynı zamanda Avrupa’nın en büyük boyutlu vitraylarından sayılmaktadır. Söz konusu penceredeki kompozisyon sanatçının dünyaya bakış açısını simgelemektedir (Resim 60). Chagall 1964–1965 yılları arasında Birleşmiş Milletlerin New York’taki karargah binası için gerçekleştirdiği ve yine Barış Penceresi olarak adlandırdığı eserinde olduğu gibi burada da Kutsal Kitaba dair anlatımları karşımıza çıkmakla birlikte usta sanatçı tekrara gitmekten ziyade söz konusu yeni penceresine yepyeni sahneleri eklemiştir (L’Horte, 1996: 49).

Pencerede yatay ve düşey olarak konumlandırılmış zengin bir figür programı göz çarpmaktadır. Söz konusu pencerenin resim programı, mesaj kaygısı güden didaktik bir amaçtan ziyade adeta hatırlatıcı ve şiirsel bir anı panosu olarak ele alınmıştır. Eski ve Yeni Ahit’te sözü edilen ve tekrar anımsatılmak istenilen olaylar silsilesi asla kronolojik bir sırada ele alınmamıştır. Sahnelerin sıralanması ve mekâna yerleştirilme yaklaşımı ile kompozisyonun plastik etkisi ve hikâyelerin anlatım gücünü ortaya çıkarmaktadır. Ayrıca pencereler, tasarım biçimleri sayesinde içlerine çektikleri kuvvetli ışık ile resimlerin ifade gücünü güçlendirmiştir. Gösterişli çiçek buketi kompozisyonun merkezini doldurmaktadır. Chagall, Barış Penceresine yenilikler katmak sureti ile antik doğunun ana motifi hayat ağacını ele almıştır. Buket’in aynı zamanda İşaya’nın heybetli soyağacının simgelediği de düşünülmektedir. Buketin içerisinde merkezde Havva ve Âdem figürleri dikkat çekmektedir (Resim 61). Chagall, buketin çevresini mavi renkli zemin üzerine tamamen Kutsal Kitapta geçen ve evrensel barış simgesi olmuş kişi ve olayları işlenmiştir (Forestier, 1995: 215). Buketin sap kısmında ise doğa ve şehir silüetleri dikkat çekicidir. Çiçeğin kökleri bereketli topraklardan adeta

beslenmektedir. Sarrebourg ve çevresi bariz bir şekilde üç geyiğin otlandığı tepe tasvirinde işlenmiştir. Ayrıca buketin yine alt kısmında İşıya'nın heybetli soyağacının devamı olarak müjdelenen Bebek İsa ve Meryem dikkat çekicidir. Tanrı Jehova, gök mavisi kompozisyonun hemen ortasında derin, geçilmez ve tehditvari bakan göz şeklinde sembolik olarak verilmiştir. Tanrısal gözün hemen altında ise ışınlı tacı ile tasvir edilmiş Musa karakteri göze çarpmaktadır. Musa, Sina Dağı'nda elinde 10 Emir'le birlikte tanrının yasaklarına uyacak olan insanlığa barışı müjdelerken işlenmiştir (L'Horte, 1996: 49).



Resim 61: Barış/ Hayatağacı Tasviri Detay, Adem ve Havva Tasviri.

Sol kısımda yer alan sahnelerin aşağıdan yukarıya doğru sıralanmış şu şekildedir.



Resim 62: Barış/ Hayatağacı Tasviri Detay, İsa'nın Kudüs'e Girişi.

Barışın Şehri Kudüs Tasviri (alt kısım solda): Kudüs'e giriş sahnesinde İsa bir eşeğin üzerinde adeta bir bayan gibi yan oturarak Kudüs şehrine kurtarıcı olarak girerken ve halk tarafından coşku ile karşıılırken görülmektedir (Resim 62). Resmin kenar kısmında ise Davut çaldığı harp ile sevincin ve daimi barışın şehri Kudüs'ün kurtuluşunu müjdelemektedir yine gökyüzüne doğru uzanan ince kule Kudüs'ün zenginliğini simgelemektedir. Sanatçı, burada, Eski ve Yeni Ahit'in olaylara bakış açısını bakımdan birbirini tamamladığını, onayladığını ve uyum içerisinde olduklarını gösterilmiştir.

Barış Adına Konuşan Şefaatçiler Tasviri (sol kısım): Çarmıh Sahnesinde merdiven, Romanik tarzda işlenmiş çarmıha dayandırılmıştır (Resim 63). Çarmıhın alt kısmındaki insan kalabalığının üzerinde sağ kısımda bir Anne-Çocuk (İsa ve Meryem ?) çifti sol kısımda ise Vaftizci Yahya dikkat çekicidir. Ayrıca çarmıh sahnesinin hemen yanında barışı müjdeleyen ulak figürü siyah bir atın üzerinde görülmektedir. Siyah rengin, sanatçının nadir kullandığı renklerden olduğu bilinmektedir. Çarmıhın alt kısmında ise Hz. İbrahim ve üç figür görülmektedir. İbrahim'in Sodom ve Gomorra şehirleri için af dileme yolunda üç kişi ile karşılaşması ve onların İbrahim'e karısı Sara'nın bir çocuk dünya getireceğini müjdelemesi işlenmiştir.

Sağ kısımda yer alan sahnelerin yukarıdan aşağıya doğru sıralanmış şu şekildedir.



Resim 63: Barış/ Hayatağacı Tasviri Detay,Çarmıh Sahnesi.

Barışın Sembolleri Tasviri (pencerenin sağ kısmındaki kemerleşmenin olduğu kısımda): Sahnede öncelikle izleyicinin dikkati lekesiz beyaz renkte işlenmiş yasa tabletlerine kaymaktadır. Her iki tarafta da Nuh'un Gemisindeki hayvanlardan karga ve güvecin olduğu düşündürülen birer kuş figürü işlenmiştir. Hemen üzerinde yine Tanrı Yehova ile Yahudi halkının birliğini simgeleyen yedi kollu şamdan ve hemen yanında ise keçi veya oğlak olduğu düşünülen kurbanlık hayvan betimlemeleri işlenmiştir.

Barış Vizyonu Tasviri (alt sağ kısım): Jesaja (İşaya) dünya barışını müjdelediği vizyonu zengin hayvan âleminin betimlenmesi ile işlenmiştir. New York B.M Binasının Barış Penceresinde görüldüğü üzere burada da Jesaja (İşaya)'nın Barış Vizyonu kompozisyonunun ana kaburgasını oluşturduğu söylenebilir.

Pencerede dikkat çekici bir diğer husus da Chagall'ın burada Kutsal Kitap ile alakası olmayan geleneksel başlıklı Lothringer'li bir kızı çizmiş olmasıdır. Muhtemelen Chagall bu figür ile bütün Lothringer halkını onurlandırmak istemiştir. Yine pencerede yöreye özgü Wasgen Ormanı geyiği de işlenmiştir.

Pencerede, rengin plastik anlamda ifade gücü burada en son sınıra kadar kullanılmıştır. Camda ışığın içeriye sokulmasını sağlayan şeffaflık ve renklerin çok boyutlu görünümleri sayesinde tasvirler adeta kabartma izlenimi vermiştir.

Devasal çiçek buketinde içerisinde yer alan sayısız mavi ve kırmızı renklerin oluşturduğu coşku yine daha sakin olan yeşil renk tonu ile dinginleştirilmiştir.

Renkli kilise penceresine gerçek ve doğüstü yaşam arasında sembolik bir sınır çizilerek adeta kompozisyona bir anlam kazandırılmıştır. Pencere, adeta

doğal ışığı uhrevi bir ışığa dönüştürmek sureti ile mekânı ziyaretçilerin dinsel düşüncelerine doğru sevk eden bir meditasyon mekânına dönüştürmüştür.

Kilisede Chagall'ın elinden çıkan diğer pencerelerin sıralaması ise Şu şekildedir:

Kuşlar ve Çiçek Buketleri Tasviri: Kilise sağını, sol duvar, sivri kemerli ikili pencere, U:180 cm, G:80+80 cm, (1977–1978),

Manzara ve Buket Tasviri: Kilise sağını, sol duvar, sivri kemerli ikili pencere, U:180 cm, G:80+80 cm, (1977–1978),

Çiçekler ve Kuşlar Tasviri: Kilise sağını, sol duvar, Rozet pencere, Çap:83 cm, (1977–1978),

Melek, Çiçek ve Bitkiler Tasviri: Kilisenin balkon galerisi kısmı, sol duvar, üçlü sivri kemerler (1977–1978).

### **6.13. Mainz (Almanya) St. Stephan Kilisesi Vitrayları**

Koro ve çapraz sağın, dokuz pencere (1977–1984).

Bugün St. Stephans Kilisesi olarak anılan cemaat kilisesi, Mainz şehrinin St. Martinson kilisesinden sonraki en büyük kilisesidir. Ottonian dönemine ait ilk Romanik stilde inşa edilen kilise, 13. yüzyılda yıkılmıştır. Kilisenin haç biçimli temelinin üzerine gotik stilde yeni bir yapı inşa edilmiştir. II. Dünya Savaşı esnasında kilise büyük zarar görmüştür mimariden sadece dış duvarlar ve sütunlar geriye kalmıştır. Fakat kiliselerine karşı büyük bir bağlılık hissedilen Mainz Cemaati kilisenin yeniden inşası için harekete geçmiştir.

973 yılında kilisenin gotik stildeki kor kısmının tamamlanması ile birlikte o dönem kilisenin papazı olan Klaus Mayer, Marc Chagall'a kilisenin renkli camlarını tasarlaması için teklifte bulunmuştur. Her ne kadar başlarda Chagall bu teklife karşı tereddütle yaklaşmış olsa da daha sonra kabul etmiştir. Bu pencereler Almanya ve Fransa kadar Yahudi ve Hristiyan halklar içinde sevgi, umut ve barışın işareti olarak kabul edilmiştir.

6 Kasım 1973 yılında Charles ve Brigitte Marq, Chagall'a kilisenin tarifini verebilmek amacıyla Mainz şehrine gelmişlerdir. Daha sonra ise Vava Chagall'ın ricası üzerine sanatçıya Alman Televizyonlarının arşivinden yararlanmak sureti ile kilisenin kısa belgeseli de yollanmıştır. 23 Nisan 1974 yılında ise kilisenin papazı olan Klaus Mayer, Chagall'ı atölyesinde ziyaret etmek sureti ile ömür boyu sürecek bir dostluğun temelleri atılmış oldu (Mayer, 1984: 7).

1977 yılında pencerelerin tasarımları tamamlanmıştır. Pencereler, Charles Marc tarafından Chagall tarafından modellenmiş ve 23 Eylül 1978 tarihinde kilisedeki yerlerine takılmıştır. Sanatçı daha sonra yine aynı kilise için 1978, 1979, 1980 ve 1984 yılları arasında başka pencerelerde tasarlamıştır. Son vitrayları ise 1985 yılında Chagall'ın ölümünden hemen sonra kilisede yerlerine takılmışlardır. Vitrayların ikonografik programları Chagall tarafından özenle seçilmiş olup bunlar İsrail'in birliği ve Mesih'e ait çağırımı konu almıştır (Resim 64).

Chagall, Mainz Kilisesi pencereleri için gerçekleştirmiş olduğu Kutsal Kitap mesajlarının dâhiyane seçimi ve pencerelere yerleştirme biçimi ile hem tarihi hem mimari hem de ikonografik açıdan beklentilere tam anlamıyla cevap vermiştir (Mayer, 1984: 20).



Resim 64.

Konu: 1. İbrahim'in Soyağacı Penceresi (merkez), 2.Kutsal Kitap'ın Adamları Penceresi (sağ), 3. Kutsal Kitap'ın Kadınları Penceresi (sol).

Yeri: Koro Kısmı Penceresi

Tarih: 1977-1979

Malzeme ve teknik: Vitray

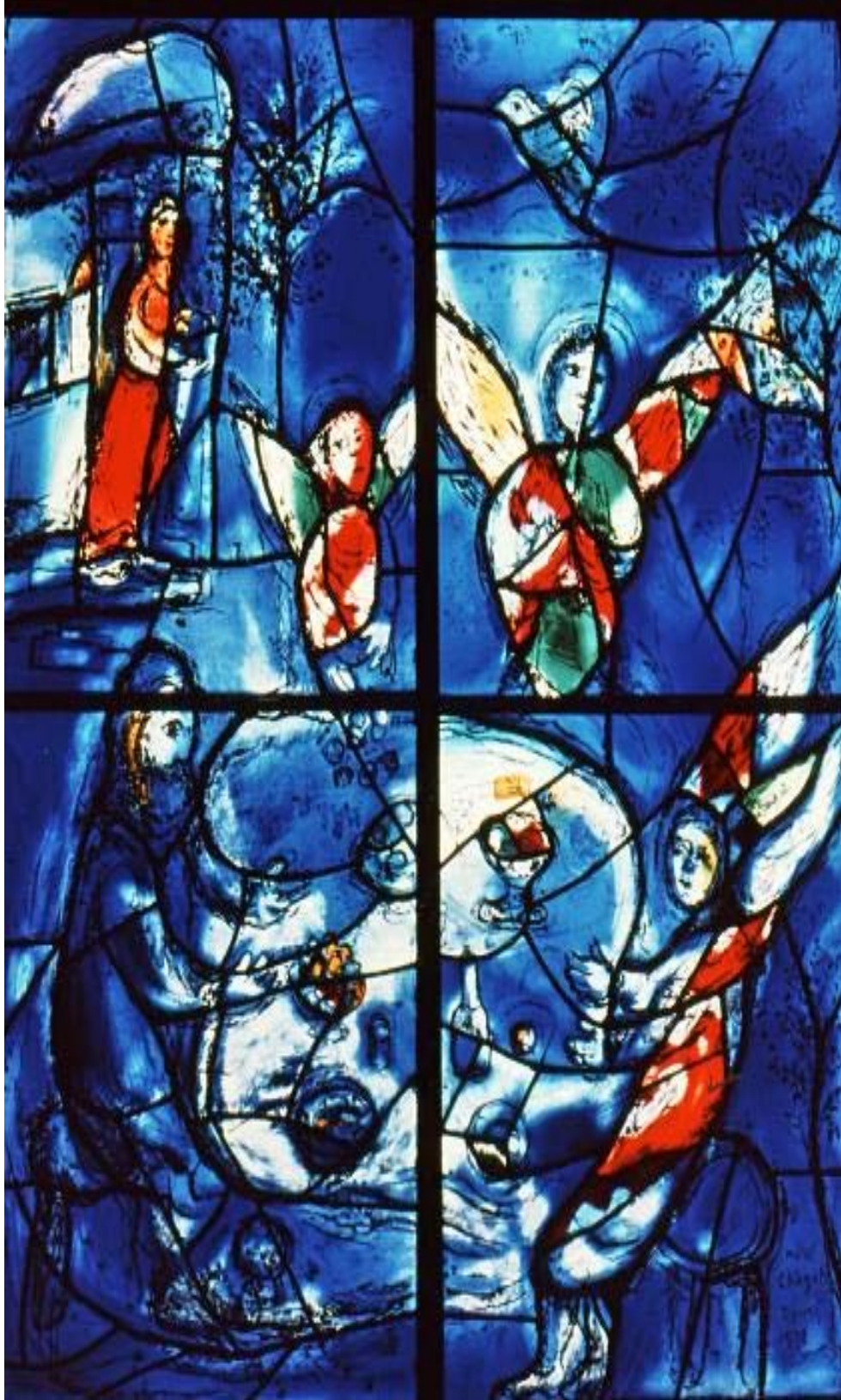
Boyutlar: 1. 986 cm x 74+74 cm, 2. 1147 cm x 74+74 cm, 3. 1184x 75+75 cm.

Koro kısmının merkezinde yer alan iki kanatlı İbrahim'in Soyağacı penceresi: Pencerede betimlenen konuların aşağı kısımdan yukarıya doğru sıralanışı şu şekildedir: İbrahim'in misafirperverliği (I.Musa Kitabı 18;6-11), İbrahim'in şefaet dilemesi (I.Musa Kitabı 18;16-23), İshak'ın kurban edilmesi (I.Musa Kitabı 22;1-19), Yakup'un rüyası (I.Musa Kitabı 28;10-22), Musa Yahudi halkına yasa tabletlerini gösterirken (II. Musa Kitabı 34;29-31), Yahudi halkı/altın buzağı (II. Musa Kitabı 34;32-35;32,1-6), Üçlü yuvarlak pencere (en üstte) yedi kollu şamdan ve Şofar üfüren melek (1977-1978).

Koro kısmının merkezi penceresinde betimlenmiş her bir kompozisyonun, her iki kanadı da kapsayacak şekilde tasarlanmış olduğu dikkat çekicidir. Pencerenin en alt kısmında "İbrahim'in Misafirperverliği" sahnesi yer almaktadır (Resim 65).



Resim 65: İbrahim'in Soyağacı Detay, İbrahim ve Üç Melek Tasviri.



Resim 66: İbrahim'in Soyağacı Detay, İbrahim ve Üç Melek Tasviri.

Chagall bu sahne ile İbrahim'in en belirgin özelliklerinden olan misafirperverlik ruhunu işlemiştir. Buradaki masa Reims'daki belirsiz ve baskın mavi rengine karşın göre daha belirgin ve renkli işlenmiştir. Masa'nın ayrıca bol miktarda yiyecek ve meyvelerle donatılmış olduğu dikkat çekicidir.

Melekler kırmızı-sarı-yeşil tonlardaki renkli betimlenmelerine karşın İbrahim tek renk maviler içerisinde betimlenmiştir. Meleklerin kanatlarının kıpır kıpır hareketliliğine karşın yine İbrahim olabildiğince durağın işlenmiştir. İbrahim masada ev sahibi konumunda gibi değil de sanki görünmek istemezmiş gibi çekingen ve mütevazı bir tavır sergilemektedir. İbrahim ve karşısında oturan meleğin elleri önlerinde açık ve hareketli işlenmiştir. Bu durumda karşısında oturan meleğin ona müjdeyi verdiğini düşündürmektedir. Ayrıca söz konusu meleğin hemen altına sanatçının imzası dikkat çekicidir. Sofra sahnesinin hemen üzerinde havada uçan yeşil bir kuş figürünün ise müjdenin sembolü olduğunu düşündürmektedir (Mayer, 2009 )<sup>44</sup>.

İbrahim'in sofrasının arka planında elinde bir tabak ile misafirlere doğru gelen kırmızı kıyafeti içerisinde Sara görünmektedir. Sara'nın hemen sağında yeşil bir ağaç tasviri dikkat çekicidir. Chagall, Sara'nın misafirperverlikte üstlendiği anahtar rolü, görmezden gelmemiştir. Hz. İbrahim'in eşi Sara, onunla tehlikeleri paylaşarak, misafirlerine hizmet ederek ve bir çocuk müjdelendiğinde sevinerek ona yoldaşlık etmiştir (Resim 66).

Söz konusu sahnenin hemen üzerinde ise "İbrahim'in Sodom İçin Yalvarma" sahnesi yer almaktadır (Resim 65). Chagall, arka plandaki dağın hemen üzerine bir hilal motifi çizmek sureti ile olayın akşam vaktinde

---

<sup>44</sup> Claus Mayer'in ile 07.07.2009 tarihinde Mainz St. Stefan Kilisesinde gerçekleştirilen mülakat (görüşme) sonucunda alınan bilgiler.

gerçekleştiğini vurgulamaktadır. Akşam ışığının manzara ve kişiler üzerinde bıraktığı farklı tesir nedeniyle resimdeki renkler bambaşka bir şekilde yansımaktadır. Alt sahnede öğle güneşi altında berrak bir mavi gibi görünen İbrahim'in kıyafeti, bu sahnede karanlık ve hafif ay ışığının tesiri altında mor renkte yansımaktadır. Yine meleklerin kıyafetlerinde de değişiklikler görülmektedir; bu durumda değişmez olan Tanrı'nın insanlar tarafından belli kalıplara konma çabasını boşa çıkartmanın ve Tanrını hep ve daima farklı olan "diğeri" olarak kaldığının sembolü olabileceğinin işareti olabilir. Burada Chagall'ın başarısı, sembollerin isteğe bağlı olarak değil de spontane olarak onlara ulaşmış olmasından kaynaklanmaktadır (Mayer, 1984: 30).

İbrahim burada üç meleğin ortasında güvende hali onun sanki melekler tarafından korunma altına alınmış izlenimi bırakmaktadır. Soldaki meleğin arkasında gerçekleşen olayı merakla seyreden bir Chagall hayvanı görülmektedir.

Sahnede ışığı güneşten alan ay motifi sadece akşam karanlığını bildirmek için değil aynı zamanda dişi olanın sembolüdür.

İbrahim'in Sodom için şefaet dilemesi sahnesini ise "İshak'ın Kurban Edilme" sahnesi takip etmektedir (Resim 67). Tanrı bu zor görevi ile İbrahim ve Sara'yı ama en zor anlamda da İshak'ın iman ve mutlak itaatini denemiştir. Rab, İbrahim'i denemek için sevdiği biricik oğlu İshak'ı Moriya diyarına götürüp bir dağ üzerinde yakılan kurban olarak takdim etmesini emreder (Tekvin, 22: 11-12). İbrahim bu emir üzerine İshak'la beraber iki uşağını da yanına alarak Moriya diyarına gider. Yolda İshak babasına kurban edilecek kuzuyu sorar. Babası kuzuyu Allah'ın tedarik edeceğini söyler. Belirtilen yere vardıklarında ve İbrahim İshak'ı kesmeye teşebbüs ettiğinde Rabb'in meleği müdahale eder, imtihanı başardığını

bildirerek İshak'ın yerine kurban edilmek üzere bir koç verir. İbrahim bu imtihanda başarılı olduğu için mübarek kılınır, zürriyetinin çoğaltılacağı müjdelenir (Tekvin, 22/1 -19).



Resim 67: İbrahim'in Soyağacı Detay, İshak'ın Kurban Edilmesi Sahnesi.

Chagall kurban sahnesinde İshak'ı huzurlu bir kabulleniş içerisinde çok sakin ve rahat bir pozisyonda elleri ve ayakları bağlanmamış olarak tasvir etmiştir. İshak yüzü babasına dönük gözleri kapalı ve bir kolu yukarıya uzatılmış sanki uyku halinde verilmiştir. İshak'ın ayakucunda küçük yeşil bir ağaç görülmektedir.

Chagall bu sahnede de Sara'yı dışlamamıştır. Pek çok sanatçı, kadınların acılar karşısındaki hissiyatlarını sorgulamaz ama Chagall bunu burada yapmıştır.

Sara yeşil ve sarı renkler içerisinde uzakta olayı hissetmektedir. Tevrat'a göre İbrahim oğlunu kurban edeceğini Sara'ya anlatmamış olmasına rağmen Sara bu trajik olayı evinde hissetmiştir. Bu nedenle Sara arka planda tasvir edilmiştir. Elleri göğsünde dua eder vaziyette resmedilmiştir (Mayer, 2009). İbrahim'in ise hissettiği acı nedeniyle yüzü gölgelenmiştir, saçları ve sakalları ise aydınlıkta verilmiştir. İbrahim kurban edeceği oğluna değil de tereddütle elindeki bıçağa bakmaktadır. Sara ve İbrahim'in ortasında ise kırmızı renkli bir melek elinde kurbanlık bir hayvanla (Chagall hayvanı) ile adeta gökten düşer gibi inmektedir. Sol üst köşede ise barış ve huzurun sembolü olan şofar üfleyen melek dikkat çekicidir.

İshak'ın kurban edilmesi ile Musa'nın Yahudi halkına yasa tabletlerini göstermesi sahnelerin arasına "Yakup'un Rüyası" sahnesi sıkıştırılmıştır. Burada Yakup'un rüyasının simgesi olan merdiven görünmemektedir. Yakup'un bir eli başının altında bir elide karnındadır. Yakup gözleri tamamen açık ve yeşiller içinde uykuya dalmış olarak tasvir edilmiştir (Resim 68).

Yakup'un üzerinde ise turuncu-yeşil çalılığın yanında "Musa'nın Halkına 10 Emiri Göstermesi" tasviri görülmektedir. Musa, halkına 10 Emir'i uzatır vaziyette; halk ise ellerini Musa'ya uzatmış On Emir'i kabul etmeye hazır şekilde tasvir edilmiştir. Başındaki turuncu renkli ışınlar dikkat çekicidir. Sol kısımda kırmızı bir ata binmiş bir süvari görülmektedir; bu kişi On Emir'e uyup Tanrıya doğru yol alan kişiyi temsil etmektedir. Pencerenin kemer kısımlarında iki farklı insan topluluğu işlenmiştir. Sol kısımdaki insan grubu tanrıya yakarır vaziyette, Tanrı'nın emirlerini kabullenenler; Musa'nın üzerinde sağ kısımda ise altın

buzağının etrafında Tanrı yolundan ayrılanlar. Altın buzağı materyalsizimin simgesi olarak altın sarısı ve kırmızı renkte göze çarpmaktadır (Resim 69).

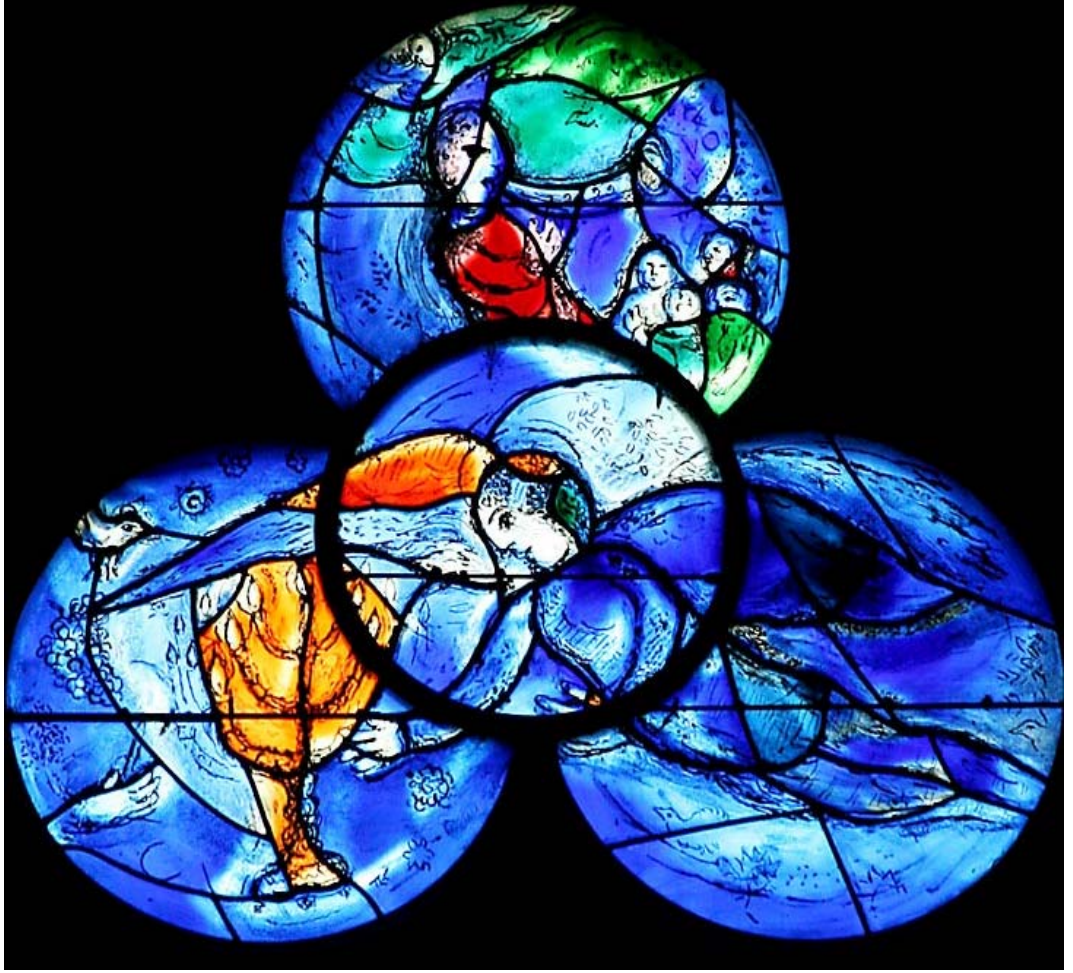


Resim 68: İbrahim'in Soyağacı Detay, Yakup'un Rüyası ve Musa'nın Halkına 10 Emiri Göstermesi Sahnesi.

Merkezi pencerenin ana teması “Babamız olan Tanrı”dır. Fakat Tanrı kavramı görünmez ve tasvir edilmez olduğu için Chagall bu hususu anlatmanın başka bir yolunu bulmuş gözükmemektedir. Chagall bu nedenle Tanrı’yı değil de onun konuşmuş olduğu, vaade bulunduğu ve müjdelediği üç jenerasyonu işlemiştir. Aynı zamanda Yahudi ve Hıristiyanların, İbrahim’in soyunun devamı olduklarını ve aynı Tanrı’ya inandığını vurgulamak için Chagall “İbrahim’in Soy Ağacı”nı konu alan merkezi pencereyi tasarlamıştır (Mayer, 2009).

Pencerenin tepe noktasında yer alan üç yapraklı yonca biçimindeki üçlü – yuvarlak pencerenin (en üstte) ortasında ve parlak ışığı ile etrafı aydınlatan Yedi Kollu Şamdan’ı taşıyan bir melek tasviri ile bu meleğin uzatmış olduğu barış mesajını adeta kucaklamaya hazır bir el tasviri göze çarpmaktadır. Hemen üzerinde ise yuvarlakta ise sofar üfleyen iki figür görülmektedir (Resim 68-69).

Chagall, resimlerinde Şofar ve Yedi Kollu Şamdanı sıklıkla bir arada vermiştir. Şamdan’ın görsel olarak sergilediği kurtuluş ve barışı mesajını, Şofar akustik olarak duyurmaktadır (Mayer, 1984: 53).



Resim 69: İbrahim'in Soyağacı Penceresinin Üzerinde Yer Alan Üçlü Yuvarlak Pencere, Yedi Kollu Şamdan ve Şofar Üfüren Melek Sahnesi.

Koro kısmının sağında yer alan iki kanatlı “Kutsal Kitap’ın Adamları” Penceresi: Pencerede betimlenen konuların aşyağı kısımdan yukarıya doğru sıralanışı şu şekildedir: İnsanlığın yaratılışı (I.Musa Kitabı 1,26–29,12–17), Nuh güvercini uçururken (I.Musa Kitabı 8,8–13), Jeremias (Yeremya)

(Jeremias,31,31–35), Davut Jahwe’yi <sup>45</sup> överken (Psalm 89,29–31;132,11–32), Madonna, İsa ve Emanuel (Tanrı bizimle) (Jeremias,23,5–6).

Pencerenin sağ kanadının en alt kısmında, “İnsanlığın Yaradılışı” sahnesi yer almaktadır (Resim 70). Burada Melek figürü, kucağında hareketsiz yatan ve herhangi bir şey yapmaya gücü olmayan insan’ın aksine son derece dinamik tasvir edilmiştir. Melek adeta ağırlıksız olarak kanatları kıpır kıpır ve her an uçmaya hazırmiş gibi görünmektedir. Meleğin başı, sola doğru görünmez olana bakar vaziyette resmedilmiştir. Gökkuşağı, yaratan ile yaratılar arasındaki bağı simgelemektedir. Gökkuşağın üzerinde ise erkeğin simgesi kırmızı ve gösterişli bir horoz görünmektedir. Alt kısımda ise dişiliğin simgesi dikkat çekmektedir.



Resim 70: Kutsal Kitap’ın Adamları Penceresi Detay, İnsanlığın Yaradılışı Sahnesi.

45. JHWH veya YHWH ( çoğunlukla Jahwe ya da Yehova olarak yazılır) Eski Ahit’te Tanrının adı.

Yaradılış sahnesinin üzerinde “Nuh’un Hikâyesi” işlenmiştir. Nuh geminin içerisinde pencereden sadece dış dünyaya değil daha ulvi daha şeffaf bir dünyaya umut dolu bakar vaziyette işlenmiştir (Resim 71).



Resim 71: Kutsal Kitap’ın Adamları Penceresi Detay, Nuh’un Gemisi Sahnesi.



Resim 72: Kutsal Kitap'ın Adamları Penceresi Detay, Nuh'un Gemisi Sahnesi.

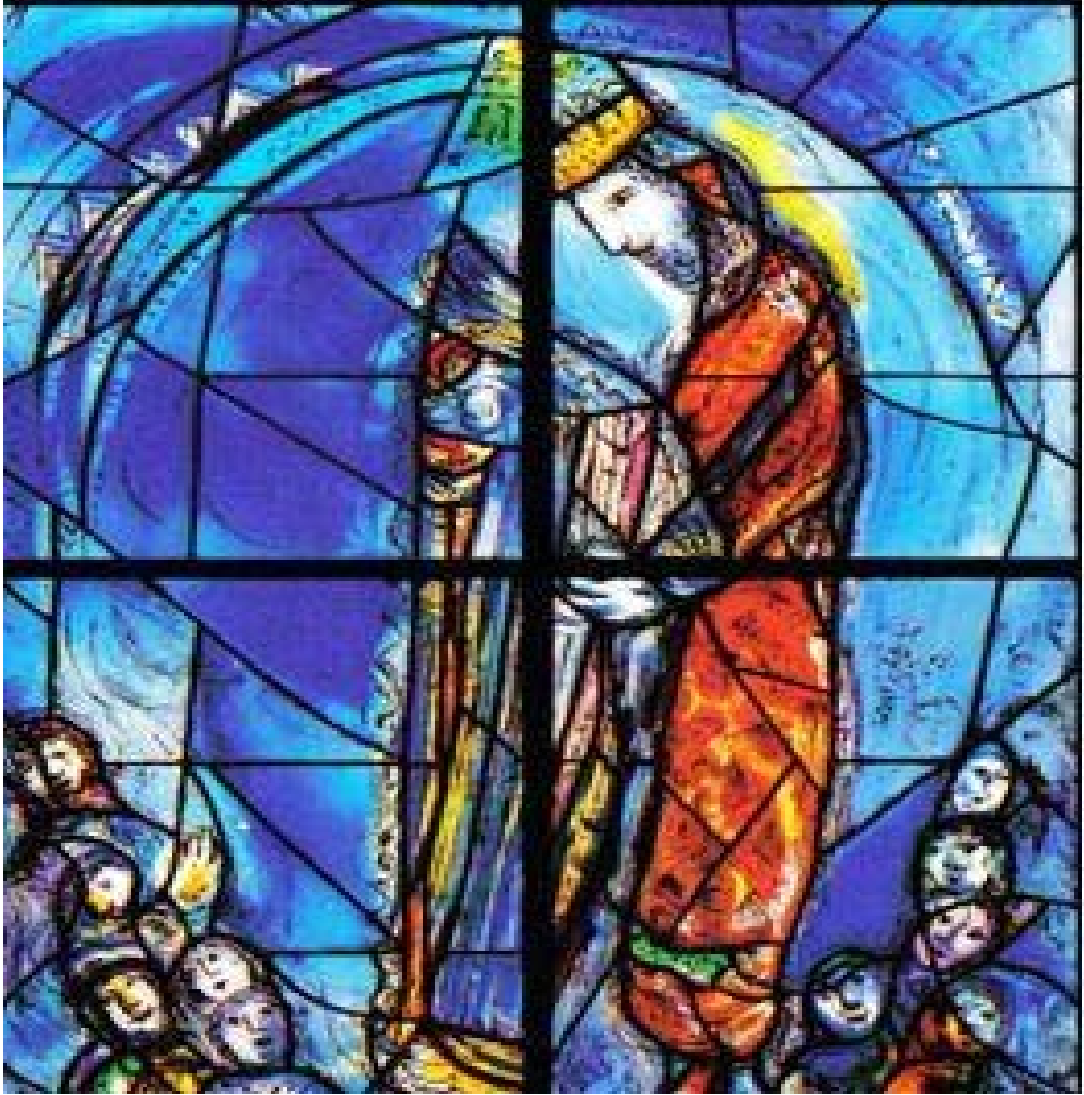
Chagall'ın buradaki betimlemesinde pencere içerisinde pencere dikkat çekicidir. Nuh Peygamber sağ alt köşede kompozisyonun en büyük figürüdür. Etrafını insan ve hayvanlar çevirmiştir (Resim 72). Pencerede ağzında zeytin dalı ile dönen güvercin görünmektedir. Pencerenin dışında ise yağmurun dindiğinin göstergesi olan gökkuşağı dikkat çekicidir. Güvercin, zeytin dalı ve gökkuşağı barışın sembolleri olarak karşımıza çıkmaktadır. Pencerenin tepesinde yine bir Chagall hayvanı ve bir tavus kuşu görünmektedir. Chagall Hayvanı gemide seyreden olayları meraklı gözlerle takip etmektedir. Pencerenin hemen yanında ise gökkuşağı ile aynı renklerde işlenmiş anne-çocuk çifti dikkat çekicidir.

Nuh'un hikâyesinin üzerinde “Yeremya Peygamber” işlenmiştir. Yeremya, uzun hizmeti sırasında Tanrı'nın halkını uyardı, işledikleri günah ve putperestlik yüzünden başlarına gelecek büyük felaketi önceden bildirmiştir. Tasvirde Yeremya, öldürme tehdidi sonucunda kaçarken hissettiği yorgunluk ve umutsuzluk sonucunda Tanrı'dan canını almasını isterken işlenmiştir. En umutsuz olduğu anda uyku anında gökten bir melek iner ve peygamberi uyandırır. Yeremya'nın dingin ve umutsuz haline karşın sarı renkli melek son derece canlı ve umut dolu işlenmiştir (Resim 73).

Yeremya'nın üzerinde ise “Kral Davut Jahwe'yi Överken” konusu işlenmiştir. Tasvirde Davut çevresine insanları toplamış ve müzik çalmaktadır. Davut diğer insanlardan daha büyük boyutlu işlenmiştir (Resim 73-74). Üzerine gökkuşağı gibi yayılan kemer, halkın beraberliğini simgelemektedir (Mayer, 2009).



Resim 73: Kutsal Kitap'ın Adamları Penceresi Detay, Yeremiya ve Kral Davut Jahwe'yi Överken Tasvirleri.



Resim 74: Kutsal Kitap'ın Adamları Penceresi Detay,  
Kral Davut Jahwe'yi Överken Tasviri.

Chagall'ın, “Çarmıh” sahnesi Davut penceresinin üzerine yerleştirmesinin belirgin bir nedeni vardır. Davut yirmi ikinci Mezmur'da, Mesih'in insanlığın günahlarının bedeli olarak kanının döküleceği günü, O'nun zihninden geçen düşüncelerle kaleme almıştır<sup>46</sup>. Tasvirde İsa Peygamber Tanrısallığın göstergesi

<sup>46</sup> “Tanrım, Tanrım, beni neden terk ettin? Niçin bana yardım etmekten, haykırışıma kulak vermekten uzak duruyorsun? Oysa sen kutsalsın. İsrail'in övgüleri üzerine taht kuran sensin. Ama ben, insan

anlamında çevresindeki insanlara göre büyük boyutlu işlenmiştir. Meryem tasviri bile son derece küçük insani boyutlarda ele alınmıştır. İsa, çarpmıhta acı çeker gibi değil de son derce hafiflemiş uçar vaziyette işlenmiştir. Yakup'un merdiveni ise hemen İsa'nın arkasında yeryüzü ile gökyüzü arasındaki bağlantıyı kurmaktadır.

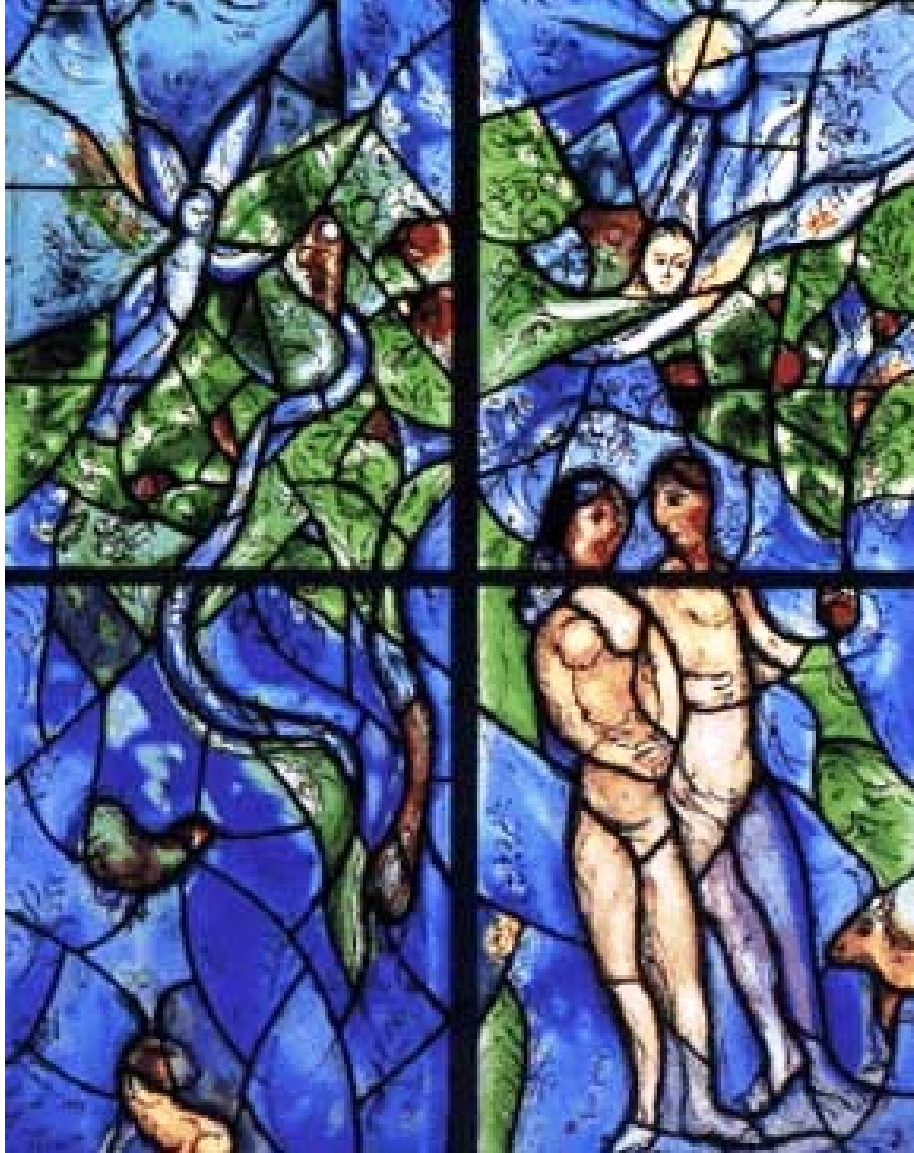
Üçlü –yuvarlak pencere (en üstte): sanatçının elinin işaretinin de olduğu birliğin yasa tabletleri. Yukarı kısımda ise dişi bir varlığın sembolü olan beyaz bir tavuk figürü görülür (1978–1979).

Koro kısmının sol kısımda yer alan iki kanatlı “Kutsal Kitap’ın Kadınları” Penceresi: Pencerede betimlenen konuların aşağı kısımdan yukarıya doğru sıralanışı şu şekildedir: Âdem ile Havva (I.Musa Kitabı 2,18–25; 3–20), Debora (Hakimler,4,4–10), Rebeka (II. Musa Kitabı 24,10–15; 66–67), Bat-Şeva (II. Samurel Kitabı 11,2–5; 12,24–27), Sara (I.Musa Kitabı 21,1–5).

Pencerenin en alt bölümünde yeşil ağırlıklı “Yaradılış” sahnesi görülmektedir. Kadın ve erkek yan yana ve aynı boyda tasvir edilmiştir. Burada dikkat çeken husus, sanki olayın tersinden işlenmiş olduğu izlenimidir. Âdem, elmayı Havva'ya uzatır şeklinde görünmektedir. İkisinin de yanakları sanki mahcup olmuş ve utanmış gibi kırmızı işlenmiştir. Gökte güneş motifi ve uçan melekler dikkat çekicidir. Ayrıca Âdem ve Havva'nın üzerinde stilize bir merdiven görünmektedir (Resim 75).

---

*değil, toprak kurduyum. İnsanlar beni küçümsüyor, halk hor görüyor. Su gibi dökülüyorum, bütün kemiklerim oynaklarından çıkıyor. Yüreğim balmumu gibi içimde eriyor. Gücüm çömlek parçası gibi kurudu, dilim damağıma yapışıyor. Beni ölüm toprağına yattırın. Köpekler kuşatıyor beni, kötüler sürüsü çevremi sarıyor. Ellerimi, ayaklarımı deliyorlar”* (Mezmur, 22). Bu bölüm büyük önem taşır, çünkü bu bölüm, Mesih'in Âdem'in tüm çocukları için günah borcunu ödese diye nasıl büyük acılar çekerek öleceğini önceden bildirmektedir. Bu bölümde Mesih'in geleceğini bin yıl önceden bildiren Davut, Mesih'in öleceği günde meydana gelecek olan yaklaşık otuz olay ile ilgili peygamberlikte bulunur. Mesih'in öyküsünü içeren İncil'i okuduğumuz zaman, her şey Davut'un önceden tam olarak bildirdiği gibi gerçekleşmiş olduğunu görürüz. Böylelikle bu ilahi kehanetin, insan zihninden değil Tanrı'nın zihninden ortaya çıktığı düşünülmektedir.



Resim 75: İncil'in Kadınları Detay, Âdem İle Havva Tasviri.

Yaradılış sahnesinin üzerinde Kurtarıcı “Deborah” sahnesi yer almaktadır (Resim 76). İlk hâkimlerden biri Deborah (Hâkimler 4 –5) halkının kurtarıcısı ve İsrail'in annesi olarak bilinmektedir. Herkesin kendisine gelip akıl danışabileceği bir palmiye ağacının altına oturmasıyla tanınan Deborah kırmızı bir kıyafet giyinmiş ve yarım ay şeklindeki duruşu ile halkına vaaz verirken işlenmiştir.



Resim 76: İncil'in Kadınları Detay, Debora Tasviri.

Deborah'ın sahnelerinin üzerinde İshak'a eş seçme konusu yani "Rebekka" ile ilgili olaylar üç farklı sahne ile işlenmiştir. Sol kısımda İbrahim'in hizmetkârı çeşme başına geçmiş olarak ve tanrı'ya İshak için iyi bir eş bulması için dua ederken betimlenmiştir<sup>47</sup>. Sol kısımda ise İshak ve Rebeka birbirine sarılmış vaziyette işlenmişlerdir. Bu sefer Rebeka İsrail oğullarının annesi olma görevini üzerine aldığı için Deborah gibi kırmızı elbise ile ve ağacın altında işlenmiştir. Çiftin altında ise elinde kese tutan bir figür dikkat çekmektedir. Bu figürün İshak'ın hizmetkârının altın verdiği Rebeka'nın kardeşi olduğu düşünülmektedir<sup>48</sup>.

<sup>47</sup> Kutsal Kitaba göre İbrahim'in hizmetkâr şu duayı etmiştir: "İşte pınarın başında bekliyorum. Su almaya gelen kızlardan birine, lütfen testinden bana biraz su ver, içeyim, diyeceğim. O da, sen iç, develerin için de su çekeyim derse, bileceğim ki, efendimin oğlu için RAB'bin seçtiği kız odur" (Yaratılış 24:43-44).

<sup>48</sup> "Rebeka'ya altın ve gümüş takımlar, giysiler, kardeşiyle annesine de değerli eşyalar çıkarıp verdi" (Yaratılış 24:53).

Kuyu sahnesinin üzerinde ise deveye binmiş olan ve İshak'a doğru yolla çıkmış Rebeka işlenmiştir (Resim 77). Rebeka kızgın güneşin altında sanki üşümüş gibi masum bir şekilde meçhul geleceğine doğru yol almaktadır<sup>49</sup>.



Resim 77: İncil'in Kadınları Detay, Rebbekka ve Bat-Şeva Tasvirleri.

<sup>49</sup> Rebeka'yla genç hizmetçileri hazırlanıp develere binerek İbrahim'in hizmetkârını izlediler. Hizmetkâr Rebeka'yı alıp oradan ayrıldı (Yaratılış 24:61).

Rebeka sahnelerinin üzerinde ise “Bat-Şeva” sahnesi işlenmiştir. Kırmızı elbiseli Kral Davut sağ kanattaki sahnelerine göre daha küçük boyutlu işlenmiştir; bu sefer şarkısını krallığına değil de karısı Bat-Şeva’ya söylemektedir. Çift birbiri içine geçmiş ve tek vücut olmuş gibi işlenmiştir. Sol üst tarafta ise iki sütun arasında kuş başlı çıplak bir kadın figürü (Bat-Şeva ?) görülmektedir. Söz konusu figür tanrının karşısında çıplak ve arî olarak durabilmeyi simgelediği düşünülmektedir. Kadının başına kaynaştırılmış olan kuş figürü gökyüzünün düşsel yorumları ve simgesel öğelerle zenginleştirilerek adeta gerçeküstücü anlatıma yönelen bir yaklaşımı yansıtmaktadır. Sol Sütunun arkasında meraklı bir çift gözün kadını izlemekte olduğu dikkat çekicidir (Resim 77-78).

Sol kanadın en üstte yer alan sahnede ise “Sara”nın çocuk sahibi olabilmek için Tanrı’ya tamamen açık elleri ile dua etmesi işlenmiştir (Resim 78). Sara’nın duası meleğin kendine doğru yaklaşması ile kabul görür. Uçan meleğin altında yeşil bir ağaç işlenmiştir. Sara’nın hemen altında is derin mavi renkler (tanrısal) içerisinde verilmiştir. İshak kasıtlı olarak ruhani renk olan mavi renkte işlenmiştir; zira o an henüz doğmamıştı sadece dua’da mevcuttu.



Resim 78: İncil'in Kadınları Detay, Bat-Şeva ve Sara.

Pencerenin tepe noktasındaki üç yapraklı yuvarlak pencere: Şabbat kandilleri, etrafını horoz ve tavuk gibi hayvan figürleri ile kadın-erkek çifte figürünün çevirmektedir (1978–1979).

- Yaşam Ağacı Tasviri, koro kısmının sağında yer alan yan pencere, U: 1152 cm, G: 75+75 cm, (1981).

Söz konusu vitrayda bütün sahneler adeta tek bir kompozisyon tamamlayacak şekilde tasarlanmıştır. Pencerenin biçimine uyum sağlayacak şekilde yükseltilmiş olan yaşam ağacının altında kadın-erkek kökenine işaret eden kırmızı bir horoz ve bir kadın figürü dikkat çekicidir. Pencerenin ortasına ise melek figürü görülmektedir ve çifte sonsuz yaşamı muştusunu verir gibidir. Pencerede işlenmiş olan ev ve pencere gibi elementler adeta tanrısal ve insansal yaradılışın birliğine işaret etmektedir. Pencerenin tepe noktasındaki üç yapraklı yuvarlak pencerelerde ise sonsuz yaşamın simgesi olan çelenk, hilal ve balık figürü ile birlikte şofar üfleyen melek görülmektedir. Ayrıca zarif gri içinde eritilmiş farklı bir gri tonda sanatçı kendini önden ve profilden resmetmiştir.

- Yaşam Ağacı Tasviri, koro kısmının solunda yer alan yan pencere, U:1125 cm, G:75+75 cm, (1981).

Önceki pencere gibi bu pencerede de ana konu olan yaşam ağacı ve melek motifleri tekrarlanmıştır. Pencerenin en altında yine Âdem ve Havva çiftinin açık tonlarda resmedilmiş suretleri onların en baştaki masumiyetleri vurgulamaktadır. Aynı durum özellikle eşek motifi olmak üzere hayvanlar içinde geçerli kılınmıştır. Çiftin üzerinde uçan melek figürü adeta onların mutlu evlilik yaşamlarını kutsar gibidir. Pencerenin tepe noktasındaki üç yapraklı yuvarlak pencerelerde ise

merkezde yedi kollu kandil görülmektedir, etrafını ise yasa tabletleri ve hilal tasviri çevirmektedir.

- Yaşam Ağacı Tasviri, koro kısmı, sol kısımda yer alan üç sivri kemerli pencerelerin yer aldığı ikinci yan pencere, U:1135 cm, G:74+74+74 cm, (1981).

Pencerenin en alt kısmında arka planda gemi motifinin de yer aldığı deniz manzarasının önünde düşünceli bir şekilde duran peygamber sureti görülmektedir.

Kompozisyonun ortasında koyu zemin üzerinde dikkat çeken yedi kollu kandil adeta tanrının sözünün tasdiki olarak parlamaktadır. Kandilin tepesinde kutsal kitabı taşıyan melek figürü yaşam ağacını ile birlik oluşturur. Pencerenin tepe noktasındaki üç yapraklı yuvarlak pencerelerde ise İncil’de geçen iki manzara (Kudüs?) tasviri ve harp aletini çalan Kral Davut figürü işlenmiştir (1981).

- Transept (çapraz sahn) kısmında ise dokuz sivri kemerli pencerelerin yer aldığı üçlü pencere grupları görülmektedir.

Sanatçı, kor kısımdaki gotik geleneği sürdüren resimli kompozisyonların renkli vitrayların aksine buradaki pencereleri kasten soyut olarak dizayn etmiştir. Chagall, burada mavi rengin baskın olarak kullanıldığı ve sadece tonunda oynamak sureti ile duru bir dalgalanma meydana getirmiştir. Buna karşın pencerelerin üst kısmında ise kırmızı, sarı ve yeşil tonlar kuvvetli bir şekilde vurgulanmıştır. Transept kısmının vitrayları 11 Mayıs 1985 yılında tamamlanmıştır.

#### 6.14. Le Saillant (Fransa) Cemaat Kilisesi Vitrayları

Altı pencere (1978–1982).

Marc Chagall tarafından gerçekleştirilen vitraylara sahip olmak Le Saillant'deki küçük cemaat kilisesi için kuşkusuz büyük bir şanstır. Chagall, Le Saillant sakinlerinden olan Isabelle ve Guy Lasteyrie'in isteği doğrultusunda Romanik Kiliseye ışık bağışlayacak olan altı pencereyi üç farklı zaman periyodunda gerçekleştirmiştir. Kor kısmındaki pencere öncelikli olarak tasarlanmıştır. Koro kısmındaki ve hemen karşısında yer alan Rozet pencereye mavi renk hâkim iken sahnlardaki pencerelerde ise grizay tekniğinden kaynaklanan hafif puslu şeffaf bir gri/ yeşil tonu belirgindir. Charles Marc tarafından gerçekleştirilen kurşunlama işlemi pencerelere canlılık katmıştır (Forestier, 1987:199–217).

Chagall burada “Buğday, kuzu, üzüm ve balık” tasvirli pencereleri ile insanoğlu açısından yaradılışın ilk gününden itibaren yaşamında önemli yer tutan dört temel besin maddesini işlemiştir. Renksiz beyaz arka fon üzerine betimlemeler grizay tekniğinde gri, sarı ve toprak renginde hafif tonda gerçekleştirilmiştir (Resim 78).

Buğday Penceresi : Kilise sahnında yer alan yuvarlak kemerli birinci pencere: sol alt köşede “CHAGALL REİMS” imzası görülmektedir .

“Buğday” konulu pencere'nin sol köşesinde buğday tarlasında saman yığınları arasında çalışan bir erkek figürü, sağ alt köşede kucağında bebeği ile oturan bir kadın figürü ve gökyüzünde bir kuş figürü görülmektedir. Kompozisyonda, insanlık tarihi açısından daima bereketin simgesi olan hasat sahnesini işlenmiştir. Arka planda belli belirsiz bir köy silueti görülmektedir.

Resmin tamamında her şeyin kontursuz olarak verilmesi ile “zaman” ve “mekanın” kavramının belirsizliğine yol açmıştır (Resim 79.1).

Kuzu Penceresi: Kilise sahnı, yuvarlak kemerli ikinci pencere, sol alt köşede “CHAGALL REİMS” imzası görülmektedir.

“Kuzu” konulu ikinci pencere’de çoban hayatı bir bütünlük ve akıcılık içinde işlenmiştir. Sağ alt köşede elinde bir değnek ile kuzulara tepeden bakan bir çoban figürü görünmektedir. Çobanın başının hemen üzerinde bir ağaç deseni dikkat çekicidir. Arka planda ise her ne kadar burada da perspektif söz konusu olmasa da hafif çizgiler ile bir köy betimlemesi görülmektedir (Resim 79.2).

Asma Kütüğü: Kilise sahnı, yuvarlak kemerli üçüncü pencere: sol alt köşede sanatçının imzası ve eserin tarihi görülmektedir.

Üçüncü pencerede aynı düzende kurgulanmıştır. Üzüm bağının içerisinde bir figür üzüm toplarken biri de üzüm sepetinin yanında durur vaziyette tasvir edilmiştir. Gökyüzündeki parlak bir öğle güneşi, gökyüzüne ve yeryüzüne altın sarısı renk bahşetmiştir. Arka planda yine köy manzarası görülmektedir (Resim 79.3).

Balık Penceresi: Kilise sahnında yer alan yuvarlak kemerli dördüncü pencere, sol alt köşede yine sanatçının imzası ve eserin yapım tarihi görülmektedir. “Balık” konulu dördüncü pencerede ise balık dolu ağını denizden çeken bir balıkçı görünmektedir. Resim de en canlı renkleri toprak renginde tasvir edilmiş balıklar meydana getirmektedir. Burada da diğer üçünde görüldüğü gibi fonda belli belirsiz bir köy manzarası çizilmiştir (Resim 79.4).

Her ne kadar bu pencerelerde “bağbozumu” veya “balık avı” gibi Hıristiyanlık sembolleri gibi görünse de yine de böyle bir imaya dair İncil’de sözü edilen kişi veya olaylar ile ilgili kesin bir ibare yoktur.



Resim 79 (Forestier, 1987).

Konu: 1.Buğday Penceresi , 2.Kuzu Penceresi, 3.Üzüm Penceresi 4.Balık Penceresi.

Yeri: Kilise sahnı.

Tarih: 1979

Malzeme ve teknik: Vitray

Boyutlar: 1.158 cm x 69 cm, 2. 120 cm x 84, 3. 156 cm x70, 4. 173 cm x 83 cm.

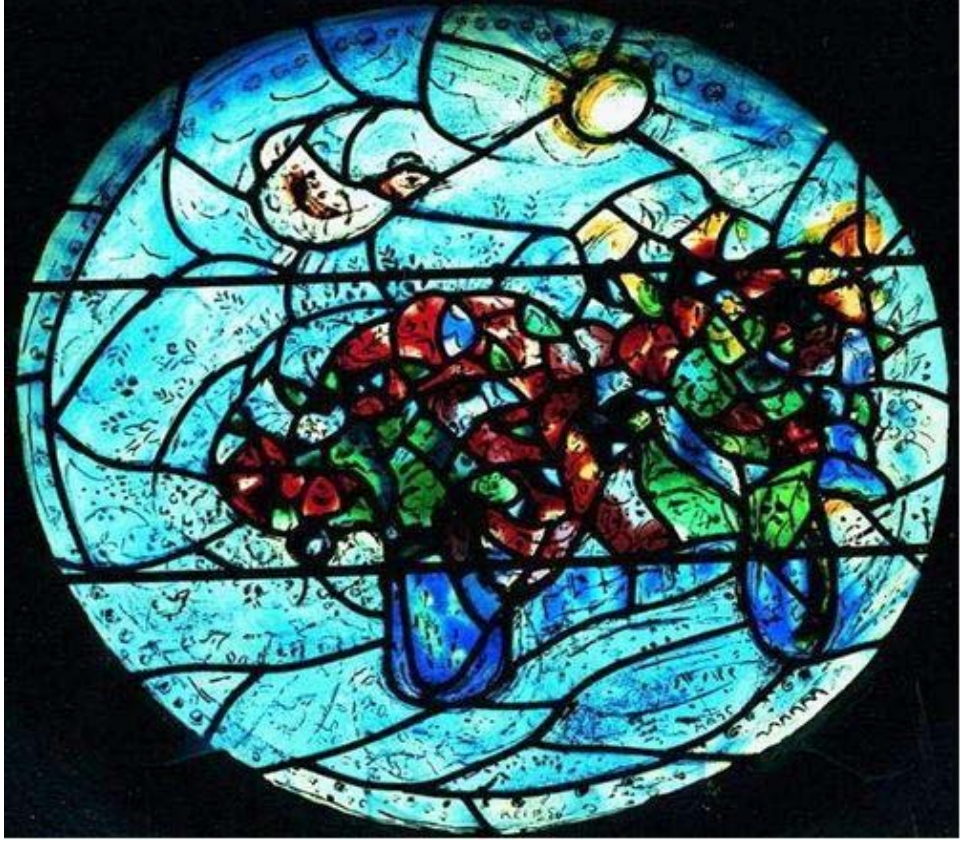
Dört Element Tasviri: Kor kısmında üzerinde yonca biçimli yuvarlak pencerenin yerleştirilmiş olduğu iki sivri pencereler, U:295 cm, G:133 cm, sağ alt köşede “CHAGALL” imzası dikkat çekicidir, (1978),

Çiçek Buketi Tasviri (Resim 79): Her ne kadar “Buket” motifi ile ilgili dini ve geleneksel bilgiler eksik olsa da, Chagall buradaki “buket” tasviri dini bir eserin dekoru olarak düzenlenmiştir. Resimde iki dev buket ile çevrili köy manzarası görülmektedir. Kırmızı, mor ve yeşil renklerde düzenlenen buketlerin üzerinde bir tavuk figürü ile güneş motifi dikkat çekicidir. Chagall’ın mimari açıdan önemli sayılan bu noktaya bu natürmort’u yerleştirilmesindeki amaç kesin olarak bilinmemekle birlikte; Sanat Tarihi’nde buket tasvirleri ile ilgili sayısız örnekler karşımıza çıkmaktadır<sup>50</sup>. Chagall’ın benzer buket tasvirleri, New York ve Sarrebourg Pencerelerinin yanı sıra “Sevgililer” temalı resimlerinin de vazgeçilmez sembollerinden biri olarak karşımıza çıkmaktadır<sup>51</sup>.

---

<sup>50</sup> Buketler, kesme çiçeklerin doğal ortamda koparılıp çoğu zaman hediye amaçlı düzenlenmesinden oluşturulan sanat eserleridir. Çiçekler, zengin renk, çeşitli koku ve duruşları ile daima insanları büyülemiştir. Atalarımız çiçekleri sevmişler, koklamışlar; mevsimine göre, bahçelerinde yetiştirip üretmişler, kaplarda, vazolarda, odalarını süslemişlerdir. M.Ö. 2000’lerde Mısır mezarları, kâseler içinde toplu halde bulunan buket şeklindeki çiçek resimleri ile süslenmiştir. Yunan kültüründe çiçek düzenlemesine ağırlık verilmiştir. M.Ö 600’larda dinsel törenlerde çiçekler başa çelenk olarak takılırdı. Çiçekler ya çelenk şeklinde ya da sepet içinde kullanılırdı. Bizans’ta ise; tapınaklar çiçeklerle süslenmiştir. Çiçek demetlerinin ve süs hevenklerinin yapraklarının yapımında konik ve spiral şekiller kullanılmıştır. M.S. 300-400’lerde Bizans’ların çiçek düzenleme zevki kilise duvarlarındaki mozaiklerden anlaşılmaktadır. Japon kültüründe “buket”i bir araya getirme becerisi, insanoğlunun evrenin mükemmel uyumunu görselleştirmek gibi özel bir sembolizm içerir. 14. yüzyıl başında İran sanatında ise; ”Selam” olarak adlandırılan ve doğu stilinde vazolar içinde çiçek düzenlemelerinin başladığı görülür. Çiçekler, insanların yaradılışları ile birlikte doğan, sevgi ve süs kaynağıdır. Pek çok farklı kültürden sanatçılar çiçekler üzerinde kafa yormuşlardır. Çiçek açmış tomurcuk, gençliği simgelediği gibi baharın gelişini de simgelemektedir. Hristiyan İnancında çiçek kavramı insanoğlunun faniliğini belirtmek için kullanıldığı bilinmektedir. Katakompalarda tasvir edilmiş çiçek resimleri ise yeniden dirilişi ve cennette bir yeni yaşam umudunu simgelemektedir (Meyer, 1993).

<sup>51</sup> Sevgililer temalı resimleri sanatçı eşine ve doğaya karşı olan sevgisini, yaşamöyküsel simgelerle birlikte dile getirmiştir. “Buket” simgesi de bu serinin vazgeçilmez öğelerinden olduğu bilinmektedir. Chagall’ın Bella ile tanışması ve Bella’nın ona doğum gününde bir buket hediye etmesi ile birlikte, içerisinde çiçek buketlerini de yerleştirmiştir olduğu ünlü “Sevgililer” serisi ortaya çıkmıştır. Çiçek buketi Marc ve Bella’nın aşkının bir ilahisi gibi, büyülmüş bir şekilde ifade edilmiştir (Meyer, 1993).



Resim 79 ([Http://Www.Randocorreze.Com/Index.Php?Action=Vezere](http://Www.Randocorreze.Com/Index.Php?Action=Vezere)).

Konu: Çiçek Buketi

Yeri: Batı Portali.

Tarih: 1982

Malzeme ve teknik: Vitray

Boyutlar: Çap:93 Cm

---

Chagall'ın tasvir ettiği çiçekler taze ve kırılğan olmakla birlikte aynı zamanda bir o kadar da fanidir. Chagall için çiçekler özünde, görünür dünyanın renklerin kanıtıdır.

## 7. DEĞERLENDİRME

Tezin Değerlendirme bölümü, “Sanatsal ve Üslüpsal”, “İkonografik” ve “Semboller” bağlamlarında ayrı başlıklar altında incelenmiştir.

### 7.1. Marc Chagall Vitraylarının Sanatsal ve Üslüpsal Olarak Değerlendirilmesi

1887’de, Rusya’nın Vitebsk kasabasında, Yahudi bir ailenin çocuğu olarak dünyaya gelen Chagall, Birinci Dünya Savaşı’nı, saflarında yer aldığı Büyük Ekim Devrimi’ni, İkinci Dünya Savaşı’nı, Yahudi soykırımını gibi 20. yüzyılın trajik bir döneminde öğrenim görür ve sanatçı olarak yaşar.

Chagall, dünyayı sarsan savaş yıllarının getirdiği zorlukları nedeniyle yaşamını pek çok farklı ülkelerde geçirir. Sanatçı doğum tarihi olan 1887’den 1910 yılına kadar Witsbek ve St. Petersburg’ta, 1910–1914 tarihleri arasında Paris ve Berlin’de, 1914–1922 tarihleri arasında Vitebsk ve Moskova’da, 1922 yılında Berlin’de, 1923–1930 tarihleri arasında Paris’te ve Fransız kırsallarında, 1931 yılında Kudüs’te, 1932–1941 tarihleri arasında Hollanda, İspanya, İtalya, Polonya gibi ülkeler de, 1941- 1948 New-York’ta, 1948 yılında ise Fransa’ya geri döner ve ölüm tarihi olan 1984 tarihine kadar Fransa’nın güney kırsalında yer alan Vence’te yaşamını sürdürür.

Chagall’ın farklı coğrafyalarda ve farklı ülkelerde yaşamını sürdürmesi onun farklı sanat akımlarını yakından tanmasına neden olur. Chagall Rusya’da geçirdiği ilk gençlik yıllarında kübik tarzda pastoral Rusya kırsalını konu alan resimlerde yoğunlaşmıştır.

Fransa yıllarında sanat çevresine girmesi ve müze ve sergi gezmeleri sonucunda realizm, romantizm, empresyonizm gibi sanat akımlarının yakından takip etmiştir. Aynı zamanda Chagall, sanatsal gelişimin başlangıcında 20. yüzyılın modern sanatında devrim yaratan akımlarından kübizm, fovizm ve ekspresyonizm izinden yürümüş, sembolik anlamlar içeren sürrealist anlatımların birleşik etkileri ile de sanatının temelini geliştirmiştir. Rus ve Devrimci Tabela sanatçılardan da üslubunu belirleyen etkiler almıştır. Örneğin sanatçının 1913 tarihli “Altıparmaklı Otoportre”sinde; renkler açısından ekspresyonizmi, şekilsel olarak kübizmi, altıparmak tasvirinden dolayı da sürrealizm etkiler rahatça gözlemlenebilir. Chagall etkileşim içerisinde olduğu değişik sanat akımları içerisinde kendi özgün çizgisini yaratmıştır.

Chagall’ı farklı kılan önemli bir özellik de Rus Yahudi’si olarak dini tasvirli resimlerinde ve vitraylarında Tevrat betimlemelerinin yanı sıra İncil tasvirleri ile de çağdaş bir sanatçı olarak dini yapılarda yer almasıdır.

Chagall’ın resimdeki kompozisyonun yani çizgi, renk, leke, hareket, ışık-gölge, koyu- açık, figürlerin dağılımı, denge ve armoni gibi birçok elemanın uyum içinde kurgulandığı dikkat çekmektedir.

Chagall’ın eserlerindeki kompozisyon düzeninde; insan ise hep ön plandadır. Pek çok resminde insan ve hayvanlar yerçekimi yokmuş gibi havada uçarlar. Gerçeküstücü bir anlayışla yaptığı resimlerinde, figürleri mantığa aykırı olsa da, yaşadığı dönemin gerçekliklerini yansıtmada daima başarılı olmuştur.

Resim tarihinde “renği en iyi kullanan ressamlar” arasında anılması, iddialı bir tespit gibi görünse de; “göklere ve ruhlara hitap eden” betimlemesiyle ifadesini bulan resimlerinde “yaşanan tüm trajedilere rağmen varoluştaki mutluluğa” dair

büyük sır ifade edilmektedir. Chagall'ın resimlerindeki mutluluk hissi; mavi, yeşil, mor, kırmızı, siyah ve beyaz gibi zaten çok güzel olan renklerin sonsuz ve fani bir uzamda mutlu bir zamanı mükemmel bir kompozisyonla gözler önüne sermesinden kaynaklanmaktadır. Sanatçının eserlerinde ifade etmek istediği “yaşam, özgürlük ve aşk” kırmızı, mavi, mor ve yeşil renklerle ve ışık uyumu ile kusursuz bir armoni yakalanmıştır. Sanatçı da söz konusu armoni, açık ve koyu renk değerleri lekesele olarak dağılır ve özgün renk seçkileri onun eserlerine görsel çekiciliğini kazandırır.

Kompozisyondaki yüzeylerin dengesi (kitle anlamında renk olarak açık ve koyu yüzeyler) resmi oluşturan parçaların kendi aralarında uyumundan kaynaklanmaktadır. Işık ve gölge de sanatçının kompozisyonda önem verdiği öğelerdendir. Chagall, ışığı gölge ile birlikte düşünmüştür, ışık gölge oyunları ile canlı, dinamik bir kompozisyon oluşturulmuştur.

Çocuksu bir çağrışım, hayal ile gerçeğin karıştığı ortamlar, duyguların aktarımında şiirsellik, coşkulu ifadeler, figürlerin bilinçli deforme edilişi ve herhangi bir mekâna, zemine ayak basmadan havada uçuşlar, yan ya da ters biçimde boşlukta asılı gibi duruşlar Chagall'ın sanatının dikkat çeken özellikleridir. Düş gücü, coşku, içgüdü ve bilinçaltı, onu dışavurumcu bir ifadenin yanı sıra gerçeküstüçülere de yakınlaştırır.

Chagall'ın kompozisyonlarında “hareket” çok önemlidir. Figürlerin, lekelerin hareketi ve yaşamdan kesişen sahneleri yan yana farklı alanlara yerleştirmesi ile resimlerine çekicilik ve dinamizm kazandırır. Sanatta onu “hareket” ilgilendirdiğinden, resmin nasıl yapıldığına değil kimyasına merak duymuştur. O, izleyicisine “resmin kimyasına bakmayı” öğütlemekte, hakikat ile hayali olanın, o kimyanın yarattığı sır sayesinde buluştuğunu belirtmektedir.

Chagall'ın sanatsal yeteneği sadece resim sanatı ile sınırlanmamıştır. Sahne dekoru, kostüm, taşbaskı, heykel, seramik, mozaik, duvar dekoru ve vitraylar da yaratmıştır. Eserlerinin kapsamı ve miktarı, onları bir arada yakından takip etmeyi güçleştirecek sayıdadır.

Chagall'a göre her eserinde kendinden küçük bir parça saklıdır. Hatta sanatçının Paris'te, eski ve kaybolmuş eserlerini tekrar yaratmak için sarf ettiği yıllar, onun her bir eserinin şahsı adına önemini ortaya koymuş ve bu suretle kendinden bir "parçayı" muhafaza etmiştir.

Bu bağlamda sanatçının vitraylarının derinden incelenmesinin de, onun sanatçı kişiliğini ve sanat anlayışını algılamamıza katkı sağlayacağı kaçınılmazdır.

Bu çalışmamızın kapsamı çerçevesinde ele alınan, onun vitray çalışmaları ve bu çalışmalarında uyguladığı teknik ve kompozisyonun yanı sıra, çizimlerinin ikonografik çözümlenmesi olacaktır. Her ne kadar Chagall, resimlerinin yorumlanmasını saçma bulduğunu ifade etmişse de, onun resimlerin sembolik birer formüllüme olduğunu ve bunların da derin anlamlar içerdiiği, araştırmacılar tarafından sıklıkla dile getirilmiştir.

Sanatçının, onbeş farklı mimari mekânda vitraylarının olduğu, bunlardan ondördünün dinsel konulu, birinin ise profan konulu olduğu bilinmektedir. Nitekim ABD Chicago Sanat Enstitüsü'nde bulunan ve "Müzik ve Resim", "Edebiyat ve Mimari", "Müzik ve Dans" temalı pencereler, dinsel olmayan konuları ile istisnadır.

Chagall'ın dinsel konulu vitrayları için ülke seçimi göz önüne alındığında ise; Fransa'nın yedi eser ile başı çektiği görülür; ikişer tane ABD ve İngiltere'de, birer tane de İsrail, İsviçre ve Almanya'da bulunmaktadır.

Sanatçının dinsel konulu vitray tasarladığı 14 mimari mekanın, 11'i Hristiyan ibadet mekanları kiliseler, 1'i Musevi ibadet mekanı sinagog, 1 müze binası ve 1 tanede dünya barışını, güvenliğini korumak ve uluslar arasında ekonomik, toplumsal ve kültürel bir iş birliği oluşturmak için kurulan uluslararası bir örgüt olan Birleşmiş Milletler Binasıdır.

Chagall vitrayının bulunduğu bir mimari mekâna adım atmakla birlikte, onun tarz ve tekniğini yansıtan eserler hemen göze çarpmaktadır. Öncelikle vitraylarında baskın renk olarak görülen mavi-beyaz tonları, bize ortaçağ vitray geleneğini anımsatır. Bu nedenle de takılı oldukları mimari mekânlar -çoğunlukla ortaçağ kiliseleri- ile kusursuz bir uyum sağlamış oldukları gözden kaçmamaktadır.

Chagall'ın vitraylarında ışık son derece güçlü ifade edilerek, manevi aydınlanma içindeki sade figürleri kuşatmaktadır. Söz konusu parlak ışık, eserin her penceresinde ayırt edici bir rol oynamaktadır.

Sanatçının en ağırbaşlı konuları olan dini betimlemelerin yer aldığı vitraylarına, naif bir hissiyat ile yaklaştığı hissedilebilir. Masallara, efsanelere ve öykülere inandığı gibi, izleyicilerini de inandırmak için düş gücüne sonsuz özgürlük tanımıştır.

Bu bağlamda Chagall, “şair ruhlu bir ressam olarak vitraylarında adeta çizgi ve renklerle şiir yazmakla birlikte”, kişilerin/olayların görüntülerinin ötesini ifade etmeye çalışan bir sanatçı olarak algılanmıştır. Betimlediği kişilerin iç dünyaları ile ruhsal durumlarını, olayların ise kutsallığını ifade etmeye uğraştığı düşünülmektedir. Vitraylarının sadece bir “resimleme” olmadığını, bir nevi Kutsal Kitap'a ait metinlerin “hissedilişi” olduğunu ortaya koymaktadır. Böylelikle renkli camlarındaki

resimlerine de tıpkı diğer eserlerinde olduğu gibi kendi deyimiyle bir ‘ruhsal dördüncü boyut’ getirmeyi, birçok araştırmacıya göre başarmıştır.

Bu bağlamda Chagall pencerelerine sadece didaktik ve dekoratif amaçlı unsurlar olarak değil, aynı zamanda izleyici açısından söz konusu hissedişe bir “davet” olarak da bakılmalıdır.

Chagall’ın vitray sanatında simgeleri kullanımı, diğer eserlerinden daha geleneksel bir çizgi ve anlayıştır. Bu geleneksellik bilinçli olarak tercih edilse de, Chagall’ın vitray tekniği, oldukça kişisel, yeni ve özgündür.

Sanatçının kompozisyonları tıpkı matematik problemleri gibi değerlendirilebilir, onun tasvirlerinde de tıpkı bu problemlerde olduğu gibi gereksiz hiçbir eleman yoktur. Kompozisyonda var olan bütün elemanların belli bir görevi vardır. İnsan, hayvan, bitki ve arka planda görülen şehir manzaraları, kompozisyonun genelinde hep birbiri ile uyum ve bütünlük sağlamaktadır. Peygamberler, insanlar, hayvanlar, ağaçlar ve çiçek buketleri gibi doğadaki varlıklar ve şahıslar, daima iç içe ve uyum içerisinde resmedilmişlerdir. Chagall’ın karakter ve varlıkları, daima birbirini arar, kucaklar ve nihayetinde bir yerde buluşurlar. Bütün bu buluşmaların Chagall’ın renklerle yarattığı boşluklarda ya da gökyüzünde gerçekleşmesi, resimlerine düşsel bir boyut katmaktadır. Bu bağlamda Chagall’ın insan ve hayvan figürleri, yine sanatçının severek ele aldığı sirk sahnesinden fırlamış izlenimini vermektedir. Bu varlıkların birbirini hiç yadırgamadan kabullendikleri ve birbirlerini tamamlayarak bir bütünü oluşturdukları izlenimi yaygın olarak elde edilmektedir.

Chagall’ın bu özellikleri sadece vitraylarında değil, bütün sanat türlerinde de kendini gösterir. Ayrıca Chagall’ın pencerelerinde de tıpkı resimlerinde olduğu gibi, figür bolluğu göze çarpmaktadır. Sanatçı pencerelerdeki yer taksimini figürlerin ve

olayların önem sırasına göre düzenlemekte yani “Çarmıh” sahnesi gibi önem verdiği sahnelere daha geniş yer ayırmaktadır.

Sanatçı, gerçeği değiştirme isteği içinde, kendi hayallerini ortaya çıkartan bir özellik sergilemektedir. Bu yönüyle Chagall, figürleri soyutlamaz; yüzler ve vücutlar belirgin olmakla beraber, figürleri sanki masal dünyasında yaşar gibi tasvir edilmiştir. Sanatçı, zihninde kurguladığı her görünüm ve hareketi, arzu ettiği renk ve biçimde göstermekten çekinmemiştir. Doğayı taklit etmekten çok, onu değiştirilebilen bir motife dönüştürür. Doğayı istediği gibi düzenler, renkleri serbest bir şekilde kullanır. Chagall’ın fantastik ülkesinde yüzün rengi mavi, yeşil, kırmızı veya mor olabilir.

Bu bağlamda Chagall’ın insan figürleri, ortaçağ vitray tasvirlerindeki figürler gibi donuk ve ruhsuz olmamakla beraber, canlı duruş ve bakışları ile adeta duygularını ifade eden bireyler izlenimini vermektedir. Chagall’ın tasvirleri ortaçağ sanatçıları ile pek çok çağdaşı sanatçının eserine göre hayat dolu ve gerçekçidir. Figürlerin bakışlarında ve hareketlerinde o an hissettikleri duygular yansıtılmıştır. Sanatçı, peygamberleri insanlık açısından önemli olan vazifelerinin bilincinde olmakla birlikte, yeri geldiğinde bu zor görevin altında ezildiklerini ve yeri geldiğinde de tereddüt ettiklerini ifade etmekten asla kaçınmamıştır.

Chagall’ın vitraylarında, resimlerinde olduğu gibi hayvan dünyası da düşsel ve kendine özgü bir tarzda özgürce işlenmiştir. Sanatçı kasaplık/kurbanlık veya yük hayvanı olarak nitelendirilen koyun, inek, keçi, at ve eşek tasvirlerini ağırlıklı olarak işlemiştir. Hatta kasaplık olan hayvanları pek çok tasvirinde kesin olarak seçilemediği için “Chagall Hayvanı” olarak isimlendirilmiştir. At, eşek, keçi ve inek karışımı betimlediğimiz “Chagall hayvanı”, Chagall vitraylarında bazen İsa’yı

Kudüs'e taşır (Sarrebouurg Vitrayı, 1978). Davut'a taşıyıcı olarak hizmet eder (Chichester Vitrayı, 1979–1985), Adem ile Havva'nın Cennet'ten kovulmasına şahitlik eder (Metz Vitrayı, 1955–1966) veya üçlü grup şeklinde İlya'yı gökyüzüne uçururlar (Fraumünster Vitrayı, 1969–1970). Bu garip hayvanlar ayrıca Kudüs'teki Yusuf Penceresinde (1960–1962) otlarken de dikkat çeker.

Yine sanatçı, bitkisel tasvirleri de sadece pencere dekorasyonu için değil, aynı zamanda belli misyonlar yükleyerek işlemiştir. Bitkiler de tıpkı hayvanlar gibi “evrenin bir parçası” olarak kabul edilmiş ve bu suretle insan ve hayvanlarla iç içe, pencerelerdeki yerlerini almışlardır. Bu bağlamda vitraylarında yer alan bütün ağaçlar ve çiçekler, kompozisyonun bütününde bir işlevleri oldukları için işlenmiştir.

Genel anlamda değerlendirildiğinde Chagall vitraylarının sadece, dekoratif ve öğretici amaçlara yönelik tasarlanmadığı, derin anlamlar da içerdiği sonucuna ulaşmak mümkündür. Nitekim Chagall'ın; ışık, renk ve kompozisyonlarının uyumu ile dini vaazlarını ve barış hayalini camlara yansıtarak 20. yy. vitray sanatına farklı bir boyut kazandırdığı söylemek güç değildir.

Chagall'ın pencereleri, diğer modern ustaların işleri ile karşılaştırıldığında, renk, ikonografi ve kompozisyonca daha zengin oldukları göze çarpmaktadır.

Geneli itibarıyla vitray sanatının, esintisini dinden alan Avrupa'nın ortaçağa ait büyük Romanik üsluplu kilise binalarının süslemesinde ortaya çıktığı düşünülmektedir; fakat Neo-Gotik stilinin hızlı gelişimi dini olmayan bir vitray ihtiyacını da doğurmuştur. Zamanla binalarda bol miktarda süsleme ve dekorasyon yer almaya başlamış ve tahta, taş veya tuğla işi pencereler özenle hazırlanmış renkli camlarla birleştirilmiştir.

Hristiyan Kilisesi ve sanatçıların birlikteliğinin tarihi neredeyse Hristiyanlık tarihinin başlarına kadar dayanmaktadır. Modern Sanatın usta temsilcilerinden Marc Chagall'ın yanı sıra Henry Matisse (1869– 1954), Georges Rouault (1871 –1958), Georges Braque (1882–1963), Fernand Léger (1881–1955), Juan Miro (1893-1983), Jean Bazaine (1904 –2001) ve Georg Meistermann (1911- 1990) gibi sanatçılar II. Dünya Savaş sonrası dönemde kilise'nin talebi doğrultusunda vitraylar tasarlamışlar ve sanatsal anlamda dikkat çekici eserler ortaya koymak sureti ile söz konusu alanda öncü sanatçılar olarak kabul edilmişlerdir. Chagall'ın çağdaşı olan sanatçılar içerisinde eğitimini vitray konusunda almış olan doğrudan doğruya vitray yapan Georges Rouault ve Jean Bazaine gibi sanatçıların yanı sıra, Chagall gibi pek çok ressam ve heykeltıraşa o dönem kilise ve kamuoyunun talepleri doğrultusunda vitray konusunda eserler tasarlamışlardır. 20.yüzyılın çağdaş sanatçılar benimsedikleri akımlar doğrultusunda geliştirdikleri üsluplarını diğer eserlerinde olduğu gibi vitraylarında da sürdürmüşlerdir.

19. yüzyılın başları ile I. Dünya savaşı arasındaki yıllarda, Dünya'da vitraya olan ilgi ve rağbet azalmaya başlamıştır. Bununla birlikte, vitrayla ilgili bu düşüş sırasında, Almanya'da vitraya karşı taze ve canlı bir yaklaşım görülmekteydi.

Bu anlamda, soyut ressam Jan Thorn Prikker'in (1868- 1932) çalışmaları etkili ve kalıcı olmakla birlikte, basit renk ve biçimlerle sade bir stil geliştirdiği düşünülmüştür. Prikker'in en önemli eserleri arasında (1914-1916) yılları arasında gerçekleştirmiş olduğu Köln St. George Kilise'sinin vitraylarıdır. Sanatçı Ekspresyonist etkiler ile dinsel sanatı yeniden değerlendirmiştir. 1932'de ölümünden sonra Heinrich Campendonk, Anten Wendling ve Georg Meistermann soyut Alman

vitrayının etkilerini sürdürüp bu stili savaş sonrası eriştiği üstün pozisyona taşımışlardır (Metzinger, 1996: 1488–1489).

Kuşkusuz Alman Vitray Sanatının en önemli sanatçısı Georg Meistermann'dır. Meistermann'da vitraylarının başarısını Chagall'a benzer biçimde öncelikle derin Katolik inancına ve sonrada renkleri kullanma becerisine bağlamıştır. Buna karşın sanatçı yeri geldiğinde kilisenin sanatına uygulamak istediği kısıtlamalara şu sözü ile itiraz etmiştir: “*Emin olun ben sadece Hristiyan inancı için propaganda yapıyorum, Kilise için değil*” (Calleen, 1989: 112-117). Meistermann'ın 1954 yılında Wittlich (Almanya) Eski Belediye Binası için tasarlamış olduğu “Mahşerin Dört Atlısı” Tasvirleri dikkat çekicidir Meistermann'ın söz konusu tasvirin de ki, süvarinin pencerenin çerçevesinden fırlamak istermiş gibi verilmiş dinamik hareketi göze çarpmaktadır.

Fransa'da ise 20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren vitray sanatı, modern sanat içerisinde özellikle de dini sanatın tekrar canlandırılması amacıyla, kiliselerin sanatçılara eser sipariş vermeye başlaması ile tekrar canlanmıştır.

Vence şehrindeki dünyaca ünlü Chapelle du Rosaire'de Fovizm akımının temsilcisi Henri Matisse edimsel anlamda geç dönem eserlerinin ana çekirdeğini belirlemiştir yani sanatçı bir anlamda eklemlerindeki sorunlardan dolayı eline fırça alamamasından dolayı alternatif sanat arayışında vitray sanatı açısından gerekli gören kolaj yapıştırma tekniği sayesinde yaratılarının kontör çizgisi vurgulayarak kendine bir alternatif oluşturmuştur. Pencerelelerin yanında ayrıca Côte d'Azur'daki komünyonu ait cübbeler ve tespilh gibi mekânını gereçlerini tasarlamıştır ve bu çalışmada bir anlamda bir mekânın tüm objelerini tasarlama konusunda bir vazife olmuştur. Henri Matisse'in St. Paul de Vence şapelindeki pencerelelerinin, Chagall'ın

işlerine göre renk bakımından solgun olduğu ve teknik olarak da daha basit olduğu görülebilir. Matisse'in 1943 tarihli pencereleri geleneksel olarak algılanmadığı gibi, vitray sanatında alışlagelenmiş olan koyu renkte de işlenmemiştir. Pencerelerinde, sarı ve açık mavi renkler ile stilize ve sembolik bir tasarım göze çarpmaktadır. Ayrıca Matisse bu çalışmasında da kendini düz renk alanları ve net konturlar ile sınırlamıştır.

Yine aynı kilisede yer alan Kübist Georges Braque'ın basit ama güçlü tasarımıyla ışık, mavi renk ile beraber prizmatik bir şekilde parlamaktadır. 20. yüzyıl Paris Ekolü sanatçılarından başta gelen ressam, heykeltıraş, seramikçi ve film yapımcısı Fernand Léger'in "İsa'nın Kalbi" isimli vitray eseri ise daha çok soyut tarzda işlenmiş bir eser olarak değerlendirilmiştir.

Yine Paris Ekolü sanatçılarından Georges Rouault'nun Assy'deki 1945 tarihli "Veronika" isimli vitrayının, teknik olarak daha basit ve renk olarak da daha zayıf olmasına karşın figürün dramatik yüz ifadesi bakımından Chagall pencerelerine yakın bir etkiye sahip olduğu söylenebilir.

Chagall'ın çağdaşı Jean René Bazaine, Paris Saint-Séverin kilisesinin kor kısmı için gerçekleştirmiş olduğu yedi adet vitrayı ile tanınmaktadır. Sanatçı, taşizm olarak bilinen resim sanatında düzensiz biçimli renk lekeleri ve damlalarının kullanılmasını temel alan akımın temsilcisidir.

Dieppe yakınındaki Braque şapelinin mütevazı pencereleri ve de Essen'deki Münster Kilisesi'nin Manessier pencereleri, sanatsal düzey ve ifade yetkinliği açısından Chagall pencereleri ile bir arada değerlendirilmemiştir. Burne-Jones ve İngiliz Ön-Raffelciler'in büyük ressamları ise sadece vitrayda neredeyse unutulmuş kompozisyonları canlandırmak için teşvik edilmişlerdir.

John Piper, 1962'de Coventry Katedrali için tasarladığı vaftiz bölümündeki büyük pencere, İngiliz vitray dizaynında bir dönüm noktası olarak kabul edilmektedir. Piper, İngiliz geleneğinden çok Fransız geleneğinde tasarımlar ve kartonlar üretmiş; bunların cama uygulanmasını ise Patnck Reyntiens'e bırakmıştır.

Chagall'ın çağdaşı olan ve vitray tasarlayan pek çok sanatçıdan en önemli farklarından biri Chagall'ın vitray yapım aşamalarında aktif rol almış olmasıdır yani yeri geldiğinde bizzat cam atölyesine girmiş olmasıdır.

Bir bütün olarak ele alındığında, Chagall vitray tasarımları, sanat tarihindeki klasik veya çağdaş diğer sanatçıların vitrayları ile farklı bir konum ve düzeyde ele alınmalıdır. Chagall'ın konu seçimi, hem onun Kutsal Kitap'a ilişkin üstün bilgisini, hem de ikonografi açısından özgünlüğünü açıkça ortaya koymaktadır. Ayrıca vitraylarının teknik açıdan da üstün olmalarında birikim ve yetkinliğin yanında, doğru cam atölye seçimi de yadsınamaz bir paya sahiptir.

## **7.2. Marc Chagall'ın Vitraylarının İkonografik Bağlamda Değerlendirilmesi**

Chagall, Rus Yahudi'si bir sanatçı olarak 1937 yılında Fransız vatandaşlığını almış ve hayatının özeti olacak şekilde Rus doğup Fransız ölmüş bir sanatçıdır. Ancak Chagall ailesi ve eğitiminin etkisi ile köklü bir Yahudi geleneğini almış ve bunu yaşamının sonuna kadar benimsemiştir.

Chagall, Bolşevik devrimini, I. Dünya Savaşı'nı, Holokost'u, II. Dünya Savaşı ve akabinde Yahudi Soykırımını gibi 20. Yüzyılın bütün trajedilerine yaşamış olmasına rağmen yine de resimleri ile yaşam ve tanrı sevgisini zirveye çıkarmış bir sanatçıdır. Dolayısıyla Chagall'ın yaşamıyla verdiği mesajı eserleriyle de vermiştir.

1930'ların başında Avrupa'daki politik gelişmelerden duyduğu tedirginlik ve savaş tehdidi ile gittikçe artan baskılar onu daha çok din temalı resimler yapmaya yöneltmiştir. Bu nedenle ikonografi, Chagall'ın sanatında daima önemli bir yer tutmuştur.

Chagall eserlerinde yaşamı boyunca dönem dönem Tevrat'tan aldığı konuları işlemiştir. Chagall kendini, Yahudi plastik sanatlarında Talmut yasalarına göre "tasvir yasağının" telafisi olarak "Kutsal Kitap'ı resimleyen Yahudi" ve aynı zamanda da "modern bir sanatçı" olarak kabul ettirmiştir. Chagall'ın dinsel temalı resimlerini dikkatli bir gözle incelendiğinde; bazen dini liderlere kendi görünümünü aktardığı ortaya çıkar. Özellikle "Yakup" karakterine kendi suretini yerleştirir. Bu bağlamda da eserleri vasıtasıyla kendini "Dinlerin ve Medeniyetlerin Uzlaşması" hareketinin önderi olarak ifade etmeye çalıştığı da söylenebilir. Nihayetinde, pek çok eserinde kendini peygamberlerle, özellikle de Musa, Yakup ve Adem ile özdeş tuttuğu bilinmekte ve bu bağlamda kendini "sanat yoluyla barış ve sevgi mesajları ileten Tanrı'nın bir vekili" olarak tanımlamıştır.

Tablolarında özellikle II. Dünya Savaşının patlak vermesi ile birlikte "Çarmıh" sahnesine işlemiştir. İsa'nın Çarmıha Gerilmesi sahnesi her ne kadar Yahudi bir ressam için beklenmedik bir konu olsa da 1930'larda Almanya'da oluşan Yahudi düşmanlığına karşı oluşan bir tepki olarak doğmuştur. Fakat tablolarında da tıpkı vitray sanatında olduğu gibi Tevrat'ta adı geçen Davut, Yakup, Musa gibi peygamberleri ağırlıklı olarak işlemiştir.

Fakat Chagall'ın dinsel konuları ağırlıklı olarak Kutsal Kitap illüstrasyonlarıdır. 1931'de aldığı bir sipariş üzerine Tevrat'tan oyma baskı temaları çalışmak üzere Filistin ve Suriye'ye seyahat düzenlemiştir. Kutsal Kitap baskıları,

sanatçının oymabaskıdaki becerisinin bir örneği olup, sanatçının insan ve tanrı arasındaki manevi ilişkiye yakınlık duyduğunu gösterir ve onu 20. yüzyılın sanatçılarından ayrı bir konuma yerleştirir. Bu bağlamda Chagall'ın konu seçimi, hem onun Kutsal Kitap'a ilişkin olağanüstü bilgisini, hem geleneksel imge daracığına göre olağanüstü bir özgürlüğü ortaya koyar. Chagall'ın Kutsal Kitap baskıları bütünü üzerindeki çalışması, 1950'li yıllardaki önemli anıtsal projeleri üzerine çalışacağında yararlanacağı bir imgeler daracığı yaratmıştır (Eran-Levian, 2009: 162).

Chagall 1950'li yıllarda daha çok duvar resimleri, opera dekorları, mozaik, duvar halıları ve vitray çalışmalarında yoğunlaşmıştır. Metz Katedrali için gerçekleştirmiş olduğu vitrayların ilk eksiz çalışmaları 1956 yılına denk gelmiştir. Söz konusu kilise için gerçekleştirmiş olduğu resim programının Kutsal Kitap illüstrasyonları ile örtüştüğü dikkat çekicidir. Chagall'ın tasvirlerinde Mesih İsa'nın yaşamı ve acıları, havarilerin hikâyeleri, aziz ve din şehitleri ile ilgili anlatımlar yer almaz. Chagall resimlerinde daha çok Eski Ahit'ten figürleri kullanmış olmasına rağmen bunları Hristiyan ikonografi kurallarını göz önünde bulundurmamak sureti ile gerçekleştirmiştir. Eski Ahit'tin, Yeni Ahit'tin evveliyatı olduğu düşüncesinden dolayı eski Ahit'te geçen peygamberler az sayıda da olsa Hristiyan kiliselerinde tasvir edilmiştir. Nihayetinde Musa'nın yaşamı Saint Denis (1145), Danyal, Davut, Jonas ve Hosea tasvirleri Augsburg Kilisesinde (1100), Süleyman'ın Yargısı ise Strassburg Kilisesinde (1180-1200) karşımıza çıkmaktadır (Tarenne, 2007: 81).

Görüldüğü gibi Chagall'ın vitraylarındaki kompozisyonlar sanatçının çok yönlü kimliğini ortaya çıkarmaktadır. Sanatçı daha çok kiliseler için vitraylar

tasarlamıştır ki 11 kiliseye karşın sadece tek bir sinağog için tasarlanmış vitraylar görülmektedir.

Cabalistik literatürde sinagogların 12 penceresi olması gerektiği söylenir; ayrıca insan figürünün süslemelerde kullanılması hoş görülmemektedir. Her ne kadar 20. Yüzyılın figür kullanılmayan sanatı dikkat çekici olsa da, Chagall sanat yaşamının hiçbir döneminde soyut çalışmamıştır bu nedenle sinagog pencerelerinde insan figürünün dışlanması onu zayıflatacağı düşünülmüştür.

Neyseki Chagall, hayal gücü ve benzersiz bir estetik çaba ile Kudüs Pencerelerinde anlatmak istediği konuları zengin hayvan ve bitki dünyası ve semboller aracıyla yansıtmayı başarmıştır.

Kutsal Kitap illüstrasyon çalışmalarından sonra Chagall'ın ikonografik konuları sistematik olarak işlediği en önemli alan vitrayları olmuştur. Chagall'ın eserlerinde ikonografik konular bağlamında hangi tasvirler ağırlık verdiğini anlamak için vitraylarında Eski veya Yeni Ahit'ten seçmiş olduğu ikonografik konuların ayrı başlıklar altında bire bir olarak incelenmesi gerektiği düşünülmektedir.

### **7.2.1. Yeni Ahit (İncil) ile İlgili İkonografi**

Chagall'ın Hristiyan mimarisi için tasarladığı pencerelerde tasvir konusunda her hangi bir sınırlama getirilmediğinden ve insan figürünü rahatlıkla kullanabilme özgürlüğünden dolayı sanatçının sembol kullanımı daha sınırlı olmuştur.

Chagall, Hristiyan ikonografisini kullanarak tasvir etmiş olduğu “Çarmlı Geriliş” resimleri ile II. Dünya Savaşı esnasında büyük acılar çekmiş olan Yahudi halkının acılarını unutmadığını ve onlara ortak olduğunu göstermek istemiştir. Bunu

yaparken de Yahudi kimliğinden tamamen soyutlandığını söylemeyiz. Chagall, İsa'nın çarmıha gerilişinin sadece Hıristiyanlar için değil, aynı zamanda Yahudiler için de önemli olduğuna, İsa'nın Yahudi toplumu için de acı çektiğine dair derin bir inanca sahipti. Sanatçı, çarmıha gerilmiş İsa'yı Yahudi olduğunu vurgulayan imgeler ile işlemiştir. Resimlerinde Eski Ahit'ten ve Musa'nın birinci ve ikinci kitabında sözü geçen İnsanlığın Yaradılışı ile İsrail'in kurucuları olan Nuh, İbrahim, Yakup ve Musa ilgili konuların ağırlıklı olmasına karşın Yeni Ahit'ten sadece "Çarmıha Geriliş", "Meryem ve Emanuel İsa", "İsa'nın Yeniden Dirilişi" gibi belli başlı konuları işlemeyi tercih etmiştir. Hristiyan ikonografisinde önemli yer tutan ve Dört İncil'in yazarı olan havariler " ile "Kilise Bilginleri ve Azizleri" ile ilgili tasvirlerden kaçınmış olması da dikkat çekicidir. Sadece Reims Katedrali'nin Fransız krallarının işlendiği pencerenin rozetinde havarilerin simgeleri dikkat çekmiştir. Chagall'ın vitraylarında yer alan İncil'e ilişkin çalışmalarında İtalyan Primitifleri (Fra Angelico) ile Rus ikonografisinin de etkileri vardır.

Öncelikle Chagall'ın pencerelerinde sınırlı konularda işlemiş olduğu Yeni Ahit'e ait ikonografik konular ele alınacaktır: Bu konular İsa'nın Doğumu, Çarmıh, İsa'nın ölümü, İsa'nın Çarmıhtan İndirilişi ve İsa'nın Dirilişi olarak sayılabilir.

- İsa Peygamber İle İlgili Tasvirler

İsa'nın yaşamı ile ilgili "Çarmıh" imgesinin Chagall'ın tasvirlerinde derin etkiler bıraktığı bilinmektedir.1938 tarihli "Beyaz Çarmıha Geriliş" tasvirinden (Chicago Sanat Enstitüsü) sonra aynı sahneyi 10'dan fazla tasvirde tekrar ele almıştır. Burada önemli olan İsa belinde Yahudilere özgü beyaz üzerine mavi çizgili şal ile Yahudi olarak çarmıha gerilmiş olarak tasvir edilmiş olmasıdır. Çarmıh

sahnesinin etrafında karmaşa hâkimdir; her yer alevler içerisinde, insanlar elerinde Tora ile koşuşturmakta, Çarmıh'ın dibinde ise Menora kandili yanmaktadır. Chagall yaşamı boyunca Yahudiliğini inkâr etmeden kendine özgü bir “Yahudi Sanatı” yaratmıştır. Daima “bütün dinlerin özgürlüğünü” dilemiş bir sanatçı olarak Couturier'in fikirlerinin izinden gitmiştir. Sanatçı tasvirlerini, Hristiyan İkonografisine uygun ama yine de “Chagall vari” olarak ele almıştır (Tarenne, 2007: 83).

- “İsa'nın Doğumu” Tasviri (Matta 1:18,24/ Luka 2:1): New-York Penceresinde resmin sağında Bethlehem yemliğinde İsa'nın doğum sahnesi işlenmiştir. Bebek İsa gayet canlı bir anlatım ile ayaklarını annesinin kucağına bir elini de minnettarlıkla gökyüzüne doğru uzatırken işlenmiştir. İsa'nın doğum sahnesinde klasik anlamda eşek ve inek figürleri de dikkat çekicidir.

- “Çarmıhta İsa” Tasviri <sup>52</sup> (Yahya 19: 25/ Matta 27: 38/ Matta 27: 46/ Markos 15: 23-34): Yeni Ahit'te geçen Çarmıh Tasviri, Chagall'ın vitraylarında en sık işlemiş olduğu ikonografik konu olup Metz, New-York, Tarrytown, Tundely, Zürih, Reims, Sarrebourg ve Mainz Pencerelelerinde görülmektedir.

Chagall'ın gerçekleştirmiş olduğu üçüncü projesi olarak Metz Katedralinde Çarmıh sahnesi iki kez karşımıza çıkmaktadır. Birincisi, kuzey koro kısmında yer

---

<sup>52</sup> İncil'de İsa'nın Çarmıha gerilmesinden şu şekilde bahsedilmiştir: “İsa'yı Golgota, yani Kafatası denilen yere götürdüler. O'na mürle karışık şarap vermek istediler, ama içmedi. Sonra O'nu çarmıha gerdiler ve kim ne alacak diye kura çekerek giysilerini aralarında paylaştılar. İsa'yı çarmıha gerdiklerinde saat dokuzdu. Üzerindeki suç yaftasında, 'YAHUDİLERİN KRALI' diye yazılıydı. İsa'yla birlikte, biri sağında öbürü solunda olmak üzere iki haydudu da çarmıha gerdiler. Oradan geçenler başlarını sallayıp İsa'ya sövüyor, «Hani sen tapınağı yıkıp üç günde yeniden kuracaktın? Çarmıhtan in de kurtar kendini!» diyorlardı. Aynı şekilde baş kâhinler ve din bilginleri de Onunla alay ederek aralarında, «Başkalarını kurtardı, kendini kurtaramıyor» diye konuşuyorlardı. «İsrail'in Kralı Mesih şimdi çarmıhtan insin de görelim ve iman edelim.» İsa'yla birlikte çarmıha gerilmiş olanlar da O'na hakaret ettiler. Bütün ülkenin üzerine öğleyin saat on ikiden saat üçe kadar süren bir karanlık çöktü. Saat üçte İsa yüksek sesle, «Tanrım, Tanrım, beni niçin terk ettin?» diye bağırdı. Orada duranlardan bazıları bunu işitince, «Bakın, İlyas'ı çağırıyor» dediler. Aralarından biri koşup bir süngeri ekşi şaraba batırdı, bir kamışın ucuna takarak İsa'ya içirdi. «Dur bakalım, İlyas gelip O'nu indirecek mi?» dedi. Ama İsa yüksek sesle bağırarak son nefesini verdi”.

alan pencerenin rozetinde son derece stilize işlenmiştir. İsa Peygamber çarmıha gerilmiş olarak tasvir edilmekle birlikte İsa'nın ifadesi olabildiğince huzurlu ve naiftir. İkincisi ise, batı kısmı kuzey çapraz sahında, Âdem'in yaratılış sahnesinin hemen üzerinde dikey olarak işlenmiş olup İsa belinde, Tallit olarak adlandırılan ve Musevilik dininde Yahudi erkeklerinin sabah dualarında taktıkları beyaz üzerine mavi çizgili şal ile işlenmiştir.

New-York Penceresinde ise kompozisyonun sağ üst köşesinde, İsa'nın Çarmıha Gerilme Sahnesi ele almıştır. Sanatçı, çaresizliğin bütün ağırlığını İsa'dan ziyade Haç'a yüklemiş görünmektedir. Burada dikkati çeken husus ise İsa figürü kompozisyon içerisinde en baskın figür olarak yer alması ve tıpkı Rus İkonlarında olduğu gibi çevresinde yer alan bütün figürlerin başları çarmıh sahnesine dönük işlenmiştir.

Tarrytown Kilisesinin batı duvarı, sivri kemerli pencere penceresinde ise “Çarmıh” sahnesi “İyi Samiriyeli” tasviri ile birlikte aynı pencerede işlenmiştir. Söz konusu kompozisyona yine “Çarmıhta İsa” sahnesi hâkimdir.

Tundeley Kilisesinin kor (doğu) penceresinde Çarmıh Tasviri Sarah kilisenin en etkileyici penceresinde işlenmiştir. İsa figürü her ne kadar çarmıha gerilmiş olsa da acı çeken olarak değil de acıyı paylaşan olarak işlenmiştir.

Zürih Katedralinin doğu duvarında yer alan merkezi yeşil renkli “İsa” penceresinin tepesinde Çarmıh sahnesi yer almaktadır. Pencerede ayrıca masumiyetin simgesi olarak bir kuzu motifi görülmektedir. Yine İsa'nın yaşamından sahneler ve alegoriler doruğa ulaşmış bir şekilde “Çarmıh” sahnesi ile bağlayıcı semboller şeklinde karşımıza çıkmaktadırlar. Çarmıh sahnesinde çarmıh stilize bir

şekilde belli belirsiz işlenmiştir ve İsa dünyanın bütün acılarından azat olmuş şekilde parlaklığın kaynağı olan gökyüzüne doğru uçar vaziyete tasvir edilmiştir,

Reims Katedralinin Orta şapel, kor kısmında yer alan pencerede İbrahim ve İsa Peygamberlerin epizotları bir arada verilmiştir. Yani Eski ve Yeni Ahit'te göre İbrahim ve İsa'nın başından geçen olaylar aynı pencerede kaynaştırılmıştır. Kompozisyonda Tallet takmış ve Çarmıha gerilmiş İsa'ya ve ona ağlayan Galile'li kadınlar görülmektedir. Kompozisyonda en büyük boyutlu figür olarak işlenmiştir. Çarmıh sahnesinin solunda anne-bebek çifti dikkat çekmektedir ve Anne merhametle İsa'nın bedenine dokunmaktadır. Chagall bu pencerede "Çarmıh" sahnesini daha büyük boyutlu olarak ele almak amacıyla pencerede yer alan diğer tasvirlerin boyutlarını küçülttüğü ve daha sınırlı bir tarzda ele aldığı düşünülmektedir.

Sarrebourg Barış/ Hayatağacı Penceresinin sol kısmında işlenmiş olan Çarmıh Sahnesinde yer alan merdiven, Romanik tarzda işlenmiş olup çarmıha yaslanmıştır. Çarmıhın alt kısmındaki insan kalabalığının üzerinde sağ kısımda İsa ve Meryem çifti sol kısımda ise Vaftizci Yahya dikkat çekicidir; zira Chagall'ın çarmıh sahnelerinde Meryem dışında havari veya Hıristiyanlık ile ilgili kutsal kişi ve azizleri işlemediği bilinmektedir.

Mainz Penceresinde "Çarmıh" sahnesi, koro kısmının sağında yer alan ve Kutsal Kitabın adamlarını ele alan pencerede Âdem'in yaratılışı, Nuh güvercini uçururken, Davut Jahwe'yi överken sahnelerinin üzerinde yer almaktadır.

Tasvirde İsa Peygamber Tanrısallığın göstergesi anlamında çevresindeki insanlara göre büyük boyutlu işlenmiştir. İsa, çarmıhta acı çeker gibi değil de son derece hafiflemiş uçar vaziyette işlenmiştir.

- İsa'nın Çarmıhtan İndirilişi (Yahya 19: 38/ Matta 27: 59/ Luka 23: 53):

Reims Katedralinin Orta şapel, kor kısmında yer alan merkezi pencerede İbrahim ve İsa Peygamberlerin epizotları bir arada verilmiştir. İshak'ın kurban edilmesi sahnesinin üzerinde ise İsa'nın Çarmıh'tan indirilişi ve annesine teslim edilmesi sahnesi yer almaktadır. Bu sahnede İsa, sanki ölmüş olarak değil de sadece yorgun bir kişi olarak yansıtılmıştır.

- İsa'nın Dirilişi<sup>53</sup> (Mat.28:1-10; Mar.16:1-8; Yu.20:1-10): İsa'nın kırmızı bir görünüm içerisinde tekrar dirilişi, Reims Katedralinin Orta şapel, kor kısmı merkezi penceresinin en üst noktasında işlenmiştir.

- Kudüs'e Giriş (Mat.21): Sarrebourg Barış/ Hayatağacı Penceresinin sol alt kısmında Kudüs'e giriş sahnesinde İsa bir eşeğin üzerinde Kudüs şehrine kurtarıcı olarak girerken ve halk tarafından coşku ile karşıılırken işlenmiştir.

• “İyi Samiriyeli” İle İlgili Tasvirler (Luka 10:35): Kutsal Kitapta Rab Mesih, merhamet ve yardıma muhtaç olana nasıl davranılması gerektiği konusunda “İyi Samiriyeli”<sup>54</sup> örneğini vermektedir. Samiriyeli, eylemsiz imanın yararsız olduğu konusunda örnek olması itibarıyla, Mesih tarafından büyük övgü almıştır.

Chagall önemli bir İncil anlatımı olan “İyi Samiriyeli” ile ilgili tasvirlerine Tarrytown Kilisesi ile Reims Katedralinde işlemiştir. Tarrytown Kilisesinin batı duvarında yer alan pencere de “İyi Samiriyeli” ile “Çarmıh'ta İsa” figürleri anlamları ile birlikte aynı pencere de ustaca yansıtılmıştır. Ayrıca Reims Katedralinde ise kor

---

<sup>53</sup> “Kadınlar haftanın ilk günü, sabah çok erkenden, hazırlanmış oldukları baharatları alıp mezara gittiler. Taşı mezarın girişinden yuvarlanmış buldular. Ama içeri girince Rab İsa'nın cesedini görmediler. Onlar bu durum karşısında şaşırıp kalmışken, şimşek gibi parıldayan giysilere bürünmüş iki kişi yanlarında beliriverdi. Korkuya kapılan kadınlar başlarını yere eğdiler. Adamlar ise onlara, «Diri olanı neden ölüler arasında arıyorsunuz?» dediler. «O burada yok, dirildi. Daha Celile'deyken size ne söylediğini anımsayın. İnsanoğlu'nun günahlı insanların eline verilmesi, çarmıha gerilmesi ve üçüncü gün dirilmesi gerektiğini bildirmişti» O zaman İsa'nın sözlerini anımsadılar”.

<sup>54</sup> “Haydutların eline düşen ve hiç kimsenin yardım etmediği adamın imdadına koşan bu İyi Samiriyeli, adamın yanına gitti, yaralarını üzerine yağ ve şarap dökerek sardı. Sonra adamı kendi hayvanına bindirip hana götürdü, onunla ilgilendi. Ertesi gün iki dinar çıkararak hancıya verdi: “Ona iyi bak, bundan fazla ne harcaysan, dönüşümde sana öderim” dedi” (Luka 10: 35).

kısımında yer alan Fransız Kralları Penceresinin sol kanadının üst kısmında “İyi Samiriyeli” betimlemesine yer vermiştir. Chagall’ın söz konusu “İyi Samiriyeli” figürünü krallar penceresine yerleştirmekle adeta dünyayı yöneten devlet adamlarına “merhamette” davet etmektedir.

### 7.2.2. Eski Ahit (Tevrat) İle İlgili İkonografi

Chagall “İsa Peygamber” ve “İyi Samiriyeli” figürü dışında İncil ile ilgili anlatımları eserlerinde işlememiştir. İkonografik anlatımlarında Tevrat konularından; Yaradılış, Âdem ve Havva, İbrahim, İshak, Yakup, Yusuf Tevrat ile ilgili konulara ağırlık vermiştir.

- Adem ve Havva’nın Yaradılış Tasvirleri (Eski Ahit, Genesis/Yaratılış 2: 1-25): Eski Ahit’te geçen Yaradılış Tasvirleri, Chagall’ın vitraylarında sıkça işlemiş olduğu ikonografik konu olup Metz, New-York, Tundely, Sarrebourg, Niza Müzesinde ve Mainz Pencerelelerinde görülmektedir.

Metz Katedralinin batı kısmı kuzey çapraz sahında yer alan dört kemerli pencerede, İnsanlığın Yaradılış’ından Cennetten kovuluşa kadar gerçekleşen olaylar zinciri sırası Âdem’in Yaratılışı<sup>55</sup>, Havva’nın Yaratılışı<sup>56</sup>, Havva ile

---

<sup>55</sup> RAB Tanrı Adem'i topraktan yarattı ve burnuna yaşam soluğunu üflledi. Böylece Âdem yaşayan varlık oldu... RAB Tanrı Aden bahçesine bakması, onu işlemesi için Âdem'i oraya koydu. Ve ona, “Bahçede istediğin ağacın meyvesini yiyebilirsin” diye buyurdu, “Ama iyiyle kötüyü bilme ağacından yeme. Çünkü ondan yediğin gün kesinlikle ölürsün.” Sonra, “Adem'in yalnız kalması iyi değil” dedi, “Ona uygun bir yardımcı yaratacağım.” RAB Tanrı yerdeki hayvanların, gökteki kuşların, hepsini topraktan yaratmıştı. Onlara ne ad vereceğini görmek için hepsini Adem'e getirdi. Adem her birine ne ad verdiğyse, o canlı o adla anıldı. Âdem bütün evcil ve yabani hayvanlara, gökteki kuşlara ad koydu. Ama kendisi için uygun bir yardımcı bulunmadı (Genesis/Yaratılış 2: 1-25 ).

<sup>56</sup> “RAB Tanrı Âdem’e derin bir uyku verdi. Âdem uyurken, RAB Tanrı onun kaburga kemiklerinden birini alıp yerini etle kapadı. Âdem’den aldığı kaburga kemiğinden bir kadın yaratarak onu Âdem’e getirdi. Âdem, “İşte, bu benim kemiklerimden alınmış kemik, Etimden alınmış ettir” dedi, “Ona

Yılan<sup>57</sup> kompozisyonu ve Âdem ve Havva'nın Cennetten Kovuluşu Tasviri<sup>58</sup> şeklinde tasvir edilmiştir.

Tundeley Kilisesinde ise Âdem ve Havva'nın ilk günah'ı işlerken işlenmiştir. Söz konusu figürler Chagall'ın vitraylarında işlenmiş diğer bütün figürlerden farklı yansıtılmıştır. Çift yüzü son derece kaba bir biçimde işlenmiş olsa da zıt renk vurgusu ile olayın trajedisi ortaya konmuştur. Mainz Kilisesinin koro kısmı merkezi penceresinde de, aynı sahne ele alınmıştır (I. Musa Kitabı 2, 18–25; 3–20). Âdem, elmayı Havva'ya uzatır şeklinde görünmektedir. İkisinin de yanakları sanki mahcup olmuş ve utanmış gibi kırmızı işlenmiştir.

Sarrebourg New-York Barış Pencerelelerinde ve Niza Müzesinde yer alan Âdem ve Havva tasvirleri birbirine benzer şekilde çiçek buketinin altında işlenmişlerdir. Chagall'ın pek çok Adem ve Havva tasvirleri de kendini ve karısı Bella'yı çizmiş olduğu "Sevgililer" tasvirleri ile benzerlikler taşıdığı gözden kaçmaz.

- İbrahim Peygamber ile ilgili Tasvirler (Eski Ahit).

---

*'Kadın' denilecek, çünkü o adamdan alındı.' Bu nedenle adam anasını babasını bırakıp karısına bağlanacak ve ikisi tek beden olacak. Âdem de, karısı da çıplaktılar, henüz utanç nedir bilmiyorlardı* (Yaratılış 2: 21–25).

<sup>57</sup> "Tanrı'nın yarattığı yabani hayvanların en kurnazı yıldı. Yılan kadına, "Tanrı gerçekten, 'Bahçedeki ağaçların hiçbirinin meyvesini yemeyin' dedi mi?" diye sordu. Kadın, "Bahçedeki ağaçların meyvelerinden yiyebiliriz" diye yanıtladı, "Ama Tanrı, 'Bahçenin ortasındaki ağacın meyvesini yemeyin, ona dokunmayın; yoksa ölürsünüz' dedi." Yılan, "Kesinlikle ölmezsiniz" dedi, "Çünkü Tanrı biliyor ki, o ağacın meyvesini yediğinizde gözleriniz açılacak, iyiyle kötüyü bilerek Tanrı gibi olacaksınız." Kadın ağacın güzel, meyvesinin yemek için uygun ve bilgelik kazanmak için çekici olduğunu gördü. Meyveyi koparıp yedi. Yanındaki kocasına verdi. Kocası da yedi. İkisinin de gözleri açıldı. Çıplak olduklarını anladılar. Bu yüzden incir yaprakları dikip kendilerine önlük yaptılar. Derken, günün serinliğinde bahçede yürüten RAB Tanrı'nın sesini duydular. O'ndan kaçıp ağaçların arasına gizlendiler" (Yaratılış 3:1-8).

<sup>58</sup> Kutsal Kitap'ta Cennetten Kovuluş şu şekilde anlatılmaktadır: "Böylece RAB Tanrı, yaratılmış olduğu toprağı işlemek üzere Âdem'i Aden bahçesinden çıkardı. Onu kovdu; yaşam ağacının yolunu denetlemek için Aden bahçesinin doğusuna Keruvlar<sup>58</sup> ve her yana dönen alevli bir kılıç yerleştirdi" (Yaratılış 3: 23-24).

- “İbrahim’in Konukseverliği”<sup>59</sup> (I. Musa Kitabı 18: 6–11): Kutsal Kitap’ta (Genesis/Tekvin 18:1-14), Hz. İbrahim’in üç gizemli misafiri büyük bir misafirperverlikle ağırladığını anlatan bir kısma bulunmaktadır. Onları karşılamak için koşuşturmuş, yıkanmaları için su getirmiş, ekmeğe vermiş, tereyağı-süt ikram etmiş ve bir buzağı kesip yedirmiştir. Bu esnada Sara da onlara pasta pişirmiştir. Onlar ikramlarını, bu kişilerin Allah tarafından ilerlemiş yaşlarına rağmen bir oğlan çocuğu dünyaya getireceklerini müjdelemek için gelen melekler olduklarını bildiklerinden yapmamışlardır.

“İbrahim’in Konukseverliği” olarak geçen İbrahim ve üç meleğin sofrası başındaki tasviri Reims katedralinin orta şapel, kor kısmı, merkezi penceresinde ve Mainz Kilisesi koro kısmı, iki parçalı merkezi penceresinde işlenmiştir.

- “İbrahim’in Sodom ve Gomorra Şehirleri İçin Af Dilemesi”<sup>60</sup> (Yaradılış 18,23–26): Tasviri İbrahim’in Sodom ve Gomorra şehirleri için af dileme yolunda üç kişi ile karşılaşması ve onların İbrahim’e karısı Sara’nın bir çocuk dünya getireceğini müjdelemesi işlenmiştir. “İbrahim’in Sodom ve Gomorra Şehirleri İçin Af Dilemesi” sahnesi Reims katedralinin orta şapel, kor kısmı, merkezi penceresinde yer almaktadır.

---

<sup>59</sup> Kutsal Kitap’ta konu ile ilgili şu şekilde bahsedilmektedir. “Konuklar, “Karın Sara nerede?” diye sordular. İbrahim, “Çadırda” diye yanıtladı. “Gelecek yıl bu zaman kesinlikle yanına döneceğim” dedi, “O zaman karın Sara’nın bir oğlu olacak.” Sara RAB’ bin arkasında, çadırın girişinde durmuş, dinliyordu. İbrahim’le Sara kocamışlardı, yaşları hayli ileriye. Sara âdetten kesilmişti. İçin için gülerken, “Bu yaştan sonra bu zevki tadabilir miyim?” diye düşündü, “Üstelik efendim de yaşlı.” İbrahim’e sordu: “Sara niçin, ‘Bu yaştan sonra gerçekten çocuk sahibi mi olacağım!’ diyerek güldü? RAB için olanaksız bir şey var mı? Belirlenen vakitte, gelecek yıl bu zaman yanına döndüğümde Sara’nın bir oğlu olacak.” Sara korktu, “Gülmedim” diyerek yalan söyledi. RAB, “Hayır, güldün” dedi (Genesis/ Tekvin 18:9–15). Hakikaten de resimde Sara’nın yüzünde belirgin bir gülümseme görülmektedir. Zaten doğacak oğluna da bu nedenle kelime anlamı “gülen” anlamına gelen “İshak” ismini takmıştır.

<sup>60</sup> Kutsal Kitaba göre olay şu şekilde geçmektedir: “RAB’be yaklaşarak, “Haklıyı da haksızla birlikte mi yok edeceksin? diye sordu, “Kentte elli doğru kişi var diyelim. Orayı gerçekten yok edecek misin? İçindeki elli doğru kişinin hatırı için kenti bağışlamayacak mısın? Senden uzak olsun bu. Haklıyı, haksız aynı keşeye koyarak haksızın yanında haklıyı da öldürmek senden uzak olsun. Bütün dünyayı yargılayan adil olmalı.” RAB, “Eğer Sodom’da elli doğru kişi bulursam, onların hatırına bütün kenti bağışlayacağım” diye karşılık verdi” (Yaradılış 18, 23–26).

Sarrebourg Barış/ Hayatağacı Penceresinde yer alan Çarmıh tasvirinin alt kısmında Hz. İbrahim ve üç figür (melek) görülmektedir. Fakat Kutsal Kitaba göre İbrahim'in çabaları boşa gitmiştir çünkü ona sadece karısı ve iki kızı inanmıştır.

Aynı sahne yine Mainz Kilisesinin koro kısmı, merkezi penceresinde hemen "İbrahim'in Konukseverliği" üzerine işlenmiştir.

- "İbrahim ve Melchizedek" ( Melik-i Sedek)<sup>61</sup> Tasviri (Yaradılış 14:18):

İbrahim ve Melchizedek'in tasviri Reims katedralinin orta şapel, kor kısmı, merkezi penceresinde yer almaktadır.

• İshak Peygamber ile İlgili Tasvirler (Eski Ahit):

- "İshak'ın Kurban Edilmesi" Tasviri (Yaradılış 31:54): "İshak'ın Kurban Edilmesi" Tasviri Metz Katedralinin kuzey koro galerisinde yer alan sivri kemerli pencerede işlenmiştir. Chagall söz konusu pencerelerde, Tanrısal birlik ve seçilmiş toplum olan Yahudiler konusunu İbrahim, İshak, Yakup ve Musa Sahneleri ile betimlenmiştir.

New-York Barış Penceresinde de oğlu İshak'ı kurban etmek için elinde bıçağı ile İbrahim Peygamber görülmektedir. Ancak sahnede yine tanrının son anda bir melek yollayıp kurbanı durdurması da işlenmiştir.

Reims Katedralinin orta şapel, kor kısmındaki iki parçalı merkezi pencerede. İshak'ın kurban edilmesi sahnesi işlenmiştir.

• Yakup Peygamber ile ilgili Tasvirler (Eski Ahit).

- "Yakup'un Babası İshak'tan Hayır Duasını Alması" Tasviri:

---

<sup>61</sup> Tevrat'ta (Yaradılış 14:18) İbrahim'i kutsayarak şarap ve ekmek ikram eden Salem Kralı olarak, mezmurlar'da (110: 4) ise gelecek olan Mesih'in Melchizedek düzeni uyarınca rahip olacağı belirtilerek adı geçen gizemli kişi.

Reims Katedralinin orta şapel, kor kısmındaki iki parçalı merkezi pencerede Yakup'un rüya sahnesinin hemen üzerinde ise Yakup, İshak tarafından, kutsanırken görünmektedir.

- Yakup'un Rüyası ve Merdiveni Tasviri (Yaratılış 28:12–15): Eski Ahit'de geçen "Yakup'un Rüyası ve Merdiveni"<sup>62</sup>. Tasviri, Metz, Zürih, Reims, Mainz ve Tundeley Pencerelelerinde işlenmiştir.

Yakup'un düşünde gördüğü merdiven aynı zamanda "Yakup'un Merdiveni" olarak da anılmaktadır. Bu merdiven, cennet ile yeryüzü arasında bir köprü görevindedir. Yakup, yaşamının belli bir noktasına kadar göksel şeylerle ilgilenmediği ve Tanrı'nın var olmadığına dair derin bir anlayışa sahip olduğu bilinmektedir. Merdiven, kutsal olanın krallığı ile dünyevi ve günahkâr olanın krallığı arasında bir bağlantı, bir temas noktası idi. Yakup, meleklerin merdivenden çıkıp indiklerini görmüştür. Dünyadan cennete, cennetten dünyaya her iki yönde de hareket sürekli bir gidiş geliş vardır. Melekler Tanrı'nın huzurundan insanın huzuruna doğru hareket ediyordur. Yakup, merdivenin başucunda Tanrı'nın kendisini de görür. Tanrı Yakup'a konuşarak, İbrahim ve İshak'a daha önceden verdiği vaadi doğrular. Tanrı'nın vaadi ilerdeki nesiller için de devam edecektir. Bu vaat Yakup aracılığıyla diğer nesillere geçecektir. Yakup, Tanrı'nın söz verdiği vaat antlaşmasının taşıyıcısı olacaktır. Tanrı, Yakup'a, nereye giderse gitsin onun yanında olacağına ve tüm vaatler yerine getirilene kadar onunla birlikte kalacağına dair söz verir.

---

<sup>62</sup> Kutsal Kitaba göre Yakup'un Merdiven Rüyası şu şekildedir: "Yakup, rüyasında yeryüzüne bir merdiven dikildiğini, başının göklere eriştiğini gördü. Tanrı'nın melekleri merdivenden inip çıkıyorlardı. RAB yanı başında durup, "Atan İbrahim'in, İshak'ın Tanrısı RAB benim" dedi, "Üzerinde yattığın toprakları sana ve soyuna vereceğim. Yeryüzünün tozu kadar sayısız bir soya sahip olacaksın. Doğuya, batya, kuzeye, güneye doğru yayılacaksınız. Yeryüzündeki bütün halklar senin ve soyunun aracılığıyla kutsanacak. Seninle birlikteyim. Gideceğin her yerde seni koruyacak ve bu topraklara geri getireceğim. Verdiğim sözü yerine getirinceye kadar senden ayrılmayacağım" (Yaratılış 28:12–15).

Yakup, “Merdiven Rüyası” ile hayatında daha önceden tanrıya karşı var olan çelişki ve yanılgılarından kurtulup derin inancı kazanmasını sağlamıştır. Yeryüzü ile gökyüzünü birbirine bağlayan merdiven ya da basamak insanın ben-bilinci ile insanın içinde var olan tanrısal varlığın özü arasında sürekli akış içinde olan bağlantıyı simgelemektedir (Frahling, 2008).

Chagall’ın bu motifi bu denli sıklıkla tasvir etmesinin nedenini yine Chagall’ın kendi Yakup ile kuvvetli bir şekilde özdeş tutması olarak açıklanabilir. Chagall’a göre, rüya gören ve kavga eden Yakup kombinezonu bizzat kendi insani doğasını tarif etmiş olmalıdır (<http://www.predigtenundprivates.de/genesis28.htm>, 2008). Chagall, kendini Yakup’la özdeşleştirmesi ile ilgili şu sözleri söylemiştir:

*“Tıpkı Yakup gibi uzandım ve derin bir uykuya daldım, uykum esnasında bir meleğin beni merdivenlerden ve ruhlardan yukarıya çok yukarıya çıkardığını düşündü gördüm, sonra etrafımda Mozart ve Bach’tan çok daha tatlı ezgiler söyleyerek gözden kayboldu...”* (Goldmann ve Chagall, 1998: 140).

Yine Chagall 1978 tarihli” Atölye’deki Kuş” isimli renkli taş baskı eserinde, Yakup hikâyesinin esas motiflerini alır ve kendi yaşamına uyarlar. Burada Chagall’ın atölyesi, Yahudi inancına göre tanrının yeryüzündeki mekânı ve meleklerin sürekli iniş çıkış akışı içinde oldukları Yakup’un “büyük” merdiven rüyasının ve yine meleklerle mücadelenin geçtiği yer olan “Schechinah” dönüşür. Chagall bariz bir şekilde burada kendini Yakup ve onun kilit noktası yaşanmışlıkları ile özdeşleştirir. Acı ve mutluluğu aynı anda hissettiği rüyasında başucunda eşi Vava durur, meleklerle mücadele sahnesi ise daha ziyade kanatlanarak yapılan bir vals andırır (Frahling, 2008).

Chagall, Metz Katedralinin kuzey koro galerisinde dört sivri kemerli pencerelerin ikisi, Yakup Rüyası ve Melekle Mücadele Sahneleri ile betimlenmiştir.

Tundely kor penceresinde Yakup'un merdiveni, adeta sembol şeklinde Çarmıh tasvirine dayandırılmıştır.

Zürih'te ise merkez'deki üçlü pencerelerin ilki olan Yakup penceresinde, Yakup'un Melekle Mücadele Sahnesi ve Cennete uzanan Merdiven Rüyası aynı pencerede tasvir edilmiştir.

Reims Katedralinin orta şapel kor kısmının iki kanatlı pencerenin sol kanadında Merdiven Rüyasını gören Yakup Sahnesi işlenmiştir. Rüya gören Yakup pencerenin en alt kısmında uyur vaziyette işlenirken rüyasının metaforu olan ve meleklerin inip çıktığı merdiven sahnesi ise pencerenin en üst noktasında Çarmıh sahnesi ile birlikte verilmiştir.

Mainz Kilisesinin kor kısmı pencerenin sol kanadında İshak'ın kurban edilmesi ile Musa'nın Yahudi halkına yasa tabletlerini göstermesi sahneler arasında "Yakup'un Rüyası" sahnesi yerleştirilmiştir. Burada Yakup gözleri açık uyur vaziyet ama rüyasının simgesi olan merdiven görünmemektedir.

- Yakup'un Melekle Mücadele Tasviri (Yaratılış 32:22–30): Eski Ahit'te geçen "Yakup'un Melekle Mücadele" Tasviri, Metz ve Zürih Pencerelelerinde işlenmiştir.

"Yakup'un Melekle (Tanrı ile?) Mücadele"<sup>63</sup> sahnesinin, Yakup'un başından mı yoksa rüyasında mı geçtiğine dair kesin bir bilgi olmamakla birlikte,

---

<sup>63</sup> Yakup o gece kalktı; iki karısını, iki cariyesini, on bir oğlunu yanına alıp Yabbuk Irmağı'nın sığ yerinden karşıya geçti. Onları karşıya geçirdikten sonra sahip olduğu her şeyi de geçirdi. Böylece Yakup arkada yalnız kaldı. Bir adam gün ağarıncaya kadar onunla gürleşti. Yakup'u yenemeyeceğini anlayınca, onun uyluk kemiğinin başına çarptı. Öyle ki, gürleşirken Yakup'un uyluk kemiği çıktı. Adam, "Bırak beni, gün ağarıyor" dedi. Yakup, "Beni kutsamadıkça seni bırakmam" diye yanıt verdi. Adam, "Adın ne?" diye sordu. "Yakup." Adam, "Artık sana Yakup değil, İsrail denecek" dedi, "Çünkü Tanrı'yla, insanlarla gürleşip yendin." Yakup, "Lütfen adımı söyler misin?" diye sordu. Ama adam, "Neden adımı soruyorsun?" dedi. Sonra Yakup'u kutsadı. Yakup, "Tanrı'yla yüz yüze görüştüm, ama canım bağışlandı" diyerek oraya Peniel adını verdi (Yaratılış 32:22–30).

mistik tarih açısından insanlığın tanrı ile mücadelesi bakımından çok eskilere dayanan bir semboldür. Chagall Yakup hikâyelerini, Zürih, Metz ve Mainz pencerelerinin yanı sıra yine pek çok resminde de kullanılmıştır (<http://www.predigtenundprivates.de/genesis28.htm>, 2008).

Yakup'un güreştiği kişi, kesin olarak belirtilmediği halde, insandan öte birisiydi, Tanrı, onun meleği veya insanın kendi karanlık varlığı olabilir. Yine Kutsal Kitap'taki ifade ile çarpışma şiddetliydi, tüm gece sürmüş ve iki savaşçı da birbirine üstünlük sağlayamamıştı. Sonunda varlık, Tanrı'nın galip gelen gücünü kullandı ve Yakup'un yerinden çıkarttı. Yakup'un "zafer"i, bir yeri ele geçirmiş olması değil, hayatta kalmasıydı. Mücadeleden üstün ayrıldı fakat hayatının geri kalan kısmını aksayarak geçirmiştir (<http://www.hristiyan.net/7.htm>, 2008).

Metz Katedralinin kuzey koro galerisinde dört sivri kemerli pencerelerde, Tanrısal birlik ve seçilmiş toplum olan Yahudiler konusu İbrahim, İshak, Yakup ve Musa Sahneleri ile betimlenmiştir. İkinci pencerede Yakup'un Melekle Mücadelesi Tasviri adeta kübik Vitebsk evlerinin üzerinde geçer şeklinde işlenmiştir.

Zürih Katedralinin merkezi pencerelerin birincisinde "Yakup'un Melekle Mücadele" Sahnesi ve "Merdiven Rüyası" aynı pencerede tasvir edilmiştir.

- Musa Peygamber ile ilgili Tasvirler (Eski Ahit)

- Musa ve Kanun Tabletleri (Çıkış 32:15-20): Eski Ahit'te geçen "Musa ve Kanun Tabletleri"<sup>64</sup> Tasviri, Metz, New-York, Sarrebourg, Zürih ve Mainz Pencerelerinde işlenmiştir.

---

<sup>64</sup> "Musa döndü, elinde antlaşma koşulları yazılı iki taş levhayla dağdan indi. Levhaların ön ve arka iki yüzü de yazılıydı. Onları Tanrı yapmıştı, üzerlerindeki oyma yazılar O'nun yazısıydı. Yeşu, bağırsağın halkın sesini duyunca, Musa'ya, "Ordugâhtan savaş sesi geliyor!" dedi. Musa şöyle yanıtladı: "Ne yenenlerin, Ne de yenilenlerin sesidir bu; Ezgiler duyuyorum ben." Musa ordugâha yaklaşınca, buzağıyı ve oynayan insanları gördü; çok öfkeleni. Elindeki taş levhaları fırlatıp dağın eteğinde

Metz Katedralinin “Musa’ya Yasa Tabletlerinin İnişi” sahnesi hem kuzey koro galerisinin sivri kemerli penceresinde hem de kuzey çapraz sahindaki dört kemerli pencere üst kısımda yer alan elips şeklinde pencerede işlenmiştir.

New-York penceresinin sağ üst kısmına işlenmiş olan Musa elindeki yasa tabletlerini halkına göstermek suretiyle yüzü güçlü bir ifade ile aşağıya dönük işlenmiştir.

Sarrebourg penceresinde Musa görülmemekle birlikte resmin üst kısmında Musa’nın tableti yer almaktadır.

Mainz kor kısmı penceresinde yanan çalılığın yanında “Musa’nın Halkına 10 Emri Göstermesi” tasviri işlenmiştir. Musa, halkına 10 Emir’i uzatır vaziyette; halk ise ellerini Musa’ya uzatmış On Emir’i kabul etmeye hazır şeklide tasvir edilmiştir. Başında yine klasik turuncu renkli ışınlar dikkat çekicidir.

- Yanan Çalılığın Önünde Musa Tasviri <sup>65</sup>, (Çıkış:30–34).

Eski Ahit’de geçen “Yanan Çalılığın Önünde Musa” Tasviri, sadece Metz Pencerelerinde işlenmiştir.

- “Musa ve İsrail oğullarının Altın Buzağına Tapınma” sahnesi de sadece Mainz penceresinde “Musa ve Kanun Tabletleri” sahnesinin devamı niteliğinde işlenmiştir.

- Jesaja (İşaya)’nın Barış Vizyonu (İşaya 11, 1-10).

---

parçaladı. Yaptıkları buzağıyı alıp yaktı, toz haline gelinceye dek ezdi, sonra suya serpererek İsraililere içirdi”

<sup>65</sup> Kutsal Kitap’ta Musa’nın Tanrı ile karşılaşması şu şekilde geçmektedir: “Aradan kırk yıl geçince çölde, Sina Dağı yakınında bir çalılıkta Musa’ya alevin içinde bir melek görüldü. Musa bu görmeyele karşılaşınca şaşırıp kaldı. Daha yakından bakmak için yaklaşırken Rab’bin sesi duyuldu: ‘Ben atalarının Tanrısıyım; İbrahim’in, İshak’ın ve Yakup’un Tanrısı.’ Korkuyla dolan Musa dikkatini oraya doğrultamadı. ‘Rab ona, ‘Ayaklarındaki pabuçları çıkar’ dedi. ‘Çünkü durduğun yer kutsal topraktır. Halkımın Mısır’da karşılaştığı acımasızlığı gördüm, ilgiyle onlara baktım. İniltilerini duydum, kendilerini kurtarmaya geldim. Kalk gel, seni Mısır’a göndereceğim’”. Musa’ya söz konusu karşılaşmadan sonra İsrail halkının Mısır’dan göçüne öncülük etme görevi verilmiştir. Musa figürünün başında klasik bir simge olan ışınlı bir taç, sağ eli ise üçgen biçimli ve altın renkli bir ışık huzmesi olarak tasvir edilmiştir. Pencerenin sivri tepe noktasında Şofar üfleyen melek tasviri ile Musa’nın köle olan halkının kurtuluşu müjdelenmektedir (Çıkış:30–34).

İşaya, dünya çapında barışın sağlanacağı dönemi ve Davut'un soyundan gelecek olan örnek kralın gelişini de önceden bildirmiştir<sup>66</sup> (Yeşeya 1:66).

New- York ve Sarrebourg Barış Penceresinde İbrani peygamberi Jesaja (İşaya)'nın Barış ile ilgili kehanetleri esas alınmıştır.

“Jesaja (İşaya)'nın Vizyonu” Tasviri yine Zürih Kilisesinin güney duvarı, sağ kısım ikinci yan penceresinde ve Tarrytown Kilisesinin kuzey duvarı, basık kemerli penceresinde işlenmiştir.

- “Yesse'nin Soy Kökü” Tasviri

Jesse'nin kökü Tasviri, Zürih Kilisesinde merkezi pencerelerin ortasında yer alan Yeşil İsa Penceresinde işlenmiştir.

- Davut Peygamber İle İlgili Tasvirler

Davut figüründe Chagall'ın vitraylarında elinde Harp'ı ile sıkça işlenmiştir<sup>67</sup>. Zürih Kilisesinin kuzey koro galerisinde, Davut ve Bat-Şeva figürleri birlikte yer almaktadır. Chichester Katedralinde yer alan sivri kemerli tek Chagall penceresinde sadece Davut Tasviri işlenmiştir. Aynı şekilde Sarrebourg Barış Penceresi ile Mainz

---

<sup>66</sup> Peygamber İşaya, Mesih'in adaleti ve barışı gerçekleştireceğini şu şekilde bildirmiştir: “Davud'un babası Yesse'nin gövdesinden bir dal sürecektir ve onun köklerinden bir fidan çıkacaktır. Rabbin Ruh'u, hikmet ve anlayış ruhu, öğüt ve kudret ruhu, bilgi ve Rab korkusu onun üzerinde kalacaktır. Onun tüm anlayışı Rab korkusu ile olacaktır. Görünüşe göre yargılamayacak ve kulakların duyduğuna göre karar vermeyecek. Güçsüz olanların hakkını adaletle verecek ve ülkedeki yoksulların lehinde doğrulukla karar verecektir. Dünyaya, ağzından çıkan sözleriyle, bir değnekle vurur gibi vuracak ve kötüyü dudaklarının soluğuyla öldürecek. Belinin kuşağı adalet ve kalçalarının kuşağı sadakat olacak. Kurt kuzuyla beraber yaşayacak; kaplan oğlakla beraber yatacak; buzağı aslan yavrusuyla birlikte beslenecek ve onları küçük bir çocuk güdecek. Ayı ve inek aynı otağı paylaşacak ve onların yavruları aynı yerde yatacak. Aslan da sığır gibi saman yiyecek. Bebek kobra yılanın yuvası üzerinde oynayacak ve genç çocuk elini engerek yılanın kovuğu içine sokacak. Bütün kutsal dağımda artık hiç bir kötülük ve ahlaksızlık olmayacak. Çünkü sular denizi nasıl kaplıyorsa, Allah bilgisi de dünyayı kaplayacaktır. O gün, Yesse'nin gövdesi uluslar için, bir sancak olarak duracak ve tüm milletler onu arayacaklar. Onun oturduğu yer şanlı dolacak (İşaya 11, 1-10).

<sup>67</sup> Chagall, Davut figürünü severek kullanmasının bir sebebi de küçük yaşta ölmüş olan kardeşi Davut'un hatırasını onurlandırmaktı. Bu konuda şu sözleri söylemiştir: “Zihnim alevler altında. Kardeşim Davut, seninle ilgili çalışmalarda bulundum. Elinde mandolin bulunan Davut. Gülüyordun kocaman adeta bütün dişlerini göstererek. Resimlerimde maviler içindesin”(Chagall,1959:144).

Penceresinde de Davut çaldığı harp ile Davut Jahwe'yi<sup>68</sup> överken (Psalm 89,29–31;132,11–32) işlenmiştir.

- “İlyas ve Elişa (Hızır ve İlyas)”<sup>69</sup> Destanını Tasviri:

Zürih Kilisesinin kuzey duvarında yer alan kan kırmızı renginde tasarlanmış olan Peygamberler penceresinde öncelikle “İlyas ve Elişa (Hızır ve İlyas)” destanını tasvir edilmiştir. Ayrıca Tarrytown Kilisesinin kuzey duvarı, basık kemerli penceresinde ve Reims Katedralinin rozetinde İlyas Peygamber işlenmiştir.

Chagall ayrıca İbrani Peygamberlerden Joel, Hezekel ve Danyal’da pencerelerinde işlemiştir.

---

68. JHWH veya YHWH ( çoğunlukla Jahwe ya da Yehova olarak yazılır) Eski Ahit’te Tanrının adı.  
69 Tanrı, İsrail oğullarına Tevrat’ın hükmünü hatırlatmak için İlyas Peygamberi yollamıştır. Fakat İsrailoğulları onu şiddetle reddettiler ve putlara tapınmaya devam ettiler. Bunun üzerine İlyas Peygamber’de onlara beddua ederek, ülkede üç yıl kuraklık olmasına yol açmıştır. Aç kalan halk peygamberi bulup ona yalvarmaktan başka çareleri olmadığını anlayınca onu aramaya başlarlar. Ancak onların kendisini öldüreceklerinden korkan İlyas Peygamber, ihtiyar bir kadının evine sığınır. Kadının Elişa adında hasta bir oğlu vardır. İlyas onu iyileştir. Çocuk onun peygamberliğine imam ederek hizmetine girer. Bir süre sonra İlyas Peygamber bedduasından vazgeçerek İsrailoğullarını yeniden imana davet eder. Davet, bu sefer kabul görür ve halk putlara tapınmaktan vazgeçerler. Lakin bir süre sonra eskisinden beter olunca onlardan bıkan İlyas Peygamber, Tanrı’ya dua ederek onu bu beladan kurtarmasını diler. Tanrı, duası kabul gören peygambere ateşten bir at gönderir. O da yerine Elişa’yı bırakır ve ata binerek bir daha dönmek üzere yeryüzünden ayrılır. Böylece İlyas Peygamber yarı dünyevi yarı semavi bir kimlik kazanır ve Tanrı ona edebi hayattı nasip eder (Ocak, 2007: 77–78). Görüldüğü üzere Elişa (İlyas) Peygamber’in, Yahudi inancında önemli bir figür olmasından dolayı Chagall’ın çocukluk anılarında da karşımıza çıkar. Chagall çocukluğuna dair bir anısını şu şekilde ifade etmiştir: “*Babam bardağını kaldırarak, kapıyı açmamı söyledi. Bu kadar geç bir vakit de, Peygamber Elişa’yı içeriye almak için mi kapıyı açmak? Gece mavisi gökyüzünde gümüşü bir şekilde parlayan beyaz yıldızların ışıkları gözlerime ve kalbime doluyor. Fakat Elişa ve beyaz arabası nerede? Bekli de hala avluda bekliyordur ve birazdan sırtında bir çuval ve elinde asası ile yaşlı ve kambur bir ihtiyarın suretinde evimize girecek ve “İşte buradayım, şarabım nerede” diyecek* (Chagall,1959: 40).

### 7.3. Marc Chagall'ın Vitraylarında Sembollerin Değerlendirilmesi

Chagall, sanat tarihindeki başarısı; aynı zamanda eserlerinin belge kimliği taşımasına borçludur. Hayatı boyunca eserlerine, doğduğu evin penceresinden gördüğü kadarıyla büyük bir tutkuyla bağlı olduğu Rusya manzarasından izleri aktarmıştır<sup>70</sup>. Bu tasvirleri bize sadece Rusya manzaralarını aksettirmekle kalmayıp “Chagall'ın gözünden Rusya”yı gözler önüne sermektedir. Vitebsk'ten baktığı pencerenin, nesnelere kavrayışının çerçevesini oluşturduğu düşünülmüştür. O çerçeveden, sırtında çuval ile uçan adamları, kapısının önünden geçen hahamları, neşeli bir hareket içinde el ele tutuşan başı yere dönük sevgilileri, derin düşüncelere dalmış yalnız peygamberleri ve insansı ifadeler ile bakan bilge hayvanları görmüştür. Chagall'ın bilinçaltına sızan bu imgeler, onu ömür boyu takip etmiş, eserlerinde yansımaları bulmuştur.

Chagall'ın hangi dönemine özgü olursa olsun, hemen hemen tüm yapıtlarında, değişmeyen konuları ve sembolleri kapsayan resimler yapmıştır.

Chagall'ın resimleri çoğunlukla güçlü “sembolik” eserler olarak algılanmıştır. Eserlerinde sürekli tekrarlanan sembollerin, hayatının önemli dönüm noktalarını simgelediği düşünülmüştür. Resimlerinde “Sevgililer”, “Kemancılar”, “Tevrat Peygamberler”, “Buketler”, “Tavuklar”, “Chagall Hayvanları”, “Eiffel kulesi” v.s görülürken vitraylarında “Çarmıh”, “Balık”, Menora, “Şofar”, “Davut Yıldızı”, “Merdiven” gibi daha çok dinsel imgeler gözlenmektedir.

Söz konusu eserlerinde folklorik, lirik ve sürreal bir imge dünyası yaratmıştır. Ayrıca, eserlerinde özellikle onun Yahudi kimliğini yansıtan pek çok dinsel tema işlemiştir. Bu süreç içerisinde Chagall'ın sanat eserlerinden dini konulu resimleri

---

<sup>70</sup> Chagall, özyaşamöyküsünde “Her insan memleketini, hatta doğduğu odayı anlatır” demiştir.

arasında Kutsal Kitap illüstrasyonları (1930-1956), “Çarmih” ve “Haham (dua eden Yahudi)” (1912’den itibaren), “Düşen Melek” (1924’ten itibaren), “Yalnızlık” (elinde Tora tomarıyla oturan Yahudi tasviri) (1930’dan itibaren) ve “Yaradılış”ı ele alan ve Tevrat erkek ile kadınlarını (Kabil ve Habil, İbrahim ve Sarah, Musa, Kral Davut, Bet- Şeva, Kral Süleyman, İşiya, Yeremiya, Danyal, Ester v.b.) ele alan sayısız yağlıboya tabloları gerçekleştirmiştir. Chagall’ın konularını Eski Ahit’ten aldığı 17 tablosu Nice’teki müzesinde sergilenmektedir. Ayrıca 1960 ve 1970’lerde, Chagall kamusal alanlarda, belediyeye ait mekânlarda ve dini binalarda yürütülen birçok geniş ölçekli projeye (mozaik, duvar resimleri, vitray v.s) katılmış ve pek çok anıtsal boyutta dinsel eserler gerçekleştirmiştir.

Chagall’ın vitray sanatında simgeleri kullanımı, diğer eserlerinden daha geleneksel bir çizgi ve anlayıştır. Bu geleneksellik bilinçli olarak tercih edilse de, Chagall’ın vitray tekniği, ikonografik konuları kadar sembol kullanımı da oldukça kişisel ve özgündür.

Chagall göre sanatta sembol kullanımı başlangıç noktası olarak değil de varış noktası olarak algılanmalıdır (Provoyeur, 1985: 91). Yani sanatçı yaratım aşamasında sembol ile yola çıkmaktan ziyade spontane olarak sembollere ulaşmayı amaçlamıştır.

Chagall’ın eserlerinde sürekli tekrarlanan sembollerin, hayatının önemli dönüm noktalarını simgelediği düşünülmüştür<sup>71</sup>. Chagall ise eserlerinde “önceden kararlaştırılmış veya düşünülmüş sembolleri kasıtlı olarak hiç bir şekilde kullanmadığını” iddia etmektedir. Hatta Chagall’a göre “*eğer sanat izleyicileri, eserlerinde semboller görüyorsa ve hatta eserleri onların o şekilde hoşuna gidiyorsa*

---

<sup>71</sup> Örneğin inek, hayat ağacı ve tavuğun bereket anlamında kullanılmış olduğunu öne sürenler olmuştur. Tavuk, eserlerinde çoğunlukla sevgililer ile birlikte görülmektedir.

*o zaman o şekilde değerlendirilebilmesinde bir sakınca yoktur*”; ama yine sanatçıya göre burada kasıtlı bir tasarruf yoktur. Chagall’a göre sonradan sanatseverler tarafından takip edilebilen bu tür imgeler, sanatçılar tarafından istemsiz olarak, yaratma esnasında ortaya çıkabilmektedir.

Chagall’ın eserlerinde sıklıkla kullandığı semboller şu şekilde sıralanabilir:

**İnek:** Hayatın mükemmeliyeti: süt, et, deri, güç, boynuz.

**Hayatağacı:** Bir diğer hayat sembolü.

**Horoz:** Bereket simgesi olup genellikle sevgililerle birlikte çizilmiştir.

**Göğüs (genelde çıplak):** erotizm ve yaşamın bereketi olduğu kadar Chagall’ın kadınları olan saygısı duruşunun ifadesidir.

**Kemancı:** Chagall’ın hayatındaki önemli dönüm noktalarının (doğum, evlilik, ölüm gibi) simgesi.

**Eyfel Kulesi:** Gökyüzü, özgürlük.

**Atlar:** Tıpkı Eyfel Kulesi gibi özgürlük simgesi.

**Sirkten Manzaralar:** İnsanlar ve hayvanlar arasındaki uyumun ve insanın içindeki yaratıcılık.

**Pencere:** Chagall’ın özgürlüğe olan tutkusu ve manevi dünya’ya açılan araç.

**Sarkaçlı Saat:** Zaman ve mütevazı yaşam.

**Vitebsk Evleri (Genelde Paris’te olduğu günlerde çizmiştir):** Memleketine olan özlemi.

**İsa’nın Çarmıha Gerilmesi:** Yahudi bir ressam için beklenmedik bir konu. 1930'larda Almanya’da oluşan Yahudi düşmanlığına karşı verilen bir tepki (Goldmann, 2002).

**Ringa Balığı (Genelde uçan balıkla birlikte çizdi):** Babasının bir balık fabrikasında çalışması ile ilgili olabilir. Ayrıca Balık tasviri, 17. yüzyılda Doğu Avrupa'da herhangi bir dinsel anlamı olmaksızın Yahudi halk sanatının sevilen bir parçası olarak görülmüştür. Chagall'da tasvirlerinde sıkça işlediği balık motifi bu geleneğin takipçisi olabilir (Leymarie, 1975: 47). Balık, Hristiyan ikonografisinde İsa'nın sembolü olarak da geçmektedir.

**Şofar:** Musevilik'de Roşaşana ve Yom Kipur bayramlarında çalınan koç veya keçi boynuzundan yapılmış bir borudur. Chagall resimlerinde tasvir edildiği şekli ile yani “şofar tutan iki el” betimlenmesi 18. ve 19. yüzyıllarda Ukrayna başta olmak üzere Doğu Avrupa'daki Yahudi Mezar taşlarında yaygın görülen bir motiftir (Leymarie, 1975: 103).

**Şamdan:** İki kolu (iki mum) şamdan Şabat'ı, yedi kollu Menora (yedi mum) ise dindar Yahudilerin yaşamını (Hasidizmi) simgeler. Menora'nın birçok sembolik anlamı vardır. İlk anlamı “Daimi Işık”ı simgelemesidir. Tanrı yeri ve göğü yarattıktan sonra ilk olarak “*Yei Or - Işık olsun*” demiştir. Bu ışık bir bakıma evrenin ve ruhlarımızın aydınlığını simgelerken, ışığın bilimin aydınlığını ifade etmesi noktasından hareketle, Menora aynı zamanda bilimin devamlılığını ve sonsuzluğunu sembolize eder. Menora'nın yedi ışığı, yaratılışın yedi gününü sembolize eder. Altı çalışma günü ve yedinci dinlenme gününü yani Şabat'ı. Menora bunlardan başka, hayat ağacı olarak nitelenmiştir. Bu saflığı ve kutsallığı simgeler (Altuntaş, 1996).

## SONUÇ

İnsanlık için sanatı da içine alan bir çeşitlilik (ırk, kültür ve din) söz konusu olduğunda; Chagall kendisini haklı olarak “evrensel bir ressam” olarak tanımlar. Bu evrensellik, sanatçının farklı sanat dallarına (resim, heykel, gravür, seramik, vitray) göstermiş olduğu ilgi kadar, aynı zamanda eserlerinde vermiş olduğu konu çeşitliliğini de kapsar.

Chagall’ın vermiş olduğu eser çeşitliliği ve sayısına bakarak ömrü boyunca yoğun ve aralıksız çalışmış olduğunu ve kendini “*Adeta çarmıh yerine tuvale gerilmiş*” olarak hissettiğini biliyoruz. Onun yaratmış olduğu eserlere bakarak, genel anlamda üst seviyede bir bütünlük, evrensellik ve renkli bir çeşitlilik yakalamış olduğu tespit edilebilir.

Chagall, yaratıcılık konusunda sınırları zorlamış, merakın uyandırdığı araştırmacı ruhu, onu daima yeni keşifler konusunda teşvik etmiş ve böylece daima yeni alan ve konularda eserler yaratmıştır. Vitrayları da çok geç yaşta keşfettiği bir çalışma alanı olarak, önemli eserleri arasında sayılmaktadır.

Chagall’ın en büyük ideali, eserlerinin sadece özel resim koleksiyonlarda yer alması olmayıp, resimsel mesajlarının geniş halk kitleleri tarafından görülmesi ve dolayısıyla onlar tarafından algılanmasını da dilemiştir. Nihayetinde vitrayları ile bu misyonunu gerçekleştirdiği açıktır. II. Dünya Savaşı’nın yıkımı ve acılarından sonra Yahudi bir ressam olarak pek çok kilise için vitray yaratarak bir nevi medeniyetler kucaklaşmasının öncüsü olmuştur.

Chagall, Yeni Ahit (İncil)’te Eski Ahit (Tevrat)’te olduğu kadar yakın durmuş gibi bir izlenim vermiş olsa da eserlerinde Yeni Ahit yani İsa ve Hıristiyanlık

betimlemelerini doğrudan doğruya Eski Ahit üzerinde yapmıştır. Yani sanatçı Yeni Ahit ile ilgili konuları Eski Ahit söylemi ile birleştirerek betimlemiştir. Chagall, birçok kilisenin vitrayını yapmıştır; bu vitraylar sanatsal boyutun yanında dini anlam taşıyan ve Kutsal Kitabı kaynak alan eserlerdir. Yani Chagall'ın Eski Ahit ve Yeni Ahit'ten etkilendiği gibi, eserleri de bu iki kültürden beslenmiştir. Bu alandaki eserlerinden de Chagall'ın dini motiflere her zaman yakın durduğunu ve bu konulara son derece hâkim olduğu anlaşılmaktadır. Nitekim Kudüs'teki sinagogun vitraylarının, - ikonografi ve dinsel simgelerin yoğunluğundan dolayı- Eski Ahit ikonografisine hâkim olmayan birinin anlamasının son derece güç olduğu bilinmektedir.

Var olmanın dayanılmaz hafifliğini, aşkın mutluluğunu, devrimin çelişki ve hengâmesini, azınlık olmanın acısını, peygamberlerin yalnızlıklarını, evrenin ve varlıkların kucaklaşmasını böylesine eşsiz resmeden hiçbir sanatçı yoktur.

Sonuç olarak, Chagall'ın bir sanat elçisi olduğunu söylemek abartılı bulunmamalıdır. Tanrı'nın tüm sanatçılar gibi onu da dünyaya sanatı ve barışı göndermek için yarattığı birçok defa dile getirilmiştir. Vitray çalışmaları ise ona bu vazifesini yerine getirebilmesi için eşsiz bir fırsat sunmuştur. Her gün binlerce insanın ziyaret ettiği mimari eserlerin camlarına, kalbinde ve ruhunda hissettiği duyguları aktararak ziyaretçilere sevgi ve barış mesajlarını en etkili biçimde iletmiştir. Hatta eski bir Ortaçağ sanatı olan vitrayın tekrar popüler olmasında Chagall'ın önemli payı olduğunu söylemekle de abartmış sayılmayız, nihayetinde pek çok kilise onun vitrayları sayesinde her gün yüzlerce ziyaretçi çekmektedir.

Chagall modern sanatın kuramlarını ve akımlarını inceleyip 20. yüzyılın önemli sanatçıları arasına kendi üslubu ile katılmakla kalmayıp bu yüzyılın dini resimlerine çağdaş yorumlar katmayı başaran vitraylar gerçekleştirmiştir.

## ÖZET

Bu çalışmada Marc Chagall'ın dinsel konulu vitraylarının bulunduğu Fransa Assy Notre-Dame de Toute Grace, Fransa Moissac Eglise Abbatiale Saint-Pierre Chapelle du Saint Sacrement, Fransa Metz Saint-Etienne Katedrali, Kudüs Hadassah-Hebrew Üniversite Hastane Sinagogu, ABD New York Birleşmiş Milletler Binası, ABD Tarrytown Pocantico Hills The Union Kilisesi, İngiltere Tudeley All Saints Kilisesi, İsviçre Zürich Fraumünster, Fransa Nice Ulusal Mesaj Müzesi, Fransa Reims Notre-Dame Katedrali, İngiltere Chichester Katedrali, Fransa Sarrebourg Şapeli ve Almanya Mainz Saint Stephan Kilisesine ait pencereleri incelenmiştir. Chagall Vitraylarında teknik ve kompozisyon incelenmesinin yanı sıra çizimlerin ikonografik çözümlemesi yapılmıştır. Genel olarak değerlendirildiğinde, Chagall vitraylarının sembolik birer formülleme olduğu, derin anlamlar içerdiği belirlenmiştir. Chagall, ışık ve renklerin uyumu ile dini vaazlarını ve barış hayalini camlara yansıtarak 20 yy. vitray sanatına farklı bir boyut kazandırmıştır.

## **SUMMARY**

This study discusses Marc Chagall's religious subject stained glass works on the windows of Notre-Dame de Toute Grace in France-Assy, Chapelle du Saint Sacrement in France-Moissac, Saint-Etienne Cathedral in France-Metz, Hadassah-Hebrew University Hospital Synagogue in Israel- Jerusalem, United Nations Building in USA-New York, Pocantico Hills The Union Church in USA-Tarrytown, All Saints Church in England-Tudeley, Fraumünster Church in Switzerland-Zurich, Musee National Message Bibleque, in France-Nice, Notre-Dame Cathedral in France-Reims, Holy Trinity Cathedral in England-Chichester, Cordeliers Chapelle in France-Sarrebourg and Saint Stephan Church in Germany-Mainz. The study analyzes the technique and composition and also iconographic interpretation of Chagall's works of stained glass. All in all, it is highly evident that Chagall's stained glass works are compositions of symbolic elements bearing deep meanings. Chagall, through reflecting his religious sermons and dream of peace by blending light and color in glass, added a new dimension to 20<sup>th</sup> century art of stained glass.

## BİBLİYOGRAFYA

- Aaron, N., (2003), **Marc Chagall**, (Rororo-Monographie) Reinbek.
- Altuntaş, Y., (1996), **Yahudilikte Kavram ve Değerler**, Gözlem Yayınları.
- Amishai-Maisels, Z., (1973), **Tapestries and Mosaics of Marc Chagall at the Knesset**,  
(New-York, Tudor.
- Aubert, M., (1931), **La Cathédrale de Metz**, Paris.
- Ara, G., (2002), **Yeryüzünde Yedi İz**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Balz, R. - Krause, H. - Müller, G., (1989), **Theologische Realenzyklopädie**, G. Müller (Ed.),  
C.18, Berlin.
- Bergier, J. F., (2002), **Switzerland, National Socialism, and the Second World War: final report Unabhängige Expertenkommission Schweiz -Zweiter Weltkrieg**, Zürich.
- Brion, M., (1959), **Chagall**, Paris.
- Brion, M., (1968), **L'art fantastique**, Verviers
- Bischof, H., (1999), "Der Geist weht, wo er kann. M.-A. Couturier "im Gespräch"." **Kunst und Kirche, Ökumenische Zeitschrift für Architektur und Kunst**, 4/99, s.233-234
- Bischof, H., (2007), **Marie-Alain Couturier. Ein Traditionalist und Revolutionär. Eine Theologische Biografie**, (IKON. Bild + Theologie), Paderborn.
- Bruhn, S., (2004), **Das Tönende Museum: Musik Des 20. Jahrhunderts Interpretiert Werke Bildender Kunst**, 1.baskı, Gorz (Ed.), Almanya.
- Brunet, N., (2007), "Das Schicksal Zwingt Uns Manchmal Zur Ausführung Bestimmter Arbeiten", **Chagall-Le vitrail/Die Glasmalerei, La Couleur de L'Amour, Vitromusée Romont**, 67-75.

- Calleen J. M., (1989),“... Ich mache Propaganda für den Glauben, nicht für die Kirche“, **Georg Meistermann ile Röportaj, Braunsfeld – Ein Puzzle in 23 Teilen**“, hg. v. Harald Peikert, Köln, 112-117
- Chagall, M., (1959), **Mein Leben**, Stuttgart, Almanya.
- Cömert, B., (1999), **Mitoloji ve İkonografi**, Ankara.
- Däubler, T., (1988), **Im Kampf um die moderne Kunst und andere Schriften (Veröffentlichungen der Deutschen Akademie für Sprache und Dichtung Darmstadt)**, German (Ed.).
- Edgü, F., (2009), “Chagall’ın Dünyası”, **Chagall: Yaşam ve Aşk Baskı Desen ve Resimler**, Begüm Akkoyunlu Ersöz ve Tania Bahar (Ed.), Pera Müzesi Yayını 37, İstanbul.
- Eran- Levian, S., (2009), “Kutsal Kitap İllüstrasyonları”, **Chagall: Yaşam ve Aşk Baskı Desen ve Resimler**, Begüm Akkoyunlu Ersöz ve Tania Bahar (Ed.), Pera Müzesi Yayını 37, İstanbul.
- Forestier, S., (1987), **Marc Chagall- Seine Farbfenster aus Aller Welt**, Stuttgart/ Zürich.
- Forestier,S., (1988), **Marc Chagall – Seine Bilder, Seine Welt**, Stuttgart/ Zürich
- Gilot, F. ve Lake, C., (1964), **Life with Picasso**, New York, Archer Books.
- Giray, K., (2007), Paris Ekolü, **Türkiye Cumhuriyeti Merkez Bankası Sanat Koleksiyonu’ndan Seçkilerle**, T.C. Merkez Bankası Banknot Matbaası, Ankara.
- Goldmann,C.,- Chagall, M., (1998), **Die Chagall Bibel: Einheitsübersetzung Der Heiligen Schrift**, Verlag:Katholisches Bibelwerk.
- Goldmann, C., (2002), “Bild-Zeichen bei Marc Chagall”, **Enzyklopädie zu den Bildern der 'Biblischen Botschaft**, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen, C.2.
- Heuberger, G.,- Grütters, M., (2004), **Marc Chagall; Chagall und Deutschland : Verehrt, Verfemt**, Jüdisches Museum Frankfurt a.M.; Max Liebermann Haus, Münih.

- Hooke, S.H., (1993), **Ortadoğu Mitolojisi**, İmge Kitabevi.
- İnce, G., (2009), “**Yerden Çok Yüksekte Figürler**”, Günlük, Kasım.
- Leymarie, J., (1975), **Marc Chagall: Die Glasfenster von Jerusalem**, Freiburg.
- L’Horte, G., (1996), **La Paix- Marc Chagall**, La Chapelle des Cordeliers (Ed.), Sarrebourg.
- Neumann, E., (1980), **Kunst und Schöpferisches Unbewusstes**, Rascher Verlag, Zürich.
- Maral, M.O., (1970), **Vitray Işıklı Cam Resmi**, Karaca Ofset Basımevi, İstanbul
- Marcade, J.C.,(1985), “Das Russische im Werk von Chagall”, **Marc Chagall. Retrospektive. Arbeiten auf Papier**, Kunsthaus Zürich.
- Maritain, J., (1959), **Chagall, Musee des Arts Decotatifs**, Paris.
- Marq, S. ve Marq, B., (12.07.2009), **Sözlü Görüşme** Reims, Fransa.
- Mayer, K., (1984), **Der Gott der Väter**, Würzburg.
- Mayer, K., (2009), **Sözlü Görüşme (07.07.2009)**, Mainz, Almanya.
- Metzinger, J., (1996), “Thorn-Prikker”, **Biographisch-Bibliographisches Kirchenlexikon** C.11, Herzberg.
- Meyer, F., (1963), **Marc Chagall: Life and Work**, New York: Harry N. Abrams.
- Meyer, B., (1993), “Die Blumensträuße in der Fensterrose von Le Saillant” ,**Chagall et Le Vitrail: "De La Pierre a La lumiere"** by Marc (Patrick Perry, Mireille Mentre et al essays).
- Meyer, M., (2007), “Der Durchzug durch das Lichtmeer”, **Chagall- Le vitrail/ Die Glasmalerei, La Couleur de L’Amour, Vitromusée Romont**, 7.
- Nathalie, H.B.- Meyer, M.- Sauterel, V.- Tarenne, V.- Trümpler, S., (2007), **Marc Chagall le vitrail Die Glasmalerei La Couleur de l’Amour**, Vitromusée Romont, Schweizerisches Forschungszentrum für Glasmalerei und Glaskunst.

- Ocak, A., Y., (2007), **İslam-Türk İnançlarında Hızır veya Hızır- İlyas Kültü**, Kabalıcı Yayınları.
- Provoyeur, P., (1985), “Arbeiten auf Papier 1907- 1983”, **Marc Chagall. Retrospektive. Arbeiten auf Papier**, Kunsthaus Zürich.
- Riedel I., (1985), **Marc Chagalls Grüner Christus, Ein ganzheitliches Gottesbild - Wiederentdeckung der weiblichen Aspekte Gottes. Tiefenpsychologische Interpretation der Fraumünster-Fenster in Zürich**, Walter-Verlag Düsseldorf.
- Roditi, E., (1962), “Observations: Chagall’s Windows”, **Commentary**, 33, 2,152–154.
- Sager, P., (1979), **Süd-England: Von Kent bis Cornwall: Architektur und Landschaft: Literatur und Geschichte (DuMont Kunstreiseführer)**, German (Ed.), DuMont.
- Sauser, E., (2000), “Marie-Alain Couturier”, **In Biographisch-Bibliographisches Kirchenlexikon (BBKL)**, C.17, Herzberg.
- Sauterel, V., (2007), Das Glasmalerische Werk Marc Chagalls, **Marc Chagall le vitrail Die Glasmalerei La Couleur de l’Amour**, Nathalie Hazan-Bruner, Meret Meyer, Valerrie Sauterel, Vivienne Tarenne ve Stefan Trümpler (Ed.), Vitromusée Romont, Schweizerisches Forschungszentrum für Glasmalerei und Glaskunst, 103-109.
- Schild, R., (2003), “Türkiye’deki Yaşamları ve Evren kültürleriyle Aşkenaz Yahudileri”, **Görüş (Türk Sanayicileri ve İşadamları Derneği Yayın Organı)**, 44–51.
- Schneider, D.E., (1946), “A Psychoanalytic Approach to the Painting of Marc Chagall”, **College Art Journal**, 6, 2, 115–124.
- Schwennicke, D., (1978), Europäische Stammtafeln: Stammtafeln zur Geschichte der Europäischen Staaten, Verlag von J. A. Stargardt, Marburg.
- Shneiderman, S. L., (1977), **Chagall Torn?**, Midstream, June-July, 49-62.
- Serenas, V., (2009), “Aforizmalar”, **Felsefe Yazın**, Yıl:5, No:15, Kasım/ Aralık, s.83.

- Sommer, J., (1995), **Marc Chagalls verstecktes Juwel aus Glas und Licht**, Berliner Zeitung.
- Sözen, M.- Tanyeli, U., (1986), **Sanat Kavramları ve Terimleri Sözlüğü**, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- Şevki, A., (2009), “Özgün Mavi’nin Şair Ressamı: Chagall”, **Edebiyat ve Yorum**, Havuz Yayınları, İstanbul, 461-468.
- Tarenne,V., (2007), “Eine Handschrift Eines Malers, Einige Überlegungen Zu Chagalls Quellen Und Entwurfsmethoden”, **Chagall-Le vitrail/Die Glasmalerei, La Couleur de L’Amour, Vitromusée Romont**, 76-85.
- Teshuva, J.B., (2008), **Marc Chagall: 1887-1985**, Özel Sayı, 25. baskı, Taschen.
- Thieme, U., Becker, F. ve Vollmer, H., (2008), **Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart, Zwanzigstes Jahrhundert**, Leipzig.
- Trümpler, S., (2007), “Lichtfüllte Farbe- Die Glasmalerein Marc Chagalls”, **Chagall-Le vitrail/ Die Glasmalerei, La Couleur de L’Amour, Vitromusée Romont**, 87-100.
- Werner, A., (1962), “Chagall’s Jerusalem Windows”, **Art Journal**, 21, 4, 224–232.
- Velan, C., (2004,15. Mayıs), Der Esel und die Stiere, David McNeil İle Röportaj, **Berliner Zeitung**, Arşiv.
- Vogelsanger-de Roche, I., (1971), **Die Chagall-Fenster in Zürich**, Orell Füssli Verlag Zürich.

## **Elektronik Bibliyografya**

- Bursa Protestan Kilisesi, Hâkimler bölümleri, Hâkimler 4, Debora, 2006,  
<http://www.bursakilisesi.com>, (Erişim Tarihi: 01.06.2008).
- Cam süsleme sanatı; Vitray, <http://www.nuveforum.net/75-digerleri/23181-vitray/>, (Erişim Tarihi: 28.07.2010).
- Chagall und die Glasfenster – Kirchenfenster, [http://www.art-perfect.de/marc\\_chagall\\_fenster.htm](http://www.art-perfect.de/marc_chagall_fenster.htm), (Erişim Tarihi: 21.10.2010).
- Chartres, Vitray Ülkesi, Vitray, Sanat, <http://www.sanatsayfam.com/genel/vitray.html>, (Erişim Tarihi: 06.04.2008).
- Danis, J., (2001), “David Mourns Absalom”, The Marian Library/International Marian Research, Institute, <http://campus.udayton.edu/mary/gallery/works/davidmournsabsalom.htm>, (Erişim Tarihi: 10.04.2008).
- Eluard, P., Marc Chagall, Leben Und Werk, <http://www.kulturtussi.de>, (Erişim Tarihi: 01.04.2008).
- Frahling A., Chagalls Mystik III, Anmerkung zum Züricher Jakobsfenster”, <http://www.adolf.frahling.de>, (Erişim Tarihi: 03.05.2008).
- Frank Kralı I. Clovis, Tarih Sayfası, <http://www.tarihsayfasi.com/medeniyetler-tarihi/farnklar-ve-clovis.html>, (Erişim Tarihi: 03.12.2010).
- Gensch, H. R., Die Jerusalemer Fenster der SynagodesHadassah-Hebrew-University-Hospital in Jerusalem von Marc Chagall, <http://www.philippuskirche.de>, (Erişim Tarihi:27.03.2008).
- Gladstone J., Chagall Art and War- Chagall’s Crucifixion, <http://www.californiachronicle.com/articles/25013>, (Erişim Tarihi:07 Aralık 2009).

Girgin E. Ç., Chagall Sergisi ya da Başkası Olma Kendin Ol,

<http://emincetingirgin.blogspot.com.>, (Erişim Tarihi: 08.04.2010).

Grün: Hoffnung, aber auch Unreife, Farbsymbolik, <http://www.bildungsservice.at>, (Erişim

Tarihi: 08.04.2008).

Grüner Himmel über dem Heiligen Land ein Zeichen des Zweiten Kommens?,

<http://www.diewunderseite.de>, (Erişim: 08.04.2008).

Jung, M., Jakob und die Himmelsleiter Predigt über Genesis,

<http://www.predigtenundprivates.de>, (Erişim Tarihi: 01.06.2008).

Jeanne D'Arc, Wikipedia,

[http://de.wikipedia.org/wiki/Kookaburra/Fahne\\_der\\_Jeanne\\_D.27Arc](http://de.wikipedia.org/wiki/Kookaburra/Fahne_der_Jeanne_D.27Arc), (Erişim Tarihi:  
01.12.2010).

Kutsal Kitap, Eski Antlaşma, Yeremya, <http://kutsal->

[kitap.net/bible/tr/index.php?mc=1&sc=772](http://kitap.net/bible/tr/index.php?mc=1&sc=772) (Erişim Tarihi: 01.06.2008).

Kutsal Bir Tanrı İle Savaş ve Barış, <http://www.hristiyan.net/holinessofgod/7.htm>, (Erişim

Tarihi: 10.05.2008).

Kutsal Kitap, Eski Antlaşma, <http://kutsal-kitap.net/bible/tr/index.php?mc=1>, (Erişim Tarihi:

07.05.2008).

Marc Chagall Fenster Art-Perfect, [http://www.art-erfect.de/marc\\_chagall\\_fenster.htm](http://www.art-erfect.de/marc_chagall_fenster.htm),

(Erişim Tarihi: 02.04.2008).

Moissac, The Abbey Church, <http://tourisme.moissac.fr/web/EN/152-leglise-abbatiale.php>,

(Erişim Tarihi: 27.09.2010).

Papke, W., ICHTHYS-War Jesus ein Fisch,

<http://64.233.183.104/search?q=cache:4FcVLkQ9J7EJ:www.dan61.de>,

(Erişim Tarihi: 27.03.2008).

Salböel, Wikipedia Die freie Enzyklopadie, <http://de.wikipedia.org/wiki/Salb%C3%B6el>,  
(Erişim Tarihi: 21.05.2008).

Salzmann, K., Fenster von Marc Chagall im Fraumünster Zürich,  
<http://www.salzmaenner.ch/projekte/2003/2003-04-05-chagall/index.html>, (Erişim:  
01.06.2008).

Schlögel, K., Die erste Stadt der neuen Welt, <http://www.zeit.de/2006/04/A-Vitebsk>, (Erişim  
Tarihi: 02.04.2008).

Sello, G., Glasfenster für-Jerusalem, <http://www.zeit.de/1964/40/GJasfenster-fuer-Jerusalem>,  
(Erişim: 10.04.2008).

Stephani, C., 2004, Verfemt und verehrt:Das Auge des Rabbiners, Marc Chagalls Rückkehr  
nach Berlin, <http://david.juden.at/kulturzeitschrift/61-65/62-Stephani2.htm>, (Erişim  
Tarihi: 27.03.2008).

Wedd P. D., The Message of the Windows, What to look for in the Chagall windows at  
Tudeley, <http://www.tudeley.org/Message%20of%20windows.doc>, (Erişim Tarihi:  
27.03.2008).

<http://www.predigtenundprivates.de/genesis28.htm>, (Erişim Tarihi: 27.03.2008).

<http://www.hristiyan.net/7.htm>, (Erişim Tarihi: 29.11.2010).