

**T.C.
ERCIYES ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RUS DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI
RUS DİLİ VE EDEBİYATI BİLİM DALI**

**İVAN BİLİBİN İLLÜSTRASYONLARINDA SLAV
MİTOLOJİSİ VE ART NOUVEAU**

**Hazırlayan
Duygu ÖZAKIN**

**Danışman
Prof. Dr. Sevinç ÜÇGÜL**

Yüksek Lisans Tezi

**Temmuz 2013
KAYSERİ**

**T.C.
ERCIYES ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RUS DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI
RUS DİLİ VE EDEBİYATI BİLİM DALI**

**İVAN BİLİBİN İLLÜSTRASYONLARINDA SLAV
MİTOLOJİSİ VE ART NOUVEAU
(Yüksek Lisans Tezi)**

**Hazırlayan
Duygu ÖZAKIN**

**Danışman
Prof. Dr. Sevinç ÜÇGÜL**

**Temmuz 2013
KAYSERİ**

BİLİMSEL ETİĞE UYGUNLUK

Bu çalışmadaki tüm bilgilerin, akademik ve etik kurallara uygun bir şekilde elde edildiğini beyan ederim. Aynı zamanda bu kural ve davranışların gerektirdiği gibi, bu çalışmanın özünde olmayan tüm materyal ve sonuçları tam olarak aktardığımı ve referans gösterdiğimi belirtirim.

Duygu ÖZAKIN

“İvan Bilibin” İllüstrasyonlarında Slav Mitolojisi ve Art Nouveau adlı **Yüksek Lisans tezi**, Erciyes Üniversitesi Lisansüstü Tez Önerisi ve Tez Yazma Yönergesi’ne uygun olarak hazırlanmıştır.

Tezi Hazırlayan

Duygu ÖZAKIN

Danışman

Prof. Dr. Sevinç ÜÇGÜL

Rus Dili ve Edebiyatı ABD Başkanı

Ad Soyad İmza

Prof.-Dr.-Sevmeç ÜGÜL danışmanlığında Duygu ÖZAKIN tarafından hazırlanan
"İvan Bilibin İllüstrasyonlarında Slav Mitolojisi ve
Art Nouveau" adlı bu çalışma, jürimiz
tarafından Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimleri Enstitüsü
Rus Dil ve Edebiyatı Anabilim Dalında Yüksek Lisans tezi olarak kabul
edilmiştir.

01.07.2013

JÜRİ:

Danışman

: Prof.-Dr.-Sevmeç ÜGÜL

Üye

: Prof.-Dr.-Nurten KARASU GÖKŞE

Üye

: Doç.-Dr.-Ali Volkan ERDEMİR

ONAY:

Bu tezin kabulü Enstitü Yönetim Kurulunun 19./07./2013 tarih ve 12 sayılı kararı ile onaylanmıştır.

19.07.2013
Prof. Dr. Eütfullah ÇEBECİ
Enstitü Müdürü

ÖNSÖZ/TEŞEKKÜR

“İvan Bilibin İllüstrasyonlarında Slav Mitolojisi ve Art Nouveau” adlı tez çalışmamın çerçevesinin belirlenmesinde, eserlerin incelenmesinde, yorumlanmasında beni yönlendiren, bana inanan ve yeniliklere açık oluşuyla hayalimdeki çalışmayı gerçekleştirmeme olanak tanıyan tez danışmanım Sayın Prof. Dr. Sevinç ÜÇGÜL’e; değerli vaktini ayırarak bulguların tutarlılığı konusunda bana yardımcı olan, eleştirileriyle beni yüreklendiren ve çalışmanın ihtiyaç duyduğu profesyonel bakışı sayesinde edinmeye çalıştığım Sayın Prof. Dr. Nurdan KARASU GÖKÇE’ye; gerek özenle seçerek ulaşmamı sağladığı kaynaklarla gerekse her tez görüşmesinde usanmadan sorularımı yanıtlamasıyla ve eleştirileriyle tezimde emeği geçen Sayın Doç. Dr. Ali Volkan ERDEMİR’e teşekkür ederim. Çalışmanın fikir aşamasından sonuçlandırılmasına dek, mitolojiden resim sanatına incelemelerimde, yabancı dildeki kaynakların çözümlenmesinde, konuya farklı açılardan bakmam hususunda vaktini ve emeklerini esirgemeyen hocam Araş. Gör. Dr. Erdem ERİNÇ’e ve çalışmam boyunca bilimsel görüşleri kadar motive edici enerjisiyle de çalışmama katkı sağlayan değerli meslektaşım Araş. Gör. Selin TEKELİ’ye; sanat ve edebiyata duyduğum ilgiyi, dolayısıyla çalışmamın temelini borçlu olduğum annem Meryem KARAKOÇ’a, tezimin her aşamasında hissettirdikleri destekten ötürü teşekkür ederim.

Duygu ÖZAKIN

Kayseri, Temmuz 2013

İVAN BİLİBİN İLLÜSTRASYONLARINDA SLAV MİTOLOJİSİ VE ART NOUVEAU

Duygu ÖZAKIN

Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü

Yüksek Lisans Tezi, Temmuz 2013

Danışman: Prof. Dr. Sevinç ÜÇGÜL

KISA ÖZET

Gotik'in yerel unsurlarla ve mitolojik simgelerle kurduğu bağ, Art Nouveau'nun süslemeye verdiği önemle bütünleşir. İvan Bilibin'in yapıtlarında, Slav mitolojisinin mistik ve gerçeküstü yönü, tekinsiz hikâyeleri Gotik'i çağrıştırırken; folklorik unsurlar, sanatçının Art Nouveau'ya özgü süslemelere Rus stili bir yaklaşım getirmesine olanak tanır.

Bu çalışmada, daha ziyade Batı Avrupa ve Amerika'da etkili olan ancak oluşum sürecinde Uzak Doğu sanatının stilize doğa betimlemeleri ve net çizgilerinden ilham aldığını gözlemlediğimiz melez Art Nouveau'nun, Rus sanatındaki uygulamalarını Bilibin resimleri üzerinden incelemek, Bilibin eserlerinin mitolojik temalarını Art Nouveau ve Gotik'le ilişkilendirmemize somut deliller bulabilmek amaçlanmıştır. Böylelikle Batıya özgü kabul edilen akımların "Rus stili" çeşitlemeleri üzerinden, Rus modernizminde yerel unsurların kullanımının, hangi stil birlikteliklerine ve yeniliklere imkân tanıdığı tartışmaya açılacaktır.

Üç bölümden oluşan çalışmamızın "Antik Çağdan Modernizme Sanatsal İfade Biçimlerinin Dönüşümü" adlı ilk bölümünde, ritüellerden modern edebiyata evrilen anlatılardan yola çıkarak, metne eşlik eden görsel unsurlar olarak illüstrasyon sanatı üzerinde durulmuş ve illüstrasyona altın çağını yaşatan Art Nouveau'ya yer verilmiştir. Bilibin'in Rus halk masalları için hazırladığı illüstrasyonları Panofsky metoduyla incelediğimiz ve Slav mitolojisi motiflerini ele aldığımız "İvan Yakovleviç Bilibin" adlı ikinci bölümde, sanatçının Rus "Mir iskusstva/Sanat Dünyası" hareketine katkılarından söz edilmiştir. "Modernizmde Geleneksel Biçimlerin Rolü" başlıklı son bölümde ise Art Nouveau'nun Rus tarzı uygulamalarını aydınlatmak üzere, stilin geleneksel kökenleri,

Bilibin illüstrasyonları ile paralel olarak irdelenmiş ve mitoloji, Gotik ve Art Nouveau'da kadın problemi üzerinde durulmuştur.

Akademik çalışmalar arasında mitoloji ve bu alanın diğer disiplinlerle bağıntısı üzerine pek çok metin bulunduğu halde, Slav mitolojisi bakir bir alan olarak kalmıştır. Bunda, Rus diline hâkim araştırmacıların farklı alanlara yönelmesinin ve karşılaştırmalı mitoloji araştırmacılarının Rusça orijinal kaynakları anlama ve çözümlemede yaşadığı problemlerin etkili olduğunu görüyoruz. Rus dilini, inanışını, halk hikâyelerini, operalarını etkileyen Slav mitolojisini, bu anlamda çalışmaya değer buluyoruz.

Anahtar Sözcükler: İvan Bilibin, Slav Mitolojisi, Art Nouveau, İllüstrasyon, Rus Modernizmi

SLAVIC MYTHOLOGY AND ART NOUVEAU IN IVAN BILIBIN'S ILLUSTRATIONS

Duygu ÖZAKIN

Erciyes University Graduate School of Social Sciences

Ms. A. July 2013

Supervisor: Prof. Dr. Sevinç ÜÇGÜL

ABSTRACT

Connection of Gothic between local elements and mythological symbols integrates with importance given to decoration by Art Nouveau. In Ivan Bilibin's works, while mystical and surrealistic aspects and uncanny stories of Slavic mythology remind of Gothic, folkloric elements enable the artist to bring a Russian style approach to Art Nouveau ornaments.

In this study, it is aimed to examine practices of hybrid Art Nouveau (which is rather effective in Western Europe and America but was inspired by clear lines and stylized nature depiction of Far Eastern art in the process of formation) in Russian art through Bilibin's works and to find concrete evidences for association between mythological themes of Bilibin's works, Art Nouveau and Gothic. It will be discussed that through "Russian style" variations of Western art movements, which combinations of artistic styles and innovations enable the usage of local elements in Russian modernism.

In the first chapter of our study called "Transformations of Artistic Expressions from Antiquity to Modernism" emphasized on the art of illustration as a visual element that accompanies the text and was given place to Art Nouveau that preserves the Golden Age of Illustration, on the basis of narratives evaluating from rituals to modern literature. In the second chapter called "Ivan Yakovlevich Bilibin", in which we examined Bilibin's illustrations to Russian folk tales by Panofsky's method and discussed motifs of Slavic mythology, it was mentioned that the artist's contributions to Russian movement "Mir iskusstva / World of Art". In the last chapter called "The Role of Traditional Forms in Modernism", to illuminate Russian style practices of Art Nouveau, traditional origins of the style were examined in parallel with Bilibin's

illustrations and was focused on the woman question in mythology, Gothic and Art Nouveau.

There are many studies in academic sphere on mythology and its relation between the other disciplines, however, Slavic mythology has been an untouched area. This situation is affected by orientation of Russian speaking researchers to different areas and problems of comparative mythology researchers in understanding and analyzing Russian original sources. In this sense, it is worth to study Slavic mythology that influencing Russian language, belief, folk tales and operas.

Keywords: Ivan Bilibin, Slavic Mythology, Art Nouveau, Illustration, Russian Modernism.

İÇİNDEKİLER

İVAN BİLİBİN İLLÜSTRASYONLARINDA SLAV MİTOLOJİSİ VE ART NOUVEAU

BİLİMSEL ETİĞE UYGUNLUK	i
YÖNERGEYE UYGUNLUK.....	ii
KABUL ONAY	iii
ÖNSÖZ/TEŞEKKÜR	iv
KISA ÖZET	v
ABSTRACT	vii
İÇİNDEKİLER	ix
RESİMLER LİSTESİ	xi
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM

ANTİK ÇAĞDAN MODERNİZME SANATSAL İFADE BİÇİMLERİNİN DÖNÜŞÜMÜ

1.1. Ritüel, Mit, Efsane, Destan ve Peri Masallarından Modern Edebiyata Geçiş ...	5
1.2. Edebiyat ve Görsel Sanatlar İlişkisi Bağlamında Kitap İllüstrasyonu	16
1.3. “Yüzyılın Sonu”nda Art Nouveau	24

İKİNCİ BÖLÜM

İVAN YAKOVLEVIÇ BİLİBİN

2.1. İvan Yakovleviç Bilibin ve Estetik ve Edebî Bir Ekol Olarak “Mir iskusstva/Sanat Dünyası”	32
2.2. İvan Bilibin’in Rus Halk Masalları İllüstrasyonlarının Panofsky Metoduyla Analizi	42
2.2.1. Güzel Vasilisa.....	44
2.2.2. Altın Horoz.....	54

2.2.3. Prens İvan, Ateş Kuşu ve Gri Kurt	59
2.2.4. Kurbağa Prens	66
2.2.5. Çar Saltan	68
2.2.6. Beyaz Ördek	73
2.2.7. Mar'ya Morevna	76
2.2.8. Finist Parlak Doğan'ın Tüyü	80

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

MODERNİZMDE GELENEKSEL BİÇİMLERİN ROLÜ

3.1. Modern Sanatta 'Rus Stili'ni Yaratmak: İvan Bilibin İllüstrasyonlarında Art Nouveau Özellikleri	83
3.1.1. Orta Çağ Sanatı ve Art Nouveau	86
3.1.2. Gotik Mimari, Gotik Edebiyat ve Art Nouveau	93
3.1.3. Barok, Rokoko ve Art Nouveau	98
3.1.4. Arts&Crafts ve Art Nouveau	103
3.1.5. Japonisme ve Art Nouveau	108
3.2. Erkeğin Seyrine Sunulanlar ve Cadı İmgesi: Mitoloji, Gotik ve Art Nouveau'da Kadın Problemi	119
SONUÇ	135
EKLER	142
KAYNAKÇA	172
ÖZ GEÇMİŞ	182

RESİMLER LİSTESİ

Resim 1: İ.Y. Bilibin, “Güzel Vasilisa” masalı için ilk sayfa illüstrasyonu, 1900.	144
Resim 2: İ.Y. Bilibin, “Baba Yaga”, 1900.	145
Resim 3: İ.Y. Bilibin, “Güzel Vasilisa” için kapak sayfası, 1901	145
Resim 4: İ.Y. Bilibin, “Vasilisa ve Beyaz Süvari”, 1900	145
Resim 5: İ.Y. Bilibin, “Kızıl Süvari”, 1899.	145
Resim 6: İ.Y. Bilibin, “Siyah Süvari”, 1900.	146
Resim 7: İ.Y. Bilibin, “Güzel Vasilisa”, 1900.	147
Resim 8: İ.Y. Bilibin, “Güzel Vasilisa”, 1900.	147
Resim 9: İ.Y. Bilibin, “Altın Horoz”, 1906.	147
Resim 10: İ.Y. Bilibin, “Altın Horoz”, 1906.	147
Resim 11: İ.Y. Bilibin, “Altın Horoz”, 1906.	148
Resim 12: İ.Y. Bilibin, “Altın Horoz”, 1906.	148
Resim 13: İ.Y. Bilibin, “Altın Horoz”, 1906.	149
Resim 14: İ.Y. Bilibin, “Prens İvan, Ateş Kuşu ve Gri Kurt”, 1899.	149
Resim 15: İ.Y. Bilibin, “Prens İvan, Ateş Kuşu ve Gri Kurt”, 1899.	150
Resim 16: İ.Y. Bilibin, “Prens İvan, Ateş Kuşu ve Gri Kurt”, 1899.	151
Resim 17: İ.Y. Bilibin, “Prens İvan, Ateş Kuşu ve Gri Kurt”, 1899.	151
Resim 18: İ.Y. Bilibin, “Prens İvan, Ateş Kuşu ve Gri Kurt”, 1899.	151
Resim 19: İ.Y. Bilibin, “Prens İvan, Ateş Kuşu ve Gri Kurt”, 1899.	151
Resim 20: İ.Y. Bilibin, “Prens İvan, Ateş Kuşu ve Gri Kurt”, 1899.	152
Resim 21: İ.Y. Bilibin, “Kurbağa Prenses”, 1899.	152
Resim 22: İ.Y. Bilibin, “Kurbağa Prenses”, 1899.	152
Resim 23: İ.Y. Bilibin, “Kurbağa Prenses”, 1900.	152
Resim 24: İ.Y. Bilibin, “Kurbağa Prenses”, 1899.	153

Resim 25: İ.Y. Bilibin, “Çar Saltan”, 1905.....	153
Resim 26: İ.Y. Bilibin, “Çar Saltan”, 1905.....	153
Resim 27: İ.Y. Bilibin, “Çar Saltan”, 1905.....	153
Resim 28: İ.Y. Bilibin, “Çar Saltan”, 1904.....	154
Resim 29: İ.Y. Bilibin, “Çar Saltan”, 1905.....	154
Resim 30: İ.Y. Bilibin, “Çar Saltan”, 1905.....	155
Resim 31: İ.Y. Bilibin, “Beyaz Ördek”, 1902.....	155
Resim 32: İ.Y. Bilibin, “Beyaz Ördek”, 1902.....	155
Resim 33: İ.Y. Bilibin, “Beyaz Ördek”, 1902.....	156
Resim 34: İ.Y. Bilibin, “Beyaz Ördek”, 1902.....	156
Resim 35: İ.Y. Bilibin, “Mar’ya Morevna”, 1900	157
Resim 36: İ.Y. Bilibin, “Mar’ya Morevna”, 1900.	158
Resim 37: İ.Y. Bilibin, “Mar’ya Morevna”, 1900	158
Resim 38: İ.Y. Bilibin, “Mar’ya Morevna”, 1900.	158
Resim 39: İ.Y. Bilibin, “Mar’ya Morevna”, 1900.	158
Resim 40: İ.Y. Bilibin, “Mar’ya Morevna”, 1900.	159
Resim 41: İ.Y. Bilibin, “Finist Parlak Doğan’ın Tüyü”, 1900.....	159
Resim 42: İ.Y. Bilibin, “Finist Parlak Doğan’ın Tüyü”, 1900.....	160
Resim 43: İ.Y. Bilibin, Finist Parlak Doğan’ın Tüyü, 1900.	161
Resim 44: İ.Y. Bilibin, Finist Parlak Doğan’ın Tüyü, 1900	161
Resim 45: İ.Y. Bilibin, “Finist Parlak Doğan’ın Tüyü”, 1900.....	161
Resim 46: İ.Y. Bilibin, “Finist Parlak Doğan’ın Tüyü”, 1900.....	161
Resim 47: İ.Y. Bilibin, “Aziz Prens Vladimir”, 1926.....	162
Resim 48: İ.Y. Bilibin, “Aziz Prens Vladimir”, 1926.....	162
Resim 49: İ.Y. Bilibin, “Modest Mussorgski’nin Boris Godunov Operası için Eskiz”, 1930.....	162

Resim 50: İ.Y. Bilibin, “Volga”, 1903.....	163
Resim 51: İ.Y. Bilibin, “Volga ve Mikula”, 1913.	163
Resim 52: İ.Y. Bilibin, “Volga”, 1902.....	163
Resim 53: İ.Y. Bilibin, “Okçu Andrey ve Karısı”, 1919.	164
Resim 54: İ.Y. Bilibin, “Bilmediğim Bir Yere Git, Bilmediğim Bir Şey Getir”, 1935.	164
Resim 55: İ.Y. Bilibin, “Çar Goroh”, 1905.....	164
Resim 56: : İ.Y. Bilibin, “Bayram Giysileri İçinde Vologdalı Genç Kadın”, 1905.	164
Resim 57: İ.Y. Bilibin, A.E. Benekis İçin Ekslibris”, 1922.....	165
Resim 58: İ.Y. Bilibin, “Balıkçı ve Balığın Masalı”, 1908.....	165
Resim 59: İ.Y. Bilibin, “Balıkçı ve Balığın Masalı”, 1908.....	165
Resim 60: İ.Y. Bilibin, “Aleksandriya Sergisi Bileti”, 1924.	165
Resim 61: İ.Y. Bilibin, “Paris Rus Operası Dergisi Kapağı”, 1930.....	166
Resim 62: İ.Y. Bilibin, “Ateş Kuşu Dergisi Kapağı”, 1926.	166
Resim 63: İ.Y. Bilibin, “Çar Saltan”, 1905.....	166
Resim 64: İ.Y. Bilibin, “Çar Saltan”, 1905.....	167
Resim 65: William Morris’e ait kumaş tasarımı. 1883.....	167
Resim 66: William Morris’e ait duvar kâğıdı tasarımı, 1876.	167
Resim 67: İ.Y. Bilibin, “Çar Saltan”, 1905.....	168
Resim 68: İ.Y. Bilibin, “Çar Saltan”, 1905.....	168
Resim 69: Katsushika Hokusai, “Kanagawa Açığında Büyük Dalga”, 1829-’32.	168
Resim 70:İ.Y. Bilibin, “Dobrnıya Nikitiç”, 1941.	169
Resim 71:İ.Y.Bilibin,1900 tarihli bir dergi kapağı detayı	169
Resim 72: İ.Y. Bilibin, Zmey Gorıniç, 1912.	169
Resim 73: İ.Y. Bilibin, Kazan Sergisi Afişi, 1909.....	169
Resim 74: İ.Y. Bilibin, “Volga”, 1927.	170
Resim 75: İ.Y. Bilibin, “Volga”, 1927.	170

Resim 76: İ.Y. Bilibin, “Volga”, 1927.	170
Resim 77: İ.Y. Bilibin, “Aziz Boris ve Gleb Gemide”	170
Resim 78: Utagawa Kunisada, “Dragon”, 1860.	171
Resim 79: Okumura Masanobu, “At Üstünde Genç Samuray”, 1745.	171
Resim 80: İ.Y. Bilibin, “Alkonost”, 1905.....	171
Resim 81: İ.Y. Bilibin, “Sirin”, 1905.....	171

GİRİŞ

Düşünce ve sanat tarihinde “yüzyılın sonu” terimiyle anılan 19. yüzyılın sonu ve 20. yüzyılın başı arasındaki dönemde eserler veren, edebiyat, tiyatro ve opera yapıtları için gerçekleştirdiği illüstrasyonlarla disiplinler arası çalışmalar için elverişli bir stile sahip olan Rus ressam İvan Yakovleviç Bilibin’in (1876-1942) sanatında öne çıkan Slav mitolojisi ve dönemin başat sanat akımlarından Art Nouveau etkilenimi, bu çalışmanın konusunu teşkil etmektedir.

Mitolojik söylencelerin edebiyatın ortaya çıkışına katkı sağladığı fikri, Oedipus’un psikolojide, Rus folklorunun dilde, kendine özgü yeteneklerle donanmış tanrıların dinde, hatta mitler aracılığı ile yeniden üretilen ataerkil söylemin gelişen teknoloji ile birlikte reklamcılıkta kendine yer bulması gibi örneklerle çeşitlendirilebilir. Söylence ile edebiyatın ilk adımlarını ve plastik sanatları ilişkilendireceğimiz ve gerekçelerimizi ortaya koyacağımız bu tez, mitoloji ile edebiyat ilişkisini inkârın, Homeros’u inkâr etmek anlamına geleceği fikrini kılavuz edinecektir.

“İvan Bilibin İllüstrasyonlarında Slav Mitolojisi ve Art Nouveau” adlı tezimiz üç ana bölümden oluşmaktadır:

“Antik Çağdan Modernizme Sanatsal İfade Biçimlerinin Dönüşümü” başlıklı ilk bölümde, konunun kavramsal çerçevesini oluşturmak için betimleyici yöntemle ilerlememiz bir zorunluluk olacak; mit, mitoloji, efsane gibi birbiriyle ilişkili fakat kimi zaman yanlış biçimde kullanılabilen kavramları netleştirmeye çalışacağız. Buradan hareketle, mitolojiden edebiyata geçişi de ele alacağız. Yine edebiyat ve görsel sanatların kesişme noktasında incelenecek olan illüstrasyon, bu bağlamda ele alınacak. Bölümde son olarak, Bilibin sanatında ağırlığını hissettiren Art Nouveau üzerinde duracak; bu stilin oluşumunda doğrudan etkili olan “yüzyılın sonu” olgusuna değineceğiz. Böylelikle sözü, söylenceden plastik sanatlara, antik çağdan biçim birlikteliklerine yön veren modernist sanata getirmiş olacağız.

Çalışmamızın “İvan Yakovleviç Bilibin” başlığını taşıyan ikinci bölümünde, sadece ressam için değil Rus modern sanat tarihi için de dönüm noktası sayılabilecek bir oluşumun; “Mir iskusstva/Sanat Dünyası” hareketinin faaliyetleri bağlamında Bilibin’in sanat yaşamını ele alacağız. Hareketi İngiliz mukabilleri ile birlikte değerlendirerek Rus sanat ve edebiyat ortamının evrensel ilerlemenin hangi noktasında konumlandığını göstermiş olacağız. Karşılaştırmalı yöntemden yararlanacağımız bu kısımda, “Mir iskusstva/Sanat Dünyası”nın dönemin Rus edebiyatı ile ilişkisi, yayınladığı dergi ve ekolden ayrılan şair ve filozofların çıkardığı tanınmış “Noviy put’/Yeni Yol” dergisi bağlamında ele alınacak. Bilibin sanatında Slav mitolojisi ve Art Nouveau etkisini, ressamın illüstrasyonlarını masallara göre sınıflandırarak, Alman sanat tarihçi Erwin Panofsky’nin (1892-1968) adıyla anılan ve resmi üç aşamada analiz eden Panofsky metoduyla inceleyeceğiz. Mitolojik ve folklorik kahramanları niteliklerine göre tasnif ettikten sonra, Bilibin sanatında nasıl yansıtıldıklarına odaklanacağız. Sözelimi Güzel Vasilisa ya da Çar Saltan’ın plastik sanatlarda nasıl vücut bulduğu; görsele aktarımda dönem stilinin, illüstrasyonu yapılan edebi eserde hâkim tonun, toplumsal kabullerin etkisini konu edineceğiz. İyi ile kötü arasında net sınırlar çizen ve Rus biçimciliğinin önemli temsilcilerinden Vladimir Yakovleviç Propp’a (1895-1970) göre belli başlı otuz bir model etrafında şekillenen folklorik unsurları, “Propp metoduna göre değerlendireceğiz.

“Modernizmde Geleneksel Biçimlerin Rolü” başlıklı açıklayıcı son bölümde, yerelden aldıkları nitelikleri ile birbirini besleyen; görsel anlamda kıvrımları, bitki desenleri, aynı zamanda karanlık mekânları, uğursuz yaratıkları, mistik kahramanları ile keşişen ve gerçek olgusunun klasik anlayıştan koparak çoklu varolma biçimlerine olanak tanıyan modernist sanatla yeniden üretilen mitolojik ve gotik unsurları; tekinsizlik ve gerçeküstülük nitelikleri ile değerlendireceğiz. İvan Bilibin’le beraber Boris Zvorikin gibi renk paleti folklordan aldığı ilhamla genişleyen ressamların “Rus Stili” adı verilen özgün yaklaşımlarını, bir anlamda “Rus işi Art Nouveau”yu yerelin çağdaşla melezlenmesi üzerinden tartışacağız. Tezin son alt başlığında feminist eleştiri devreye girecek; zira son bölümde ilişkilendirilen mitoloji, gotik ve Art Nouveau, “yüzyılın sonu”nda reklam panoları ile fetişleştirilen güzel kadını stilin olanakları ile düşsel ve oldukça zarif bir dünyada betimlenirken, işlevsel bulunduğu alanlarda onu ilk günahın müsebbibi addetmekten de geri durmamıştır. Söylence ile doğan, din ile kurumsallaşan,

Gotik’le edebiyatın gizemli yakasını simgeleyen ve Art Nouveau ile kitleleri cezbederek pazarlanan ve “çok satan” bu anlayışı yaratan dinamikleri doğru tespit etmeye çalışarak son alt başlığı tamamlayacağız.

Tez başlığını ana bölüm kabul edebileceğimiz ikinci bölümde anlatsa da bu tez, kavramsal çerçeveyi çizen birinci bölümle Bilibin sanatını hazırlayan ortamı; tartışma nitelikli son bölümüyle sözü edilen akımların toplumsal algıda yarattığı etkiyi incelemeden tamamlanamazdı. İlk ve son bölümlerde modernizmle ilişkilendirme aracılığıyla oluşturmaya çalıştığımız simetrimin, özellikle üçüncü bölümde bu ilişkiyi bir “imtihan” olarak görmemizin amacı, yeni bir yüzyılı karşılarken edinilen olanakların ve özgürleşen sanatsal pratiklerin -olumlu veya olumsuz, hangi biçimlerde kullanıldığını irdelemek olacak. Zira yaratılan “kötü/ kara/ öteki” figürlerinin yüzyıllar öncesinin anlayışlardan bir adım ileride olmaması, ancak gerçeküstünün işlev değiştirerek, ilkel algının açıklayamadıklarını insanüstü güçlere atfetme yerine, toplumsal eleştiride araçlaşması, incelemeye değer bir çatışmadır. Estetik açıdan çekiciliği göz ardı edilemeyecek Art Nouveau’nun, eskinin “günahkâr cadılarına” yüklediği yeni misyonlar kadar; avangardın sıradışı ve saldırgan tarzına geçiş döneminde Rus düşünce dünyasında önemli bir yere sahip olan “Rus ruhunu” kaybetmeden yaratılan özgün biçim de, modernist olanaklarla imtihanın diğer safhaları olarak konumuza dâhil olmuştur.

Art Nouveau, Türkçede “Yeni Sanat”, Rusçada “Modern” olarak anılan, zarif dekoratif süslemelerin ön plana çıktığı, kıvrımların ve bitkisel desenlerin sıklıkla kullanıldığı bir sanat akımıdır. Tez boyunca terimin Fransızca orijinaliyle kullanılması öngörülmüştür; zira hem dünyada hem de ülkemizde gerçekleştirilen, farklı dillerdeki inceleme, makale ve tezlerde, bu stil Art Nouveau terimiyle karşılanmakta, sözgelimi edebiyat, mimari ve sanat tarihinde de terimin orijinali tercih edilmekte ve “Yeni Sanat” gibi bir çeviri ile anlam karışıklığına yol açılmamaktadır. Ülkemizde gerçekleştirilen lisansüstü tez çalışmaları temel alındığında, Yükseköğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezi arşivinde, “Art Nouveau” teriminin tercih edildiği 113 tez çalışması bulunduğu, bunlardan 13 tanesinin akımı doğrudan konu edindiği ve terime başlık içinde yer verdiği görülmektedir. Özellikle Rusça “Modern” teriminin tezin dilindeki çağrışımları, ilişkili olmasına karşın, sanatta Modernizm gibi daha genel ifadeleri akla getirdiğinden ve vurgulamaya çalıştığımız sanat biçimini aktarmada yetersiz kaldığından, işlevsel

bulunmamaktadır. Rus araştırmacıların da makalelerinde Fransızca okunuşu temel olarak “*ap-nyvo* / *ar-nuvo*” transkripsiyonunu tercih ettiği tespit edilmiştir. Biz de uzun yıllardır akademide kabul goren ve telaffuz edildiğinde neye işaret ettiği tam olarak anlaşılan Art Nouveau terimini uygun goren bu şekilde kullandık.

BİRİNCİ BÖLÜM

ANTİK ÇAĞDAN MODERNİZME SANATSAL İFADE BİÇİMLERİNİN DÖNÜŞÜMÜ

1.1. Ritüel, Mit, Efsane, Destan ve Peri Masallarından Modern Edebiyata Geçiş

Bilimsel bilginin ulaşılabilirliğinden önce yaşadıkları çevreyi, doğa olaylarını ve giderek evrenin ilkelerini anlamlandırmaya ve açıklamaya çalışan ilkel toplulukların ritüelleri, zamanla dinsel özelliklerini yitirip dans, tiyatro gibi sanatlara evrilirler. Bu inanç odaklı törenler, bir yandan yaşamı anlamlandırma kaygısı güderken, diğer yandan toplumu düzenleme adına koyulan normların sonraki kuşaklara aktarımına hizmet eder.

“Doğa olaylarını çözümleyemeyen ilkel insan, bu olayların nedenini olağanüstü güçlere bağlar. İlkel insan, algılayabildiği ölçüde kendine nedensellik yarattığı için, bir nedene bağlayamadığı olayları, doğüstü kavramlarla açıklamaya çalışır. Dansın doğuşu da, bu olağanüstü varlıklara tapınma törenleri esnasında olmuş, sosyal olayların, doğal olayların, ruh kovma, bereket dileme gibi ruhsal-dinsel olayların gerçekten soyutlanarak hareket ve ritimle anlatılması sonucu meydana gelmiştir.”¹

Yaşamı anlamlandırma aracı olarak ritüellerin mi mitlerden türediği, yoksa tam aksine mitlerin mi ritüel kaynaklı olduğu sorusu ise, bilimsel olarak henüz çözüme kavuşmuş sayılmaz. Mit de doğanın işleyişini açıklamada bir tür bilimsel öncesi (*pre-scientific*) girişimdir. Amerikalı akademisyen Geoffrey Miles’a göre mitler, şeylerin kökenini, sosyal kurumları açıklayan ve gerekçelendiren *etiyolojik* (nedenbilimsel) hikâyelerdir. Dini ritüellerin kayda geçirilmiş hali olan mitler, zamanla değiştirilerek gerçeğin rivayeti gibi işlev görür. Mitler de bir tür politik propagandadır; ahlâki dersler verirler,

¹ M.Tekin Koçkar, *Çağlar Boyunca İletişim Sanatı Olarak Dans ve Halk Dansları*, Bağırhan Yayinevi, Ankara 1999, s. 6

zamanla saptırılmış ve efsanelere dönüştürülmüş tarihi gerçeklikler olarak görülebilirler.²

Mit ile efsane gibi türlerin tanımlarında ortaya çıkan karmaşanın temelinde de bu fikrin yattığı söylenebilir. Efsanelerin mitlerden kaynaklandığını savunan *Euhemerism*, adını M.Ö. 4. yüzyıl sonlarında Sicilya’da doğduğu tahmin edilen mitograf Euhemerus’tan alır. Mitolojik söylenceyi tarihin yansıması, mitolojik karakterleri de tarihi kişilikler olarak kabul eden *Euhemerism*, olay ve kişiliklerin geleneklere göre değiştirildiğini ve abartılı unsurlarla dilden dile aktarıldığını varsayar. *Euhemerism*’in, bugün de mit, efsane, destan, masal türlerinin sınırlarını çizmedeki belirsizliği açıklamak için işlevsel olduğu düşünülebilir. Türk Dil Kurumu “mit” sözcüğünün karşılığını şu şekilde verir:

“1. Geleneksel olarak yayılan veya toplumun hayal gücü etkisiyle biçim değiştiren alegorik bir anlatımı olan halk hikâyesi, mitos. 2. Efsaneleşen kavram veya kişi.”³

Mitten sözlü edebiyata ve oradan yazılı edebiyata geçiş aşamalarını detaylandırmadan önce, mit ve ritüel arasındaki öncelik tartışmalarına akademik görüşler çerçevesinde değinmek isteriz. “Mit ve Ritüel” başlıklı makalesinde İngiliz araştırmacı Lord Raglan (1885-1964), miti ritüellerle ilgili birer anlatı; ritüeli ise bir kimsenin daha önce yaptığı şeyin anlatısı olarak tanımlar. Her ikisi de, insanların zaman içinde yinelenen ihtiyaçlarını karşılamaktadır. Raglan, makalesinde şu farklı görüşleri bir araya getirmektedir:

“Ritin kutsal ve hayali yaratıcısı, mitin merkezi haline gelir. Mitin, riti geçerli kılmada bir işlevi vardır. Yaşayan mitin, ritüelden ayrı bir varoluşu yoktur. Mitin yaşayabilmesi için, ritüel içinde tekrarlanması gerekir. [...] Ritüelin başarıya ulaşması için, mit bir emseldir. Sözelimi kurban eden kişi, tanrıların başarıya ulaşmasını anlatan miti bilmelidir. Mit, ritüel kurallarına güç katar.”⁴

Çalışmanın değişik görüşleri sorgulayarak meseleye çok boyutlu yaklaşan tonuna karşın Raglan, makalesinde ağırlıklı olarak mit ve ritüelin eşzamanlı bir varoluş içinde bulunarak birbirini beslediğini ortaya koyar.

² Geoffrey Miles, *Classical Mythology in English Literature: A Critical Anthology*, Routledge, New York, 2009, p.5.

³ Büyük Türkçe Sözlük, Türk Dil Kurumu, “mit” maddesi. <http://tdkterim.gov.tr/bts/> (E.T. Haziran 2012)

⁴ Lord Raglan, “Mit ve Ritüel” (Çev. Evrim Ölçer), *Milli Folklor*, 2004, S. 64, ss. 187-194.

“Mit ve Mitsel Ritüel Yaklaşım”da edebiyat eleştirmeni Stanley Edgar Hyman (1919-1970), miti, ritüelin sonraki biçimi olarak tanımlayarak, İngiliz dilbilimci ve feminist Jane Ellen Harrison’ın (1850-1928) görüşlerinden hareketle ritüellerin mitler ve teoloji üzerindeki önceliğini vurgular. Mitin Yunanca tanımı *ta legomena epi tois dromenona*; yani ‘ritüel temsil üzerine söylenenler’dir. Dolayısıyla mit, ritüelden doğmuştur.⁵

Bu noktada, “Mit ve Ritüel Ekolü” olarak anılan bir grup akademisyenin görüşlerine kısaca değinmekte yarar var. Bunlardan bir bölümü, mitin tek başına var olmadığını ve bir ritüel sonucu ortaya çıktığını öne sürerken, diğerleri mitleri hayata geçirenin ritüeller olduğunu savunur. E.B. Tylor ritüelin mit kaynaklı olduğunu; W.R. Smith, S.E. Hyman, J. Frazer, J.E. Harrison, S.H. Hooke gibi isimler ise mitin ritüelden geldiğini iddia eder. W. Burket, B. Malinowski ve M. Eliade, mit ve ritüelin eşzamanlı olarak ortaya çıktığı fikrindedirler; mit ve ritüelin ortak paradigmalara sahip olduğunu ancak birinin diğerinden türemediğini kanıtlamaya çalışırlar.

Biz de mitlerden edebiyata uzandığını düşündüğümüz anlatı tarihinde mit ile ritüel arasındaki öncelik ilişkisini, bunların genel anlamda sanat olgusu ile bağları üzerinden anlamaya, açıklamaya ve formüle etmeye çalışacağız. Zira, ritüellerin mitleri öncelediği kabulüne göre mitler, ritüeller ortadan kalktığında, eski ritüellerle ilgili yanlış anlamalarla dinde, edebiyatta, sanatta ve çeşitli sembolik biçimlerde yaşamaya devam eder.

Sözgelimi tiyatro da başka sanatlar gibi dinsel törenlerden doğmuş, sonra dinden bağımsızlaşarak sanatlaşmıştır. Temelinde, ilkel insanın doğa olaylarını kendi bedensel hareketleriyle simgesel olarak temsil etme çabaları yatar.⁶ İster mitin, isterse ritüelin önceliğini savunsun, değindiğimiz görüşlerin ortak paydası, tüm sanatların mit ve ritüellerden doğmuş olmasına ilişkindir.

“Edebiyatın kendisi ise, kimine göre aslında mitoloji ile başlar. Belki de dini törenlerde okunan nazım tarzı metinlerle ve şarkılarla ya da büyü sözleriyle başladı. Kimine göre ise, edebiyat ancak mitolojiden destana geçilmesiyle başlıyor. Kimi de mitolojiyi edebiyata katıyor. Mitolojiyi edebiyattan ayırmanın şöyle bir gerekçesi var. Mitoloji yalnızca tanrılardan söz ediyor, oysa destanlara geçişte işin içine insanlar katılıyor.

⁵ Stanley Edgar Hyman, “Mit ve Mitsel Ritüel Yaklaşım”, (Çev. Yeliz Özay), *Milli Folklor*, 2006, S. 69, ss. 119.

⁶ Erkan Ergin, “Tiyatronun Kökeni, Ritüel ve Mitoslar”, *Bilim ve Aklın Aydınlığında Eğitim Dergisi*, 2003, s.37.

Kanımca, mitoloji de pekâlâ edebiyata dâhil edilebilir, çünkü kahramanlar tanrılar da olsa, anlatılan bir öykü var!”⁷

Mitsel anlatıdan edebiyata geçiş noktasında kabul edebileceğimiz bu görüşe, miti edebiyat içinde eritmesi, edebiyata katması nedeniyle itirazlarımız olacak. Özellikle de mitoloji ile destan arasındaki olası ayrımın, içeriğe tanrılar yanında insanların da katılması üzerinden kurulduğu ve mitolojinin edebiyata dâhil edilmesi fikrinin de yine bu ayrımın doğru varsayılmasıyla birlikte, buna eklenerek öne sürüldüğü düşünülecek olursa. Zira kendilerine olağanüstü güçler ve kimi zaman da insanî nitelikler atfedilmiş olan bu tanrılar, ilk ritüeller döneminde, belirli bir beşerî ihtiyacın tatmin edilmesi gayesiyle yaratılmıştır. Tanrılar da insanların öykü içinde kılık değiştirmiş ve güçlerle donatılmış çeşitlemeleridir.

“Freudyen psikolojide en iyi tasvir edilen; bunu kendi bağlamında sürdüren, bizleri yapısal ritüellerin arasına götüren, değişilmez, yerleşik bir işlev vardır. Bir başka deyişle, Nuh’un kitabını okuduğumuzda büyük balığın karnında tekrar doğma ihtiyacımız tatmin ediliyor ve bu büyük bir olasılıkla ilk ritüeller dönemindeki insanların aynı ihtiyacı tatmin etmesinden geliyor.”⁸

Miti bilinçaltının bir izdüşümü olarak kabul eden görüşlere göre, bütün insanlar tarafından paylaşılan bilinçaltının ortak bir bölgesinin ürünü olan mitler, bir anlamda kolektif bilinçaltının da ürünüdürler. Analitik psikolojinin kurucuları Freud (1856-1939) ve Jung’un (1875-1961) yorumları bu doğrultudadır. Freud’a göre mitler, “gündüz düşleri”dir. Rüya, bilincin uykuda olduğu anda bilinçaltının açığa çıkmasıysa mitler de uyanırken bilinçaltının açığa çıkmasıdır.⁹ “Freud, Jung ve ardılları yanlışlanamaz biçimde mitin mantığının, kahramanlarının ve yararlarının modern zamanlara dek canlı kaldığını gösterirler.”¹⁰

Bu bilgiler ışığında, mitlerden sırasıyla sözlü ve yazılı edebiyata geçişin denklemini kurmak oldukça kolaydır. Ancak, klasik yedi sanatın (resim, edebiyat, müzik, tiyatro, dans, sinema, mimari) edebiyat dışındaki dalları ile kurulan bağ bu kadar pürüzsüz bir

⁷ Fatma Erkman-Akerson, *Edebiyat ve Kuramlar*, İthaki Yayınları, İstanbul, 2010, ss. 44-45.

⁸ S.E. Hyman, 2006, s.120.

⁹ Cengiz Batuk, “Mit, Tarih ve Gerçeklik Sorunu Üzerine Notlar”, *Milel ve Nihal İnanç Kültür ve Mitoloji Araştırmaları Dergisi*, 2009, S.1, s.34.

¹⁰ Joseph Campbell, *Kahramanın Sonsuz Yolculuğu* (Çev. Sabri Gürses), Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 2000, s.14.

zeminde ve ardışıklıkla ilerlemiyor. Sözelimi, müzik, dans, tiyatro ve resim, ritüel ve mitte paralel bağlar kuruyor.

Tüm sanatsal yaratıların kaynağı olarak görülen ritüel ve mitlerden yola çıkarak, şu denklemi kurmak olasıdır:

Ritüel → Mit → Sözlü Edebiyat → Yazılı Edebiyat



Dans (Ritüelden geliyor; mit ise bir tür ilksel 'koreografi' işlevi görüyor)

Tiyatro (Ritüelden geliyor; mit ise bir tür ilksel 'senaryo' işlevi görüyor)

Mitolojiden sözlü ve yazılı edebiyata geçişte basamak işlevi gören temel unsur, ölü mitlerdir. İnsanların inanmadığı ve davranışlarını bunlara göre şekillendirmediği mitler, ölü mitler olarak nitelendirilir ve ölü mitler, tapınma amacı dışında kuşaktan kuşağa aktarılarak edebiyat kapsamına girerler. Ölü mitlerin olay, motif, kahraman, hatta tür bazındaki sözlü aktarımları "sözlü edebiyat" icraları, yazılı aktarımlarıysa "yazılı edebiyat" metinleri yoluyla olur. Çeşitli nedenlerle kutsallığını yitiren mitler, "yalancı öykü" olarak adlandırılır. Bu tür kutsallığını yitiren mitler sözlü edebiyat (halk edebiyatı) anlatılarının temelini oluşturur. Yazılı edebiyat ile mitlerin ilişkisi bir bakıma yazı tekniğinin tarihi kadar eskidir. Bilinen en eski yazı tekniği ve geleneği olan Sümer yazısıyla yine bilenen en eski mit geleneğinin yazıya geçirildiği bilinmektedir. Sümerlerin mitolojik bir destan olan "Gılgamış"ı yazıya geçirmesi buna tipik bir örnek olarak verilebilir.¹¹

Gılgamış Destanı'nın M.Ö. 2000 yıllarında, Sümerce olarak, çivi yazısı ile tabletlere geçirilmiş olduğu sanılmaktadır. Erkman-Akerson, Gılgamış'ı mitolojiden edebiyata geçişe en eski ve en uygun örnek olarak nitelendirirken, bu korelasyonu yine Gılgamış'ın "üçte iki tanrı, üçte bir insan" olara nitelenmesi üzerinden kurar. Gılgamış'taki öyküler, daha eski mitolojik öykülere ve ritüellere dayanmaktadır. Bu

¹¹ Tolga Yaygın, "Mitoloji ve Edebiyat İlişkisi", <http://www.tolgayaygin.com.tr/index.php/edebiyat-bilgileri/genel-bilgiler/253-mtoloj-ve-edebiyat-lks> (E.T. Haziran 2012)

ritüeller yavaş yavaş yaşanan törenler olmaktan çıkıp (ya da bunun yanı sıra) anlatılan bir öykü haline gelmiştir.¹²

“Edebi metin niteliğindeki ilk yazmalar, aynı zamanda yazıya geçirilmiş mitolojik anlatılardır. Sümerlerden kalma çivi yazısıyla yazılmış kil tabletlerin okunmasıyla ortaya çıkan Tufan benzeri büyük sele ilişkin metinler de Sümer Mitolojisi'nin yazıya geçirilmiş örnekleridir. Eski Mısır uygarlığının eseri olan yazıya geçirilmiş "Ölümler Kitabı" gibi mitolojik metinler de en eski örnekler arasındadır. Hititlerin de mitolojileriyle ilgili pek çok yazılı kayıt bıraktıkları bilinmektedir. Hintlilerin Sanskritçe adlı eski ve ölü dillerinde yazıya geçirdikleri “Ramayana” başta olmak üzere çeşitli mitolojik metinleri mitlerin yazıya geçirilişin erken örnekleri arasında sayabiliriz. Ancak yukarıda detaylı olarak ele aldığımız gibi "mit" kelimesinin icadı ve eski mitlerin dinî ve edebî amaçlarla yazıya geçirilmesi ve zaman içinde söz konusu mitlerin ne olduklarını açıklamaya yönelik ilgi Eski Yunan'da ortaya çıkmıştır.”¹³

Mitolojik anlatının doğrudan yazıya geçirilmesinin yanı sıra, mitolojiyi kaynak olarak kullanan, ancak kurgusu içinde bu unsurları dönüştüren edebi türler de mevcuttur. Bu türlerin bir ayağı mitolojinin olağanüstü simgelerine, diğeri edebi kurmaca geleneğinin ilk izlerine bağlıdır. Bunlardan biri olan efsane, eski çağlardan beri söylenegelen, olağanüstü varlıkları, olayları konu edinen hayalî hikâye, söylenece olarak tanımlanır. Efsaneler, tanrıların, insanların, kahramanların ve evrenin yaratılışının yanı sıra ilk günâhı, ilk ölümü, tufanı, tanrıların insanları nasıl cezalandırdıklarını, ikinci planda ise avcılığın ve hayvancılığın başlangıcını, bitkilerden nasıl yararlandığını, ateşin ilk kez elde edilmesini, cinsel hayatın başlangıcını; ilk ailenin, törelerin ve toplumsal kurumların ortaya çıkışını konu edinen; bunları destansı ve şiirli bir dille anlatan, çoğu zaman kutsal sayılan öykülerdir. Tarih öncesi tanrıların yaşamları ve kahramanların serüvenleri yoluyla bir toplumun inançlarını, duygularını, eğilimlerini ve düşünce dizgesini yansıtan bu olağanüstü öykülerin, bir tarafı az çok tarihe dayanmakla beraber inanılmaz olgularla süslü olan halk hikâyesi niteliğindedirler.¹⁴

Efsanelerden sonra bilinen en eski edebiyat türlerinden biri, destandır. Yunanca “*espos*” sözcüğünden gelen destanlar; mitoloji, efsane, folklor ve tarihî

¹² F.Erkman-Akerson, 2010, s.50.

¹³ Tolga Yaygın, “Mitoloji ve Edebiyat İlişkisi”, <http://www.tolgayaygin.com.tr/index.php/edebiyat-bilgileri/genel-bilgiler/253-mitoloji-ve-edebiyat-lks> (E.T. Haziran 2012)

¹⁴ Büyük Türkçe Sözlük, Türk Dil Kurumu, “efsane” maddesi. <http://tdkterim.gov.tr/bts/> (E.T. Haziran 2012)

öğeleri içerir.¹⁵ Barındırdığı olağanüstü olayların köklerini yine mitolojide bulabileceğimiz türlerden biri olan destanların, efsaneleri kapsayıcı olduğu söylenebilir.

Destanlar olağanüstü ile gerçeği, efsaneyle tarihi kaynaştırarak kahramanlık olaylarını veya bazı büyük toplumsal olayları manzum biçimde dile getiren ürünlerdir. İslâmiyet öncesi sözlü Türk edebiyatı ürünleri arasında en önemlisi destanlardır. Destan sözlü gelenekte oluşur, kuşaktan kuşağa aktarılırken değişikliğe uğrar¹⁶ Dramatik olayların bütünlüğü içinde trajik olaylarla da bütünlük kazanan destanlarda insan, gerçeğin üstünde; olduğundan daha güçlü ve asil gösterilir. Bir toplumun yaşadığı destan olayları, toplum içinde sembol haline gelmiş bir tipin hayatı etrafında geçer.¹⁷

Destanlar, efsanelere göre daha milli nitelikler taşıdıklarından, dünyanın çeşitli bölgelerinden çıkan efsanelerde benzer motiflere rastlanmasına karşın, destanlar daha çok “söylendikleri” ulusun özniteliklerine gönderme yapar. Bununla birlikte, destanların tarihi olaylardan etkilenerek yaratıldıklarını söylemek mümkündür, efsanelerde ise gerçek tarihi olaylardan ziyade, idealleştirilmiş bir kahramanın vücut bulması söz konusudur.

Ölü mitlerin dönüştüğü edebi türlerden bir diğeri ise masallardır. Mitler zaman içinde inançtan uzaklaşp, masallara dönüşerek geleneksel halk anlatılarının içinde varlıklarını sürdürmeye devam ederler. Sözlü bir anlatım türü olan masal, geleneksel bir öykünün nesilden nesile iletilmesi işlevini üstlenir. Masallar kutsallıklarını kaybetmiş ve zaman içinde evrimleşerek eğlendirici ve öğretici öykülere dönüşmüş mitik anlatılardır.¹⁸

Masal, tarihsel bir evrim vasıtasıyla mittten doğmuştur: Bir yandan kültürün arkaik biçimleri ile din arasında, diğeri yandan din ile masallar arasında yasalara dayalı bir ilişkinin varolma olasılığı çok büyüktür. Bir kültür ölür, bir din ölür ve bunların içerikleri masala dönüşür.¹⁹ İnsan masal türünü üretirken mitlerden çok etkilenmiş ve onlardan istifade etmiştir. Bu durum bazı masal örneklerinde o kadar belirgindir ki bazı

¹⁵ “Destanların Genel Özellikleri” <http://www.edebiyatforum.com/duzyazi-turleri-konu-anlatimi/destan.html> (Erişim Tarihi: Haziran 2012)

¹⁶ Erman Artun, “Türk Dünyası Destan Söyleme Geleneğinde Türkmen Destanlarının Yeri”, *Nail Tan’a Armağan*, Kültür Ajans Yayınları, Ankara, 2011, s.1.

¹⁷ A.g.e., s.2.

¹⁸ Güneş Çınar, “Heykel ve Mitoloji”, Mimar Sinan Üniversitesi SBE, İstanbul, 2006 (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), ss.11-13.

¹⁹ A.g.e. içinde: Yves Bonnefoy, *Antik Dünya ve Geleneksel Topumlarda Dinler ve Mitolojiler Sözlüğü*, (Çev. Levent Yılmaz), Ankara, 2000, s.371.

araştırmacıların, masalların mitlerin parçalanmış şekillerinden oluştuğu şeklinde bir teori ortaya atmalarına neden olmuştur. Bu da masalların mitlerden sonra ortaya çıktığını göstermektedir.²⁰

Sözlü masalların binlerce yıl öncesinde oluşan bir gelenek olduğu düşünülmektedir. Araştırmacılar için çok önemli üç masalı ihtiva eden ilk el yazmasının M.Ö. 1700 yılları civarında kaleme alındığı tahmin edilmektedir. Büyük Piramidi inşa eden Cheops'un çalışırken masal dinlediğini yazılı kaynaklardan öğrenmekteyiz. Buna göre masal anlatma ve dinleme geleneğinin en az beş bin yıl evveline kadar uzandığını söylenebilir.²¹

Masalların kökeni hakkında bilgi veren kaynaklar dönemlerine göre beş grupta ele alınırlar: Eski Mısır papirüslerindeki masallar, "Gılgamış"ı da kapsayan Babil ve Asur belgeleri, dini kitaplar, dram ve şiirlere konu edilen, Ezop tarafından edebi çerçeveye sokulan Eski Yunan masalları, günümüz masal unsurlarını da içeren Latin masalları ve Homer'den asırlarca öncesine giden bir edebi geleneğin izlerini taşıyan Hint masalları.²²

Masalların kaynağı ile ilgili, Grimm'lerin²³ 1812'de derleyip yeniden yazdıkları masallardan oluşan "Çocuk ve Yuva Masalları"na yazdığı önsözden hareketle, iki teori ortaya konur:

- 1) Hint-Avrupa Teorisi: Hint-Avrupa dil dairesine giren milletlerin masalları, bilinmeyen bir zamandan Hint-Avrupa medeniyetinin mirasıdır.
- 2) Parçalanmış Mitler Teorisi: Masallar, eski mitlerin parçalanmış halleridir. Bunlar ancak içinden çıktıkları mitlerin kesin olarak izah edilmesiyle anlaşılır.²⁴

Grimm Kardeşler'in görüşlerinin yanı sıra, masalların kökenine dair geliştirilen yeni teoriler üç ekol etrafında toplanır:

²⁰ Şeref Boyraz, "Sözlü Anlatıların Sürekliliği Üzerine Düşünceler", *Folklor/Edebiyat*, S.54, Ankara, 2008, s.105-118.

²¹ Adelya İmragimova, "Kazak Masalları Üzerine Yapılan Çalışmaların Halkbilimi Yöntemleri Açısından Değerlendirilmesi", İstanbul Üniversitesi, SBE, İstanbul 2009 (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), s.6.

²² Berivan Can Emmez, "Sözlü Gelenekten Modern Masala: Çocuk Edebiyatında Masal Üzerine Halkbilimsel Bir İnceleme", Ankara Üniversitesi SBE, Ankara 2008 (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), ss. 9-10.

²³ Grimm Kardeşler: Jacob Grimm (1785-1863) ve Wilhelm Grimm (1786-1859).

²⁴ B.C. Emmez, 2008, s.10.

Tarih Öncesi Görüş'e göre (Mitoloji Okulu) masalların kökü Hint mitolojisinde ("Veda"larda) aranmalıdır. Tarihi Görüş'e göre (Hindoloji Okulu) masalların kaynağı "Pançatantra"dır. Ezop fablları dışındaki bütün masalların kaynağı bu görüşle "Pançatantra"ya bağlanır. Etnografik Görüş ise (Antropoloji Okulu) ayrı kültür seviyesindeki insanların müşterek inanç ve adetlere sahip olduğunu, kültürün paralel olarak gelişmesi sonunda benzer masalların ortaya çıktığını savunur.²⁵

Hindoloji ekolü, Hindistan'dan masalların Batı'ya üç yolla göç ettiklerini öne sürer:

- a) Masalların bir kısmı onuncu yüz yıldan önce sözlü gelenekle Batı'ya gelmiştir.
- b) Bir kısım masallar onuncu yüz yıldan sonra İslami tesirle Bizans, İtalya ve İspanya yoluyla Avrupa'ya taşınmıştır.
- c) Budist malzeme ise Çin ve Tibet'ten Moğollara aktarılmış Moğollarda bu malzemeyi Avrupa'ya taşımışlardır. Farsça Tutiname, Arapça ve muhtemelen Yahudice el yazmaları da masalların yayılışından önemli rol oynamıştır. Slav memleketlerinden masallar sözlü gelenekle yayılmıştır.²⁶

Hindoloji ekolüne karşı çıkan Rus formalist Vladimir Propp (1895-1970), "Masalın Biçimbilimi"nde masalların olası kökenlerini şöyle sorgular:

"Bütün olağanüstü masallar da tekbiçimli masallarsa, bu hepsinin aynı kaynaktan çıktığı anlamına gelmez mi? (...) 'Tek bir kaynağın bulunduğunu' söylemek, masalların sözgelimi Hindistan'dan çıktığı, buradan bütün dünyaya yayıldığı ve bazılarının sandığı gibi, bu yayılma sırasında da değişik biçimlere büründüğü anlamına gelmez. Tek kaynak, tarihsel-toplumsal görünümü altında ruhsal olabilir. (...) Masalın sınırları insanın düş kurma yeteneklerinin sınırlarıyla açıklanıyorsa, incelediğimiz kategori dışında, başka masallar bulunmayacak demektir; oysa, olağanüstü masallara benzemeyen binlerce başka masal vardır. Son olarak tek kaynak gerçekliğin kendisinde de bulunabilir. Ama, biçimbilimsel inceleme sonucunda, masalın gerçekliği çok az yansıttığı ortaya çıkmıştır. Gerçeklik ile masal arasında bazı geçiş noktaları vardır: Gerçeklik masallara dolaylı olarak yansır."²⁷

²⁵ A.g.e., s.11-12.

²⁶ A. İmragimova, 2009 içinde: Umay Günay, "Elazığ Masalları" Atatürk Üniversitesi Basımevi, Erzurum, 1975, s.18.

²⁷ Vladimir Propp, *Masalın Biçimbilimi* (Çev. Mehmet Rifat-Sema Rifat), İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2011, s.109.

Propp'un sözünü ettiği, tarihsel-toplumsal görünüm altında “ruhsal kaynak”, Freud ve Jung'un benimsediği, çağdaş araştırmacılardan Amerikalı Joseph Campbell'ın (1904-1987) izini sürdüğü, mitlerin psikoloji ile bağlantısıyla eşdeğerdir. Gerçeklik ile masal arasındaki geçiş noktalarından birinin, inançlar olduğunu kabul eden Propp, eski kültür biçimleri ile din arasında ve din ile masallar arasında kurallarla düzenlenmiş bir bağın bulunabileceğini; bir kültürün, bir dinin yok olup gittiğini, içeriklerininse masala dönüştüğünü öne sürer. Masallarda eski dinsel canlandırmalarla oldukça belirgindir. Propp, masallar ile din arasındaki ilişkiyi şu örnek üzerinden detaylandırır:

“Masallar, İvan'ı havada taşıyanları üç temel biçime ayırır: Uçan at, kuşlar, uçan gemi. Bu biçimler, gerçekten de, ölümlerin ruhunu taşıyanların simgesidir; hayvancılıkla ve tarımla uğraşan topluluklarda kartalın; deniz kıyısında yaşayan topluluklardaysa geminin önemi vardır. Öyleyse, masalların yapılarının başlıca temellerinden biri olan *yolculuk*'un, ruhun öbür dünyaya yaptığı yolculuklarla ilgili bazı canlandırmaların yansımaları olduğunu düşünebiliriz. Bu ve bunun gibi birkaç görüş bütün dünyada, birbirinden bağımsız olarak ortaya çıkmıştır kesinlikle. Öbür özellikler, kültür çakışmalarından bazı inançların sönmesinden doğmuştur. Sözgelimi, uçan atın yerini daha eğlendirici olan uçan halı almıştır.”²⁸

Peri masalları, pek çok farklı bölgedeki küçük halk masalının zamanla tek bir masalda birleşmesiyle yaratılmıştır. İlk dönemlerde gizemli unsurlar içeren, sade biçimli bu halk hikâyeleri, inanç sistemleriyle, ritlerle ve paganist inançla bağıntılıdır. Bu masallar, matbaanın icadından sonra da yazılı tek bir biçime bağlı kalmazlar ve dilden dile aktarılırken, biçim değiştirmeye devam ederler. Bu dönüşüm sürecinde resim, fotoğraf, radyo ve film de masalların içeriğini dönüştürmeye devam eder.²⁹

Peri masalı tanımı, terimin ilk kez Fransız yazar Madame d'Aulnoy (1650-1705) tarafından 1697'de kullanılmasıyla kabul kazanır ve yaygınlaşır.³⁰ D'aulnoy'nın çalışmaları, Roma mitlerine ve operaya, tiyatroya ve folkloraya çok şey borçludur. 17. yüzyılda peri masalları da, sansüre takılmadan hayalleri kitlelere aktarmanın bir yolu olarak kullanılır. Bu anlamda peri masalının, mitik motiflerden faydalandığını; ancak bunlara inanmadan, bir çeşit parodi biçiminde mitleri yansıttığını söylemek mümkündür.

²⁸ A.g.e., s.110.

²⁹ Jack Zipes, *The Irresistible Fairy Tale: Cultural and Social History of a Genre*, Princeton University Press, New Jersey, 2012, p.21.

³⁰ A.g.e., p.24.

Toplumların kurmaca bir gerçekliğin anlatısını oluşturma ve sürdürme gereksiniminden doğan ve gelişen ilk edebî türlerden biri masaldır. Masal, romanın yol açıcısı ve bazı yönleriyle ilk örneği sayılır. Sözlü kültürden yazılı kültüre geçiş aşamasında, masalların yazılı edebiyata kaynaklık ettikleri, matbaa aracılığıyla insanlara ulaşan ilk basılı eserler arasında masalların bulunduğu bilinmektedir.³¹ Bu durum, masal ile roman arasında, mit ile masal arasında kurduğumuz bir ardışıklık kurularak, Türk edebiyatı açısından şöyle değerlendirilir:

“Roman türünün ilk örnekleri arasında değerlendirilen Decameron (Boccacio) ve Canterbury Hikâyeleri (Chaucer) gibi eserlerin anlatı temelleri, açıkça masal kurgusuna dayanmaktadır. Bu durumun bizim edebiyatımız açısından gerçekliği ise Emin Nihat Efendi'nin Müsameretname'si ve Aziz Efendi'nin Muhayyelat'ı ile kanıtlanmaktadır. O halde masal ile roman arasında edebî türlerin tarihsel gelişim çizgisine bağlı bir öncelik-sonralık ilişkisi kurulabilir.”³²

“Binbir Gece Masalları”nda kurban etme ritüelinin yerini anlatma ediminin alması, Şehrazad'ın ritüelden edebiyata geçişi simgelemesine vesile olur. Ritüel, edebiyat sayesinde anlatılabilir hale getirilir, ritüelin gerisindeki inanç, anlatılabilir bir öyküye dönüşür.³³ Masalların romanlara sağladığı/sağlayacağı kurgusal olanaklar,³⁴ masalın öncülleri söz konusu olduğunda, ritüellerin mitik anlatılara, mitlerin efsane, destan ve masallara ettiği kaynaklık üzerine düşünmeyi olanaklı kılar.

Sanatın kökeninde, ilkel insanın dünyayı anlamlandırma çabasının yattığından söz etmiştik. Bu anlamlandırma girişimleri, hem özerk birer biçim olarak sanat dallarının ortaya çıkmasına katkıda bulunur –özerktir, çünkü geçmişle bağları onu tamamen bağımsız addetmemize engeldir, hem de ritüel gibi anlamlandırma edimlerinin kendisinin değilse de öyküsünün taşıyıcılarını yaratır. Bu taşıyıcılardan biri olan edebiyat, altın çağını 19. yüzyıl sonları ile 20. yüzyıl başları arasında yaşayan kitap illüstrasyonları ile birlikte ritüellerin, mit, efsane, destan ve masalların yazılı ve görsel buluşmasına aracılık eder. Söz konusu eserlerin yine aynı dönemde yoğun biçimde sahneye uyarlanması, bir yandan ritüelin niteliğini dönüştürür (ritüel artık

³¹ Gonca Gökalp Alpaslan, “Masaldan Romana Uzanan Çizgi: Masal ile Roman Arasındaki Ortaklıklar Üzerine Kuramsal Bir Deneme”, *Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, XIV, 1-2, 1997: 119-129.

³² A.g.y.

³³ F. Erkman-Akerson, 2010, s.49.

³⁴ G.G. Alpaslan, 1997.

yaşanmamakta, sadece anlatılmaktadır), diğer taraftan sanatın en ilkel biçimlerini yeniden yorumlayarak modernizme eklemeler. Modernizm, ritüeli anlatırken, ondan doğan biçimlerin olanaklarından yararlanmaktadır.

Bu başlık altında, ritüel ile mit arasında kronolojik bir ilişki kurmaya, ölü mitlerin yeni edebi türlerin oluşmasına nasıl katkıda bulunduğu ve bu türlerden masalın, çağdaş anlatıya kurgusal açıdan hangi biçimde kaynaklık ettiğine açıklık getirmeye çalıştık. Bir sonraki başlığımızda, ritüelin öyküsünü anlatan çağdaş yazılı eserlerin, görsel sanatlarla ilişkisinden söz edeceğiz.

1.2. Edebiyat ve Görsel Sanatlar İlişkisi Bağlamında Kitap İllüstrasyonu

İllüstrasyonlar, kitap içindeki bir yazıyı açıklayan veya süsleyen resimlerdir.³⁵ İllüstrasyonlar; problemlerin çözümü, süsleme, eğlendirme, bezeme, yorum yapma, bilgilendirme, esinlendirme açıklama, eğitime, teşvik etme, şaşırtma, büyüleme ve hikâye anlatma gibi işlevler için yaratıcı, farklı ve son derece kişisel yollara başvurarak içeriğin görsel bir biçimde iletilmesini sağlar.³⁶

Yazılı metinlere eşlik eden çalışmalarını ifade etmede “illüstrasyon”, “tezhip” ve “minyatür” terimlerinden yararlanılabilir. “Altınlamak, altınla süslemek” anlamına gelen tezhip; çeşitli renk ve biçimlerle el yazmalarını, hat levha ve albümlerini, ferman, tuğra ve cilt kapaklarını süsleme sanatıdır.³⁷ Doğu geleneğinde adı “altın” kökünden gelen ve altınla bezeme ya da altınla süsleme anlamına gelen “tezhip”in İngilizcede karşılığı “illumination”dır ve kökü Latince aydınlatmak anlamına gelen “illuminare”den gelir.³⁸ Batıda Orta Çağ boyunca “illuminated” dini kitaplar, dini bilgileri açıklayıcı, aydınlatıcı çizimlerle bezenmiştir.

“El yazmalarını, hat levha ve albümlerini, ferman, tuğra ve cilt kapaklarını süsleme sanatı olan tezhip, altın anlamına gelen Arapça *zehep* sözcüğünden gelir ve *altınlamak* anlamını taşır. Tezhiple bezenmiş eserlere *müzehheb*, sanatçılarına da *müzehhip* ve *müzehhibe* denir. Süsleme öğeleri olarak stilize edilmiş hayvan, bitki ve

³⁵ Türkçede Batı Kökenli Kelimeler Sözlüğü, Türk Dil Kurumu, “illüstrasyon” maddesi. http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_bati&view=batı (E.T. Haziran 2012)

³⁶ Mark Wigan, *Görsel İllüstrasyon Sözlüğü* (Çev. Mehmet Emir Uslu), Literatür Yayıncılık, İstanbul, 2012, s.9.

³⁷ Ömer Faruk Şerifoğlu, “Yazının Giysisi”, *Milliyet Sanat*, S.644, Kasım 2012, s.86.

³⁸ Güven Turan, “Kitaplarda Resimler”, *Sanat Dünyamız*, Sayı: 98, Bahar 2006, s.81

bulut motifleri kullanılmış, altın ve lacivert kullanımı her dönemde ortak nokta olmuştur.”³⁹

Kâğıt, kumaş, parşömen, fildişi, tahta vb. malzemeler üzerine çok küçük boyutlarda yapılan resimlere ise minyatür adı verilir. Minyatür sözcüğü, Ortaçağda kırmızı mürekkep yapımında kullanılan Latince *minium* adıyla bilinen kurşun oksitten gelmektedir. Kitap resmi sanatı olarak gelişen minyatürde anatomi, derinlik, ışık ve gölge gibi prensipler gözetilmez; perspektif ve boyutlama yoktur.⁴⁰

Resim sanatının ilk örnekleri olarak kabul edilen, M.Ö. 30 000’a ait mağara resimlerinde; İspanya’da Altamira ve Fransa’da Lascaux mağaralarının tavan ve duvarlarında yer alan resimlerde onları çizenlerin gündelik yaşamından sahneler illüstrasyonun da ilk örnekleri sayılmaktadır. İnsan eli izleri, hayvanlar ve soyut biçimler bir törenin parçaları olarak çizilmiş olabileceği gibi, duvarları süslemek ya da bilgi paylaşımını sağlamak için de çizilmiş olabilir.⁴¹

“Yaklaşık M.Ö. 30.000 yıllarında yapıldığı düşünülen, Fransa, İspanya ve Afrika’da bulunan mağara resimleri görsel iletişimin ilk örnekleri olarak değerlendirilmektedir. Bu nedenle yazının icadından önceki devirlerde insan hakkındaki en önemli bilgiler onun geride bıraktığı izler incelenerek elde edilmiştir. (...) Mağara duvarlarına yapılan tasvirler illüstrasyonun temelini oluştururken, biraz daha ilerleyen çağlarda ise; insanoğlunun arkasında ölümsüzlüğünü garanti altına alacak izler bırakma içgüdüsü insan tabiatının temeli görüntüsündedir. İlk yazılı ifadelerin birçoğunda resim ve yazısal şekillerin iç içe yer alması zamanla resimsel özelliklerin soyutlaşarak semboller haline dönüşmesi, yazıyı bugünkü özgün yapısına ulaştıran etkidir. Dolayısıyla illüstrasyonun yazıdan bile daha eski olduğu yadsınamaz bir gerçektir.”⁴²

İllüstrasyonun bir sonraki aşaması, M.Ö. 3500’e tarihlenen Sümer kil tabletlerinde ve M.Ö. 3200’e ait hiyerogliflerde gözlemlenebilir. İlk resimli kitap, ölümler ruhlar alemine göçü sırasında geçirdiği evreleri anlatan Eski Mısır’ın ünlü “Ölümler Kitabı”dır.⁴³

M.S. 700’e tarihlenen resimli elyazmaları, yazılı metin ile resim arasındaki bağları kuvvetlendirir. Birinci yüzyılın başından itibaren papirüsler yerlerini yavaş yavaş

³⁹ Ö.F. Şerifoğlu, 2012, s.86.

⁴⁰ http://www.istanbulunustalari.com/tr/sanatlar_ve_zanaatlar/14/minyatür (E.T. Mayıs 2013)

⁴¹ M. Wigan, 2012, s. 274.

⁴² Özge Başbuğu, “Türk İllüstrasyon Sanatının Tarihsel Süreç İçerisinde Teknik ve Anlatım Olarak İncelenmesi”, Marmara Üniversitesi GSE, İstanbul, 2007, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), ss.1-3.

⁴³ G. Turan, 2006, s.81.

parşömene bırakmıştır ve manastırlarda pigmentlerin yumurtayla karıştırılmasından oluşan bir çeşit boya ve altın yıldız kullanarak hazırlanan, süslü ve parlak el yazması kutsal kitaplar hazırlanmaya başlanır. Bunların en dekoratif örnekleri arasında M.S. 698 yılında yapılmış olan *Gospels of Lindisfarne* (Lindisfarne İncilleri) ve *The Book of Kells* (Kells Kitabı) sayılabilir. Sözü geçen ikinci kitap özellikle birbirlerinin içinden geçen ayrıntılı kenar süslemeleriyle ünlüdür.⁴⁴

1400'lere gelindiğinde perspektifin keşfi, resim sanatında olduğu gibi kitap resimlemede de ilerlemeye katkıda bulunur. Ancak matbaanın icadından önce elde resimlenen Ortaçağ el yazmaları, bugün kabul edilen şekliyle ilk bilinçli illüstrasyon denemeleridir.

Çeşitli kıssadan hisse taşıyan hayvan öyküleri, halk masalları, dinsel öyküler, kahramanlık menkıbeleri Ortaçağ kitap resimlerinin en popüler konularıdır. Sanat tarihçiler tek sayfada yer alan çoklu kompozisyonlara minyatür, metin içinde, sayfa kenarında ya da bir harfi kuşatan çizime de “illumination” demişlerdir. Ortaçağ boyunca Bizans, Suriye, Filistin, Mısır, Ermenistan, Gürcistan, Rusya, Britanya ve İrlanda’da özgün bir kitap resmi geleneği yaratılmıştır.⁴⁵

Japonya ve Çin’de kitap resimleme amacıyla 8. yüzyıldan itibaren tahta baskı yöntemi kullanılmıştır. Papirüsten kodekse geçişle birlikte yazıyla resmin yan yana kullanımı yaygınlaşır. Batı’da 13-15. yüzyıllarda elyazmaları için yapılan resimler, ağaçbaskı ve metalbaskı tekniklerinin gelişimiyle daha gerçekçi çizimlere dönüşür. Doğu’da ise yazının resimlenmesi daha farklı bir süreç izler. Minyatür sanatı, Osmanlı, İran ve Hindistan’da kitap resmi işlevini görür. Tasvire dair İslam’daki sınırlama hat, tezhip ve minyatür sanatlarının gelişimine yol açmış hatta “resim yazı” diye bir tür oluşmuştur.⁴⁶

“Doğu’nun dinsel metinleri, okurun zihninde birbiriyle bağlantısı kopuk olan masalsi kareler yaratır. Metinlerin bu üslubundan ötürü, zaman, mekân ve şahısların belirsiz olması, metin için yapılan resimleri de etkiler. Bunun kültüre yansımalarıyla, Doğu’nun her resmi/minyatürü, tek bir anı, tek bir düzlem üzerinde masalsi bir zenginlikle anlatır.”⁴⁷

⁴⁴ M. Wigan, 2012, s. 275.

⁴⁵ G. Turan, 2006, s.87.

⁴⁶ Tuncer Erdem, “Resim ile Söz: Dünyaya İki Pencere”, *Sanat Dünyamız*, Sayı: 98, Bahar 2006, s.142.

⁴⁷ A.g.y.

15. yüzyıldan itibaren ulaşılması kolaylaşan illüstrasyonlu kitapların çoğaltımı, 16. ve 17. yüzyıllarda, oymacılıktaki ilerleme sayesinde gerçekleşir. Modern kitap illüstrasyonu, 15. yüzyılda matbaanın icadını takiben ortaya çıkan “blok kitaplar”dan ilham alır. Bu teknik ilk olarak 9. yüzyılda Çin ve Japonya’da kullanılır ancak 15. yüzyıldan itibaren Avrupa’da yaygınlaşır. Bu kitaplar, hem yazılı hem de görsel kaynağın tahta bloklar üzerine oyularak çoğaltılması ile oluşturulur. Daha çok dini içeriğe sahip bu ilk kitap illüstrasyonları 1400’lerde yapılmıştır. 1452’de “çukur baskı” (intaglio) tekniğinin geliştirilmesi ile illüstrasyonun çoğaltımı kolaylaşır.

Gutenberg’in baskı tekniği ile her şey daha hızlı hale gelir ve bu da kitapların basımı ve yayımında hızlı bir yükselişe yol açar. 15. yüzyılda kitap illüstratörleri, özellikle kitapların başlık sayfasını resimlemeye önem verirler. Alman Ressam Hans Holbein’in (1497-1543), Erasmus’un “Deliliğe Övgü”süne yaptığı çizimler ve “Alfabeli Ölüm Dansı” dizisi, dönemin popüler illüstrasyonlarından olmakla birlikte, günümüz sanatçıları için de ilham kaynağı olmayı sürdürmektedir.⁴⁸

17. yüzyılda bakır gravür, tahta baskı üzerinde hâkimiyet kurar. Bu dönemde bir kadın illüstratör, Maria Sibylla Merian’dan söz edilebilir.⁴⁹ Güney Amerikalı botanik illüstratörü Maria Sibylla Merian (1647-1717) aynı zamanda bir bilim insanı, kâşif ve modern zoolojinin kurucularındandır. Eserlerinde bilim ile sanatı birleştiren Merian, üvey babası Jacob Marrel’den aldığı dersler sayesinde, bilimsel araştırmalarının süreçlerini ve sonuçlarını resimlemektedir. Biyografistler, doğrudan Dürer’le yakınlık gösteren Merian’ın olgun stiline 1670’lerde Alman Rönesans ustası Albrecht Dürer’in (1471-1528) eserlerini görme şansı bulduğu Nürenberg’de geliştirdiğini kabul ederler. Bu yoğun Alman Rönesansı ve Dürer etkisi, üvey babasının hocası Georg Flegel’in, Dürer’in bir takipçisi olması ile açıklanabilir.⁵⁰

1680’lerde başlayan Japon etkisiyle, Japonya’da Edo döneminin başkenti Tokyo’da 17.-20. yüzyıllar arasında üretilen ahşap baskılar olan *Ukiyo-e*’ler, Hishikawa Moronobu (1618-1694), Katsushika Hokusai (1760-1849) ve Utagawa Hiroshige’nin (1797-1858)

⁴⁸ M. Wigan, 2012, s. 276.

⁴⁹ G. Turan, 2006, s.93.

⁵⁰ Sharon Valiant, “Maria Sybilla Merian: Recovering an Eighteenth Century Legend”, *Eighteenth-Century Studies*, Vol. 26, No. 3, Spring, John Hopkin University Press, 1993, p.468.

asimetrik kompozisyonlarıyla Avrupalı sanatçılara ve illüstratörlere ilham kaynağı olmuştur.⁵¹

18. yüzyıldan itibaren gelişen litografi yöntemleri, baskı kalitesini artırır. Dönemin önde gelen İngiliz şairlerinden William Blake (1757-1827), aynı zamanda bir illüstratördür. 1790'larda ahşap gravür tekniği, özellikle profesyonel illüstratörler ve gravürcüler tarafından rağbet görür ve kitap ve dergi piyasasının genişlemesini sağlar.

19. yüzyılda çelik gravür ve litografi yani taşbaskı önem kazanır. 19. yüzyılda sanayileşme ve kentlerde ortaya çıkan sınıflaşma nedeniyle, bu sosyal oluşumları yansıtan illüstrasyonların talebinde bir artış gözlemlenir. Bu yüzyılda illüstrasyonlu dergilerin tirajlarında artışlar görülür. Matbaacılıktaki ilerlemenin yarattığı olanaklarla illüstrasyon çalışmaları hız kazanır. Özellikle dergicilik ve tanıtım kampanyalarına yapılan afişler sayesinde yaygınlaşan illüstrasyon, 1800'lerden II. Dünya Savaşı'nın sonuna kadar olan dönemde "Altın Çağ"ını yaşar.

1850'ler boyunca Sanayi Devrimi, hem basılı malzemeye talebi artırır, hem de yazılı materyalin resimlenmesine olan ilgiyi bir adım ileri götürür. 1750 ile 1850 yılları arasında, önce İngiltere'de başlayan sosyoekonomik değişiklikler bütün dünyayı etkisi altına alır. Büyük ölçekli kapitalizmin hızla büyümesi, üretimin neredeyse tümüyle makineleşmesi, özelleştirme ve şehirlerde kurulan fabrikalar sayesinde her türden basılı malzemeye talep giderek artar. Fotoğrafın, buharla çalışan baskı makinelerinin ve renkli litografinin ve gravürün icadı da bu talebe katkıda bulunur. Şehirlerin ve kasabaların yeni sakinleri artık haberleri resimli olarak almak isterler ve illüstratörlük mesleği bu ihtiyaca cevap verir.

1860'larda illüstrasyon, "Altın Çağ"ını yaşar. 1860'lar İngiliz profesyonel illüstrasyonunun altın çağı olarak tanımlanır. Baskı teknolojisindeki ilerlemeler ve halkın satın alabileceği kadar ucuz kitap ve dergilerin üretilmeye başlaması bu yıllara denk gelir. Resimli gazetecilik yaygınlaşır. "İllüstrasyonun Altın Çağı" ile beraber bu sanat, yazılanı betimlemekten öte, kendi söylemini yaratabilecek konuma gelir. 1880'ler ve 1920'ler arasında, gerek toplumsal talep, gerekse matbaacılık alanındaki gelişmeler sayesinde basılı kitap, dergi ve diğer yayınlardaki illüstrasyon kalitesinde ciddi bir

⁵¹ M. Wigan, 2012, s. 277.

yükseliş yaşanan bu dönemde, illüstratörler “Rafael-Öncesi Kardeşliği”nden, Arts&Crafts hareketinden, Kelt süslemeciliğinden, Japon renkli baskılarından ve Art-Nouveau’dan esinlenmişlerdir.⁵²

Altın Çağ’ın en önemli işlerinin verildiği Britanya’da dünyanın ilk resimli haftalık gazetesi olan “Illustrated London News”, 1842’den itibaren gündemin nabzını tutarken görsel materyallerin ikna ediciliğinden yararlanır. Fotoğrafçılığın henüz istenen gelişim aşamasına geçememiş olması sebebiyle, haberleri görselleştirmede hala illüstrasyondan yararlanılmakta ve bu durum talebi giderek artırmaktadır.

1880’lerde İngiltere kökenli Arts&Crafts hareketinin doğala ve el yapımına beslediği tutku, 1890’lardan itibaren Art Nouveau’nun bitkisel desenleri ve zarif insan figürleri, illüstrasyon sanatının stilize ve kıvrımlı çizgileriyle denk düşerek metin resimlemeye ivme kazandırır. Yine aynı yıllar, ilerleyen sanayinin getirdiği imkânlarla ve tanıtım ihtiyacı ile afiş sanatı önem kazanır. Afişlerde verilmek istenen mesajın doğrudan aktarımına atfedilen önem de, yine illüstrasyonun mantığıyla kesişir.

1905’te başlayan ve 1930’lara kadar süren dönemde çocuk kitapları için gerçekleştirilen illüstrasyonlar öne çıkar. Bu dönemde romantizmden, fabllardan ve halk hikâyelerinden etkilenen illüstrasyonlar sanayileşmeye karşı bir tepkiden de doğmuştur.

1918 tarihli “Illustrated Books” adlı makalesinde William M. Ivins, editörlerin olabildiğince çabuk çoğaltılan ucuz işlere talebinden söz eder. Dönemde yazılı metni destekleyen görsel illüstrasyonun, editörlerin içerikten kullanılan materyale dek her detayda söz sahibi olması nedeniyle özgün birer sanat yapıtı olamayışından bahseden Ivins, kendi dönemindeki illüstrasyonların endüstrileşmeyle beraber hızlı üretilip tüketilmesi nedeniyle, birkaç yıl içinde unutulacaklarını öngörerek, illüstrasyonun gerçekten sanat olup olmadığı sorusunu yeniden gündeme taşır.⁵³

Doğu ve Batıda yazılı metinlere eşlik eden çalışmalar, uzunca bir küçümseme ve “ikincil sanat” sayılma dönemi geçirmiştir.⁵⁴ Bu problem, “illüstratif” sözcüğünün taşıdığı aşağılayıcı anlamda somutlaşır. Eleştirmenler yetersiz, profesyonel olmayan ya

⁵² M. Wigan, 2012, s. 25.

⁵³ William M. Ivins, “Illustrated Books”, *Bulletin of the Metropolitan Museum of Art*, Vol. 13, No: 6, June 1918, p. 132.

⁵⁴ G. Turan, 2006, s. 81

da kitle üretime fazlasıyla yaklaşan çizimleri illüstrasyona benzemekle itham etmekte, böylece türün “ciddiyetsizliğine” vurgu yapmaktadırlar. İllüstrasyonun Altın Çağı ile birlikte bir nebze aşılın bu önyargı, 20. yüzyıl boyunca türlerden ziyade sanatın ne olduğunun sorgulanması ile tamamen anlamsızlaşmıştır.

1925’ten itibaren illüstrasyon ve grafik tasarımda “Art Deco” etkisi göze Çarpar:

“Göz kamaştırıcı bir alımlılık, basitlik, geometrik motifler, zikzaklar, capcanlı renkler ve aerodinamik görünüşlü biçimler Art Deco’nun ana karakteristikleri arasındadır. Art Deco 1920’lerden 1940’lara kadar tasarımı büyük ölçüde etkilemiş ve çocuk kitaplarından mobilyaya, kumaşlardan moda tasarımlarına, sinema ve tiyatro sahnesi tasarımından her türlü basılı malzemeye kadar her yerde kendini göstermiştir. Edward McKnight Kauffer, A.M. Cassandre ve Jean Carlu’nun afişleri bu tarzın ruhunu ve idealizmini çok iyi yansıtan işler arasındadır. Adını 1925 yılında Paris’te düzenlenen *Exposition Internationale des Arts Decoratifs et Industriels Moderns* fuarından alan Art Deco, zamanın teknolojisine ve hızına bir övgü niteliğindeki geometrik desenlerin, parlak renklerin, plastik ve camın bolca kullanıldığı dekoratif bir tasarım tarzı olarak tanımlanabilir. Formlar gitgide daha sade, uzayıp giden çizgilerle tasarlanmaya başlanmış ve bunun sonucunda da hem mimaride hem de genel olarak nesnelerin tasarımında zarafete ulaşmıştır.⁵⁵

1930’lardan itibaren illüstrasyon, yalnızca estetik beğeniye yönelik sanatsal bir tür değil, aynı zamanda kitleleri etkileme aracı olarak görülür. Gazete karikatürleri popüler hale gelir. II. Dünya Savaşı sırasında illüstrasyon, insanları toplu halde etkileme ve ikna etme amaçlı olarak kullanılmaya başlanır. Etkili bir propaganda aracı olarak illüstrasyonun etkinliği, günümüzde de sürmektedir. İllüstratör Tuncer Erdem, günümüz dilini çok etkileyen söz ile imge arasındaki geçişlere ve sözlerin anlatamadığını aktaran imgelere dair şunları kaydediyor:

“Televizyonda reklam izlemesiniz de, yol kenarlarında, duvarlarda, gökyüzünde, umumi tuvaletlerde pisuvarın karşısında, hatta artık –yere bakarak yürüyenler için- kaldırımların üzerinde, gözün baktığı her yerde zihnimize yönelik bir imge/söz bombardımanı var. Ticaret dünyası sözler ve imgelerle tüketim arzusu uyandırmaya çalışıyor, medya yine aynı araçlarla topluma nasıl düşünmesi gerektiğini “paket fikirler”le öğretiyor.⁵⁶

⁵⁵ G. Ambrose ve P. Haris, 2010, s.32.

⁵⁶ T. Erdem, 2006, s.135.

1945 yılından itibaren önemini artıran kitle propagandası, Amerikalı illüstratör Norman Rockwell'in (1894-1978) seri afiş çalışmaları ile toplumu şekillendirme işlevi görür. Yazının ve sözlü anlatımın eksikliklerini kapatan ve tamamlayıcı vazife gören görseller söylemin hedef kitlenin her katmanına ve bireyine nüfuz etmesinde önemli bir rol oynamaktadır. I. ve II. Dünya Savaşları esnasında ve sonrasında etkin bir biçimde ilerleyen propaganda kavramı, gelişen teknoloji ile beraber istenilen mesajı vermek için toplulukların yapılarına göre farklı özellikler gösteren yaklaşımlar üzerinden ön plana çıkmaya başlamıştır.”⁵⁷

“Günümüzde hala yoğun bir biçimde devam eden bu propaganda çalışmalarının temelini kavramak ve gelişim sürecini algılamak adına kendi toplumu, sanat camiası ve hatta endüstriyel imaj üreticileri için bile muamma haline gelmiş bir karakter olarak Norman Rockwell'in ve onun içine doğduğu yaşama ve insanlara dair vizyonun ele alınması bir zorunluluk olarak karşımızda durmaktadır. Yaşadığı toplumun gelişim sürecini, kariyerinin başlangıcı olan 1920'lerden ölümüne kadar adeta bir kamera gibi kayıt altına alan sanatçının tekniğindeki aşkınlık ve hâkimiyet, oluşturduğu kurgusal gerçekliğin zihinlerde inanılır bir konuma yerleştirilmesine olanak tanımış ve “Amerikalı” olmaya dair temel kodların sağlam bir biçimde beyinlere işlenmesini sağlamıştır. Vatandaşlık kavramı etrafında şekillenen, asker, esnaf, çocuk, öğrenci, izci ve işçi gibi ardı ardına sayabileceğimiz pek çok sosyal rol Rockwell'in fırça darbelerinden dökülen kutsal bir şua ile donatılmış, uyumlanma ve bütüne eklenme sürecinde birey, bulduğu anlamlar sayesinde konumunu belirleyecek ipuçlarını edinmiştir.”⁵⁸

20. yüzyıl, kitap resminde, resim sanatında olduğu gibi büyük Fransız patlamasının görüldüğü yüzyıldır. Artık illüstrasyonlu kitaplar sınırlı sayıda, numaralı ve lüks baskılarla birer “sanat nesnesi”ne dönüşür.⁵⁹ “Book Art”; yani sanat yapıtı olarak kitap ya da sanatçı kitabı, çağdaş sanatta da çeşitlemeleriyle karşımıza çıkmayı sürdürmektedir. Tasarımcı Bennu Cennetoğlu, bu üretim biçimini şöyle açıklıyor:

“Sanatçı kitabı, sanatçının kitaba mekân muamelesi yaptığı, kitabı başlı başına bir iş olarak öngördüğü üretim biçimlerini kapsıyor. Burada yapılmış, bitmiş herhangi bir işi belgeleyen basılı bir malzeme ya da katalogdan söz etmiyoruz. Sanatçının kendini ifade

⁵⁷ Koral İlhan, “Amerikan Vatandaşı ve Sosyal Rol Modeli Oluşturulmasında Norman Rockwell İllüstrasyonlarının Katkısı ve İrdelenmesi”, Dokuz Eylül Üniversitesi, GSE, İzmir, 2011 (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), s.2.

⁵⁸ A.g.e., ss. 3-4.

⁵⁹ G. Turan, 2006, s.98.

edebilmek için doğrudan basılı malzemeye başvurduğu bir üretim biçimi. Ortaya koyulabilmek için kitap mekânına ihtiyaç duyan türden üretimler.”⁶⁰

Kitabın, sanat yapıtı olarak kullanımı tarih boyunca çok net olamamıştır. Ancak bugün, kitabın bir mekân olarak sanatsal kullanımı 18. yüzyılın sonlarında ortaya çıkan bir disiplin olarak tanımlanır. İlk örnekler, ressamlarla yazarların işbirliği olarak 1780’ler de Fransa’da görülür. Bunlar elle üretilen, çoğu tek kopya olarak hazırlanan, oldukça elitist bir zümreye hitap eden ve yüksek sanat grubuna dâhil eserlerdir. Ancak bu durum, sürekli dönüşen form ve kullanımlarla günümüze ulaşmıştır.⁶¹

Son dönemlerde dijital devrimle beraber teknolojik gelişmeler ve internet illüstrasyon pratiğini kökünden değiştirir. İllüstratörler bağımız kitaplardan grafik romanlara, çocuk kitaplarından marka kimliklerine, politik aktivizme, müzik grafiklerine, interaktif medyaya kadar her yerde belirgin bir şekilde karşımıza çıkar.⁶²

Bu başlık altında, estetik ve edebiyat ilişkisi bağlamında kitap illüstrasyonlarının tarihsel gelişimine eğildik. İllüstrasyon tarihinde kavramsal çerçeveyi, incelememizin merkezindeki sanatçı Bilibin’e göre sınırlandırdık. Çalışmamız Bilibin’in sanatsal yönelimleri doğrultusunda Art Nouveau’nun sağladığı sanatsal olanaklar ekseninde ilerleyeceğinden ve sanatçının devrim öncesi çalışmalarında, mitsel ifadenin kalıplaşmış söylemlerine karşın, altmetninde propaganda amacı gütmemesi sebebiyle, illüstrasyonun modernizm ve sonrasında politik propaganda aracı olma özelliğine geniş yer ayırmadık. Bir sonraki alt başlıkta, illüstrasyonun altın çağını da kapsayan, aynı zamanda resimlemenin, yazılı metne eşlik eden imgenin yükselişe geçtiği yüzyıl dönümünde (*fin de siecle*) edebiyatla ve illüstrasyonla uyum içinde yaygınlık kazanan Art Nouveau stiline odaklanacağız.

1.3. “Yüzyılın Sonu”nda Art Nouveau

19. yy. sonları ve 20. yy. başları, çalkantılı siyasal fonuyla, yüzyıl dönümündeki sanatçıları, tepkisel yeni arayışlara yönlendirmiş, dönemin karamsarlıkla umut arasında gidip gelen atmosferi, hemen her sanat dalında, benzer biçimde ifadesini bulmuştur. Bir yüzyılı sonlandırıp yenisini başlatan bu geçiş dönemi, “*fin de siecle*” olarak anılır.

⁶⁰ Bennu Cennetoğlu, “Sanat Alanı Olarak Kitap Üzerine Bennu Cenntoğlu ile Söyleşi”, Röportajı yapan: Tayfun Serttaş, *Sanat Dünyamız*, Sayı: 117, Temmuz-Ağustos 2010, s. 30-35.

⁶¹ A.g.y.

⁶² M. Wigan, 2012, s.

Fransızca “yüzyılın sonu” anlamına gelen terim, 1800’lerin sonundaki çöküş ruhuna olduğu kadar, beklentilere de vurgu yapar. 1880 ve 1890’ların Fransızları, kendilerinden *fin de siecle* olarak bahsederler ve o zamandan beri Fransız modası Batı dünyasını etkiler; terim, 19. yüzyılın kapanışını tanımlamada, diğer tüm tanımlardan daha belirleyici olur.⁶³ *Fin de siecle*, yüzyılın sonu, bir yandan yeni bir çağı karşılamamanın umudunu, diğer yandan son sürat gerçekleşen gelişmelerin olumsuz yönlerini ve insan hayatında yarattığı boşluğu temsil eder, böylelikle, yüzyıl dönümünün ruh halini betimlemede, sanat ve düşün dünyasının müşterek fikirlerini yansıtan bir tanımlama halini alır.

Modernist duyarlılığı tanımlarken Amerikalı kuramcı Marshall Berman (1940), yüzyılın sonunda “zamanın kırılmış yaşam koşullarını yansıtan eş zamanlı bir neşe ve olası bir felaket duygusunu görür”.⁶⁴ Yüzyıl sonundan itibaren, karmaşa atmosferinin yol açtığı yaranın, fikir ve sanat dünyasını olumsuz yönde etkilediği düşünülür:

“Aydınların bir kısmı doğrudan emperyalizmin hizmetine girdi. Bir kısmı da karşı cepheye yer aldı. Ancak büyük çoğunluk arada kaldı. Var olan ortamdan rahatsız olan ama çözüm yollarını bulamayan bu çoğunluk, sistemi eleştirip, oklarının hedeflerini doğrudan sorumlulara yöneltmek yerine, ‘içe kapanarak’ sorunu çözmeye çalıştılar. Nesneden kaçış, öznele yöneliş diyebiliriz buna.”⁶⁵

20. yüzyıl başları, boşluk, korku, tedirginlik ve gerçekten kaçışın iç içe geçtiği yıllardır. Bu geçiş dönemi, özgür iradeli, kendine ve dünyaya eleştirel bir gözle bakabilen insanın gelişim sürecine tanık olur. Kökeni Rönesans’a dek uzanan bu “yeni insan” çok duyarlıdır; kendisine ilişkin hoşnutluğu ve güveni, şüpheler, kayıplar ve acılarla doludur. Derinliği araştıran yeni insan, çözülmesi güç ve birbiriyle çelişen ikilemler içindedir.⁶⁶

“Genel bir karamsarlık vardı. Aydınların gelecekle ilgili umutları kaybolmuştu. Bencillik, yalnızlık, yozluk ve kötülük karşısında toplumsal direnişi göze alamayan ya

⁶³ Eugen Weber, *France Fin de siecle*, Belkanapp Press, USA, 1986, p.1.

⁶⁴ A.g.e., p.17.

⁶⁵ Mehmet KAYGISIZ, *Müzik Tarihi-Başlangıçtan Günümüze Müziğin Evrimi*, Kaynak Yayınları, İstanbul, 2004. s.266.

⁶⁶ Paola Rapelli, *Kandinsky Art Book*, Dost Kitabevi, Ankara, 2001, p.13.

da gerçeği göremeyen bireyin iflasıydı bir anlamda. (...) Yazar, düşünür ve sanatçıların dünyası, küçük burjuva aydınların yalnızlığıydı; bunalımıydı.”⁶⁷

Pesimizm, tarihi sürecin inkârı, sanatçının mutlak özgürlüğüne verilen önem ve sanatta deneysellikte belirginleşen “Dekadans”ın miladı, Fransa’da 1870’ler olarak kabul edilir, Rusya’da ise, 1890’lardan itibaren, Dekadans ekollerinden biri olan Sembolizm’le beraber etkili olmaya başlar. Sologub, Gippius, Merejkovski, Blok, Belıy, Balmont gibi Rus şairlerin eserleri, bu dönemin stilinde belirleyici rol oynar.

Rus Dekadansı’nın belli başlı özellikleri, dönem sanatını muhalif ve modern kılar. “Çöküşçüler”, çiftdünya prensibini benimserler. Onlara göre, gerçek dünya ve sadece sanatçıların görebildiği gölgelerin dünyası vardır. Tüm gelenekleri reddederler. Eserlerinde, özgürlük arzusu sıkça kullanılan bir izlektir. Bireyciliği savunur; sanatta devrimi, yapıtlarda deneysellikte bir tutarlar.

“Yüzyılın sonunda *dekadant* ve *estet* kelimeleri, estetik felsefe, nesne ya da stillerdeki yenileşmeleri tanımlar. Realist öyküler, yeni kadın yazını ve empresyonist sanat da bu yenileşmelere dâhil edilir.⁶⁸ Endüstrileşme ve kültürel tektipleşme dünyasında estetizm, orta sınıfa özgü bir beğeni dünyası yaratmıştır.

Fin de siecle güçlü bir zıtlıklar dünyasıdır. Huzursuzluk, yerleşmemişlik, köksüzlük hissi yaratan imgelerle örülüdür. 1885’ten sonra aşırı kültürel değişim, Alman şehirlerinin hızla büyümesi, endüstri devriminin kömür, demir ve kimya endüstrisini dönüştürmesi, bu yıllarda feminist ve sosyalist politika hareketlerinin filizlenmesi, Almanya’nın Afrika ve Asya’da koloniler edinmesi, elektrik, sinema, televizyon, daktilo, motorlu taşıtların günlük yaşama uyum sağlaması, *fin de siecle*’ın ilerlemeye duyulan inanç ve makineleşme ve savaş korkusu arasındaki bocaladığı gerçeğini açığa çıkarır. Yaşam standartları ve boş zamanın artmasıyla kabare, film, sirk ve futbolun yükselişi, yüzyılın sonuna özgü sanatsal türlerin yayılmasını hızlandırmıştır. Basılı kültür orta sınıf için ulaşılabilir hale gelmiş, kitap illüstrasyonları bu sayede yaygınlaşmıştır.⁶⁹

⁶⁷ M. Kaygısız, 2004, s.266.

⁶⁸ Denis Denisoff, “Decadence and Aesthetism” in *The Cambridge Companion to the Fin de siecle*, ed. Gail Marshall, Cambridge University Press, 2007, p. 31.

⁶⁹ Suzanne L. Marchand and David F. Lindenfeld, *Germany at the Fin the siecle: Culture, Politics and Ideas*, Louisiana State University Press, edit., 2004, p.3.

Empresyonistler, dekadantlar, sembolistler, estetler, Art Nouveau sanatçıları, 19. yüzyıl sonu ile 20. yüzyıl başı arasındaki dönemin kaotik politikasını yeniden üretir. Bunu, yeni olanın yarattığı şok estetiğiyle pekiştirir. Akademinin kısıtlayıcı geleneklerine karşı durur. 1876'da Naturalist Emile Zola (1840-1902), Fransız ressam Gustave Moreau (1826-1898) hakkında: "Hepimizde bulunan basit ve masum düşlerini değil, sofistike, kompleks, gizemli düşlerini resmediyor. Bunda, modern dünyaya basit bir tepki görüyorum." der.⁷⁰ Modernist sanatçılarınsa, *fin de siecle*'a karşı bir tavır yarattığı söylenebilir. Zira modernistler, yüksek ile alçak arasındaki karmaşık dinamiklere kayıtsızdır. *Fin de siecle*'da ise yeni ile eski birlikte varolur.

Yüzyıl dönümünde sosyal ve sanatsal tektipleşmeye karşı çıkan, dünyanın merkezi olarak algılanan Avrupa sanat geleneğinden farklı coğrafyalarda ilham arayan akımlardan biri de Art Nouveau'dur. Fransızca kelime anlamıyla "yeni sanat" demek olan Art Nouveau, uluslararası bir sanat, mimari, grafik ve illüstrasyon akımıdır. Jules Cheret ve Alphonse Mucha bol kıvrımlı desenleri, dalga dalga çizgileri ve asimetrik yazı karakterleriyle bu akımın önde gelen isimleridir.⁷¹

Kökleri romantizm ve sembolizme kadar uzanan Art Nouveau, 1894 ile 1914 yılları arasında gelişen ve süsleme bakımından zengin bir dekorasyon, mimarlık ve sanat tarzıdır. Tekrar tekrar kullanılan yılankavi çizgiler ile yaprak, çiçek ve sarmaşık betimlemeleri bu tarzın en ayırt edici unsurlarıdır.⁷²

"Almanya'da *Jugendstil*, Avusturya'da *Sezessionstil*, İspanya'da ise *Modernismo* olarak adlandırılan Art Nouveau, bütün tarihi göndermeleri reddederek tercihini, insanı ve onun yaşantısını merkezine alan, hayli tasarlanmış bir görsel dil geliştirmek yönünde kullanmıştır. Bütün sanat biçimlerini doğal olarak bünyesinde barındırdığı için mimarlık bu tarzın odaklandığı ana konu olmakla birlikte, Art Nouveau afiş ve mücevher tasarımlarında da kendine çok geniş bir yer bulmuştur."⁷³

1890'larda iki önemli yenilik, sinema ve Art Nouveau sanat dünyasına yeni ifade biçimleri getirmiştir. 1895'te ilk sinema gösterimleri, birkaç yıl öncesindeyse Batı

⁷⁰ Jennifer Birkett, "Fin-de-siecle Painting" in "*Fin de siecle and Its Legacy*", ed. Mikulas Teich, Roy Porter, Cambridge University Press, 1990, p.148.

⁷¹ M. Wigan, 2012, s. 25.

⁷² G.Ambrose ve P.Harris, 2010, s.33.

⁷³ A.g.y.

Avrupa sanatını etkisi altına almaya başlayan Art Nouveau, sanatın geleneksel beklentileri ile teknolojinin modern yüzü arasında bir köprü işlevi görmüştür.⁷⁴

Bu geçiş döneminde teknoloji, hayata konfor ve verimlilik getirir; ancak yenilikler herhangi bir estetik değer taşımaktan uzaktır. Teknolojinin getirdiği yenilikler, pek çok açıdan korkutucu gelmektedir, dolayısıyla teknoloji ile bütünleşen manifestolar, ancak sanatın ya da mimari gibi uygulamalı alanların, yani sanatın yerine geçebilen pratiklerin arkasına saklanmıştır. Köprüler, trenyolu istasyonları, sergi salonları, dönemin stilleri doğrultusunda tasarlanır. İnşa edilen yapılar, dönemdeki süsleme ve bezeme taleplerini de yansıtmaktadır.⁷⁵

19. yüzyılın son yıllarından 1. Dünya Savaşı'na dek Avrupa'da sanatı güncelleştirme hareketleri görülür. Bu hareketlerin temelinde genel biçimsel özellikler ve teorik ön koşullar yatar. Hareket Almanya'da *Jugendstil*, Fransa ve İngilizce konuşulan ülkelerde *Art Nouveau*, Rusya'da *Modern* olarak anılır. 1860'larda Avrupa'da soyutlamanın yolunu açan kaynak, Japon sanatı olmuştur. Yüzyıl dönümünde Art Nouveau, mimari de dâhil bütün sanatlara egemen olur. Londra, Glasgow, Paris, Brüksel, Münih gibi kentler akımın merkezi olur. Tek renkli düzlemler üzerinde keskin konturlar, karmaşık desenler stilin belirleyici özellikleridir.⁷⁶

Art Nouveau'ya öncülük eden akım, İngiltere'de başlayan "Arts&Crafts" adlı ulusal sanat hareketidir. Bu akım, ulusal ve kozmopolit olmak üzere, iki yönden gelişmiştir. Art Nouveau'ya göre her objenin bir ruhu ve bir estetiği bulunmaktadır. "Art Nouveau'nun beşiği" kabul edilen İngiltere'de yeni dekoratif sanat hareketinin öncüleri İngiliz edebiyatçı ve sanat eleştirmeni John Ruskin (1819-1900) ve İngiliz edebiyatçı ve tasarımcı William Morris (1834-1896) olmuştur. Ruskin için sanat ve güzellik, tutkuyla bağlı olduğu bir din gibidir. Dönemde Morris'in tasarladığı duvar kâğıtları çokça rağbet görür, böylece bir üretim evi açılır. İngiliz Art Nouveau'sunun öncüleri, aynı anda hem

⁷⁴ Claus-Jürgen Sembach, *Art Nouveau: Utopia: Reconciling the Irreconcilable*, Taschen, London, 2002, p.14.

⁷⁵ A.g.e., p.15.

⁷⁶ Christian Lenz, *Evropejskoe iskusstvo na rubezhe IXI.-XX veka: simvolizm, ar nuvo*, Novaya pinakoteka Myunhen, , izdatel'stvo Skala, London, 2010, s.121.

Rönesans süslemelerine veya çağdaş Münih ekolü gibi farklı yaklaşımlara hâkimdirler.⁷⁷

1880’lerde Arts&Crafts hareketi öne çıkar. Sanayi Devrimi sırasında tasarımın gitgide kötüleşmiş olmasına ve toplumsal gidişata karşı çıkmak amacıyla İngiltere’de başlatılan sanat ve el sanatları hareketinin başını, malzemenin bütünlüğünü, güzel ve uygulamalı sanatların, el sanatlarının ve işlevsel tasarımın bir arada bulunması gerektiğini vurgulayan William Morris çekmektedir. Morris ayrıca 1891’de tarihi bazı tarzlardan esinlenen ve ortaçağdaki basım teknikleriyle hazırlanan kitapların sınırlı sayılarda basıldığı Kelmscott Yayınevi’ni kurmuştur. Bu hareketin öne sürdüğü fikirler uluslar arası düzeyde etkili olur ve modernizm hareketine öncülük eder.⁷⁸

Art Nouveau’nun Batı Avrupa’da doğduğu kabul edilir. Dekoratif süsleme ve mobilya tasarımı, 1810’ların kraliyet stilinden 1889 Paris Uluslar Arası Sergisi’ne dek çok değişim geçirmiştir. 1900’lerde uyanan ulusalcılık, her ülkenin kendi edebiyatına ve sanatına yönelmesine yol açar.⁷⁹ Bu durum, evrensel bir stil olarak Art Nouveau aracılığıyla, modernist akımları gelenekselle buluşturur. Yüzyılın sonunda dekoratif unsurlar, fincanlardan ferforje trabzanlara tüm günlük objelerde, gazete illüstrasyonlarından pazarlama afişlerine kitleleri etkisi altına alan sanat araçlarında kendini hissettirir.

Art Nouveau’nun karşı durduğu unsurlar, her ülkenin yeni sanat anlayışına göre farklılıklar taşır. Sözgelimi, İngiltere’de makineleşme ve günlük eşyalarda estetikten uzaklaşma karşısında konumlanan Art Nouveau, Avusturya’da akademizmin kurallarını yıkma ve insan bedenini betimlemede özgürlük arayışındadır.

Art Nouveau’nun Avusturya ayağı olan “Viyana Sezessionu”nun sloganı, “Her çağa kendi sanatı, sanata kendi özgürlüğü”dür. Yeni bir yüzyıl başlarken Viyana’da hayret verici bir yaratıcılık vardır, güzel sanatlar dünyası sarsılmaktadır. Viyana’da estetik ve erotik olana karşı bir saplantı vardır. Bu dönemde mutluluk, çılgınlık ve başdöndürücü bir entelektüel faaliyet gözlemlenir.⁸⁰

⁷⁷ Jean Lahor, *Art Nouveau: Art of Century*, Parstone Pres, London, 2010, p.13.

⁷⁸ M. Wigan, 2012, s. 279.

⁷⁹ J. Lahor, 2010, p.7.

⁸⁰ Anonim, *Klîmt*, Yapı Kredi Yayınları, 2010, İstanbul, ss. 190-192.

“Böylece Art Nouveau’nun Viyana yorumu olan Sezession hareketi başladı. Adından da anlaşılacağı gibi Sezession (ayrılma) mevcut sanatçı birliklerinden ayrılık ve ilerici bir sanatçı ve tasarımcı ittifakı kurulması, Avusturya’nın karakteristik özelliklerini taşıyan bir Art Nouveau yaratılması demektir.”⁸¹

Rus “Mir iskusstva/Sanat Dünyası” hareketi gibi Sezession da genç sanatçıları tanıttıkları sergiler düzenlemenin yanı sıra kendi dergisini kurmak niyetindedir. Çiçek desenleri çoğunlukla yılan veya semender gibi biçim değiştirebilir süslemeler içerir. Sanatçılar birliğinde yine “Mir iskusstva/Sanat Dünyası”da olduğu üzere ressamların yanında tasarımcılar, zanaatkârlar, grafik sanatçıları ve mimarlar da vardır.⁸²

Bu dönemde taşımacılık ve iletişim teknolojisinde sağlanan ilerlemeler, Art Nouveau'nun uluslararası bir nitelik kazanmasına yol açmıştır. Öncelikle baskı medyasının yaygınlık kazanması, farkı ülkelerin sanatçıları arasında ilişkilerin doğmasına yol açmış ve karşılıklı olarak birbirlerinden esinlenmelerine neden olmuştur. Ayrıca 1890'larda çıkan birçok sanat dergisi de, bu sanatı ve tasarımı geniş halk kitlelerine tanıttığı konusunda yardımcı olmuştur.⁸³

“Art Nouveau tasarımcıları, antik zamanlardan, Mısır, Suriye, Uzak Doğu sanatına kadar ya da kendilerine daha yakın gördükleri yerel sanatlardan daha güncel olan Rokoko gibi bildikleri her akımdan etkilenmişlerdi. 20 Art Nouveau geçmişte kullanılan tarihsel yaklaşımla bağlarını koparsa da, bir derecede geçmişten etkileniyordu. Japon baskıları, mimarisi ve mobilyaları, Rokoko’nun yumuşak ve organik kıvrımları, Kelt el yazmaları ve “Book of Kells” (Kells Kitabı), Bizans, Rönesans ve Gotik sanat, Art Nouveau için ilham kaynağı olmuştu.²¹ Ayrıca, Owen Jones (1809-1874)’un 1856’da yayımladığı “Grammar of Ornament” (Süslemenin Grameri), 19. yüzyılda süsleme üzerine yazılmış en önemli kaynaktı. Çin, Hint, İran ve Memluk duvar süslemeleri; Mısır motifleri, Antik Yunan keramiklerinin kenar süslemeleri ve Kelt kitap süslemeleri gibi Pre-historik dekoratif formlara geniş yer ayıran kitap, geçmişe ait süsleme formlarının tanınmasına ve benimsenmesine katkıda bulunmuştu.”⁸⁴

1880’lerin sonundan 1905’e dek etkin olan Art Nouveau’da kıvrımlı, dalgalı çizgiler, kırılmalı, zarafet ve doğaya uyum hâkimdir. Leylak, iris, orkide, yosun gibi çiçek ve bitkiler, kendiliğinden kıvrımlı, kavisli yapılarıyla bu stilde öne çıkar. Parlak ve zarif

⁸¹ A.g.e., s.194.

⁸² A.g.e., s.208.

⁸³ Dilek Bektaş, *Çağdaş Grafik Tasarımın Gelişimi*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1992, s. 18.

⁸⁴ Bedriye Aylin Kartal, “Art Nouveau’da İnsan İmgesi”, İstanbul Üniversitesi SBE, İstanbul, 2005 (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), s.7.

kuşlar ve böcekler, yusufçuklar, tavus kuşları, kırlangıçlar, yılanlar ve tazıların vücut yapıları, stilizasyona elverişlidir. Kadın bedeni dalgalı uzun saçlarıyla betimlenir. Sanayileşmeyle sadece üretim ve işçi sınıfı yükselişe geçmemiş; ticareti yapılan objelere tutku da artmıştır. Mimaride Gotik, Rönesans ve Barok dönem stillerine dönüş başlar. Art Nouveau'nun karakteristik kıvrımlı çizgileri, önce İngiltere'de yaygınlaşır. Stilin ülkelere göre belirleyicisi olan milli detaylar, bu sanatı ifade etmede kullanılan terimleri de çeşitlendirir: Ticaret ve sanatın buluşması, günlük objelere verilen değeri artırır. Ticari nesnelere bile sanat eserine dönüşür ve resimli yayınlar artar.⁸⁵

İslam dünyasının sanat anlayışı da, soyutlama ve motif tekrarıyla bu stile ilham verir. Avrupa'da, II. Dünya Savaşı'nın yarattığı ekonomik bunalım sonucu, orta ve üst sınıf, fazla parasını pahalı şeylere harcamak ister. İnsanlar, lüks, az yer kaplayan ve hafif, zarif objelere yönelir. Dolayısıyla tasarımda eleganlık ve elitlik öne çıkar. Hazır seramik ve camın kullanımının yaygınlaşması da, sanayileşmeyle ilerleyen teknikler sayesinde gerçekleşir.

Bu başlık altında, 1800'lerin sonu ile 1900'lerin başında, "yüzyılın sonu" olarak anılan dönemde yükselişe geçen, Avrupa merkezli, "yeni sanat" anlamına gelen, geleneksel sanatlardan, Orta Çağ ve Japon sanatından ilham alan ve nesnelere stilizasyonu ile öne çıkan Art Nouveau'nun, illüstrasyonun Altın Çağı ile dönemsel paralelliklerini ele almaya çalıştık. Çalışmanın ikinci bölümünde, stilin İvan Bilibin'in de dâhil olduğu Rus temsilcilerinden oluşan, "Mir iskusstva/Sanat Dünyası" ekolünü ve aynı adlı derginin sanat anlayışını inceleyeceğiz.

⁸⁵ William Hardy, *Putevoditel' po stilyu Ar nuvo*, izdatelstvo Raduga, 1999, s.8.

İKİNCİ BÖLÜM

İVAN YAKOVLEVIÇ BİLİBİN

2.1. İvan Yakovleviç Bilibin ve Estetik ve Edebî Bir Ekol Olarak “Mir iskusstva/Sanat Dünyası”

1900’lerin sonunda Art Nouveau, kitap tasarımının ve illüstrasyonlarının hızla yükselişe geçtiği bir döneme işaret eder. Yüzyıl dönümünde sanat dergileri de, bu süreçte önemli rol oynamıştır. Rusya’da “Mir iskusstva/Sanat Dünyası” dergisi, bu dönemde bir ilk örnektir. Dergi, sanat ve edebiyat içerikli dergiler için bir model teşkil etmiştir. Dönemde “Vesy”, “Zolotoe runo”, “Apollon” gibi dergiler, tipik “Rus Stili” illüstrasyonlarla, güzel sanatlar ve edebiyatı aynı sayfalarda okuyucuya sunar. “Rus Stili” kompozisyonlar, Rus modernizminin yolunu açarken, bu dergiler aracılığı ile geniş kitlelere ulaşmıştır.

Diğer ülkelerde olduğu gibi Rusya’da da Art Nouveau dönemi, kitap tasarımını yeniden yükselişe geçirmiştir. Yüzyıl başında “Mir iskusstva” önderliğindeki sanat dergileri bu gelişime katkıda bulunmuştur. Rus sanat eleştirmeni ve bale emperyalosu Sergey Diaghilev (1872-1929) himayesindeki dergi, Korovin, Davidova, Vasnetsov gibi ünlü sanatçılarca resimlenmiştir. Ancak “Mir iskusstva” editörleri iki cepheye bölünmüşlerdir; Baticılar ve Rusofiller. Walter Nuvel, Somov ve Bakst gibi isimler Baticılar, Diyagilev ve Filosofov ise Rusofiller arasında yer almıştır. Benois, daha sonra Baticılara yakın durur ve Korovin’in kapak tasarımlarını, çok da yetkin olmadıkları gerekçesiyle eleştiren ilk kişi olur. Ama derginin muadili ve çağdaş rakibi sayılabilecek “*İskusstvo i khudozhestvennaya promyshlennost /Sanat ve Sanat Endüstrisi*” daha ziyade 19. yy. sanatı ile ilgilenmektedir. Derginin sonraki sayıları daha sade grafiklerle doludur ama Korovin, bilhassa Vasnetsov’un bezemeli yazı başlıklarıyla kıyaslandığında, dekoratif tasarımlarından uzaklaşmaz. Tipik tarihsellik içinde antik

Rus motiflerinin mekanik tekrarından yararlanır ve Korovin bu motifleri çeşitlendirir.⁸⁶

1898’de Petersburglu ressam ve grafikerlerin kurduğu “Mir iskusstva”ya Benois ve Diyagilev önderlik eder. Topluluğun başlıca görevi, derginin himayesi altında sergiler düzenlemektir. 1904-1910 yılları arasında dergi aktif değildir. Üyelerinin bir kısmı, Rus Ressamlar Birliği’ne geçmiştir. 1910’da Benois ve arkadaşları birliği terk eder ve “Mir iskusstva” topluluğunu kurar.⁸⁷

1890’ların sonunda kurulan kurulan “Mir iskusstva” topluluğu, 1898 yılından itibaren aynı adlı bir dergi yayımlamaya başlar. Alexander Benois ve Sergey Diaghilev önderliğindeki grubun pek çok üyesi, 1904-1910 yıllarında, Rus Ressamlar Birliği’ne geçer. Devrim sonrası da çok sayıda üyenin göç etmek durumunda kalması, 1924 yılında grubun resmen dağılmasına neden olur. Grup, sosyalist gerçekçiliğin ilk ön örneklerini veren “*Peredvijniki/Gezgin Ressamlar Birliği*”nin “toplum için anlaşılır sanat” idealine muhaliftir. “Mir iskusstva”ya göre sanat, sanatçının bireyselliğinden izler taşımalıdır.

Topluluğun çekirdeğini Bakst, Dobujinski, Lanser, Ostomov ve Somov, Serov, Golovin, Grabar, Korovin, Kustodiyev ve Rerih gibi Rus ressamlar oluşturur. “Mir iskusstva”nın düzenlediği sergilerde Vrubel, Levitan, Nesterov’un eserleri yer alır. Topluluğun üyeleri, çağdaş burjuva toplumunun estetik beğeniden yoksun ruhsuzluğuna karşı durur. Ama toplumsal yaşamda sanatın başlıca işlevlerini kabul ederek, saf ve özgür sanatın propagandasını yaparlar. Topluluk akademizme olumsuz yaklaşır, “*Peredvijniki/Gezginler*”nin sanat anlayışını reddederek, eserlerinde sembolizme dayanırlar. Avrupa Art Nouveau stiline tecrübesinden yararlanan topluluk, Rokoko ve Rus imparatorluk stillerini uygular. “Mir iskusstva” üyelerinin eserleri, dekoratif oluşları ve Rokoko tarzı zarafetleriyle ayırt edilir. Süslü motifler, resim ve grafiklerinde önemli yer teşkil eder. Temsilcilerinin bir bölümü Neoklasisizm (Bakst, Serov, Dobujinski) bir kısmı ise antik Rus sanatına (Bilibin, Rerih) yönelmiştir.⁸⁸

⁸⁶ Mikhail Kiselev, “Graphic Design and Russian Art Journals of the Early 20th Century”, *The Journal of Decorative Propaganda Arts*, vol. 11, winter 1989, p. 50.

⁸⁷ S.P. Ostapin, *Entsiklopediya natyurmorta*, Olma Press, 2002, s.327.

⁸⁸ A.g.y.

“Sanat Dünyası hareketi 1890’ların başında St. Petersburg’da başladı. Grubun genç üyeleri, sanat felsefesi üzerine tartışıyorlardı. Rusya’da dönemde kabul gören teorilerin karşıtı, ama Batı Avrupa sanatının aşına olduğu bir sanat teorisi geliştirmenin peşindeydiler. Hareket dönemin popüler hareketi “*Peredvijniki*”ye bir tepkiydi. *Peredvijnik (Gezginler)*, sanat için sanatı reddediyor ve bunu ahlaksızlığın kaynağı olarak görüyorlardı. Sanatı kitleleri eğitmek için bir araç olarak kabul ediyorlardı. Diderot gibi faydacı bir yaklaşım güdüyor, sanatçının ahlaki ve sosyal açıdan harekete geçirici eseler vermesi gerektiğine inanıyorlardı.”⁸⁹

“*Mir iskusstva*” dergisi St. Petersburg’da, 1898’den 1904’e dek yayımlanır. Bu illüstrasyonlu sanat dergisi, sembolist Rus şair ve yazarların yayın organı haline gelir. İlk dönemlerinde sanat eleştirilerine önemli ölçüde yer veren, illüstrasyon ağırlıklı basılan ve ayda iki defa yayımlanan dergi, daha sonra aylık bir sanat dergisine dönüşür. Dergide ağırlıklı olarak Art Nouveau’nun Rus yorumundan örnekler yer alır. Repin, Somov, Polenov, Serov, Nesterov, Levitan, Korovin, Bakst, Lansere dergiye resimleriyle katkıda bulunur. Sanatını sadece “*Mir iskusstva*” anlayışı bağlamında şekillendirmese de, takipçilerin dergiye ilgisini artıran en önemli isimlerden biri Vasnetsov olur. Sanatçının eserlerinde benimsediğı süslemeci yaklaşım ve Rusya’nın geçmiş mirasına duyduğu profesyonel ilgi, hareketin sanatsal kabulleriyle örtüşmektedir.

Rus ressam Viktor Vasnetsov (1848-1926) şüphesiz Bilibin’in sanat anlayışını önemli ölçüde etkilemiştir. 1898-1899 yazında St. Petersburg’da geniş çaplı bir Vasnetsov sergisi düzenlenir. 1899 yazında, Vasnetsov’un eserlerinden etkilenerek, Bilibin, aralarında “Prens İvan, Ateş Kuşu ve Gri Kurt”un da bulunduğu masallar için illüstrasyonlar hazırlar.⁹⁰

Vasnetsov’un arkeolojik keşiflere, tarihe ve Rus folkloruna duyduğu ilgi, sanatında giderek daha fazla öne çıkar. Sanatçının ilk sahne dekoru deneyimi, 1884’te Rus girişimci ve sanat hamisi Savva Mamontov’un özel operasının açılışı için gerçekleşir. Daha önce sanatçı tarafından resimlerinde ve hatta kilise süslemelerinde kullanılan eski

⁸⁹ Stuart R. Grover, “The World of Art Movement in Russia”, *Russian Review*, vol. 32, no: 1, Jan. 1973, p.28.

⁹⁰ M. Gordeyeva, *Velikie Hudojniki: İvan Yakovleviç Bilibin (1876-1942)*, Izd. “Direkt-Media”, Moskva, 2010., s.3.

Rus süslemeleri, bitki ve hayvan motifleri, “Uyuyan Prenses” (1910-1926) gibi yapıtlarında, ahenkli renkler ve zarif çizgilerle bir araya getirilir.⁹¹

Eski Rus sanatının süslemeci yaklaşımı, dergide ağırlığını hissettirir. Antik Rus sanatından ilham alan “Mir iskusstva” ekolü, geleneksel motifleri mekanik biçimde tekrar ederek özgün bir süslemeciliğe erişir. Kimi zaman da yazılı metnin çevresi, dekoratif motiflerle bezeli bir çerçeveye süslenir. Almanya’da *Pan*, İngiltere’de *Studio* ve Fransa’da *Plume* dergileri, Rus “Mir iskusstva”nın mukabili sayılabilir.

Okuyucular Benois, Diyagilev ve Kandinski gibi sanatçı-yazarların makaleleri sayesinde dünya sanat çevrelerindeki yeni akımlardan haberdar olurlar. Dergi, ağırlıklı olarak “yeni sanat” çevresinde tartışmalar yürütmekte ve Rusya’ya özgü bir Art Nouveau stilinde illüstrasyonlar basmaktadır. Merejovski, Gippius, Rozanov, Şestov, Minski, Sologub, Balmont, Bryusov ve Belıy gibi edebiyatçılar da derginin edebi yayınlar bölümüne katkıda bulunurlar.

Derginin önderi Diyagilev, Rus sanatının yurt dışında popülerleşmesine büyük katkıda bulunur. Kurucusu olduğu “Ballets Russes” adlı bale ve sahne sanatları kumpanyası, Rus kültürünü dünyaya tanıtır ve Rusya’nın Batı etkisine kapısını kapatmadan, eklektik sanatsal stillerin doğmasına olanak tanır.

“Başlangıcından bu yana “Ballets Russes”, 20. yüzyılın tipik eğilimini olarak modernizmi müjdelere ve kurucusu Diyagilev, performans sanatçıları ve sahne dekorlarıyla desteklenen modernist bir rüyayı gerçekleştirir. Tasarımcılar ile işbirliği içindedir. “Ballets Russes”ün sergilediği gösteriler, grup çalışmalarıdır, görsel tasarımla bütünleşen müzik, Diyagilev ve ekibinin uyumlu sanatsal elementleridir. “Ballets Russes”ün kökeni 19. yy sonu “Mir iskusstva” hareketinde saklıdır. Daha çok sembolist eğilimli bir akım olan “Mir iskusstva”nın öncüleri Diyagilev ve Benois’dır. 1898-1904 yıllarında yayımlanan dergi, grubun en büyük başarısı olarak kabul edilir. Dergi, aydınlık, sivri dilli ve aykırı bir buluşma ve tartışma merkezi olarak, ülkenin en yaratıcı edebiyatçı, felsefeci ve sanatçıları için, Rusya’daki genç modernist hareketin sesi olur.”⁹²

⁹¹ C. Koroleva, *Velikie Hudojniki: Viktor Mihayloviç Vasnetsov (1848-1926)*, Izd. “Direkt-Media”, Moskva, 2010, s.47.

⁹²Olga Haldey, “Savva Mamontov, Sergei Diaghilev and a Rocky Path to Modernism”, *Journal of Musicology*, vol. 22, no: 4, fall 2005, p. 559.

Dergi, kaliteli illüstrasyonlarıyla “Book Art” veya “Artist’s Book”lara (bkz. I. bölüm/ 2. alt başlık) benzeyen lüks bir sanat objesi gibidir, zira grup üyelerine göre bir illüstratör, kitabın ikinci yazarı sayılır. “*Miriskusniki*”, yani “Mir iskusstva” hareketi üyeleri, uygulamalı sanatların her alanında aynı titizlikte eserler vermiş, tiyatro ve iç mekân için tasarımlar yapmıştır.⁹³ “Modern” olarak anılan Rusya’ya özgü Art Nouveau’nun klasik imgeleri dergiye hükmeder. Rusya’da sanatsal üretim problemlerine adanan tartışmalar, uygulamalı dekoratif sanatlar, 18. yy sonu ve 19. yy başı sanatının imgeleri, başlıca tartışma ve uygulama temalarıdır. Dergi, Art Nouveau alanında Rusya’da önemli bir konuma yükselir. “Mir iskusstva”, yüzyıl dönümünde sanatta yeni eğilimleri tanıtmakla kalmamış, Rus sanatının dünya stilleriyle buluşarak ilerlemesine de katkıda bulunmuştur.

Derginin kurulduğu ilk yıllarda bir edebiyat bölümü bulunmamaktadır. Ancak 1900 yılından itibaren dergide edebi eserler de yer bulur. Makale ve eleştiri yazıları yayımlanır. Sembolizmin güncel sorunlarına ilk yanıt bulma girişimleri de dergideki yazılarla gerçekleşir. Derginin sembolist edebi kolu, sonunda daha sonra “modern” olarak anılacak yeni estetiğe önem veren güzel sanatlar koluyla fikirsel çatışmaya girer. Zamanla küçük düşürücü “dekadans” adlandırması sözcük dağarcığından çıkarılır “yeni stil” ya da “modern”le değiştirilir.⁹⁴ Tartışmalar sonunda eleştirmen Dmitri Filosofov ve şair Dmitri Merejkovski gruptan ayrılır, daha sonra “Novıy put’ / Yeni Yol” dergisini kurarlar.

“Mir iskusstva”nın ayırt edici niteliği sadece geleceğe değil, geçmişe, sanatın yakın tarihi ile antik kökenleri arasındaki geçiş dönemlerine de bakmasıdır. Bu hem grup üyelerinin dünya görüşünden hem de kişisel sanat zevklerinden kaynaklanır. Grup ve dergi çekirdekte geçmişin sanatına yönelen muhafazakârlardan ve radikallerden oluşur. Benois, Lanser, Merejkovski, Serov muhafazakâr bir tutum sergilerken, Nurok, Nuvel’, Bakst, Gippius ve Serov radikaller arasında yer alır. Diyaghilev ve Filosofov ise dengeleyici rol oynarlar. Bu eklektik dergi, her yazara kendi fikrini yansıtma olanağı tanır.

⁹³Olga.İ. Podobeldova, *O prirode kinjnoj illüstratsii*, Izd. Sovetskiy Hudojnik, 1973, ss.96-97.

⁹⁴Maria Naşokina, *Hudojestvennaya otkritka russkogo moderna*, Izdatelstvo “Jiraf”, Moskva, 2004, s.51.

Ünlü sanat eleştirmeni Benois, “Rokoko Ekolü” adı verilebilecek tepkisel bir hareketin önderi olarak kabul edilir. Benois çevresi, kendine özgü bir biçimde, Rus realizminin karanlık kasvetine karşı çıkmaktadırlar. Somov, Bilibin, Lanseray gibi sanatçılar, “*editions de luxe*” denilen özel baskı kitaplar için çok sayıda illüstrasyon hazırlamışlardır. Bu dönem sanatçılarının dekoratif eğilimleri, daha önce eski Rus sanatında ve görülmüştür ve 20. yüzyıl başında Rus bale sahnesini etkisi altına almıştır. Rus ruhunun bir özelliğinin güzel bir sembolizasyonu, Çarpıcı renkler ve parlıtlı ihtişama duyulan yarı barbarca sevgide görülür. Rus balesinin ihtişamlı görünümü, bir Pagan fenomeni olarak okunabilir.⁹⁵

“*Miriskusniki*” kendi tarihlerinden aldıkları kişilerin rol oynadığı bir ulusal imgeler dünyası yaratmayı başarır; eski evlerin, eski Rus şehirlerinin, köylerin atmosferini yaratır, folklor ve masal mirasını hayata geçirirler.⁹⁶ Rus Art Nouveausunun dünya görüşü ve estetik anlayışı, ulusal köklerin en derin anlamlarına inmek, aynı zamanda bu anlamları Batı sanatıyla aynı akımda geliştirmektir.⁹⁷

Dergi, okuyucusuna sadece St. Petersburg ve çevresindeki sarayların güzelliğini fark ettirmekle kalmamış, ortaçağ mimarisi, Rus ikonaları, antik uygarlık ve inanışların çağdaş anlamları ve edebi miras üzerine de yeniden düşünmeyi sağlamıştır. Benois daha sonra “Rusya’nın Sanatsal Mirası” dergisini çıkarmaya başlar. Ancak “*Mir iskusstva*” finansal problemler nedeniyle basılamaz. Derginin kurulmasına vesile olan sanatsal problemler, zaten formüle edilmiştir ve bunları sürdürmek kendini tekrar etmek ve yerinde saymak olacaktır. 1910 yılından itibaren topluluğun üyeleri hızla artar. Bu durum grupta sanatsal ve düşünsel çoksesliliği de artırır, ama bu, sonunda topluluğun yıkımına yol açar. 1927 yılında son sergileri düzenlenir ve kısa zaman sonra topluluğun varlığı son bulur.⁹⁸

20. yüzyılın başında Rusya’da iki öncü sanatsal akım vardır ve söz konusu modernist akımlar kitap sanatında da etkin rol oynamıştır: “*Mir iskusstva*” hareketi ve Rus avangardı.⁹⁹ Modernizm, sanatı her kesime ulaştırmayı, sanatla hayatı buluşturmayı

⁹⁵ Francis Haffkine Snow, “Ten Centuries of Russian Art”, *The Art World*, Vol. 1 (Dec., 1916). p.197.

⁹⁶ A.g.e., p.81

⁹⁷ A.g.e., p.84

⁹⁸ Ostapin, 2002, s.328.

⁹⁹ Eduard Kasinec, Robert Davis, “Russian Book Arts on the Eve of World War I: The New York Public Library Collections”, *The Journal of Decorative and Propaganda Arts*, vol.14., Autumn, 1989, p.94.

hedefler. Bu hedefe ulaşmada en etkin araçlardan biri, grafik sanatlar olmuştur. “Grafik sanatlar” terimi Rus sanat dünyasına “Mir iskusstva” ile girer. 20. yüzyıl Rus grafik sanatı, öncelikle kitap illüstrasyonları ile başlar. 1910’da Benois, tüm enerjisini kitap illüstrasyonuna yönelten birinci sınıf yabancı sanatçılardan söz eder. Rusya adına “Mir iskusstva”nın da, genelde ressam değil grafikçilerden kurulu olduğu için, bu alana önemli katkıları vardır. Benois’ya göre “Mir iskusstva” dergisinin kendisi bile, tasarım anlayışıyla kitap kavramına yeni bir yaklaşımı simgelemektedir.¹⁰⁰

Grafikerlerin yöntemleri, sembolizmin doğa algısına benzer. 20. yüzyıl başlarında afiş sanatı ve kartpostallar, sanat dergilerine olan ilgiyi artırır. Bireysel ifadesellik ve ritim önem kazanır. St. Petersburg’da “Mir iskusstva”, Moskova’da ise “Zolotoe Runo” dergileri, dekadansın yayın organı olur. Milli grafik süslemeler, yeni sanatta etkin bir unsurdur. “Mir iskusstva” üyeleri Rusya’da değil, Avrupa’da özel atölyelerde eğitim almışlardır. Bu durum, Rus sanatında Avrupa stili yeniliklerin daha kolay benimsenmesini sağlamıştır. Sözelimi İngiltere’de Art Nouveau’nun öncüsü Aubrey Beardsley’nin (1872-1898) etkisi özellikle Somov ve Bakst’ın eserlerinde görülür. Moskova grafik tasarım çevrelerinde Beardsley tarzı bir lakonizm öne çıkar. Bilibin de İngiliz sanatçıdan ilham almıştır.¹⁰¹

Rus ressam, eleştirmen, etnograf, illüstratör, pek çok ressamın sanatında etkisi görülen “Rus stili”nin temsilcisi, “Mir iskusstva” üyesi İvan Yakovleviç Bilibin (1876-1942), “Mir iskusstva”nın en üretken illüstratörlerinden biri olmuş, derginin ve Rus sanatının dünyada yaygınlaşmasına aracılık ederken, kendi ününe ve özgün stiline de derginin sağladığı olanaklarla karşılıklı bir etkileşim sayesinde kavuşmuştur.

Bilibin stiline temelinde, Rus halk sanatı gelenekleri yatar. Eserlerinde çizimlerin ayrılmaz parçası Eski Rus yazı stilidir. Çok sayıda kitap, illüstrasyon, vinyet¹⁰², broşür, kart, cadde süslemesi, afiş ve yayınevi logosu tasarlamış; dergiler için ilk harf süslemesi (inisiyal) yapmıştır.¹⁰³

¹⁰⁰ Naşokina, 2004, s.46.

¹⁰¹ A.g.e.

¹⁰² Vinyet; ortasında kalan bölümü vurgulamak ve arka plandan tecrit etmek amacıyla kenarları soldurulup arka plana yedirilmiş görüntü. G. Ambrose ve P. Harris, 2010, s.261.

¹⁰³ Natalya Budur, *Skazhnaya entsiklopediya*, Olma Press, 2005, s.55.

Bilibin, Münih'te Anton Ajbe'den (1862-1905), St. Petersburg'da İlya Repin'den (1844-1930) eğitim alır. 1920-1936 yılları arasında Fransa ve Mısır'da bulunur. 1936'da Rusya'ya döner ve Leningrad Sanat Akademisi'nde dersler verir. Halk sanatını, Rus folklorik minyatürlerini modernle birleştirerek rafine ve özgün stiliyle kitap illüstrasyonları gerçekleştirir.¹⁰⁴

Babası bir savaş hekimi olan ressamın annesi ise Rus besteci Anton Rubinştayn'ın öğrencisidir. Bu da sanatçıya çocukluk yıllarından itibaren sanat çevreleriyle iç içe olma olanağı tanımıştır. Bilibin, “Kendime dair tek hatırladığım, her zaman resim çizdiğimdir” der. 1895'te Bilibin “*Risoval'nuyu İmperatorskuyu şkolu Obşestva pooşreniya*”ya başlar. Burada yağlı boya çalışarak güzel sanatların temelini kavrar. 1899 baharında Rus ressam, sahne ve kostüm tasarımcısı Lev Bakst, Bilibin'i Diyagilev'le tanıştırır ve Bilibin “Mir iskusstva” için siparişler almaya başlar. Bilibin bu gelişmeden şöyle söz eder: “Ressam Lev Bakst, Diyagilev çevresinin bir üyesi, ilk eserlerimi gördü, beni Diyagilev ve hâlihazırda yayımlanmakta olan “Mir iskusstva” dergisinin ortaklarıyla tanıştırdı. Daha sonra bu dergi için birkaç grafik çalışmam sipariş edildi.”¹⁰⁵

Bilibin'in ailesi, evlatlarının geleceğinden endişe duyarak resim çalışmalarına sıcak bakmaz. İvan Bilibin, 1896'da St. Petersburg Hukuk Fakültesi'ne başlar ama sanatla ilgilenmeyi sürdürür. İkinci sınıftan sonra Münih'e gider ve tüm yaz Anton Ajbe'den ders alır. Aynı yılın sonbaharında ülkesine döner ve profesyonel sanat eğitimi almaya karar verir. Eylül 1898'de İlya Repin'in atölyesine katılır. Hukuk eğitimi ikinci planda kalır. Bu atölyede genç ressamın grafik sanatlardaki yeteneği açığa çıkar. 1900 yılında hukuk fakültesini bitirir fakat sanat çalışmalarına devam eder. Aynı yıl Repin'in atölyesinde staja başlar ve “Mir iskusstva”nın ikinci sergisine katılarak masal illüstrasyonlarını sergileme fırsatı yakalar.¹⁰⁶

Bilibin artık ünlü bir ressamdır. Rusya'yı dolaşmaya ve yerel sanatı gözlemlemeye başlar. Eski izbelerin krokisini, günlük eşyaları, köylü giysilerini çizerek, dekoratif-uygulamalı sanatlar için malzeme toplar. Fakat sergileri çokça etnografik materyal içermez; gezilerinin ve toplama faaliyetlerinin çıktılarını, makaleleri aracılığıyla

¹⁰⁴ Olga Borisovna Krasnova, *Entsiklopediya iskusstva XX veka*, Olma Press, 2002, ss.36-38.

¹⁰⁵ Gordeyeva, 2010, s.4.

¹⁰⁶ A.g.y.

paylaşır. “Mir iskusstva”da yayınlanan “Kuzey Rusya Halk Sanatı” adlı makalesinde Bilibin, ölmekte olan özgün halk sanatını modern sanatta nasıl yaşatabileceğine dair bir yol haritası çizerek, çözüm önerileri sunmaktadır:

“Rus halk sanatı can çekişiyor. Geleceğe, onun iyi niteliklerini aktarmak zorundayız. Daha kırk yıl önce Rusya, 17. yüzyılın yankısıyla doluydu. Halk sanatının masalsi imgeleri ile... Artık köylüler sarafan giymeyi bıraktı. Üst sınıflardan ve yabancılardan gelen etkilerle, halk sanatına karşı, eklektik bir tarz oluştu. Petro reformları galip geldi. Üst sınıf birdenbire değişti, halk ne olduğunu anlayamadı bile. Olanlar tuhaf ve anlaşılmazdı. Diğer yandan halk sanatı hazinesi, 17. yüzyıl mirasıyla doluydu. Materyal, gelişim için bir yüzyıl daha yeterdi. Çift başlı 18. yüzyıl, merkezler ve gelenek, giysi, sanat ve bilimde zengin sınıf gitgide Batıya yaklaşırken, köy halk sanatı ilerledi, geçmişin mirasını yeniden işledi. 17. yüzyıl brokarını, lüks şapkalarını ve çadır kiliselerini inşa etti. Köleliğin kaldırılması ile küçük düşürüldüğü zor zamanlardan uzaklaşmak isteyen köylü, geçmişini anımsatan sarafanları bıraktı. Öncelikle daha güçlü yaşam ihtiyaçlarını karşılamalıydı. (...) Halk sanatı sona erdi. Bu, halkın kendi desen ve nakışı ile geleceğin yaratıcısı olacağını müjdeliyordu. Bu da ancak yalıtılmış topraklarda olabilirdi. Köylüler uzun kış akşamları özgürdüler ve el işleriyle uğraştılar. Ne yazık ki sanatçılarımız, süsleyici ve dekoratif motifler üzerinde pek az çalışıyor.”¹⁰⁷

1902-1904 yıllarında, çizdiği “masalsi” temaları geliştirmesi, Rus masallarını resimlemeye başlamasının yolunu açar. “Sirin” ve “Alkonost” en tanınmış çizimleri olur. 1907’de Bilibin Puşkin’in “Çar Saltan” ve “Altın Horoz” masallarının illüstrasyonlarına başlar. Araştırmacılar bu dönemi “*Bilibin Stilinin Galası*” olarak anmaktadırlar. “Bilibin Stili” ile birlikte anılan Moskovalı ustalar arasında, Zvorikin’in kartpostalları da farklı bir yönelim teşkil etmiştir Moskova resim ve mimarlık okuluna başlayan fakat bitiremeyen Zvorikin, suluboya tekniğiyle, masal kahramanlarıyla bezeli paskalya kartları hazırlar. Bilibin’in Rus halk masalları illüstrasyonları ile tanışması ise sanatsal bakışında değişime yol açar. Zvorikin, Bilibin’in hayranı ve taklitçisidir. Artık Bilibin, Zvorikin’in “çoban yıldızı” olmuştur. Moskovalı grafiker, Bilibin’i “Rusya ve Fransa’da onyıllar boyunca gölge gibi takip eder.”¹⁰⁸ Ne ironiktir ki, Bilibin stilini seçmesiyle, kendi sanatında mükemmeliğe erişir. Özgün bir stili olmasa da, Bilibin stilineki çalışmaları, ilk dönem suluboyalarından daha başarılı kabul edilmektedir.¹⁰⁹

¹⁰⁷ İvan Bilibin, “Narodnoye tvorçesto russkogo Seveera”, *Mir iskusstva*, T.12, St. Petersburg, 1904. ss. 303-318 <http://ru.wikisource.org> (E.T. Aralık 2012)

¹⁰⁸ Naşokina, 2004, s.88.

¹⁰⁹ A.g.e., ss.88-89.

Bilibin, 1908 yazında İngiltere ve Kırım'a seyahat eder. “*Lukomorye*” ve “*Solntse Rossii*” dergileri için çalışır. Devrimi kabul etmeyen Bilibin Kırım'a tek başına gider. 1919 sonbaharına dek burada yaşar. Bu dönemde vaktinin çoğunu manzara resimlerine ayırır. 1919'da İstanbul üzerinden Paris'e gitmeyi planlar ancak Doğu'nun güzelliğiyle büyülenen Bilibin, Mısır'da kalmaya karar verir.

Mısır'da başarılı sergiler düzenler. 1925 sonbaharında Fransa'ya göç eder ve yeniden kitap illüstrasyonlarına döner. 1929-1931 arası Benois ile birlikte *Ballets Russes* için çalışmalar yapar. Rus besteciler Rimski-Korsakov, Borodin, Mussorgski ve Stravinski için kostüm tasarımları ve sahne dekoru hazırlar.

Tiyatro oyunları için sahne ve kostüm tasarımına yönelen Bilibin, Prag'da 1905'te Rimski-Korsakov'un “*Sneguroçka*”sını düzenler. 1907'de Rus tiyatrolarıyla çalışmaya başlar ve 1908'de Diyaçilev'den teklif alır. Rimski-Korsakov'un “*Altın Horoz*” operası için sahne dekoru ve kostüm tasarımı yapar. Dünya klasiklerini resimler, dergilere, ders kitaplarına ve mimari kitaplarına illüstrasyonlar hazırlar. Masalsı ekslibrisler yapar. 1917'de Kırım'a gider. Kırım seyahati sonrası Puşkin'in “*Ruslan ve Lyudmila*”sını resimler. Kahire'de geçirdiği 1920'li yıllarda, Doğu'nun egzotikliği ve Batılı gözlere sıra dışı gelen güzelliğiyle, masalsi Doğu stilini geliştirir. 1925'te Paris'e gider.¹¹⁰

Sahip olduğu maddi imkânlarla rağmen devamlı Rusya'ya özlem duyar. Fakat Sovyetlerdeki baskı onu geri dönme fikrinden alıkoyar. 1935 yılında üçüncü eşi Aleksandra, Sovyet vatandaşlığına geçer. Böylelikle ressam, 1936 yılında Leningrad'a geçebilir. Rus Sanatlar Akademisi'nde grafik sanatlar atölyesi profesörü olarak göreve başlar.¹¹¹ Öğrencilerine etnografi, folklor ve arkeoloji de öğretmek niyetindedir. “Büyük Vatanseverlik Savaşı” (1941-1945) nedeniyle eserleri yarım kalır ve daha önceki serilerinde yakaladığı sanatsal bütünlüğe erişemez. 1941'de Leningrad'dan ayrılmayı reddeder. 7 Şubat 1942 gecesi, Leningrad kuşatması sırasında, 66 yaşında hayata gözlerini yumar.

Rus halk masalları için resimlediği kitaplarla tanınan, sadece bir illüstratör ve grafik sanatçısı değil, aynı zamanda bir halk sanatı araştırmacısı olan İvan Yakovleviç Bilibin'in yaşamı ve sanat anlayışını, Art Nouveau'nun Rus ekolü sayılan “Mir

¹¹⁰ N. Budur, 2005, ss.55-56.

¹¹¹ Gordeyeva, 2010, s.38.

iskusstva/Sanat Dünyası” hareketi içindeki rolüyle ele aldık. Bir sonraki başlıkta, sanatçının masal illüstrasyonlarını, Panofsky metoduyla analiz etmeye çalışacağız.

2.2. İvan Bilibin’in Rus Halk Masalları İllüstrasyonlarının Panofsky Metoduyla Analizi

İvan Bilibin’in Rus halk masalları için çizdiği illüstrasyonları incelemek üzere seçerken, sanatçının Rus şair ve yazar Aleksandr Puşkin’in (1799-1837) “Altın Horoz” ve “Çar Saltan” dizelerine yaptığı resimlemelerin yanı sıra, bu illüstrasyonlarla stil birlikteliğini koruduğunu gözlemlediğimiz “Güzel Vasilisa, Prens İvan, Ateş Kuşu ve Gri Kurt, Kurbağa Prenses, Beyaz Kuğu, Mar’ya Morevna ve Şahin Finist’in Tüyü” resimlemelerini de incelememize dâhil ettik. Puşkin’in yorumladığı ilk iki masal dışındaki halk masallarında Rus halk bilimci Aleksandr Afanasyev (1826-1871) derlemelerini ve sanatçının Afanasyev seçkisine yaptığı çizimleri temel aldık.

Bilibin’in ilk kez Puşkin’in dizelerine yaptığı illüstrasyonlarla tanınmış olması ve operaya uyarlanan, aynı zamanda sahne dekoru ve kostüm tasarımları sanatçı tarafından gerçekleştirilen uyarlamalarının kimi zaman Puşkin’in dizelerini libretto olarak temel alması, Puşkin’in yeniden yorumlarına ayrı bir önem vermemize neden oldu.

İllüstrasyonların metinlerle bağlantılı olarak mitoloji ve halk masalları motifleri içermesi, çözümlemede ikonografik bir yöntem izlememizi gerektirdi. İncelemede Alman sanat tarihçi Erwin Panofsky’nin (1892-1968) üç aşamalı ikonografik çözümlemesinden faydalandık. Böylece resimlemeleri incelerken çıplak gözle, yani bilgi birikimi olmaksızın bakan bir izleyicinin bakış açısından yola çıkacak, metinden edindiğimiz ipuçlarını mitolojik unsurlarla birleştirerek illüstrasyonların asıl anlamlarını kavrayabilecektik.

“Mitoloji ve İkonografi” adlı çalışmasında Bedrettin Cömert (1940-1978), resim sanatına tarihsel bakış açılı yöntemin uygulanmasının, bazı koşullara bağlı olduğunu söyler. Bu koşulların kuramsal açıklamasının ve uygulamasının ise sanat tarihçi ve estetikçi Erwin Panofsky’nin bir resim eserinin algılanabilmesi, dolayısıyla estetik bakımdan tadılabilmesi için, üç ayrı evrede gerçekleştirdiği anlam saptaması ile mümkün olduğunu belirtir:

1. Doğal anlam (a.olgusal anlam, b.ifadesel anlam)
2. Anlaşmalı anlam
3. Asıl anlam veya içerik

Birincil veya doğal anlam, olgusal ve ifadesel olmak üzere alt kategorilere ayrılır. Bu anlam saf biçimleri tıpkı insan, hayvan, bitki, at, alet ve benzeri şeyler gibi doğal nesnelerin temsilleri olarak saptanarak ve bir duruşun veya hareketin matem havası veya bir evin içinin huzurlu sıcak ortamı gibi ifadesel nitelikler algılanarak kavranır.¹¹²

Doğal anlam aşamasında, resim sanatına dair donanımsız bir insanın bile ilk bakışta algıladığı kompozisyon unsurları sıralanır. Bu unsurlar kompozisyonun motifleridir. İlk aşamada izleyici, eserde hangi nesnelerin neye benzediğini saymakla ve nesneleredeki ifadeleri tespit etmekle doğal anlama ulaşmış olur.

İkincil veya uzlaşım sal anlam, sözgelimi elinde bıçak tutan erkek figürünün Aziz Bartholomew'i temsil ettiği, elinde şeftali tutan kadın figürünün ise Doğruluğu simgelediği kavranarak anlaşılır. Bunu yaparken kompozisyonları temalar veya kavramlarla birleştiririz.¹¹³

İkincil anlamın tespitinde, izleyicinin kültürel birikimleri sonucu kurduğu bağlantılar devreye girer. Nesnelerin neleri temsil ettiğini belirleyebilmek için, izleyicinin mitolojik, dini, felsefi, tarihi ve güncel referanslara başvurması gerekir.

Son olarak içsel anlam veya içerik ise bir ulusun, bir dönemin, bir sınıfın, bir dinsel ya da felsefi düşüncenin temel tutumunu açığa vuran esas ilkeler saptanarak anlaşılır.¹¹⁴ İçsel anlam veya içeriğin yorumlanması belli bir ülkeye, döneme veya sanatçıya özgü teknik yöntemleri açığa vurabilir.¹¹⁵ Panofsky, bu tutumun “bir şahsiyet tarafından bilinçsizce değerlendirilip bir eserde somutlaşma” özelliğini vurgular. Zira bu tutumlar kimi zaman sanatçılar tarafından bilinçli olarak tercih edilirken, bazı detaylar dönemin imkânlarıyla veya özümsemiş genel beğeniyle paralel olarak eserde yer alabilmektedir.

¹¹² Erwin Panofsky, *İkonoloji Araştırmaları – Rönesans Sanatında İnsancıl Temalar* (Çev. Orhan Düz), Pinhan Yayınları, İstanbul, 2012, s. 28.

¹¹³ A.g.y.

¹¹⁴ A.g.e., s.29.

¹¹⁵ A.g.e. s.30.

Panofsky anlam saptama aşamalarını iki ayrı çizelgede şu şekilde özetler: ¹¹⁶

YORUM NESNESİ	YORUM ETKİNLİĞİ
1-Birincil veya doğal konu –(A) olgusal, (B) ifadesel- sanatsal motifler dünyasını oluşturur.	Ön-ikonografik betimleme (ve yalancı-biçimsel analiz)
2-İkincil veya uzlaşımsal konu imgeler, hikayeler ve alegoriler dünyasını oluşturur.	Dar anlamda ikonografik analiz.
3-İçsel anlam veya içerik ‘sembolik’ değerler dünyasını oluşturur.	Derin anlamda ikonografik yorum (ikonografik sentez).

YORUM İÇİN DONANIM	YORUMUN KONTROL İLKESİ
Pratik deneyim (nesnelere ve olaylara aşinalık)	Üslubun tarihi (değişen tarihsel koşullarda nesnelere ve olayların biçimler tarafından ifade edildiği tarzına dair bir kavrayış)
Yazınsal kaynaklara dair bilgiler (özgül temalara ve kavramlara aşinalık)	Tiplerin tarihi (değişen tarihsel koşullar altında özgül temalar ve kavramların nesnelere ve olaylarla ifade edildiği tarzına dair bir kavrayış)
Sentetik sezgi (insan zihninin temel eğilimlerine aşinalık), kişisel psikoloji ve ‘Weltanschauung’ ile koşullandırılmıştır.	Kültürel belirtilerin ya da ‘semboller’in genel tarihi (değişen tarihsel koşullar altında insan zihninin temel eğilimlerinin özgül temalar ve kavramlarla ifade edildiği tarzına dair bir kavrayış)

2.2.1. Güzel Vasilisa

Resim 1- Masalın ilk sayfa tasarımı, illüstrasyon sanatının inisiyaller¹¹⁷, kenar bordürleri gibi en temel unsurlarından yararlanırken, figürlerin sembolizasyonu yoluyla masalın gotik niteliklerini gün yüzüne çıkarmaktadır. Sayfada, dört farklı noktada konumlanmış düzenlemeler yer alır.

¹¹⁶ A.g.e., ss.37-38.

¹¹⁷ İnisiyal/İlk harf süslemeciliği, bir bölüm ya da paragrafın ilk harfinin daha büyük ve oluşu, 8. yy.’da İngiltere’de tasarlanmaya başlamıştır. Bir paragrafın ilk büyük harfinin daha büyük puntoyla yazıldığı ve ilk satırın üstüne hizalandığı bir doküman stildir. Metinde bölüm gibi yeni bir ayırımın başladığını gösterir. Grafik Terimleri Sözlüğü <http://bejdal.ucoz.com/publ/1-1-0-4> (E.T. Mart 2013)

Sayfa süslemesinin ortasında yer alan masalın adı “*Василиса Прекрасная / Vasilisa Prekrasnaya (Güzel Vasilisa)*”, antik Rus harfleriyle yazılmıştır.¹¹⁸ Yazının iki yanında, kuş gövdeli ve kadın başlı, renkli figürler bulunmaktadır. Bu yarı insan yarı kuş yaratıklar, yönleri birbirlerine dönük olarak yerleştirilmiştir. Gövdeleri profilden, yüzleri cepheden çizilmiştir. Gövde, çıplak göğüslerden sonra pembe tüylerle kaplanarak kuş gövdesine dönüşmektedir. Başlarında taçları bulunur ve uzun saçları omuzlarından dökülür. Uzun ve kıvrımlı kuyruklarının ve kanatlarının katları gül kurusu, vişne, zeytuni ve mavi renklere boyanmıştır. Soldaki kuşun uzun kuyruğu önce yukarıya, sonra sırtına doğru helezon oluşturmaktadır. Sağdaki kuşun kuyruğu ise önce arkaya, sonra ayakları altına doğru kavislenmektedir. Bu özellikleri soldaki kuşa daha coşkulu, sağdakine daha sakin bir hava katmaktadır. Soldaki kuşun yüzü tebessüm ederken, sağdaki ciddi bir ifadeyle tam izleyiciye bakmaktadır. Antik yazı ile kuşlar arasına simetrik biçimde üçer adet dört yapraklı, giderek daha da stilize edilerek daire biçimini alan ve küçülen mavi çiçekler resmedilmiştir.

İllüstrasyonun altın çağından önce ağırlığını hissettiren inisiyal, Bilibin’in geçmişten kendi dönemine dek kullanılan antik yazı stilleri üzerine oldukça donanımlı olmasıyla öne çıkmıştır. İnisiyal biçiminde bezenmiş “*B/V*” harfi, yerel motifler taşıyan kanatlarıyla, ibikli bir kuş biçimiyle içe içe tasvir edilmiştir. Kuşun mavi gövdesi sağa dönüktür ve damla biçimindeki kanadı yatay ve dikey çizgilerle süslenmiştir.

Başlığın üzerine yerleştirilmiş, triptik¹¹⁹ biçimindeki üçlü çerçevenin ortasında uçan bir silüet bulunur. Silüet oldukça zayıf görünmektedir ve uzun bir cisimle birlikte uçar vaziyette betimlenmiştir. Triptiğin sol köşesinde parlayan ay ve alacakaranlıkta seçilen çam ağaçları, sağ ve sol pencerelerde ise üst üste dallara tünemiş üçer kara karga yer alır. Kargalar profilden çizilmiştir ve üçerli biçimde birbirlerine dönük kıvrımlı dallara tünemişlerdir. Kompozisyonda siyah, mavi ve gri renkleri canlandıran tek unsur sarı

¹¹⁸ Rusça “*krasny*” ‘kırmızı’ sözcüğü ilk başlarda ‘güzel’ anlamına gelmektedir ve diğer Slav dillerinde fonksiyonunu bu anlamda sürdürmektedir: Ukraynaca *krasniy* ‘güzel’, Bulgarca *krasen* ‘çokgüzel’, Çekçe, Slovakça, Lehçe *krasny* ‘çok güzel’. Bu yüzden eski Rus masallarında güzel kızlar *krasnaya devitsa* olarak adlandırılmaktaydı. E.N.Demiriz, 2009, s.35.

¹¹⁹Triptik: Yunanca yan yana ve birbiriyle ilişkili üç resmin oluşturduğu pano şeklindeki hareketli grup resimlerdir. Üç parça halindeki bu resimlerin ortada olanı daha büyüktür; yan tarafında bulunan ve ortadakinin yarı boyutunda olan diğer iki pano ise gerektiğinde ortadaki panonun üzerine kapanacak şekilde tasarlanmıştır. Ana tema orta panoda, ilişkili temalarsa kanatlarda işlenir. Panolar birbirine menteşe ile tutturulur. <http://tr.wikipedia.org/wiki/Triptik> (E.T. Mayıs 2013)

ışığıyla yeni aydır. Sayfanın alt sınır ile sağ ve sol sınırlarının yarısı, geleneksel köy evleri ve stilize çam ağaçlarıyla oluşturulmuş toprak rengi bir bordürle kaplıdır.

Uçmakta olan silüet, kendisini merkeze alan bir sonraki illüstrasyonda daha detaylı ele alacağımız mitolojik kahraman Baba Yaga'dır. Tüm belirleyici nitelikleri (süpürgesi, havaneli ve üzerinde uçtuğu havanı, karışık saçları ve kemikli bedeni) ayın yarı aydınlığında seçilmektedir. Triptiğin iki yakasında, alt alta dizilmiş kara kargaların oluşturduğu dizi baskın Art Nouveau stili özelliği gösterirken, Bilibin, gotik anlatıların vazgeçilmez motiflerinden uğursuz kargaları illüstrasyona dâhil etmiş olur. Triptiğin sağ ve sol üst köşelerindeki tohum biçimli topuzlar da, yine Art Nouveau özelliği taşır.

Antik "Güzel Vasilisa" yazısının sol yanında kuş gövdeli ve kadın başlı Alkonost durur. Rus folklorunda Alkonost'un, cennetten yeryüzüne gönderilmiş olduğuna inanılır. Kuşun büyüleyici sesini duyanlar, bildikleri her şeyi unuttur ve hayatta başka hiçbir şey arzu etmezler. Alkonost yumurtalarını denize bırakır. Yumurtalar çatladığında denizde öyle büyük fırtınalar kopar ki gemiler yolunu bulamaz. Adı, Yunan tanrıçası Alikon'dan gelmektedir.

Alkonost'un arkadaşı Sirin'in Cennet Bahçesi ya da Fırat nehri kıyısında yaşadığına inanılır. Genellikle baykuş gövdesiyle tasvir edilir. Yunan mitolojisindeki Sirenlere benzemektedir. Başında taç ya da hale taşır. Azizlere güzel şarkılar söyleyen Sirinler, fani insanlar için tehlikelidir. Zillerle, çanlarla gürültülü sesler çıkartıldığında, Sirinlerin uzaklaştırıldığına inanılır. 17. ve 18. yüzyıllarda Sirin imajı değişmiş ve bu mitolojik yaratık, dünyadaki uyum ve güzelliğin, cennete münhasır sonsuz mutluluğun sembolü olmuştur.

Sirin imgesi, 8. ve 9. yüzyıllarda, Pers tüccarlarca Kiev Ruslarına tanıtılır. 10-12. yüzyıllarda mutfak eşyalarında, takılarda ve hatta İncil bordürlerinde bu imgeye rastlanır. Kutsal kitapların sayfalarında, cennet ağaçlarının dalları üzerine tünemiş vaziyette tasvir edilirler. Görsel tasvirlerde çoğunlukla Alkonost mutluluk, Sirin ise hüznün kuşu olarak betimlenir.

Bilibin neden bu cennet kuşlarını konu edinmeyen masalın daha ilk sayfasına, kompozisyonda renkleri ve hacimleriyle öne çıkan bu iki kuşun illüstrasyonunu

yerleştiriyor? Bilibin, Rus folklorunun en akılda kalıcı, temel imgelerini kullanarak, Rus mitlerinin genel niteliklerini yansıtmaya çalışıyor. Bu seçimin de, “Güzel Vasilisa” masalında olduğu üzere, yerel unsurların mitle bağlantısını ve halk inançlarının gizemli yanını vurgulamaya yönelik olduğu anlaşılıyor.

Resim 2- 1900 tarihli bu illüstrasyonun merkezinde, oldukça yaşlı bir kadın yer alıyor. Kemikleri sayılacak kadar zayıf, uzun burunlu, ak saçlı kadın elinde bir süpürgeyle, sık ağaçlar ve mantarlarla dolu bir ormanın içinde uçarken betimlenmiş. Yabani otlarla dolu orman fonuna, zemindeki renkli benekli mantarlarla canlılık kazandırılmış. Yaşlı kadının sert görünüşü ve düşünceli bakışları, paçavradan giysileri ve süpürge saçları korkutucu bir izlenim bırakıyor.

Betimlenen ihtiyar kadın, Slav mitolojisinde ve Rus halk masallarında başlıca figürlerden biri olan Baba Yaga’dır. Baba Yaga Rus halk öykülerinde karşılaşılan figürlerin en bilineni olmasına rağmen en az anlaşılandır.¹²⁰ Baba Yaga’nın karakteristik özellikleri her zaman yaşlı, gri saçlı ve görünüş olarak itici olmasıdır.

İllüstrasyonda da görüldüğü üzere, Baba Yaga’nın ulaşım biçimi kendisine özgüdür. Bir havana binerek büyük bir hızla gider, bir havaneliyle kürek çeker ve bıraktığı izleri süpürgesiyle süpürür.¹²¹ Bölgesi işgal edildiğinde, evine izni olmadan girildiğinde veya bir şekilde kendisine saldırıldığında ya da meydan okunduğunda, Baba Yaga kinci ve acımasız bir düşman haline gelir. Baba Yaga’nın korkutucu ve negatif yönleri vurgulanma eğilimindeyse de kendisi bölünmüş bir kişiliği olan bir karakterdir ve pek çok öykü onun pozitif yanını açığa çıkarır.¹²²

Bilibin, Baba Yaga’nın belirgin özelliklerini; kemik bacaklı, upuzun burunlu görünümünü ve tavuk ayaklı dönen kulübesini belirgin biçimde tasvir ederken; olaya giriş biçimini de, figürün etrafındaki nesnelerin ve doğal fonun dinamizmiyle hissettirir: Baba Yaga uçan bir havan içinde gelirken, ıslık sesi ve gürültüler çıkarmaktadır.

Kompozisyonda kahverenginin tonları yoğun olarak kullanılmış, bu kullanım figür ile ağaç gövdeleri ve dalları arasındaki sınırı silikleştirmiştir. Bu da ormandaki kuruluk ile Baba Yaga’nın fiziksel kuruluşu arasında bir çağrışım yaratır. Baba Yaga’nın

¹²⁰ E. Warner, 2010, s.119.

¹²¹ A.g.e., s.121.

¹²² A.g.e., ss.124-126.

üzerindeki petrol mavisi ve soluk pembe renkli paçavralar ve zemindeki kırmızı mantarlar az sayıdaki renkli detaylardır. İllüstrasyonun bordürü bej ve kiremit renkli zikzaklar ve geometrik yerel motiflerle bezenmiştir.

“Ondan ‘kemikli bacak Baba Yaga’ olarak söz edilir, cılızlığı iskeleti çağrıştırır”.¹²³ “Güzel Vasilisa” serisinde Baba Yaga’nın iskeleti çağrıştıran cılızlığının yarattığı korku vurgusu, Vasilisa’nın merkezde konumlandığı diğer illüstrasyonlarda, tavuk ayaklı kulübenin etrafındaki kuru kafalarla pekiştirilir.

Resim 3- Kapak illüstrasyonu, Baba Yaga’nın tavuk ayaklı dönen kulübesini tasvir eder; ancak mekân, figüratif illüstrasyonlardan daha barışçıl biçimde tasvir edilmiş, çimenlerin arasında haki ormanı canlandıran mantarlar, evin kıpkırmızı çatısı ve süslü penceresi, illüstrasyona canlı ve pozitif unsurlar olarak dâhil edilmiştir.

Resim 4- Bu illüstrasyonda, ön planda bize arkası dönük, yerel kıyafetler içinde uzun sarı saçlı bir genç kadın, ağaçların arasında ise beyaz atlı, beyaz giysili bir süvari görülür. Yabani ve sık bitkilerden, genç kadının ormanın derinliklerinde durduğu anlaşılabilir.

İllüstrasyonun çerçevesinde, sol ve sağ bordür, bu kez ilk sayfadağinin aksine yüzü izleyiciye dönük, çam ağaçlarının tepesine tünemiş dörder stilize kara karga ile süslenmiştir. Şeridin üst kısmında, ahşap zemin üzerine koşan iki beyaz at figürü yerleştirilmiştir –ki bu figürler, illüstrasyonun içinde de yer alan süvari ile aynı çağrışımları yaratmaktadır. Çerçevenin alt kısmı ise, üçgen formda stilize edilmiş çam motifleriyle bezenmiştir.

Bu illüstrasyon, masalda Vasilisa’nın Baba Yaga’nın kulübesine ulaşmaya çalışırken, yolda karşılaştığı ilk süvariye ve Vasilisa’nın endişeli bekleyişini betimler.

“Vasilisa bir yandan yürüyor ve bir yandan da tir tir titriyormuş. Birden yanında bir atlı belirivermiş: Kendisi beyaz, giysisi beyaz, altındaki at beyaz ve koşumları beyaz bir atlı. Avluda gün ağarmaya başlamış.”¹²⁴

¹²³ A.g.e., s.120.

¹²⁴ Anonim, *Rus Halk Masalları* (Çev. Ayşe Pamir Dietrich), Multilingual, İstanbul, 2004. s.59.

Annesi öldükten sonra Vasilisa'nın babası yeniden evlenir ve beraberinde ona acı çektiren, arketipsel kötü bir üvey anne ile iki tane çirkin, tembel ve kıskanç üvey kız kardeş getirir.¹²⁵ Propp'a göre, masalın başlangıç işlevi, aileden birinin evden uzaklaşmasıdır. "Güzel Vasilisa" masalında olduğu gibi ana babanın ölümü, uzaklaşmanın zorlamalı bir biçimini simgeler. Bir genç kız ya da bir küçük çocuk kaçar ya da kovulursa ve masal geride kalanlarla ilgilenmeyip bunları anlatırsa, masalın kahramanı, kaçırılmış ya da kovulmuş olan genç kız ya da küçük çocuktur. Başlıca kişi kurban kahraman diye adlandırılabilir.¹²⁶ Bu masal da, kurban kahraman Vasilisa'nın hikâyesini anlatmaktadır.

Bir akşamüstü üvey anne kasten evdeki bütün ateşleri ve ışığı söndürür ve kızların çalışabilmesi için bir tek mumu yanar durumda bırakır. Mum erimeye başladığında kız kardeşlerden biri fitili düzeltme bahanesiyle mumu söndürür ve Vasilisa insan yiyen dişi dev Baba Yaga'ya ateş ödünç almaya yollanır.¹²⁷

Masalda saldırganın rolü mutlu ailenin huzurunu bozmak, mutsuzluk yaratmak, kötülük yapmak, zarar vermektir. Kahramanın düşmanı bir ejderha, bir eşkıya, bir cadı, bir üvey ya da kötü ana olabilir.¹²⁸ Bu masalda saldırgan konumunda üvey anne ve kızkardeşler yer alırken, Baba Yaga'nın sınayan ve yol gösteren kişi olduğunu görüyoruz.

Bu illüstrasyonda genç kız, süvariye ağacın arkasından izliyor. Biz izleyiciler de genç kızı bir köşeden gözetliyor gibiyiz. Vasilisa'nın gerçekçi resmedilişine karşılık, önceki illüstrasyonlarda Baba Yaga'nın süpürge ve havaneliyle uçuyor olması gerçeküstü unsurların hissedilmesini sağlıyor. İllüstrasyonda Vasilisa'nın gök mavisi ve taş rengi giysisi dışında, ormanla bütünleşen haki tonlar tercih edilmiş. Bu koyu atmosferde kargaların gözleri sapsarı ışıltıyor ve tam izleyicinin gözlerine bakarak Vasilisa'nın yaşadığı tedirginliği bize de hissettiriyorlar.

Resim 5- Parlak kırmızı giysiler içinde, elinde bir meşaleyle yokuş aşağı ilerleyen, profilden izlediğimiz süvari, bu illüstrasyonun merkezine yerleştirilmiştir. Aynı sık ağaçlarla dolu orman, bu kez rengârenk çiçeklerle birlikte resmedilmektedir. Resmi çerçeveleyen bordür üç parçada incelenebilir. Çerçevenin üst sınırı, yarı stilize yabani

¹²⁵ E. Warner, 2010, s.42.

¹²⁶ V. Propp, 2011, s.38.

¹²⁷ E. Warner, 2010, ss. 41-42.

¹²⁸ V. Propp, 2011, s.31.

bir bitki deseninin yeşil ve sarı tonlardaki tekrarı ile bezenmiş, sağ ve sol sütunların üst kısmında stilize edilerek gerçek formundan uzaklaşan hayvan ve bitkilerden oluşan iki yerel Rus motifi kullanılmıştır. Çerçevenin alt sınırı ise, üç yonca yaprağı ve beyaz yonca çiçekleri ile süslenmiştir. Bu illüstrasyon bordürü, ormanın canlı ruhunu çağrıştıran imgeleri vurgulamaktadır. Seçilen renkler, diğer illüstrasyonlara göre fazlasıyla canlıdır.

“Baba Yaga ve Güzel Vasilisa” masalındaki bu sahnedeki illüstrasyonun, Vasilisa’nın ormanda karşılaştığı Kızıl Süvari’yi betimlediğini anlıyoruz:

“Biraz daha yürümüş ve yanından bir başka atlı geçmiş: kendisi kırmızı, giysileri kırmızı ve altındaki at kırmızı bir atlı. Güneş doğmaya başlamış.”¹²⁹

Resim 6- Bu illüstrasyonun fonunda güneş, batmak üzere resmedilmiştir. Siyah bir at üzerinde ve siyah giysiler içinde cepheden gördüğümüz bir süvari, korkutucu bakışlarıyla ormanda ilerlemektedir. Batan güneşle beraber koyulaşan sık ormanın ağaçlarından ayırt edilemeyen süvari, karanlık bir hayalet gibi görünmektedir.

İllüstrasyonun çerçevesine, masalın girişinde kullanılan yarı kuş yarı kadın tasvirler dizi olarak yerleştirilmiştir. Üst bordürde bu kuşlardan üç tane bulunur; ortadaki kanatlarını ve bacaklarını açmış biçimde cepheden resmedilmiştir. Gövdesine yakın yerleri kahverengi ve uçları yeşil kanatlarına yatay çizgiler çekilerek tüyleri belirlenmiştir. Başındaki tacı mavidir. Sol ve sağ tarafındaki kuşlar, profilden birbirlerine dönük olarak resmedilmiştir ve başları ile gövdelerini sanki yeri dinliyormuşçasına bordürün alt sınırına eğmişlerdir. Uzun kuyrukları aşağıya doğru bir kavis çizmektedir ve uçlara doğru kahve, mavi, turuncu renklere boyanmıştır. Yüzlerinde endişe okunan kuşların taçları mavidir.

Sol ve sağ bordürlerde dörder simetrik kuş kullanılmıştır. Kuşlar birbirinden zikzak ve stilize ağaç motifleriyle oluşturulmuş çizgilerle ayrılmıştır. Üst sıradaki yönü birbirine dönük, yüzleri cepheden vücutları profilden görülen iki kuş, gözlerini açmış hayret ifadesiyle bakmaktadır. Alt sıradaki kuşlar yere eğilmiş, uzun kanat ve kuyruklarını havaya kaldırmışlardır. Açılmış gözlerinden korku okunmaktadır. Üçüncü sıradaki kuş çifti cepheden resmedilmiştir. Başlarındaki tacın altından dökülen saçlarına paralel

¹²⁹ Anonim, 2004, s.59.

olarak gövdeleri üzerine kapattıkları kanatları ile damla formunu almışlardır. Ağızları ve gözleri korku ve hayretten açılmıştır.

En alt sırada yüzünü tamamen yere eğmiş kuşların kanatları üstten görülmektedir. Üst bordürdeki kuşlar gibi bir şey dinlemekte, adeta bir işaret beklemektedirler. Bu üç sıradaki kuşların kanatlarında sarı ve zümrüt yeşili detaylar dikkat çeker.

Alt bordürde hepsi profilden resmedilmiş dört kuş tasviri yer alır. İlk kuşun yönü sola, kompozisyonun dışına dönüktür. Kanatları gül kurusu ve su yeşili renklerinde olmak üzere iki bölümde boyanmıştır. Uzun ve dekoratif kuyruğu üstten aşağıya bir helezon oluşturmaktadır ve gök mavisidir. Ortadaki iki kuşun yönü içe, birbirlerine dönük, sağdaki ise en soldakiyle simetri oluşturacak biçimde dışa dönüktür. Bütün kuşlar aynı boyut, renk ve biçimde betimlenmiştir. Yüzlerine hayret veya korkudan ziyade olacakları bekler gibi bir ifade yerleştirilmiştir.

Bu kompozisyonda siyah atının çağrıştırdığı korku, Rus mitlerinin temel figürlerinden Alkonost ve Sirin motiflerinin merakla olacakları bekleyen ya da dehşete düşmüş ifadeleriyle pekiştirilmektedir. Böylelikle Slav mitolojisi ve Rus halk masallarının temel motifleri üzerinden yaratılmaya çalışılan yerellik etkisi tekrarlanır.

“Birden yine bir atlı belirivermiş, kendisi siyah, giysisi siyah ve altındaki atı siyah bir atlı; Baba Yaga’nın kapısına doğru dörtnala gelmiş ve daha sonra sanki yer yarılmış gibi ortadan kayboluvermiş. Gece olmuş.”¹³⁰

“Siyah ve beyaz renklerin karşıtlığını pek çok dilde görürüz. (...) Bu algılamının yeryüzünün her yerinde gözlemlenen gün ve gecenin yer değiştirmesiyle ilintili olması doğaldır. Siyah rengin olumsuz havası eski insana korku salan karanlıktan doğan doğal korkuyla ilintilidir. Siyah renkle kötü düşünce arasındaki değişmez çağrışım ilişkisi tüm Hint-Avrupa dilleri için karakteristiktir. Ancak araştırmalar durumun hiç de böyle olmadığını göstermektedir. Örneğin yerel halkın koyu renkli deriye sahip olduğu Afrika’da beyaz renk iyiliği betimleyen bir renk olarak, siyah renk ise kötülüğün rengi olarak algılanmamaktadır. Pek çok araştırmacının da belirttiği gibi Kuzeyli halkların beyaz renk hakkındaki tahayyülleri her şeyden önce beyaz karla ilintilidir.”¹³¹

¹³⁰ Anonim, 2004, s.59.

¹³¹ E.N.Demiriz, 2009, ss.42-43.

Art arda beliren üç atlı, Vasilisa'nın, Baba Yaga'nın korkunç evine yaklaşmasının aşamalarını sembolize etmektedir. Beyaz atlı gün ağarırken, kırmızı atlı gündüz vakti, siyah atlı ise gün geceye karışırken, Vasilisa tavuk ayaklı kulübeye iyice yaklaştığında belirmiştir. Atlıların masaldaki işlevleri, Baba Yaga'nın dilinden de doğrulanır:

“Ben sana, nine, gördüğüm bir şeyi sormak istiyorum: sana gelirken, önüme beyaz atlı birisi geçti, kendisi ve giysisi de beyazdı; o kimdi?’ Baba Yaga: ‘O benim aydınlık günüm’ diye cevap vermiş. ‘Sonra önüme kırmızı atlı bir başkası geçti, kendisi ve giysisi de kırmızıydı; o kimdi?’ Baba Yaga: ‘O benim kızıl güneşimdi’ diye cevap vermiş. ‘Ya senin kapına kadar önümden giden siyah atlı, nine?’ Baba Yaga: ‘O benim karanlık gecemdi –onların hepsi benim sadık hizmetkârlarım!’ demiş.”¹³²

Resim 7- 1900 tarihli bu illüstrasyonda, yerel giysileri içindeki genç kadın, elinde içinde ateş yanan bir kafatasıyla yolunu aydınlatmaya çalışırken, kurukafalar ve insan kemiklerinden çitleri olan bir evin önünde betimlenir. Figür profilden resmedilmiştir. Başı sağ tarafa dönüktür ve uzun sarı saçlarının örgüsü de sağ omzundan aşağı dökülmektedir. Boynunda dört dizi kolye bulunmaktadır. Elindeki kurukafanın gözlerinden ışıklar saçılmaktadır. Fonda, sadece penceresinden sarı ışık sızan tavuk ayaklı bir kulübe görülmektedir. Ormana karanlık çökmüş, genç kadının bakışları tedirgin bir hal almıştır. Sık ve karanlık orman gri ve haki tonlardadır. Kompozisyonun bordürü, stilize mantar motifleri ile kaplanmıştır.

Bu illüstrasyonda Güzel Vasilisa'nın Baba Yaga'nın tavuk ayaklı dönen kulübesi ile karşılaştığı sahne tasvir edilir. “Baba Yaga'nın çitleri insan kemiklerinden yapılmış evinin korkunçluğu Vasilisa'yı yıldırılmaz. Annesinden miras kalan büyülu bebeğin yardımı sayesinde Baba Yaga'nın tasarladığı bütün sınavlardan geçer ve aradığı ateşle ödüllendirilir.”¹³³ Masalın sonunda aynı kafatasları, Vasilisa'ya kötülük edenleri cezalandırmakta araçlaşacaktır:

“Kafatası yanan bakışlarını suçlulara yöneltir ve kömürleşip geriye yalnızca siyah artıkları kalan dek onlara bakar. Böylece Vasilisa'ya acı çektiren ve kötü niyetle ateşi söndürenler yine ateşle ölür.”¹³⁴ Slavlarda ateşe verilen kutsal anlamlar kayda değerdir. Bazı kanıtlar Rusların, Ortaçağ'ın başlarında bile, kurutma ahırının zemininde, ateşin

¹³² Anonim, 2004, s.62.

¹³³ E. Warner, 2010, s.43.

¹³⁴ A.g.y.

bulunduğu hendekte yaşayan ruha taptıklarını gösterir.¹³⁵ Ateşe nasıl davranılacağına yönelik kuralları hor görmenin sonuçları, tüccarın kızı Vasilisa hakkındaki mucizevî öyküde gösterilmektedir. Ateşin çok kuvvetli bir yıkıcı güç olduğu apaçıktır ve bu olgu kuzey Rusya’da ormanda yaşayanlar tarafından oldukça dikkate alınmıştır.

Vladimir Propp, masaldaki kişilerin işlevlerinin masallardaki işleyişe uygun olarak düzenlenebileceğini söyler. Güzel Vasilisa’nın Baba Yaga ile karşılaşması ikinci işlevi –kahramanın bir yasakla karşılaşmasını yerine getirmektedir. İşlevlerden ilki (aileden birinin evden uzaklaşması) gerçekleşmiştir. Vasilisa’nın Baba Yaga tarafından türlü görevlerle sınanması ise on ikinci işleve, kahramanın büyümlü bir nesneyi ya da yardımcıyı edinmesini sağlayan bir sınama, sorgulama veya saldırı ile karşılaşmasına denk düşer. “Baba Yaga genç kıza ev işlerini yaptırır.”¹³⁶

“Annesinden miras kalan büyümlü bebeğin yardımı ve hiç hata etmemesi sayesinde Baba Yaga’nın tasarladığı bütün sınavlardan geçer ve aradığı ateşle ödüllendirilir. Bu, sıradan bir ateş değildir: Genç kızın beklediği gibi kilden bir çömlekteki korlardan değil, bir kafatasının gözlerinden yayılmaktadır.”¹³⁷

Propp’un belirlediği yirmi altıncı işleve göre “güç iş yerine getirilir”. Baba Yaga’nın sınamalarından başarıyla geçen Vasilisa, evine aramak üzere yola koyulduğu ateşle döner. Üvey anne ve kızkardeşler kafatasından yayılan ateşle kül olur.

Resim 8- Masalın son illüstrasyonu olan bu yarım sayfalık illüstrasyonda on figür yer alır. Masal boyunca aşına olduğumuz orman, yerini bir sarayın önündeki açık araziye bırakmıştır. Böylece resimlemenin tehlikeli atmosferi de olumlu bir havaya bürünmüştür. Ön planda yere kadar eğilmiş köylü giysileri içinde, sırtı bize dönük bir kadın ile hemen arkasında ayakta, cepheden resmedilmiş, uzun boylu sarı saçlı bir genç kadın durmaktadır. Genç kadın da başını hafif eğmiş, karşısındakilere reverans yapmaktadır. Kadınların arkasında iki sakallı ve kırmızı üniformalı süvari görünmektedir. Karşılarında ise giysilerinden soylu oldukları anlaşılan iki erkekle arkalarında boyar kıyafetli erkekler görülmektedir. Bu grup profilden resmedilmiştir. Saray kalesinin dışı açılan kapısından deniz, gökyüzü ve bir kilise kubbesi ile haçı seçilmektedir. Kompozisyonun solunda, avluda gezen iki tavuk, Vasilisa’nın korku dolu

¹³⁵ A.g.e., s.40.

¹³⁶ V. Propp, 2011, s.41.

¹³⁷ E. Warner, 2010, s.43.

ormandan uzaklaştığını ve alışılmış dünyasına döndüğünü hatırlatmaktadır. İllüstrasyon bordürünün dört köşesinde, stilize çiçekler kullanılmıştır. Vasilisa'nın zarif duruşu ve soyluların gösterişli sarı ve mavi giysileri, kompozisyonda dikkati üzerine toplayan detaylardır. Muhafızlar ve boyarlar dışında, Çarın sarayında hizmet etmekte oldukları tahmin edilen bir kadın ve erkek de arkadan olanları izlemektedirler. Bu illüstrasyon, tehlikelerden kurtulan Vasilisa'nın köydeki bir ninenin yanında dokuduğu keten kumaş sayesinde gelişen olayları resimler.

“Vasilisa gereken her şeyi sağlamış ve yatmış, bebek gece iyi bir tezgâh hazırlamış. Kışın sonuna doğru ise keten dokunmuş, iplik öylesine inceymiş ki, iğneden geçirmek bile mümkünmüş. Baharda keten beyaza boyanmış ve Vasilisa yaşlı kadına şöyle demiş: ‘Bu keteni sat, nine. Parası ise sende kalsın.’ Yaşlı kadın kumaşa bakmış ve bir ah çekerek: ‘Hayır, yavrum! Böyle bir keteni, Çarın dışında, kimse giyemez; onu saraya götüreceğim’ demiş.”¹³⁸

Bunun üzerine Çar, bu kumaştan bir gömlek dikilmesini ister. Yaşlı kadın bu işi de Vasilisa'ya verir. Bu işin de üstesinden gelen Vasilisa, Propp metoduna göre otuz birinci işlev olan son aşamaya ilerlemektedir. Bu aşama, kahramanın evlenmesi ve tahta çıkmasıdır.

“Hizmetkâr odaya girmiş ve: ‘Çar efendimiz ona gömlekleri diken ustayı görmek istiyor, onu kendi elleriyle ödüllendirecek’ demiş. Vasilisa saraya gitmiş ve Çarın önüne çıkmış. Çar Güzel Vasilisa'yı görür görmez ona hemen sırlıklam âşık oluvermiş. ‘Hayır, benim güzelim! Seni bırakmıyorum; sen benim karım olacaksın.’ demiş. Böylece Çar Vasilisa'nın beyaz ellerinden tutmuş, onu yanına oturtmuş ve orada düğün yapmışlar.”¹³⁹

Bilibin'in “Güzel Vasilisa” illüstrasyonları, gerek kompozisyonları gerek yerel unsurları öne çıkaran motifleriyle Art Nouveau'nun Rus tarzı yorumunda, stilin Gotik köklerini Rus mitlerindeki tehlikeli imgelerle birleştirmektedir. Bu imgelerin Gotik'le ilişkisi, çalışmanın üçüncü bölümünde detaylandırılacaktır.

2.2.2. Altın Horoz

“Altın Horoz Masalı” serisi, ressamın Art Nouveau etkisinin mekân ve giysilerde en yoğun hissedildiği illüstrasyonlarından oluşur. Soğuk renklerin hâkim olduğu bu illüstrasyonlar, ritmine yerel motiflerle bezeli giysilerle ulaşmaktadır. Derinlik etkisi

¹³⁸ Anonim, 2004, s.64.

¹³⁹ A.g.e., s.64.

ise, fondaki soğan kubbeler ve denizle verilmektedir. Kimi illüstrasyonlardaki süslemeler, neredeyse Rusya’da yaygın olan renkli halk gravürlerinin birer kopyasıdır.

Resim 9- İç mekânın seçildiği ilk illüstrasyonda, biri oturur vaziyette dört erkek figür görülür. Bunlardan solda yer alan ilki, profilden betimlenmiştir. Elinde mekanik bir horoz tutmakta, onu karşısındakine takdim edercesine yarı eğik vaziyette göstermektedir. Ak saçlı ve zayıf bu adam, Rus insanına göre daha “doğulu” betimlenmiş, ten rengine, giysilerine ve başındaki beyaz sarığa bu özelliği yansıtmıştır. Diğer figürlere göre adeta bir “yabancı”dır. Ön plandaki ikinci erkek, taşlarla bezeli tahtında oturmakta, başında tacı, elinde değerli taşlardan yüzükleri ve göz alıcı işlemeli giysileri ile dikkatle yabancıyı izlemektedir. Ayaktaki iki figürden biri cepheden betimlenmiştir, giysileri ve sakalı ile bir boyara benzer, yabancıyı temkinli bakışlarla süzer, en arka plandaki profilden betimlenen erkek ise yorgun ve umursamaz görünmektedir. Çar ve boyarların giysilerinde stilize çiçek demetleri ile yatay çizgilerle dekorlanmış yapraklar ve çam kozalağı ya da orman meyvelerine benzeyen motifler kullanılmıştır. Yabancıнын boyuna çizgili kaftan benzeri giysisi üzerindeki damla motifleri, belindeki kuşağı ve sarığı ise, Rus geleneğinden uzaktır; daha Doğulu bir karakterdedir.

Puşkin’in dizelerine göre, oturmakta olan soylu figür, Çar Dadon’dur. Bir müneccim, üst üste gelen yenilgilere çözüm olmak üzere, kendisine altın bir horoz sunmaktadır. Çar’ın altınlarını ve diğer hediyelerini kabul etmez; ancak günün birinde, ilk isteğini gerçekleştirmek üzere Çar’dan söz alır. Altın horoz, tüm cephelerden gelen tehlikeleri Çar’ın askerlerine haber vermekte, böylelikle Çar geniş topraklarını, yattığı yerden korumaktadır.

“Müneccim Dadon’un önünde durmuş / Ve cebinden / Altın bir horoz çıkarmış./ Al bu horozu / Demiş müneccim, koy bir siperin tepesine / Benim altın horozum /Senin sadık bekçin olacak. [...] Böyle bir iyiliğe karşılık / Demiş hayranlıkla Çar / İlk isteğini / Kendiminmiş gibi yerine getireceğim.”¹⁴⁰

Propp’a göre masalarda büyülü nesnelere, olayların gelişimini tetikleyen unsurlardan olabilir. Kimi zaman bu nesnelere sipariş edilir ya da satın alınır. “Büyülü nesne

¹⁴⁰ Aleksandr Puşkin, Zolotoy petuşok, Sobraniye soçineniy v 10 tomah: <http://rvb.ru/pushkin/01text/03fables/01fables/0801.htm> (E.T. Aralık 2012)

kahramana verilir. Kahraman büyülü bir tavuk, büyülü bir kedi ve köpek satın alır.”¹⁴¹
Bu masalda alınan büyülü nesne, altın horozdur.

Resim 10- Masalın çok figürlü tam sayfa illüstrasyonlarından bir diğerinde, on figür yer alır. Bunlardan biri, arkadan izlemekte olduğumuz Dadon’dur. Yerde cansız bedenlerini bulduğu iki genç için ağlamaktadır. Gençlerin sol tarafında iki de cansız asker vardır. Oklar ve hançer, bir savaş yaşandığını göstermektedir. Zırhlıların dört tanesi, illüstrasyonun sağ tarafında konumlanmıştır. Cepheden ve birörnek betimlenmişlerdir. Askeri nizamda sıralanmış diğer zırhlıların sadece süngüleri seçilmektedir. Dadon’un tam karşısında, bir çadırın içinde, boydan ve cepheden betimlenmiş, egzotik güzellikte bir kadın, davetkâr biçimde çadırının perdesini aralamış, Çar’ı izlemektedir. Başında tacı ve omuzlarından dökülen uzun saçları ile mağrur ve olayın acısını umursamaz bir duruşla bakmaktadır.

Kompozisyonun dikey aksını, yan yana dizilmiş askerler, süngüleri ve çadırın aşağı doğru pililer şeklinde uzanan katları vurgularken, yerde yatan cansız bedenler, eğilmiş vaziyetteki Çar, fondaki dağlar ve ufuk çizgisi yatay aksı belirginleştirmektedir. Çarın, kadının ve yerdeki gençlerin uzun giysileri zengin işlemlerle süslüdür. Toprak tonları ve mavinin hâkimiyetindeki kompozisyona, askerlerin kırmızı kalkanları dinamizm katmaktadır.

Masala göre bir gün Çar, oğullarının bir kadın yüzünden birbirini öldürdüğü haberini alır. Hemen olayın gerçekleştiği yere gider. Oğullarının acısıyla başlarında ağlarken, bir çadırdan çıkan, bu dünyaya ait değilmişçesine büyülü güzellikte bir kadınla karşılaşır. Bu kadın, Şamahı kraliçesidir. Kraliçe Çar’ı çadırında ağırlar. Çar kadına âşık olur ve oğullarının acısını bir anda unuttur.

“Aniden çadır / Açılmış ve güzel kadın / Şamahı Kraliçesi / Şafak gibi parıldayarak / Sessizce Çar’ı karşılamış / Çar gündeğumundan önceki gece kuşu gibi / Gözlerinin içine bakarak susakalmış / Ve unutmuş / İki oğlunun ölümünü”¹⁴²

¹⁴¹ Propp, 2011, s.41.

¹⁴² Aleksandr Puşkin, Zolotoy petuşok, Sobraniye soçineniy v 10 tomah: <http://rvb.ru/pushkin/01text/03fables/01fables/0801.htm> (E.T. Aralık 2012)

Bu illüstrasyonda, hem Dadon'un ölen oğullarını, hem kadını görürüz ve Dadon'un ikilemini biz de hissederiz. Bilibin, Çarın kafasını karıştıran iki durumu, Dadon'un gözleriyle görmemize yardım eder.

Resim 11- Bu illüstrasyon, Çar Dadon'un uyandığı ve boyarların çadır dışında kendisini beklediği sahneyi tasvir eder. Çadır kumaşındaki stilize güneş motifleri, memnuniyetsiz gözleriyle doğrudan izleyiciye bakmaktadır. Zira Çar oğullarının acısını çoktan unutmuş, sefaya dalmıştır ve bu da güneşi öfkelenmektedir.

Ruslarda güneşin ve doğanın güçlerine inanç vardır. Slav mitolojisinde Pagan tanrıları Svarog, Dajbog ve Boziç'in, yaklaşmakta olan tehlikelere karşı alametler gönderdiğine inanılır. Sözelimi, "İgor Seferi Destanı"nda, İgor'un karısı Yaroslavna, güneşe şöyle seslenir:

"Ey parlak Güneş, üç kez parlak Güneş! Sıcaklık ve güzellik hepimize armağanındır. Peki, neden tanrım, ateşli ışınlarını sevdiğimin ordusunun üzerine saçtın?"¹⁴³ Umberto Eco da, ışık ile tanrı arasındaki bağı pagan kültürüne bağlar:

"Işık olarak Tanrı fikri çok eski geleneklerden geliyordu. Hepsisi güneşin veya ışığın iyi etki yaratan eyleminin kişileştirmeleri olan pagan Sami kültürünün Baal'inden, Mısırlıların Ra'sından, Perslilerin Ahura Mazda'sından doğal olarak Platoncu idealar güneşine, İyilik'e uzanan bir gelenektir bu. Yeni-Platoncu akım aracılığıyla, bu imgeler önce Aziz Augustinus ve daha sonra Sahte Dionysos vasıtasıyla Hristiyanlık geleneğine giriyordu."¹⁴⁴

Slav mitolojisinde, Tanrı Svarozic'te kişileştirilen ateşe tapılır. Stribog, Dajbog ve Hors; bu üç tanrıyla hava ve güneşe tapılması arasında bir bağlantı olduğu inancı yaygındır. Stribog rüzgâr tanrısı, diğer ikisi güneş tanrıları olarak geçer. "Geçen Yılların Öyküsü"nde, Svarog'un oğlu Dajbog'un güneş Çarı olduğu söylenir. Etimolojik olarak Dajbog adı muhtemelen *bog* ('tanrı') ve *davat'/dat* ('vermek') sözcüklerinden türemiştir ve kendisine tapanlara karşı cömert olduğu ima edilmektedir.¹⁴⁵

Resim 12- Son tam sayfa illüstrasyonda, ön planda boyarları görürüz. Resmin sağ köşesinde sırtları yarı dönük resmedilmişlerdir. Parlak mavi uzun giysilerine altın sarısı

¹⁴³ E. Warner, 2010, s.19.

¹⁴⁴ Eco, Umberto, *Ortaçağ Estetiğinde Sanat ve Güzellik* (Çev. Kemal Atakay), Can Yayınları, 1999, İstanbul, s.73.

¹⁴⁵ E. Warner, 2010, ss.17-25.

çiçek, yaprak, kozalak ve Alkonost ile Sirin motifleri işlenmiştir. Arka plandaki olayı boyarların gözünden izleriz. Çar, arabasının camından, asasıyla, sırtı bize dönük sarıklı birinin başına vurmak üzeredir. Bir kadın, arabada, yüzünde mutlu bir ifadeyle olanları izlemektedir. Kompozisyonun en tepesinde tam ortada konumlanmış stilize bir güneş yer alır. Gözleri izleyiciye dönüktür; ancak yüzüne olaylardan haberdar bir ifade yerleştirilmiştir.

Dadon kraliçeyi sarayına götürür. Döndüğünde, karşısında müneccimi bulur. Müneccim, Çara verdiği sözü hatırlatır. Müneccimin ilk isteğini memnuniyetle yerine getirecektir Dadon. Ama müneccim, ondan kraliçeyi kendisine vermesini ister. Öfkelenen Dadon, müneccimi öldürür. Şamahı kraliçesi ise sadece kahkahalarla gülmektedir. İllüstrasyonda güneş kültüne, Çar'ın işlediği günahları gözetleyen ve felaketin habercisi olarak gönderme yapılmıştır.

“Birden Kalabalığın içinde / Beyaz şapkalı / Eski dostunu görmüş / Ne diyorsun babacığım? demiş Çar / Daha yaklaş. Ne emrediyorsun? / Çarım, demiş müneccim / Hatırlıyor musun? Hizmetime karşılık / Bana söz vermiştin / İlk isteğimi / Kendininmiş gibi yerine getirecektin / O zaman bana bu kızı ver / Şamahı Kraliçesini ver.”¹⁴⁶

Resim 13- Bu küçük illüstrasyonda Altın Horoz, profilden betimlenen Çar'ın tacını başından atmış, tünediği yerde alnını gagalamaktadır. Masalda altın horoz uÇarak gelip Çar'ın başına konar ve onu gagalayarak öldürür. Masal, tuhaf ve belirsiz biçimde sona erer. Puşkin'in son dizeleri ise şöyledir: “Masal yalan söyler, ama ima eder; erdemli gençlik ders alsın diye...”

Puşkin'in toplumsal eleştiriyi masal diliyle yansıtması, modern edebiyatta fantastikle mümkün kılınan sansürden kaçış amacı güder. “‘Bir zamanlar, ülkenin birinde, bir padişah yaşarmış...’ söylemlerindeki ‘yer, zaman ve kişi belirsizliği’ eleştiriyi cezadan muaf tutar. Ne de olsa sözün gideceği adres belli değildir. Köle Ezop'un efendilerini yerden yere vururken hayatta kalmasını mümkün kılan da bu dolaylı anlatım biçimidir”.¹⁴⁷

¹⁴⁶ Aleksandr Puşkin, Zolotoy petuşok, Sobraniye soçineniy v 10 tomah: <http://rvb.ru/pushkin/01text/03fables/01fables/0801.htm> (E.T. Aralık 2012)

¹⁴⁷ Melek Özlem Sezer, *Masallar ve Toplumsal Cinsiyet*, Evrensel Basım Yayın, İstanbul, 2010, s.17.

Puşkin'in Rus besteci Nikolay Rimski-Korsakov (1844-1908) tarafından bestelenen dizeleri, 1907 yılında tamamlanmış; ancak opera sansür tarafından uygun bulunmamıştır. Opera baştan aşağıya bir taşlamadır. Rusya'da o dönemde böyle bir eserin sansürden geçmesi zaten beklenmeyen bir durumdur. Opera ancak bestecinin ölümünden sonra sahnelenebilir ve bu eserle besteci müzik tarihindeki yerini sağlamlaştırır.

Yaşı ilerleyen Rimski Korsakov, 1907'de "Altın Horoz"u yazar. II. Nikolay'ın bir parodisi olan Çar Dadon tiplemesi nedeniyle opera sansüre uğrar. Eserin sahneden çekilmesi, skandalın etkisini artırmaktan başka işe yaramaz.¹⁴⁸

Bilibin'in illüstrasyonlarında, soğan kubbeler gibi Rus mimarisini yansıtan tipik detaylar kullanılmış olsa da, resimlemelerdeki zamansızlık hissi, herhangi bir çara doğrudan gönderme yapılması olasılığını silikleştirir. Buna karşılık Çar'ın yarı şaşkın karakteri, illüstrasyonlardaki görünümüne, dinamik betimlemelerdeki jest ve mimiklerine yansıtılmıştır.

Puşkin'in Altın Horoz masalında karakterler tamamen olumlu değildir, şiir sade dizelerle oluşturulmuştur, eleştiriler varsa da hümanist açıdan yapılmıştır. Puşkin'se, eylemlerin mantığı ve sonuçlarını gösteren tarafsız bir dil kullanmıştır. Bu masal için Bilibin son derece yoğun, lakonik bir kitap oluşturmuştur. Kitapta dört tam sayfa illüstrasyon bulunur, bunlardan ikisini, masalın giriş ve sonuç bölümleri için çizilenler oluşturur. Bilibin her detayı değil, sadece yoğun ifadeye sahip, jest ve mimikler yönünden zengin olanları resimler. Şiiri tüm detayları ile bilmesek bile, illüstrasyonlardan konunun seyrini anlayabiliriz. Puşkin karakterlerini tasvir etmez, onları harekete geçirmeye zorlar. Bilibin ise masaldaki en önemli anları resimler. Kitap, klasik bir tiyatro oyununun sahneleri şeklinde tasarlanmıştır.¹⁴⁹ Bu durum da ressamın sahne sanatları ile yakın ilişkisinin göstergelerinden biridir.

2.2.3. Prens İvan, Ateş Kuşu ve Gri Kurt

Resim 14- İlk illüstrasyonun triptiğinde yönü sağa dönük, profilden bir kurt silüeti, merkezde yer alır. İllüstrasyonun sağ yarısında, batan güneş fonunda bir saray kalesi

¹⁴⁸ İrina Golitsina, *Istoriya russkoy jivopisi – Rubej XIX i XX v.*, Izd. Bely gorod, Moskva, 2007, s.8.

¹⁴⁹ Oleg Semenov, *İvan Bilibin*, Izdatelstvo Detskaya literatura, Moskva, 1986, s.75.

seçilmektedir. Uzun kuyrukları süslemeli iki kuş figürü ise, sağ ve sol pencerelerde, içe doğru simetrik konumlanmıştır. Profilden betimlenen gül kurusu renkli kuşlar, kıvrımlı dallara kondurulmuş, içe doğru helezon oluşturan uzun kuyruklarına kahverengi tavuskuşu desenleri serpiştirilmiştir. Başları ve ibikleri de kahverengi tüylerle kaplıdır.

Masalda konuyu sürükleyen, bir kılavuz ve olağanüstü güçlere sahip kutsal bir yaratık olarak Gri Kurt'tur. Ateş Kuşu ise, sahip olmak uğruna kahramanın zorlukları aşmasını gerektiren büyülü nesnedir. Gri Kurt mağrur ve bilge bir duruşla batan güneşi izlemekte, iki yanındaki stilize ve oldukça gösterişli Ateş Kuşu motifleri ise, daha sabit ve ikonik biçimde tasvir edilmektedir.

İlk harf süslemesi de dikkat çekicidir. Pek çok masalın kılavuzlarından bir olan balık figürü, "masal" (Rusça "Сказка" / "skazka") sözcüğünün ilk harfine, kıvrılan vücuduyla yerleştirilmiştir. Masal başlığının iki tarafında konumlanan floral süslemeler, stilize edilmiş bitkilerden oluşur ve Art Nouveau'nun yerel bir yorumu özelliği gösterirken, yukarısında bulunan Ateş Kuşu motifleriyle aynı kıvrımlara sahiptir.

Resim 15- Bu tam sayfa illüstrasyonda, göz alıcı bir kuşu yakalamaya çalışırken yere yuvarlanmış, elinde kuşun bir tek tüyü kalmış bir genç görürüz. Fonda bir meyve ağacı durur. Yere düşen genç kuşu yakalayamadığı için üzgün, kuş ise ürkek görünmektedir. Kompozisyonun haki ve kahve tonlarına karşılık bej renkte betimlenen kuşun uzun ve kıvrımlı kuyruğu ile kanatları, büyülü bir nesne olarak kuşu ön plana çıkarmaktadır. Resmin alt çerçevesini de, yerel Rus desenleri ile birlikte tasvir edilmiş dört stilize kuş motifi süsler. Dört kuş da profilden betimlenmiştir. Sırtları birbirine dönük, başları geriye çevrilmiş vaziyette ikişerli gruplanmışlardır. Aralarına stilize çiçek motifleri, simetrik biçimde yerleştirilmiştir. Motiflerin iki yana uzanan dalları, kuşların gövdelerindeki kıvrımlara uyum göstererek süslemenin devamlılığını sağlamaktadır.

İllüstrasyon, Prens İvan ile Ateş Kuşu'nu betimlemektedir; Çarın elma ağacının meyvelerini yiyen Ateş Kuşu'nu yakalamak üzere görevlendirilen üç kardeşten en küçüğü İvan'ın, sarayın bahçesindeki ilk başarısız girişimini tasvir etmektedir.

İllüstrasyon çerçevesine yerleştirilmiş stilize kuşlar ve floral kıvrımlar ile üst çerçevedeki yerel motifler, masalda henüz tehlikeli ormanlara doğru ilerlenmediğini,

olayların başlangıcının, sarayın bahçesinde gerçekleştiğini hissettirir. Kuşlar, büyüli nesne olarak Ateş Kuşu'nun rolünün masaldaki önemini vurgular.

“Çar Vıslav Andronoviç'in öyle zengin bir bahçesi vardı ki, hiçbir diyarda ondan güzeli yoktu; bu bahçede meyveli ve meyvesiz çeşit çeşit ağaç yetişirdi; Çar'ın çok sevdiği bir meyve ağacı vardı, bu ağaçta altın elmalar yetişirdi Tüyleri altından, gözleri Doğu kristallerine benzeyen Ateş Kuşu, Çar Vıslav'ın bahçesine uçmayı alışkanlık edinmişti. Her gece bu bahçeye uçuyor ve Çar Vıslav'ın en sevdiği ağaca konuyordu. O ağaçtan altın elmalar koparıp gidiyordu.”¹⁵⁰

Masalın sonraki bölümlerinde felaketin apansız gelişi anlatılır. Son derece özel bir mutluluğun görüntüsünün ardından bu felaket gelir. Çarın altın elmalar yetiştiren çok güzel bir bahçesi vardır. Ürünün bolluğu, bu mutluluğun büründüğü özel bir biçimdir.¹⁵¹ Masalda Çar'ın verimli bahçesi, mutlu yaşamını simgeler. Saldırgan hırsızlık ya da kaçırma olaylarını başka biçimlerde yapar. Ateş kuşu altın elmaları çalar.¹⁵²

Resim 16- Bu illüstrasyonda, profilden betimlenmiş, at sırtında, yönü sola dönük bir genç görülür. Başını alnına siper etmiş, önündeki taşta yazılanları okumaya çalışmaktadır. Resimlemenin sol yarısını kaplayan çam ağacına tünemiş kara karga dalların arasından seçilir. Bu resimleme, Rus ormanlarının tekinsizliğini vurgulamaktadır. Masallarda yolculuğun varış noktaları, devamlı ormanlardan geçer. Zemindeki kafatasları, ağaca tünemiş kara karga, mezar taşında yazan: “Düz gidersen aç kalırsın; sola dönersen ölürsün; sağa dönersen atını kaybedersin” yazısı ile bu atmosfer vurgulanmıştır.

“Orman Rus insanının yaşamında çok önemli bir yere sahip olmuştur. Orman her şeyden önce ucuz inşaat malzemesinin ve uzağa gidilmeden elde edilecek yakıt malzemesinin kaynağıydı. Ağaçlar çok çabuk büyüyorlardı. İnsanlar genellikle kelimenin tam anlamıyla ağaçlarla mücadele etmek zorunda kalıyorlardı, çünkü tarlaların kenarlarında birkaç yıl ekilmeyen toprak parçaları üzerinde çok kısa sürede yeniden ağaçlar çıkabiliyordu ve bu topraklar ekime uygun olmayan bir hale geliyorlardı. Orman vahşi hayvan etinin ve kalın kışlık giysi yapımında kullanılan kürkün kaynağıydı. Orman zengin vitamin kaynaklarına sahip orman meyveleriyle doluydu. (...) Bu meyvelerden

¹⁵⁰ N.İ. Kravtsova, *Russkoye narodnoye poeticheskoye tvorçestvo*, Izd. Prosveşeniye, 1971, s.116. (A.N. Afanasyev, *Narodniye russkie skazki*, t. 11., no 168).

¹⁵¹ V. Propp, 2011, s.30.

¹⁵² A.g.e., s.s.43.

ve ayrıca çok çeşitli mantarlardan kış için hazırlanacak yiyecekler yaşamsal öneme sahiptirler. ¹⁵³

Olağanüstü masalarda acayip bir nesneye gereksinme duyulur: Ateş kuşu, altın tüylü ördek, harikalar harikası gibi.¹⁵⁴ İvan'ın yolculuğu, bu nesneyi aramak üzere başlar: “Küçük prens bir süre düşündü. Sonra sağa gitmeye karar verdi. Atının dizginini çekti. İlerledi. Bütün gün yol aldı. Akşama doğru çalıların arasından kocaman, gri bir kurt çıktı. At, kurdu görünce ürktü. Şaha kalktı. Prens sırt üstü yere düştü. At dehşet içinde kaçtı. Kurt da ortadan kayboldu.”

Çerçevedeki stilize çam ağaçları, renkli tasvirlerdir, henüz havanın kararmadığı, tehlikelerin ağırlığını hissettirmedığı bir zamana aittirler. Alt çerçevedeki mantarların canlılığı da, ormana adım atıldığını hatırlatsa da, tehditkâr bir hava taşımaz.

Bir başka yere yolculuk teması, pek çok *skazka*'nın (masalın) olay dizisine sıkıca oturtulmuştur: bu dünyanın sınırlarının ötesinde bir yerlerdeki “üç kere dokuz diyarın ötesinde, üç kere on krallıkta.” Bu yolculuğun motivasyonu, gençlik elmaları, şifalı su, ateşkuşu gibi olağanüstü bir nesneyi bulma olabilir.”¹⁵⁵ *Skazka* kahramanlarının yolculuğunda, koruyucu melekleri, rehberleri ve yardımcıları vardır. Kahraman hatalarından ders alıp ödüllere kavuşurken, kötüler ve hainler tatsız bir sonla karşılaşır.¹⁵⁶

Kahraman karada ya da suda, atla ya da bir kurdun sırtına binerek yolculuk eder. İvan'ın sırtında yolculuk ettiği Gri Kurt, aynı zamanda onu Ateş Kuşu'na ulaştıran aracı olarak ikinci bir işlev yüklenecektir.¹⁵⁷ Aranan nesne, büyülü nesne aracılığıyla hemen elde edilir.¹⁵⁸

Resim 17- Bu yarım sayfa illüstrasyonda, muhafızlarca getirildiği tahmin edilen genç bir erkeğin, çar veya kral olduğu tahmin edilen haşmetli bir figür karşısında boynu bükük, suçlu bir biçimde hesap vermekte olduğu görülür. Tüm figürler, profilden

¹⁵³ E.N. Demiriz, 2009, s.24.

¹⁵⁴ V. Propp, 2011, s.37.

¹⁵⁵ E. Warner, 2010, s.88.

¹⁵⁶ A.g.e., s.89.

¹⁵⁷ V. Propp, 2011, 52.

¹⁵⁸ A.g.e., s.55.

betimlenmişlerdir. Bu tasvir, masalın çiğnenmemesi gereken yasaklarından birini çiğneyen Prens İvan ve altın atını çalmaya çalıştığı Kral Kusman'ı anlatır:

“Ama atı dışarıya nasıl çıkaracaktı? Onu çekip götürmesi için boynundan bağlaması gerekiyordu. (...) Kurdun söylediklerini unuttu. Elini uzatıp başlığı gemi ile birlikte duvarda asılı olduğu yerden aldı. Aynı anda akıl almaz bir gürültü duyuldu. En az yirmi kişi birden içeriye girip delikanlıyı kısıkvrak yakaladılar. Sürükleyerek kralın karşısına çıkardılar. Kral Kusman içeriye girenleri görünce tahtından kalktı. Bu at hırsızına çok kötü sözler söylemeye hazırlandı. Ama gencin giysileri, davranışı, onun soylu bir kişi olduğunu gösteriyordu. (...) “Sizin gibi soylu bir insan nasıl olur da bir at hırsız gibi ahırına gizlice girer ve altın atını almaya kalkışır?” diye sordu. Prens hiç konuşmadan başını önüne eğdi. Sonra krala başından geçenleri bir bir anlattı. Kral onu ilgiyle dinledi.”¹⁵⁹

Alt çerçevedeki siyah-beyaz Rus ormanı ve izbeler, yolculuğun uğrak noktalarından biri olarak Çarın sarayını imler. Bir işin yerine getirilmesinin ardından büyülü nesnenin elde edilmesi gelirse, burada, kahramanın bağışçı tarafından sınanması söz konusudur.¹⁶⁰ Masalda İvan, Ateş Kuşu'nu elde etmek üzere, yaptığı hataları düzeltme gerekliliğiyle sınanır.

Resim 18- Bu tam sayfa illüstrasyonda, başında tacı, renkli ve gösterişli giysileri, uzun saçları ve güzel yüzüyle bir genç kadın, yarı sırtı dönük biçimde resmin sağ ön kısmında yer alır. Sırtı tamamen izleyiciye dönük genç adam, yayı ve okları ile, kralın karşısında durmaktadır. Kral, maiyeti ve muhafızlar, şaşkınlık ve ilgi ile güzel kadına bakmaktadırlar.

İvan'ın sırtı bize dönükken, bir yandan kral ve beraberindekilerin bakış açısıyla genç kadının güzelliğini izleriz, zira genç kadın profilden betimlenmiştir; diğer yandan tam karşımızda duran cepheden betimlenmiş Çarın şaşkınlığına tanık oluruz. İzleyici olarak, figürleri ve tepkilerini, aynı anda farklı perspektiflerden gözleme olanağı elde ederiz. Figürlerin kırmızı, mavi ve bol süslemeli giysileri ile sarayın sütunlarına kadar detaylandırılmış geometrik ve floral dekorlamalarla canlı renkler, masalda sürpriz ve heyecanın belirtisidir. Bu illüstrasyon, Gri Kurt'un kılık değiştirip kralın karşısına güzel bir kadın olarak geçtiği bölümü anlatır.

¹⁵⁹ “Ateş Kuşu” bizcokakilliyiz.byethost18.com/yunusemre/e-kitaplar/ates_kusu.pdf (E.T. Aralık 2012)

¹⁶⁰ V. Propp, 2011, s.67.

“Diğer yandan kurtla küçük prens saraya doğru ilerlediler. İyice yaklaştıklarında kurt birden silkindi. Onun yerine giysileriyle, sesiyle, davranışıyla Helena belirdi. (...) Saraya girdiler. Doğruca kralın yanına çıkarıldılar. Kral, prensi yanında dünyalar güzeli Helena ile birlikte görünce, öyle sevindi öyle sevindi ki, bir an ne diyeceğini bilemedi.”¹⁶¹

İllüstrasyonun alt çerçevesinde yinelenen, sola doğru koşmakta olan dinamik kurt silüetleri, gri kurdun her soruna bir çözüm bulmasını, ataklığını ve bu sahnedeki önemli konumunu vurgulamak üzere çerçeveye yerleştirilmiştir.

Resim 19- Yine Gri Kurt’u merkeze alan bu yarım sayfa illüstrasyonu, çerçevesiyle beraber ele almak gerekir. Zira çerçevenin alt kısmında, birbirleri ile karşılıklı ve tehditkâr biçimde, açık gagalarından çıkan korkutucu sesleri duyururcasına bir ifadeyle betimlenen kara kargalar, tehlikenin yaklaştığını hissettirir. İllüstrayonda dolunayla aydınlanan ormanda Gri Kurt, uçuşan kargalar ve mekân olarak yine tehlikeler ve sırlar saklayan orman vardır. Profilden betimlenen Gri Kurt yüzünü aya dönmüştür. Çerçevenin sağ ve sol üst köşelerine yerleştirilen birer siyah tüy, hem kara kargalarla temsil edilen uğursuzluğa vurgu yapar, hem de bu küçük sembolik detayla izleyicinin yorum gücünü harekete geçirerek sanatsal bir haz yaratır.

Gelmekte olan tehlike, İvan’ın ağabeyleri tarafından öldürülecek olmasıdır. Çar’a Ateş Kuşu’nu ve prensesi götürmek için iki kardeş, İvan’ı öldürür, Ateş Kuşu’nu ve genç kadını kaçıır. İvan, Gri Kurt’un getirttiği hayat suyuyla yeniden canlanır. “Ölü dirilir. Kahraman ölüm ya da yaşam suyuyla ıslatılır.” Karşı-kaçırma sırasında bir hayvanın bir başkasını zorlaması gibi, burada da kurt, kargayı yakalamakta ve anasını ölüm ve yaşam suyu getirmeye zorlamaktadır.¹⁶²

Yinelenen kötülüğün özgün biçimleri yoktur; bir başka deyişle kaçırma, büyüleme, öldürme vb. ile yeniden karşılaşırız. Ama bu yeni kötülük için özgün saldırganlar vardır; bunlar İvan’ın ağabeyleridir. İvan’ın ağabeyleri evlerine dönmeden az önce, İvan’dan, arayıp elde etmiş olduğu nesneyi çalarlar, bazen de İvan’ı öldürürler. Erkek kardeşleri İvan’ın elde ettiği nesneyi ya da geri getirdiği kişiyi alıp kaçıırırlar.¹⁶³

¹⁶¹ “Ateş Kuşu” bizcokakilliyiz.byethost18.com/yunusemre/e-kitaplar/ates_kusu.pdf (E.T. Aralık 2012)

¹⁶² V. Propp, 2011, s.55.

¹⁶³ A.g.e., s.58.

Prens İvan'ın kardeşleri tarafından öldürülmesi ve Gri Kurt'un getirttiği hayat suyu ile yeniden dirilmesi ne anlam ifade ediyor? “Sık tekrarlanan bir imge olan geçici ölümler de, yine erginlemeye dairdir ve ilkel inanışın ‘bir çocuk olarak ölüp bir erişkin olarak yeniden doğma’ kuramıyla birleşir.”¹⁶⁴ Vladimir Propp'un kuramlarını takip eden halkbilimciler genelde üç kardeşin en genci olan veya ‘evlenecek yaşta’ olan genç kahramanın yolculukları ve sınavlarında; inisiyasyon kulübesine kapanan neophyte'in¹⁶⁵, bir yolculuğu canlandıran ve sonunda sembolik bir ölüm ile yetişkinliğe yeniden doğumun gerçekleştiği sınavlardan geçtiği kabile inisiyasyon ayinlerinin etkisini görmektedirler.¹⁶⁶

“Peri masallarında İvan, kötü karakterlerle savaşır ve onları mutlaka yener. Sevdiği kızı kötü karakterlerin elinden kurtarmak için birçok zor sınavdan geçmesi gerekir. Mesela, uzun bir mesafeyi ormanda yürüyerek kat etmesi, uzun süre aç kalması, ulaşılması çok zor olan bir nesneyi bulması kimsenin çözemediği bilmeceleri çözmesi gerekir. Bazı masalarda kurt gibi acımasız ve vahşi bir hayvan onun en sadık arkadaşı olur.”¹⁶⁷

Resim 20- Propp metodunda otuz birinci ve son işleve göre kahraman evlenir ve babasının mirasçısı olur. Bu işlevle uyumlu olarak sona eren masalın kapanış illüstrasyonunda Gri Kurt, karanlığın içinde parlayan gözleriyle koşarak uzaklaşmaktadır.

“Türkler için kurt, özel bir anlam taşır, çünkü Türk neslinden geldiği inancı vardır, bu hayvan kutsal ve uğurlu sayılır. Bunun aksine Rus masallarındaki kurt yabancı, yalnız, kötü, acımasız, asık yüzlü vahşi bir hayvandır. Bir kısım Rus halk masalında kurt aptal gibi gösterilir, bu yüzden tilki kendisini genellikle aldatır, bir diğer kısım masalda ise kurt başkahramanlarından biri olan İvanuşka'nın arkadaşı ve yardımcısıdır. Kurtun değişmeyen sıfatı “*seriy*” ‘gri’ olmasıdır.”¹⁶⁸

Bilibin'in “Prens İvan, Ateş Kuşu ve Gri Kurt” masalı için çizdiği illüstrasyonlarda çok az iç mekân kullanılır. Figürler doğayla iç içe betimlenmişlerdir. İllüstrasyon bordürlerinde, masalın mitolojik simgelerini vurgulayan hayvan motifleri, zamanla masala dönüşmüş hayvan totemleri önemli yer tutmaktadır.

¹⁶⁴ M.Ö. Sezer, 2010, s.20.

¹⁶⁵ “Eski Yunanca *neos* ‘yeni’ ve *phutos* ‘bitki, çocuk’ sözcüklerinden türetilen Neopyhte bir inanca yeni katılan kişiye verilen addır. Bir kabileden yaşayan, yetişkinliğe yeni geçen genç için kullanılır.” E. Warner, 2010, s.90.

¹⁶⁶ E. Warner, 2010, s.90.

¹⁶⁷ E.N. Demiriz, 2009, ss.141-142.

¹⁶⁸ E.N. Demiriz, 2009, s.115.

2.2.4. Kurbağa Prenses

Resim 21- Masalın ilk illüstrasyonunda, ön planda, oklarını farklı yönlere çevirmiş üç genç erkek görürüz. Biri cepheden, diğer ikisi onun sol ve sağ tarafına simetrik olarak profilden resmedilmiştir. Yaylarını germiş, oklarını atmak üzeredirler. Kompozisyonun arka planında sol üst köşede, bir saray yer alır. Saray, yeşil bir tepenin üzerine kurulmuştur. İllüstrasyona haki, kahverengi ve mavi tonlar hâkimdir.

Bu resimleme, Çarın üç oğluna, evlenecekleri kadınları seçmelerini söylemesi üzerine gelişen olayları anlatır. Her prens, oku nereye düşerse, orada bulunan kadınla evlenecektir.

“Evlatlarım! Kendinize birer yay hazırlayın ve oklarınızı atın: Kim size okunuzu geri getirirse eşiniz o olacak; yok kimseye denk gelmezse, evlenmeyeceksiniz.” Büyük kardeş okunu fırlattı ve oku ona bir prenses getirdi; ortanca kardeşin okunu bir general kızı getirdi; küçük kardeş İvan’ın okunuysa, bir kurbağa dişleriyle sudan çıkardı.”¹⁶⁹

Çerçevenin sağ ve sol sütunları, baklava dilimli bordür içine yerleştirilmiş stilize çiçekler ve kuş motifleriyle, geleneksel Rus süslemeleri tarzında bezenmiştir. Üst şeride ise nilüfer yaprakları üzerinde tasvir edilmiş altı adet yarı stilize kurbağa yerleştirilmiştir. İkişerli olarak gruplanan üç çift kurbağanın yönü birbirine dönük ve simetrik.

Masalın başlangıcı için, ilk harf süslemesi yapılmıştır. “B/V” harfi, pulları farklı renk şeritleri ve dekorlamalarla betimlenmiş renkli bir balık figürü ile süslenmiştir. Harfin etrafı bitki dalları ile sarılmıştır.

İllüstrasyonun alt çerçevesine, Bilibin’in resimlediği hemen her masalda yinelenen, toprak rengi Rus ormanı ve izbelerden oluşan bordür yerleştirilmiştir.

Resim 22- Bu illüstrasyonda dört erkek figür yer alır. Yaşlı ve ak sakallı olanı, başında tacı ve sırtında pelerini ile profilden görürüz. Tahtına oturmuş, genç bir adamın kendisine sunduğu büyük pastayı iştahla tatmaktadır. Genç adam ise pastayı sakın bir gururla Çara sunar. Arka plandaki cepheden betimlenmiş iki sakallı erkek –ki pastayı sunan gençten yaşça ileri oldukları anlaşılmaktadır- biraz şaşkın, biraz da mutsuz

¹⁶⁹ N.İ. Kravtsova, 1971, s.97 (A.N. Afanasyev, Narodniye russkie skazki, t. 11., no:267).

olanları izlemektedirler. Mekânın sütunları ve kubbelerinden, sahnenin sarayda geçtiği anlaşılmaktadır.

İllüstrasyonun altında, bu kez gösterişli pasta tek başına betimlenmiştir. Kreması kenarlarından taşan, üzerindeki süslemeleri soğan kubbelere benzetilen süslü pastanın yanında çörekler ve içecekler durur. Pasta, sadece masalın olay örgüsünü geliştiren önemli unsurlardan biri olarak değil, Rus yaşamında oldukça önem atfedilen lezzetlere de vurgu yapmak üzere öne çıkarılmaktadır.

Bu resimleme, Çarın üç oğlundan lezzetli bir yemek istediği ve prenseslerin Çarı mutlu edebilecek kadar güzel yemekler hazırlamaya giriştiği bölümün sonucudur. En küçük prens önce endişelenir, ancak Kurbağa Prenses, sadece sükûnetle sabahı beklemesini öğütler ona, kendisinin her şeyi halledeceğini söyler. Diğer kadınların hazırladığı yemekleri beğenmeyen Çar, Kurbağa Prenses'in pasta ve böreklerine hayran kalır. Kurbağa olduğu için diğer kadınların hor gördüğü Kurbağa Prenses'in hünerleri herkesi şaşırtmıştır.

Olağanüstü masalarda bazen güç bir işin gerçekleştirilmesi değil de özel bir biçim değişikliği, büyük bir başarı söz konusudur.¹⁷⁰ Kurbağa Prenses masalında büyük başarı, Çar'ın tehditsiz talep ettiği ve farkında olmadan öne sürdüğü sınamalardan geçmektir.

Resim 23- Bu illüstrasyonda gölün kıyısında elinde yayıyla bir genç ile ok tutan bir kurbağa tasvir edilmiştir. Genç adamın şaşkın bakışlarına karşılık kurbağa, hevesli, umutlu ve barışçıl gözlerle prense bakmaktadır. Yeşilin tonlarından, ormanın ferah havası hissedilmektedir. İllüstrasyonun alt ve üst çerçevelerine oklar yerleştirilmiştir. Sağ ve sol çerçevede ise mavi yeşil kır çiçekleri yer alır. Çiçekler natürel olarak tasvir edilmişlerdir. Böylelikle yarı stilize illüstrasyonun atmosferi, çerçevelerde de sürdürülmüştür. Çerçevenin alt kısmında, bir dal üzerinde ilerleyen dört böcek, ormanın doğallığını yansıtır. Aynı zamanda parlak böcekler, Art Nouveau stilinde stilize edilerek kullanılan edilen motiflerdendir. İllüstrasyon bu kez nesnelere tamamen stilize etmemekte, bütün canlılığıyla, doğal olana en yakın biçimde sayfaya aktarmaktadır.

¹⁷⁰ V. Propp, 2011, s.68.

Üçüncü prensin oku bir göl kıyısına düşer. Oraya vardığında, gördüğü tek şey yemyeşil bir kurbağa olur. Kurbağa Prensese ona kendisiyle evlenmesi gerektiğini söyler. “ ‘Kurbağa, kurbağa, okumu geri ver bana.’ ‘Evlen benimle.’ ‘Ne diyorsun sen? Bir kurbağayla nasıl evlenebilirim?’ ‘Evlenmen gerek, bu senin kaderin.’ ” Prens Çaresiz ve mutsuz, kurbağayı alıp saraya getirir.

Resim 24- Bu tam sayfa illüstrasyon iki parçaya bölünmüştür. Çok figürlü kompozisyonda kişilerin çoğu profilden veya arkası dönük olarak betimlenmiştir. Üst kısımda, kalabalık arasında dans eden zarif bir kadın betimlenmiştir. Kalabalıktaki kadınlar memnuniyetsizlikle dansı izlerken, Çar ve halktan kimselerin gözleri kamaşmıştır. Dans eden kadının başındaki beyaz süslemeler ve beyaz gömleğinin yukarı kaldırdığı kolları, fondaki mavi denizin üzerinde kanat çırpan beyaz kuşlarınkini andırır. Saflık, iyi kalplilik ve masalların genel bir niteliği olarak dönüşüm, bu renk ve biçim benzerliği ile vurgulanmıştır. Zira Çar Saltan gibi masallarda da olağanüstü güçleri sayesinde prensese dönüşen güzel beyaz kuğular, Rus halk masallarının yinelenen motiflerindedir. Masallarda kahraman yeni giysiler giyer. Genç bir kız, büyülü bir elbise giyer, büyülü bir gerdanlık takar ve herkesin hayran kaldığı göz kamaştırıcı bir güzelliğe bürünür apansız.¹⁷¹

İllüstrasyonun alt kısmında art arda yüzen yedi beyaz kuğu, gökteki beyaz bulutlarla benzer biçimde çizilmiştir. Göğün ve denizin mavisi birbirine karışmaktadır. Nilüferler, Kurbağa Prensese'in geldiği yeri anımsatan imgeler olarak illüstrasyondaki yerini alır. Alt çerçevedeki balıklar ve deniz kabukları da su, deniz, göl vurgusunu artırır. Denizi anımsatmak için, sayfaya hareketli bir balık kondurmak, illüstrasyon sanatının işlevsel çözümlerindedir. Alttaki illüstrasyonun sağ ve sol tarafına, stilize kır çiçekleri yerleştirilmiştir.

2.2.5. Çar Saltan

Resim 25- Bu illüstrasyonda, giysilerinden ve tacından Çar olduğu anlaşılan orta yaşlı bir adam görürüz. Ellerini arkasında kavuşturmuş, kendisinin alışkın olamayacağı kadar sade bir köy evinin önünde, pencerelerden vuran sarı ışığın yanında beklemektedir. Sanki içeriye girmek için bir şeyleri bekliyor gibidir. Gökyüzündeki hilal ay ve her yeri

¹⁷¹ V. Propp, 2011, s.63.

kaplayan karların üzerinde, Çarın yanı başında yer alan köpek, illüstrasyonda dikkat çeker.

Bu sahne, Çar Saltan'ın üç köylü kadının evine girmeden önce, camdan konuşulanları dinlediği sahnedir. Kızkardeşler, bir gün Çar ile evlenirlerse, onun için neler yapabileceklerinden söz etmektedirler.

“Bir zamanlar üç kız kardeş yaşardı. Pencerenin kenarında çıkrıklarının başında otururlar, havadan sudan konuşurlardı. 'Ben Çariçe olsaydım dünyadaki bütün insanlar için bir düğün düzenlerdim,' derdi biri. 'Ben Çariçe olsaydım dünyanın bütün insanları için en ince keteni dokurdum,' derdi öteki. O zaman, en küçükleri şöyle derdi: 'Ah, ben Çariçe olsaydım, Çar'a ne para ne de mülk verir ona güçlü ve cesur bir çocuk doğururdum. 'Bir gün onlar böyle konuşurlarken birdenbire kapı açıldı ve Çar Saltan içeri girdi.'”¹⁷²

Çar içeri girer ve en genç, en güzel olan kızkardeşi kendine eş olarak seçer. Diğer kardeşleri ise krallığının aşçısı ve terzisi olarak kabul eder. Olaylar gelişmeye başlar.

İllüstrasyonda etrafı kaplayan karların soğuğu, izbeden sızan sarı ışık, hilal ay ve köpeğin hareketliliği ile sıcak bir hava kazanmıştır. Köpeğin karda bıraktığı ayak izleri ufak bir detay olsa da, illüstrasyona canlılık ve sıcaklık katmaktadır. Resmin sağ köşesinde konumlanmış Çar sırtı dönük, gösterişli pelerini ve tacına karşılık sıradan bir köylü gibi evin önünde dururken, giysilerindeki bezemeler bu figürü resmin odağına yerleştirecek denli dikkat çekmektedir.

Bu detaylarda Rus doğasına dair imgeler sunulur. Bu imgeler sadece kahramanları çevrelemekle kalmaz, aynı zamanda kullanıldıkları tüm masal kitaplarına duygusal bir ton katarak özgün ve önemli rol oynarlar.¹⁷³

“İllüstrasyon saf Bilibin stilindedir: Lakonik ve aynı zamanda karmaşık. İki bakış açısı (altta çam ağacına, üstte Çara doğru) resmin düzlemini vurgulamaktadır. Açık mavi kar parlar. Çarın pahalı giysileri sıcaklığıyla, kış gecesinin sessizliğini tatlı tatlı uyandırır. Sahnede masalsi nesnelere yoktur ama masalın ruhu yükselir, canlıdır. Bu ruh atmosferin kendisinde, betimlenen dünyanın kendi içinde yer alır. Bir masal illüstratörü için Baba

¹⁷² <http://kitap.antoloji.com/car-saltan-masali-kitabi/> (E.T. Mayıs 2013)

¹⁷³ O. Semenov, 1986, s.52.

Yaga ya da Ölümsüz Koşey gibi, masalın klasik karakterlerinden yardım almaksızın masal atmosferi yaratmaktan daha zor ve daha arzulanır bir şey yoktur.”¹⁷⁴

Bu illüstrasyonda “genel mekân” yoktur. Tüm detaylar somut ve kesindir. İzbe, yüzyıllarca Rus köylüsünün yaşadığı aynı izbedir: daha iyi ısınsın diye küçük pencereleri olan, sundurmalı, canlı “saray” kolonları bulunan, uzaklarda, tüm Rus toprağında yaygınlaşan soğan kubbeli modern kiliseler ve nihayet lüks, kürklü kollarıyla Çarın omuzlarındaki brokar ve kadife kaplı pelerin. Rus çarlarının Venedikliler ve Türklerden altın karşılığı satın aldıkları türden. Hepsi, Rus toprağının, özellikle Kuzey Rusya’nın ve tüm 17. yüzyıl Rusyasının güvenilir işaretleridir.¹⁷⁵

Resim 26- Bu illüstrasyonda genç bir adam ve duruşu ve giyiminden yaşça daha büyük olduğu tahmin edilebilecek bir kadın, sırtları yarı dönük biçimde ön planda yer alırlar. Kadın oturmakta, genç ayakta durmaktadır. Bakışlarını, çiçekli bir tepenin üzerinden, soğan kubbeleri ve kalesiyle görkemli bir şehre dikmiş, kuşbakışı manzarayı izlemektedirler.

Bu illüstrasyon, Prens ve Çariçe’nin, beyaz kuğunun prens için kurduğu şehre ilk bakışlarını betimler. Prens Gvidon ve annesi saraydan kovulup yıllarca bir fıçıda seyahat ettikten sonra nihayet karaya ulaşır. Fıçıda yolculuk ettikleri süre için prens bir delikanlı olmuştur. Bir gün deniz kıyısında bembeyaz bir kuşu yırtıcı bir kuştan kurtarır. Karşılığında beyaz kuğu, onun isteklerini yerine getireceğini, her zaman yardımcısı olacağını söyler. Prense çok güzel bir şehir inşa eder.

Resim 27- Beyaz kuğu, Prens’in babasına ulaşabilmesi, adanın Çar’ın ilgisini çekmesi için, genç adama otuz üç bahadır sunar. Beyaz kuğunun prense sunduğu otuz üç bahadırı tasvir eden bu illüstrasyonda yoğun Japonisme etkilenimine rastlarız. Bu etki, Japon ressam Katsushika Hokusai’nin karakteristik dalgaları ve minimalizmi ile vurgulanır. Olağanüstü biçimde ortaya çıkan otuz üç bahadır, askeri nizamda dizilmiş fakat sanki denizden çıkmış, suyun biçim değiştirmesiyle oluşmuş gibidirler. Bu da onların olağanüstü niteliklerini vurgular. Bahadırlar, gri ve mavinin hâkim olduğu illüstrasyondan, kırmızı çizmeleri ve eldivenleri ile ayırt edilirler.

¹⁷⁴ A.g.e., s.54.

¹⁷⁵ A.g.e., s.54.

Babasının özlemine çeken prens, Çarlığa ulaşabilsin diye beyaz kuğu tarafından bir sivrisineğe dönüştürülür. Prens adasını terk edip, boyarların peşinden babasının Çarlığına doğru yola çıkar. Prense mucizeler sunan kuğu, Slav kültüründe sembolik bir anlam taşır:

“Rusların zarif, uzun boylu kadınları *lebed* veya *lebeduşka* olarak adlandırmaları *lebed* / *kuğu*’nun güzel ve zarif görünüşünden kaynaklanmaktadır. Bunun böyle olmasında, pek çok arkeolojik bulgunun da kanıtladığı gibi, eskiden Slavların kuğuyu kutsal bir kuş olarak kabul etmelerinin de rolü olsa gerektir. Eski söylencelere göre, kuğular özellikle güneşi taşıyan arabayı gökyüzünde çekerler, geceleri ise yer altı krallığının karanlık sularını yüzerek geçmesi için güneşe yardımcı olurmuş. Kuğular birçok Rus masalında yer almaktadır, zorda kalmış olanlara yardıma koşarlar.”¹⁷⁶

Resim 28- Bu illüstrasyonda da tipik Hokusai dalgaları içinde bir sivri sinek, soğan kubbeli yapıların olduğu adadan yola çıkmış, kırmızı bir geminin peşine düşmüştür. Prens adası fonda kalmış, ön plandaki gemi, yolculuğun ve olayların seyrini belirlercesine sembolik bir konum almıştır. Sivrisinek kılığındaki Prens, kendi adasını bırakıp, geminin götürdüğü yere doğru yola çıkmıştır. İllüstrasyonun alt çerçevesindeki, yerel motiflere uyarlanarak stilize edilmiş dört kuş, olayların olağanüstü güçlere sahip beyaz kuğu tarafından gerçekleştirildiğini vurgulamaktadır. Yönlerini sola dönmüş ve profilden betimlenmişlerdir. Uzun kuyruklarından çıkan altı karşılıklı çift tüyün ucunda dairesel süslemeler yer alır. Gövdeleri geometrik biçimde tasvir edilmiştir. Doğrudan kuğu değil, genel bir kuş betimi yerleştirilmiştir. Zira Thompson ve Propp modellerinde, masalarda aynı rolü oynayan büyülü kuştan söz edilir.

Resim 29- İllüstrasyonda duruşundan dalgın ve umutsuz olduğu tahmin edilen genç bir adam, deniz kıyısında dalgaları izlemektedir. Denizde beyaz ve zarif bir kuğu yüzer. Gökyüzü ise bulutludur. Gökyüzündeki bulutlar ve denizdeki dalgaların katmanlı biçimleri, bu iki unsuru birbiri içine geçmiş gibi göstermektedir. Böylece resimlemedeki yatay aks vurgulanır. İlk olarak ön plandaki gencin işlemeli pelerini dikkat çekse de, sağ tarafta yer alan denizdeki kuğu da beyazlığı ile kompozisyonun ikinci odak noktasını oluşturur. Mavi rengin hakim olduğu illüstrasyona, gencin giysilerindeki sarı işlemler ve kumsalın turuncuya çalan kum rengiyle, kontrast yaratılarak canlılık kazandırılmıştır.

¹⁷⁶ E.N. Demiriz, 2009, ss.127-128.

Bu sahne, gelecekte bir prensese dönüşecek olan beyaz kuğunun, prensin hüzünlü haline Çareler sunmasını konu edinir. Kuğu bulutlu gökyüzü kadar hüzünlü prence, neden mutsuz olduğunu sormaktadır. Bu diyalog, gökyüzündeki bulutların belirginliğiyle vurgulanır. Bulutlar ve dalgaların yatay çizgileri, kompozisyona devinim kazandırmıştır.

Resim 30- Bu sahnede, Çarın savaşa çıkışı tasvir edilir. Çar, Çariçe ve oğlunu sarayında bırakacaktır. Başlarına gelecek kötülüklerin üç sorumlusu; kızkardeşler ve anne, illüstrasyonda belirgin biçimde kurnaz ve hesapçı bir yüz ifadesiyle betimlenmiştir. Çariçe üzüntüsünden ağlarken, kızkardeşler arka planda fısıldaşmaktadır. Kompozisyonun odak noktası, sağ kısmı kaplayan Çarın canlı sarı renkteki işlemeli giysisidir. Kızıl sakalları ile daha fazla dikkat çekmektedir. Yukarı kaldırdığı işaret parmağıyla, bir takım öğütler vermekte olduğu anlaşılmaktadır.

Bu illüstrasyonun alt çerçevesi, halı desenlerine benzer sekiz atlı grafiğinden oluşur. Sahne savaş için yola koyulma anını betimlediğinden, at ve savaşçı imgesi ile kompozisyon desteklenmiştir.

Çar Saltan illüstrasyonları sadece teatralliliğiyle diğerlerinden ayrılmaz, aynı zamanda zengin bir yerel tonlamaya da sahiptir. Bu yerel tona, figürlerin giysilerindeki işlemlerin zenginliği ve bordürlerde yinelenen imgelerle ulaşılmıştır.

İlk kez 1900 yılında Moskova’da sahnelenen ve Rus besteci Nikolay Rimski-Korsakov’un bestelediği Çar Saltan operasında, prensin beyaz kuğu tarafından bir arıya dönüştürüldüğü ve babasının krallığına uçtuğu bölümü anlatan “Arının Uçuşu”, masaldaki ‘yolculuk’ temasının dinamizmini vurgulayan yapısıyla, eserin en tanınmış bölümlerinden biri olmuştur.

“Rimski-Korsakov, *Çar Saltan’ın Hikayesi*’ni 1899–1900 yıllarında tamamlar. Eser, Puşkin’in 100. doğum yılını kutlamak amacıyla bestelenmiştir. Orkestrasyon açısından daha rafine ve daha ezgisel bir eserdir. Hem Puşkin, hem de Rimski-Korsakov, eserlerini bir *skazka* yani bir halk öyküsünden oluşturmuşlardır. Eserde besteci halk ezgilerini çocuk şarkılarında, ninnilerde ve sokak satıcılarının bağırışlarında kullanmıştır.”¹⁷⁷

¹⁷⁷ Elif Damla Yavuz, Puşkin ve Ulusal Rus Operası: http://www.obarsiv.com/vct_0506_elifdamlayavuz.html (E.T. Aralık 2012)

Çoğu halk hikâyesi gibi bu hikâye de karmaşıktır. Rimski-Korsakov'un anlatımında üç kötü kadın Çar Saltan'ın karısı ve oğlu hakkında dedikodu yapmaktadır. Onların bir şekilde bir fıçıya koyup denize atılmasını sağlarlar. Anne ve oğul büyüdü bir adaya çıkar, oğul Guidon burada kuğu prensesi ile evlenir ve adanın kralı olur. Ancak babasına ulaşma isteği içinden hiç gitmez. Sonunda Guidon, bir yaban arısına dönüşüp babasının krallığına üç kez gider. Her seferinde hala dedikodu yapmakta olan kadınlardan birini sokar. Kendi ülkesine uğrayan denizcilerle haber yollayarak babasını adasına davet eder. Çar Saltan, Guidon'un ısrarlı davetini kıramayıp bir gün adaya gider ve ailesiyle kavuşur. Hikâye mutlu sonla biter. Guidon'un yaban arısı şeklindeki yolculuğu *Yaban Arısının Uçuşu* olarak iyi tanınır. Operanın başarısıyla Rimski-Korsakov, buradan bir orkestra süiti yazar ancak *Yaban Arısının Uçuşu* bu süitte yer almaz. *Çar Saltan'ın Hikâyesi'nin* başarısıyla, Rus operası mevcudiyetini kanıtlamış olur. Rimski-Korsakov'un besteci olarak konumu da güçlenmiştir. Aldığı övgüler, yaklaşımı her ne kadar Wagner'in destansı anlatımlarını andırsa da Rus operasının İtalyan ve Fransız operasından farklılaştığının göstergesi olarak kabul edilir.¹⁷⁸

2.2.6. Beyaz Ördek

Resim 31- Masalın oldukça renkli giriş sayfası, masal kahramanlarının karakterlerine dair ipuçları vermeyecek denli canlı ve pozitifdir. Yemyeşil ağaçlar arasından seçilen bir sarayın kubbeleri, ön planda bir göl, mavi gökyüzü ve yeşillikler arasında renkli mantarlarla oluşturulan kompozisyon, neşeli bir masal için hazırlanmış gibidir. Cepheden resmedilmiş bir kadın, ellerini göle doğru uzatmış, yarı eğik vaziyette ördeğe bakmaktadır. İfadesi seçilemeyecek kadar stilize edilmiş beyaz ördek de başını arkaya çevirmiş kadına bakmaktadır. Sağ ve sol bordürlere, iki saksıdan çıkan tohumlu bitkilerin yukarı doğru sarmal oluşturarak meydana getirdiği simetrik dekorlar yerleştirilmiştir. Alt çerçevede ise on iki stilize beyaz ördek sağ yönde art arda yüzerken tasvir edilmiştir. “*Белая уточка / belaya utoçka (Beyaz Ördek)*” başlığına inisiyal uygulanmış, yazının sol tarafına yerel süslemelerde karşılaşılan stilize, uzun ve kıvrımlı kuyruklu bir kuş motifi, sağ tarafına ise hataî motifini andıran stilize bir çiçek yerleştirilmiştir. Alt çerçeve çam ağaçları, izbeler ve Rus ormanından oluşturulmuştur.

¹⁷⁸ A.g.y.

Bu sahne, Çarın yolunu gözlemekte olan ve kendini kötülüklerden sakınmak üzere kulesine kapanan Çarıçenin, yaşlı bir büyücü kadın tarafından kandırılarak göle girmeye ikna edilmesini konu alır. Odasından çıkıp göle girdiği için, Çarıçe beyaz bir ördeğe dönüştürülür.

Prens evden ayrılırken karısının dışarı çıkmasını yasaklar. Karısını çok ciddi ve çok cana yakın bir kadın ziyaret eder ve ona şöyle der: ‘Neyin var? Canın mı sıkılıyor? Tanrının ışığını gidip görmeliydin, bahçede dolaşmalıydın.’ Saldırgan kurbanını kandırmaya çalışmaktadır. Prens bahçeye çıkar. Böylece yasağı çiğnerken saldırgan tarafından kandırılmış olur. Dolayısıyla prensesin evden dışarı çıkışı biçimbilimsel açıdan ikili bir anlam taşır.¹⁷⁹

Resim 32- Bu tam sayfa illüstrasyonun ön planında, pervazları köy evleri gibi süslenmiş bir saray yer alır. Deniz kıyısındaki sarayın balkonundan genç bir kadın profili seçilmektedir. Elinde bir çiçekle denize bakmaktadır. Denizde ise sıra sıra dizilmiş gemiler yer alır. Bir sefere çıkmanın söz konusu olduğu anlaşılmaktadır. Genç kadın ise muhtemelen seferdekilerin yolunu bekleyecek olandır. “Aileden biri evden uzaklaşır: Prens uzun bir yolculuğa çıkmak, karısından ayrılmak ve onu yabancılara bırakmak zorunda kalır.”¹⁸⁰

Bu eserde ressam, daha sonraki eserlerinde tekrarlayacağı gibi, birkaç bakış açısını aynı illüstrasyonda birleştirmiştir. İzleyici bir yandan gemileri, diğer yandan kraliçeyi görmektedir. Bordür, pastel tonlarda çiçeklerle süslenmiştir.

Pencere kenarlarındaki Alkonost ve Sirin tasvirleri dikkat çekicidir. Balkon duvarları da yine stilize kuşlarla bezenmiştir. Sütunlarda ise balıklar ve yerel motifler kullanılmıştır. Sarayın bahçesinden renkli ağaç ve bitkilerin tepe kısımları seçilmektedir. Kale, kalenin çatısı ve soğan kubbeler, Bilibin’in illüstrasyon serilerinde kullandığı pastel tonlardan çok daha canlı renklerle tasvir edilmiştir. Sarayın çatısına süslemeli bir at başı kondurulmuştur. Illüstrasyonun bordürleri stilize çam ağacı ve mantar motiflerinden oluşmaktadır. Alt bordürde altı çift çiçekli stilize lale, yeşil bir saptan sağa ve sola doğru başlarını yere eğmiş, simetrik biçimde sıralanmışlardır. Üstte ise yelpazeyi andıran yerel süslemeler sekiz defa tekrarlanmıştır.

¹⁷⁹ V. Propp, 2011, s.69.

¹⁸⁰ A.g.e., s.29.

Masalda, Çarın uzun bir sefere çıkması gerekir. Çariçe ise tüm kötülüklerden korunmak üzere kuledeki odasına kapanır. İllüstrasyonda Çariçe, mutsuz gözlerle sefere çıkan Çarı izlemektedir. Bu masalda, pek çok Rus halk masalının aksine, prensin yolculuk sonunda veya sınanmaların ardından elde edeceği şey evlilik değildir. Prens hâlihazırda evlidir ve yolculuk, onu eşinden ayırmaktadır.

Resim 33- Bu tam sayfa illüstrasyonda yine bir göl kenarı ve yeşil ağaçlar fon olarak kullanılır. Kıyıda üç küçük erkek çocuğu beklemektedir. Bunlardan biri, oldukça zayıf ve çelimsiz görünmektedir. Kompozisyonda oldukça az yer kaplayan beyaz ördekse, renkli düzenleme içinde ancak beyaz rengiyle dikkat çekmektedir. Renkler ve formları sadeleştirilmiş figürlerle, abartıdan uzak bir kompozisyondur. Alt ve üst bordürler boyunca, menekşe gibi doğal kır çiçekleri, yarı stilize biçimde ve pastel tonlarda betimlenmiştir.

Çariçe beyaz bir ördeğe dönüştükten sonra göle üç yumurta bırakır. Biri zayıf ve çelimsiz olmak üzere üç ördek yavrusu dünyaya gelir. Masalın sonuna doğru, beyaz ördek ile Çarın yolları yeniden kesişir. Üç küçük ördek yavrusu, üç prense dönüşür. Beyaz ördeğin dönüşümü ise daha sonra gerçekleşecektir.

Resim 34- Masalın son illüstrasyonunda (kapanış resimlemelerine *kontsovka* veya *colophone* adı verilir) Japonisme ve Gotik etkileri görülmektedir. Batan güneş fonunda ağaç dallarına yerleştirilmiş üç sembolik kara karga gagalarında birer kemik taşımaktadır. Profilden, sola dönük betimlenmişlerdir. Bir örnek çizilmiş kargaların gözleri, yarı karanlıkta ışıdamaktadır. İfadeleri tedirgin edicidir ve masalda meydana gelen olumsuzlukları vurguluyor gibidirler.

Çariçenin odasından çıkması ve göle dalması, uğursuzlukların başlangıcıdır. Beyaz bir ördek olmaya alışıp yavrularını dünyaya getirdiğinde ise, aynı büyücü kadın tarafından öldürülmeye çalışılır.

Büyücünün öldürdüğü ördek yavruları, suyun kutsallığına gönderme yapan bir eylemle canlanır. Bir saksağandan, içi yaşam suyu ve konuşma suyuyla dolu iki şişe getirmesi istenir. Beyaz ördek yavrularına kanatlarıyla su serper ve ördekler birer prens olarak hayata döner. Meraklanan Çar, beyaz ördeğin yakalanmasını emreder. Kimse yakalayamadığında kendisi peşinden gider. Beyaz ördek, Çarın ellerine doğru uçar ve

eski haline döner. Cadı ise ölüm cezasına Çarptırılır. Çar ve Çariçe mutlu yaşamlarını sürdürürler.

Ruslar için su, ateş ve toprak mucizevî öğelerdir. Tüm suyun mucizevi bir kaynaktan geldiği söylenir. Rus folklorunda suyun kan ve yaşam gücüyle de yakından ilişkili olduğu söylenebilir. Örneğin, büyüdü olan ‘yaşamın ve ölümün suları’ birleştirilebilir ve bozulmuş bir cesedi canlandırabilir.¹⁸¹

Suda yaşayan mitolojik varlıklara ek olarak Rus folklorunda su da kişileştirilmiştir. Geçim ve güvenlikleri için suya bağımlı olan su kenarındaki toplumların üyeleri, suyun ruh halleri ve kaprisleriyle yakından ilgilenmişlerdir.¹⁸²

2.2.7. Mar’ya Morevna

Resim 35- Masalın ilk sayfası bir triptikle başlar. Triptiğin ortasında yarı stilize bir yeşil tepe ve ağaç dalları arasında, belli belirsiz sarayın kapısı seçilmektedir. Triptiğin sol ve sağ kanatlarında, süslemeli pervazlar kullanılarak “*nested /iç içe geçmiş*” obje etkisi yaratılmıştır. Soldaki pencereye bir karga konmuş, sol ve sağ kanatları birleştiren ve orta illüstrasyon boyunca ilerleyen şerit boyunca da kıvrımlarıyla iç içe geçmiş stilize yılanlar tasvir edilmiştir. Triptik bir evin çatısı biçiminde tasarlanmıştır. Kanatlara da çatılar ve pervazlar yerleştirilmiştir.

Masalın başlığında ve ilk paragrafta inisiyal kullanılmıştır. Harfler çiçeklerle bezenmiş, başlığın sağ tarafına ve altına da hataî benzeri motifler yerleştirilmiştir. Masalın ilk cümlesindeki ilk harfte yoğun bitkisel bezeme tercih edilmiştir. İlk sayfada alt çerçeve olarak Rus ormanı ve izbelerden oluşan manzara ve stilize çam ağaçları kullanılmıştır.

Resim 36- Bu yarım sayfa illüstrasyonda beş figür yer alır. Oturduğu yerden heyecan içinde kalkmak üzere olan bir genç erkek, ayakta duran ve etrafını saran uçan yapraklardan, mekâna oldukça hızlı bir giriş yaptığı düşünülen erkek ve ayakta yan yana dizilmiş yerel giysiler içinde üç şaşkın genç kadın. Profilden resmedilen ayaktaki adam adeta gururla karşılarına dikilirken, diğer dört figürün şaşkınlığı yana açtıkları veya başlarına götürdükleri ellerinden ve yüzlerindeki hayret ifadesinden anlaşılmaktadır.

¹⁸¹ E. Warner, 2010, s.3.

¹⁸² A.g.e., s.38.

Mekândaki perdelerin, mavi duvar çinilerinin ve halının süslemeleri, genç kadınların işlemeli giysileriyle uyum içindedir. Bu yoğun süslemeler Art Nouveau etkisini artırmaktadır. Üst çerçevenin köşelerinde iki stilize tavus kuşu, sağ ve sol şeritlerine ise stilize kır çiçekleri yerleştirilmiştir. Alt şerit boyunca yeşil bir bitki dalı kesintisiz kıvrımlarıyla boşluğu doldurmaktadır.

“Mar’ya Morevna” masalında Prens İvan ve üç kız kardeşi anne babalarını kaybederler. Ailelerin son istekleri, İvan’ın kızkardeşlerini isteyen ilk kişilerle evlendirmesi ve bir an önce kendisinin de evlenmesidir. Kızların evleneceği erkekler, olağanüstü biçimde rüzgâra karşı olarak karşılıklarına çıkar. İvan da her birini bu adamlarla evlendirir.

“Gökyüzünü tümüyle kaplayan siyah bir bulut belirdi. İvan, fırtına başlamadan kızkardeşlerini saraya girmeleri için uyardı. Tam içeri girmişlerdi ki bir şimşek çaktı ve tüm krallığın üzerine yağmur yağmaya başladı. Pencereden giren bir şahin ansızın bir prense dönüşüverdi. Mar’ya’ya baktı ve evlenmek üzere İvan’dan izin istedi. İvan evlenmelerine izin verdi ve Mar’ya kuşun sırtına binip adamın krallığına doğru yol aldı.”¹⁸³

Masalda diğer kızkardeşler için de aynı motif yinelenir ve Olga’yı fırtına sonrası prense dönüşen bir kartal, Anna’yı ise bir kuzgun alıp kendi krallığına götürür.

Resim 37- Dokuz figürün bulunduğu bu illüstrasyon bir savaş meydanından görünümüdür. Figürlerden biri -at üstünde yoldan geçen bir genç, ölü ve yaralılarla karşılaşmıştır. Oklar, zırhlar, kılıç ve kalkanlar arasında üst üste yığılmış ölü bedenler birbirine karışmış, zorlukla seçilmektedir. At sırtındaki genç adam bir tepenin üzerindedir. Perspektiften hem atının gözünden yerde yatanları, hem de yaralıların gözünden atlıyı görmek mümkün olmuştur. Üst çerçevede kafa kafaya birbirini tehdit eden, alt çerçevede ise bir kemiği birbirlerinin ağzından almaya çalışan yırtıcı kuşlar betimlenmiştir. Sol ve sağ bordürlerin alt kısmındaki çift çiçekli stilize bitkilerin ortasına gözler yerleştirilmiştir. Bitkiler dahi savaşa kayıtsız kalamıyor gibi betimlenmiştir. Bu gözlerde dikkat ve dehşet duyguları okunmaktadır.

Yalnız kalan İvan bir süreliğine krallığını terk edip yollara düşer. Yolda Mar’ya Morevna’nın ordusu tarafından yenilen askerlerle karşılaşır. Orada Mar’ya ile tanışır ve

¹⁸³ “Mar’ya Morevna – Russkaya narodnaya skazka” <http://www.kostyor.ru/tales/tale53.html> (E.T. Mayıs 2013)

savaşçı prenses İvan'ı sarayına davet eder. Üç gün üç gece sarayda kaldıktan sonra birbirlerine âşık olur ve evlenirler. Yıllarca huzur içinde yaşarlar. Propp'a göre halk masallarında yinelenen motiflerden bir şöyledir: Aileden birinin bir eksiği vardır, aileden biri bir şeyi elde etmek ister. Bu eksiklik kimi kez çok güçlü bir biçimde betimlenir (kahraman kendisine bir nişanlı aramaya karar vermiştir).¹⁸⁴

Bir gün Mar'ya sefere çıkacağını söyler. İvan'dan kendisi dönünceye dek, kaledeki en yüksek kulenin kilitli kapısını asla açmamasını rica eder. Merakına yenik düşen İvan kapıyı açar ve yere serilmiş ve zincirlenmiş bir devle karşılaşır. Adama su ve yemek verir.

“Tsareviç ona bir kova dolusu su verdi, içti ve yeniden, “Bir kova su susuzluğumu gidermedi, biraz daha ver” dedi. Tsareviç bir kova daha su verdi, Koşey içti ve üçüncüyü istedi. Üçüncü kovayı içtiğinde eski gücüne kavuştu ve zincirlerini parçaladı.”¹⁸⁵

Eski gücüne kavuşan dev zincirlerini kırıp kaçır. Bu sıradan bir dev değildir; Ölümsüz Koşey'dir. Koşey İvan'a karısını bir daha asla göremeyeceğini söyler ve bir kasırga gibi pencereden çıkıp gider. Seferden dönen Mar'ya'yı kaçırap kendi krallığına hapseder. Saldırgan aileden birine zarar verir. Bu işlev son derece önemlidir çünkü masalda devingenliği sağlar.¹⁸⁶

Resim 38- İllüstrasyonda ağaçlar, eğreltiotları ve çiçeklerle bezeli bir ormanda bir kayanın üzerine oturmuş, başı önüne eğik, elindeki sopaya dayanmış yorgun görünümlü bir genç erkek odak noktasında yer alır. Oldukça büyük ve rengârenk tüylerle kaplı bir kuş ise gagasını gencin koluna geçirmiş, umut verircesine onun dikkatini çekmeye çalışmaktadır. Erkek figür yarı uyukluyor da kuş da onu uyandırmaya çalışıyor gibidir. Bordürlerde sade bir zikzak ve dört köşede dört uzun tüylü ve kıvrımlı kuyruklu kuş tasviri yer alır.

İvan'ın kardeşlerinin, olağanüstü güçlere sahip olan eşleri bu zor durumunda Mar'ya'ayı bulması için İvan'a yardım ederler. Bu illüstrasyon, kuşlardan birinin Çaresizce bekleyen İvan'ın yanına geldiği sahneyi betimler.

¹⁸⁴ V. Propp, 2011, s.37.

¹⁸⁵ N.İ. Kravtsova, 1971, s.111. (A.N. Afanasyev, Narodnye russkie skazki, t. 11., no:159).

¹⁸⁶ A.g.e., s.53.

Resim 39- İllüstrasyon yine sık ağaçlarla dolu ormanda geçmektedir. İllüstrasyonun merkezinde beyaz bir atın üzerinde genç bir erkek ve ona sarılmış, atın terkisine oturmuş kadın görülmektedir. Bir şeyden kaçır gibi arkalarını kontrol etmektedirler. Fonda bir sarayın kubbeleri ve kale duvarları seçilmektedir. Dörtmala koşan atın süslemeli gemi ve koşumları dikkati hayvanın üzerine çekmektedir. Sol ve sağ bordürler beyaz hazeran çiçekleri ile, üst bordür ise mavi mine çiçekleriyle bezenmiştir. Bordürün alt kısmına bir yarım ada, bir kayık ve deniz silüeti yerleştirilmiştir.

Kahraman evinden ayrılır. Bir genç kız kaçırılmış ve kahraman da onu aramaya koyulmuşsa, iki kişi evden ayrılmış demektir.¹⁸⁷ Kahraman ile saldırgan yarışır.¹⁸⁸

Resim 40- Bu illüstrasyonda gri bir atın üzerinde, attan daha dev cüsseli yaşlı, ak sakallı, eğri burunlu ve çıplak bir adam profilden görülür. Elindeki kılıcını hiddetle önüne sallamakta ve atıyla dörtmala yol almaktadır. Ormanın içinde bir tepeden aşağı inmektedir. Adamın hızı ve ağırlığından atının başı öne eğilmiştir. Ufukta batan güneşin kızılılığı vardır. Kenar bordürlerde stilize çam ağaçları kullanılmıştır. Kullanılan koyu renkler ve batan güneşin yarattığı etki illüstrasyona yarı karanlık bir atmosfer katmıştır.

Bu figür, Mar'ya'nın kilitli kulede sakladığı dev Koşey'dir. Rus mitolojisinde *Кощей Бессмертный/ Koşey Bessmertny (Ölümsüz Koşey)*, Baba Yaga'nın akrabası ve aynı zamanda düşmanıdır. İnanışa göre, dünyanın kenarındaki kara dağın içindeki sarayında yaşar. Sarayın pencereleri altın, kapıları kristal, sandıkları altın ve değerli taşlarla doludur. Koşey ismi iki sözcükten gelmektedir. Bir taraftan, eski dilde *кошевать/koşevat* fiili 'büyü yapmak' anlamına gelir. Diğer taraftan ise *кость/ kost* 'kemik' kelimesinden gelip kemikli demektir. Koşey güzel genç kızları kaçıtır, onları kurtarmak isteyen delikanlılara yıldırımlar gönderir. Koşey ölümsüzdür. İnanışa göre, onun ölümü bir iğnenin ucunda bulunmaktadır, iğne ise bir yumurtanın içinde, yumurta bir ördeğin içinde, ördek bir tavşanın içinde, tavşan bir sandığın içinde, sandık dev bir meşe ağacının dallarının üzerinde bulunur. Koşey'i öldürmek isteyen kişi sandığı ağaçtan indirip, tavşanı ve ördeği yakalayıp, yumurtayı kırıp içindeki iğneyi kırmak zorundadır.¹⁸⁹

¹⁸⁷ A.g.e., s.40.

¹⁸⁸ A.g.e., s.52.

¹⁸⁹ E.N. Demiriz, 2009, S.143-144.

2.2.8. Finist Parlak Doğan'ın Tüyü

Resim 41- İllüstrasyonun ilk sayfası bir triptikle başlar. Triptiğin ana illüstrasyonunda bir göl kıyısı manzarası vardır. Alacakaranlıkta, ağaçlarla dolu yarım ada ve uçan bir kuş silueti seçilmektedir. Triptiğin sol ve sağ kanatlarında stilize çiçek motifleri ve altında stilize çam ağaçları yer alır. Masalın ilk harfi “j” (Rusça: “ж”) şeklinin de verdiği estetik olanaklarla, inisiyal olarak bezenmiştir. Masalın adına uygun olarak, çiçeklerle çevrelenen harfin üzerine bir kuş yerleştirilmiştir. Profilden sağa dönük betimlenen kuşun kanatları yukarı doğru açılmış ve dikey çizgilerle dekorlanmış, kuyruğu ise çiçek dallarına ve “ж/ j” harfine uyum göstererek kıvrılmıştır.

Resim 42- Oldukça renkli ve dinamik bu illüstrasyonda bir kasabanın ahşap evi önünde dört figür yer alır. Cepheden betimlenen sakallı bir erkek at arabasına oturmuş, başını hafif eğmiş, evin önündeki profilden betimlenen genç kadınla konuşmakta, arkalarında da iki genç kadın fısıldaşmaktadır. Adamın konuştuğu kadının sarı saçları iki yandan örülüdür ve fiziken daha ince yapılıdır, diğer kadınların saçları bir eşarpla toplanmıştır, yaşça daha ileri ve daha dolgun görünmektedirler. Evin etrafındaki yeşillikler arasındaki büyük horoz ve tavuklar illüstrasyona sıcak bir atmosfer katar. Arka planda kilise kubbeleri görülür. Evin pencereleri yerel motiflerle bezelidir.

İllüstrasyon çerçevesini illüstrasyondaki yeşilliklerle aynı tonda yabani mantarlar ve çam ağaçları süslemektedir. Çerçeve illüstrasyon ile bordürleri kesin çizgilerle ayırmamış, birbiri içinde eritmiş ve kompozisyondaki temanın devamlılığını sağlamıştır.

Masalda alışverişe giden tüccar, üç kızına şehirden ne istediklerini sorar. İlk ikisinin maddi isteklerine karşın üçüncüsü sadece bir kuş tüyü istemektedir. İlk ziyaretlerinde aradığını bulamayan tüccar, bir gün kızının aradığı tüyü bulur ve kasabaya getirir.

Masalarda büyük kardeşlere somut, belirgin anlamları olan, ortalama bir hayatta, akli zorlamadan, cesarete ihtiyaç durmadan kullanılabilecek hediyeler verilir. En küçüğe ise görünürde en değersiz, hatta anlamsız hediye kalır. Bunlar büyüdü olduğu sonradan anlaşılacak nesnelere olabilir.¹⁹⁰

¹⁹⁰ M.Ö. Sezer, 2010, s.34.

Resim 43- Bu illüstrasyonda sırtı izleyiciye yarı dönük bir kadın figür yer alır. Ellerini elindeki değneğe, çenesini de ellerine dayamıştır. Yorgun görünmektedir. Sırtında bir bohça, başında bir eşarp, üzerinde kaba giysiler ve ayağında sağlam ayakkabıları vardır. Sanki her şey dayanıklı olması için hazırlanmış, uzun bir yolculuğa çıkmış gibidir. Ormanın içinde, tavuk ayaklı ahşap bir kulübeyi izlemektedir. İllüstrasyonun etrafını kırmızı mantarlar ve çiçekler süslemektedir.

Yolculuğa çıkan kadının erkeksi giysileri, uzun yolcuğun temsili dışında da anlamlar içerir. Kadın demir Çarıkla kocasının ya da kardeşinin peşinden gider. “Yolculuğa erkek elbiseleri içinde çıkmak, dışsal alanın eril olduğunun kabulüdür. Yani dışsal alana dâhil olmak değil, onu ziyaret etmek söz konusudur.”¹⁹¹

Küçük kızkardeş, geceleri tüyü kutusundan çıkardığında tüy bir prene dönüşür ve sabaha dek kıza eşlik eder. Seslerden şüphelenen kızkardeşler odaya geldiğinde ise, bir kuş kılığına girerek pencereden uçup gider.

Saldırgan aldatıcı ya da ürkütücü başka yolları dener. Kötü yürekli kız kardeşler, Finist’in geçmek zorunda olduğu pencereye bıçaklar ve sivri aletler yerleştirirler. Saldırgan birinin apansız kaybolmasına yol açar. Finist’in geçmek zorunda olduğu genç kızın penceresine, kız kardeşleri bıçak ve sivri şeyler yerleştirirler; Finist kanatlarından yaralanır ve sonsuza dek ortadan kaybolur.¹⁹²

“Finist Parlak Doğan’ın Tüyü” masalında bir kuşa dönüşen genç erkek figürü simgeseldir, kendi kendini yakan ve küllerinden yeniden doğduğuna inanılan Feniks ile ilişkilidir. Feniks, farklı mitolojilerde tanınan, kartal biçimli, kırmızı parlak tüylere sahip bir kuştur. Slav mitolojisinde *Ateş-Kuşu*, *Finist Parlak Doğan* ve *Kuşu Kraliçe*’ye denk düşer. Afanasyev’e göre ateş, ışık ve güneşin kişileştirilmiş halidir. Öterken gagasından inciler dökülür.

Resim 44- Bu illüstrasyonda genç kız, kuşu aramak için yollara düşmüş, ilk durak olarak Baba Yaga’nın tavuk ayaklı kulübesine ulaşmıştır.

İllüstrasyonda kadın figürü, kırmızı mantarlarla kaplı bir ormanın kıyısında, deniz kenarında, dizi dizi sefere çıkmış gemileri izlemektedir. Karşı kıyıda bir kale ve saray

¹⁹¹ M.Ö. Sezer, 2010, s.39.

¹⁹² V. Propp, 2011, ss.32-35.

görülmektedir. İllüstrasyonun alt çerçevesinde, denizde yol alan, art arda sıralanmış gemiler vardır. Üst çerçevede ise ay ve yıldızlar yer alır. Sağ ve sol bordürlere, stilize ağaç motiflerinin yanı sıra altıgenler içine sırasıyla horoz, balık, kuş, tavşan, sincap, tavuk, yılan ve baykuş figürleri dizilmiştir.

Sadece denizde yol alan gemiler ve kadının giysileri değil, gece ile ilgili, karanlık gökyüzünde parlayan ay, yıldız gibi imgeler ve günü başlatan horoz, gece kuşu baykuş gibi hayvan figürleri, illüstrasyonun bir yolculuktan söz ettiğini anlamamıza yardımcı olur.

Resim 45- Bu yarı sayfa illüstrasyonda yatakta uzanmakta olan bir erkek ile yanı başında ona refakat eden bir kadın figür yer alır. Erkek hasta ve yorgun görünmekte, kadın ise hastaya doğru eğilmektedir. Arka plandaki pencereden bir kale ve sarayın kubbeleri görünmektedir. Kadının başında kalın bir eşarp, üzerinde kaba bir ceket ve ayağında kalın kunduraları vardır. Yatak, yastık ve Çarşaflardaki yoğun yerel süslemeler ve kompozisyonla yazılı metin arasındaki sınır çizgisini belirginleştiren yer karosu Art Nouveau stilindedir. Sol ve sağ sütunlarda yarı stilize pembe kır çiçekleri kullanılmış, alt bordürde ise monoton yerel süslemeler tercih edilmiştir.

Resim 46- Bu dış mekân illüstrasyonunda büyük bir saray ile kırmızı üniformalı bir dizi asker görülür. Kompozisyonun çok küçük bir noktasında, saraydan içeri girmekte olan soylu figürler dikkat çekmektedir. Oldukça sade bu kompozisyonda fazlaca ipucu verilmemiştir. Kalabalıktan ve askerlerden, illüstrasyonun bir kutlamayı tasvir ettiği sezilmektedir. Süslemeleri pencere pervazları, çatılar üzerindeki horoz figürleri ve soğan kubbeler kompozisyona canlılık katar.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

MODERNİZMDE GELENEKSEL BİÇİMLERİN ROLÜ

3.1. Modern Sanatta ‘Rus Stili’ni Yaratmak: İvan Bilibin İllüstrasyonlarında Art Nouveau Özellikleri

20. yüzyılda dönemin geleneksele dönüş eğilimiyle kitap illüstrasyonlarında karşımıza çıkan “Rus Stili”, süslemeci bir üslubu benimseyen grafikerleri etkilemiştir. Stil, Rusya’nın eski halk sanatından ilham alır. Rusya tarihinden, efsanelerden ve folklordan etkilenir. Dekoratif ve uygulamalı sanatlarda, ikonlarda ve ahşap mimaride en eski örneklerine rastlanan stilin illüstrasyonlara yansıtılması, eski Rus kaligrafisinin¹⁹³ kullanımı ile desteklenir. Kitaplarda bezemeler ve minyatürler, illüstrasyon ve grafik sanatının gelişiminden önce 20. yüzyıla kılavuzluk eder.

Rusya’da “*Peredvijniki/Gezginler*” hareketinin natüralizmi ortadan kalktığında, 20. yüzyılın başlarında bir grup sanatçı için yenilik arayışı, geçmişe dönerek “Rus teması”na yönelmeyle sonuçlanır. İvan Bilibin kadar öne çıkamayan Boris Zvorikin, stilin en karakteristik eserlerini verir. Zvorikin’in ardılları tarafından yeterince takip edilmemesi ve tanınmamasında, sanatçının göçmenlik yıllarının etkili olduğu düşünülür. Bilibin’in Mısır ve Paris’ten sonra Rusya’ya geri dönerek çalışmalarını ülkesinde sürdürmesi, tanınırlığını artırmıştır.

Rus halk masallarının illüstratörü olarak bilinen İvan Bilibin, “*Mir iskusstva*”nın son sayılarından birinde, yeni ulusalcı fikirleri bağlamında, Kuzey Rus sanatından ve “Rus Stili”nden şöyle söz eder:

“Son dönemlerde, Amerika kıtasını keşfeder gibi, vandallarca yağmalanan, toz ve külle kaplanan eski Rus sanatını keşfettik. Ama bu sanat, tozun altında bile çok güzel, ilk

¹⁹³ “Kaligrafi” terimi bariz bir biçimde stilize ya da sanatkârane yazı biçimlerinden bahsedilirken kullanılır. G.Ambrose ve P.Harris, 2010, s.130.

karşılaşmada keşfedilecek kadar güzel. Bugün, ulusalcı sanatçılar büyük bir sorunla karşı karşıya: Bu zengin ve antik mirası kullanarak, yeni ve ciddi çalışmaları takip eden şeyler üretmek zorundalar. Bekleyeceğiz ve vakit kaybetmeden köylülerimizin evlerinden kalanları biriktirerek üzerinde tekrar tekrar çalışacağız. Hiçbir şey dikkatimizden kaçmamalı. Belki de bu geçmiş güzelliğe duyulan tutkunun etkisiyle yeni, tamamen bireysel ve zevksizlikten uzak bir “Rus Stili” yaratabiliriz.¹⁹⁴

10. yüzyılda Hristiyanlığın kabulünden sonra Bizans sanatından etkilenimlerle başlayan stil, zamanla kendi kimliğini tarihinden alarak, Bizans-Rus Stili, Rus Stili ve Neo-Rus Stili aşamalarından geçer. Paganizmden Hristiyanlığa geçilmesiyle etkisini artıran Bizans sanatı, sonraki dönemde Orta Çağ Rus stilini de etkiler.

1800’lerin ilk çeyreğinden başlayarak, Rusya’yı “Rus Stilinde” yeniden inşa etme fikri ortaya atılır ve mimarlar köy evlerinin genelde sade fakat detaylarda süslemeci dekorasyonundan etkilenirler. Böylece stil, ulusalcı ve romantik bir yönelimi yansıtır. Fransız düşünür Jean Jacques Rousseau’nun (1712-1778) romantizmi ve geleceği doğaya dönüşte görmesi, Art Nouveau’da doğal süslemelere ilham kaynağı olmuştur. “Rus Art Nouveausu” hem Batı’ya uyum sağlamak hem de eşsiz bir Rus stili yaratmak için, Baticılar, Pan-Slavistler ve Rusofiller arasında bölünmüş bir Rusya’da, sadece sanatsal değil, entelektüel ve politik çevreyi de etkileyerek doğar.¹⁹⁵ Mimar F.J. Solntsev (1801-1892), eski Rus silahları, giysileri, kilise gereçlerinin resimlerinden oluşan altı ciltlik toplu eserini “Rusya Devleti’nin Geçmişi” başlığıyla yayınlar. Eser, sanatçının ardılları için eğitici niteliktedir.

“18. yy’a kadar genelde ikona resmi kurallarına bağlı kalan Rus resminin I. Petro’nun gerçekleştirdiği kültürel devrimlerle birlikte resim sanatında da iki boyutlu resimden giderek uzaklaştığı ve gerçekçilik yoluna gidildiği görülür. 1757’de Çarice Yelizaveta Petrovna’nın öncülüğünde kurulan Peterburg G.S. Akademisi Rusya’da bir ilki gerçekleştirmiş sanatçılara Akademiden mezun olmak için mitolojik ve ikonografik konulu resim zorunluluğu getirilmiş, sanatçılar Avrupa’ya açılma olanaklarına sahip

¹⁹⁴Richard Taruskin, “From Subject to Style: Stravinsky and the Painters” in *Confronting Stravinsky: Man, Musician and Modernist*, ed. Jann Paster Stasov, University of California Press, London, 1986, p.25.

¹⁹⁵ İ.Y. Bilibin, 1904, ss.303-318.

olmaya başlamışlar. Rusya'ya dönüşlerinde de resim sanatında Batılı ressamın etkileri hissedilmeye başlanmıştır.”¹⁹⁶

“Rus Stili”nin ortaya çıkışı, Petro reformlarından sonra Batı'yı kopyalamaya başlayan Rus sanatında ulusal kimlik arayışı ve ülkenin tarihi geçmişine dönüş sürecine denk gelir. Petro'nun Batı'dan uyarladığı yeniliklerin, özellikle mimarideki ilerlemeyi engellediği düşünülür. Reformlar öncesi “bozulmamış” sayılan Rus yaşamı, tarihin ve gündelik yaşantının eşyalara yansımaları, ulusal bir sanat anlayışı yaratmada birincil başvuru kaynağı olur.

“Rus Stili” illüstrasyon ve grafikten önce, mimariyi etkiler; yeni inşa edilen evlerin iç mekânları, zengin süslemelerle bezenir. Pervazlarda, sütunlarda ve bordürlerde ulusal süslemeler kullanılır. 19. yüzyılın son çeyreğinde mimarlar da yeni bir stil arayışıyla, yüzlerini geleneksele dönmüşlerdir. Bizans kiliseleri ve boyar konakları, mimarlara ihtiyaçları olan detaycılığı ve gelenekselliği sunmuştur.

“Rus Stili”, özgünlüğünü dekoratif unsurların tekrarı, desenlerin ritmi, halk nakışlarından motifler ve dokuma desenleri ile oluşturur. Stil, 20. yüzyılda Rusya'da “modern” olarak anılan “Art Nouveau” ile devam etmiştir. Art Nouveau'nun esin kaynakları arasında “Kelkit süslemeleri, Rokoko stili, Arts and Crafts hareketi, Pre-Raphaelite resimleri, Japon dekoratif tasarımı ve tahta kalıp baskılarının”¹⁹⁷ yanı sıra, Arap ve Fas dekoratif süslemeleri, Bizans mozaikleriyle Roman süslemeleri yer alır.

Rusya'da III. Aleksandr'ın koleksiyonlarını sanatçılara açması, gelişen demir yolu ağlarının sanatçıların Batı'ya ulaşımını kolaylaştırması sanatçılara yeni stiller keşfetme olanağı sağlar. Ulusalçılık ile evrensel fikirleri aynı anda yansıtabilecek bir üslubun peşine düşülür. Stilin yaygınlaşmasında, özellikle Stroganov Enstitüsü'nde yapılan şömineler, ahşap oymalar, grafik tasarımlar, tekstil tasarımları, vitraylar, metal eşyalar, sahne dekorları, seramik ve deri çalışmalar önemli rol oynar.¹⁹⁸ Romanovların

¹⁹⁶ Gönül Uzelli, “Mitolojik İmgelerin Rus Resim Sanatına Yansımaları”, *II. Uluslar arası Edebiyat ve Bilim Sempozyumu Bildirileri*, Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Yayınları, No: 407, Ankara, 2011, s.26.

¹⁹⁷ D. Bektaş, 1992, s.18.

¹⁹⁸ Jeremy Howard, *Art Nouveau: International and National Styles in Europe*, Manchester University Press, New York, 1996, s.12.

himayesinde Moskova’da açılan mücevher mağazaları, Fransız Art Nouveau işlerinin Rusya’da tanınmasını ve sevilmesini sağlar.¹⁹⁹

Rusya’da Art Nouveau, “Rus Stili” ile iç içe gelişir. Batı’daki yeni sanat anlayışından farklı olarak, Rus köklerine yapılan vurgu, üslubun ülke geçmişiyle beraber öne çıkmasını sağlar. Bundan sonraki başlıklarda dünya ve Rusya’da Art Nouveau’nun benzer çıkış noktalarına değinmekle beraber, “çağdaşlarına halk sanatının özgün güzelliğini göstererek, pek çokları tarafından artık arkaik ve güncelliğini yitirmiş kabul edilen folklor ve Eski Rus sanatına ve bu sanatın öğrenimine önem veren”²⁰⁰ İvan Bilibin’in illüstrasyonları özelinde stilin geleneksel kökenlerini aydınlatmaya çalışacağız.

3.1.1. Orta Çağ Sanatı ve Art Nouveau

Art Nouveau stilinde Orta Çağ etkilenimini iki yönden ele almak gerekir. İlk grupta, doğrudan Orta çağ boyunca filizlenen ve hüküm süren akımlardan gelen doğrudan etkiler, ikinci grupta ise 19. yüzyıl ortalarında sanayileşmeye tepki ve Orta Çağ sanatına dönüşle uyanan etkiler yer alır.

Orta Çağ’da el sanatları ve kitap resimleri ile minyatür kitap resimleri önem kazanmıştır. 1050’lerde Romanesk sanatın etkisiyle manastırlar, şatoların görkemini andırmaya başlar. Dönemde mimarlık ön plandadır ve diğer sanat dalları ancak tamamlayıcı işlev görmektedir.

Ortaçağ’da portreler, manzaralar ve iç mekân resimleri, izleyiciye sonsuzluk duygusunu, tanrının sınırsız yaratıcılığının ve evrendeki sonsuz çeşitliliğinin bilincini duyumsatarak verir. 1000 dolaylarında, betimlemelerde altın varak kullanılmasıyla, resimlerden yayılan parlaklık, Tanrı’nın ışığını simgeler.²⁰¹ Panofsky’ye göre Orta Çağ’ın sanatla fikirleri yansıtmaya ve anlaşılabilir kılma çabası, Skolastik felsefe ile somutlaşır:

“İnancı açıklığa kavuşturmak için akıla, akılı açıklığa kavuşturmak için imgeleme başvurmayı gerekli gören anlayış, imgelemi açıklığa kavuşturmak için de duylara başvurmuştur. Bu düşünsel çaba, dolaylı olarak felsefi ve teolojik yazını etkiledi.

¹⁹⁹ A.g.e., s.14.

²⁰⁰ M. Gordeyeva, 2010, s.3.

²⁰¹ Elke Linda Bucholz, Gerhard Bühler, Karoline Hile, vd., *Essential Art A World History/Başvuru Kitapları Sanat* (Çev.Derya Nüket Özer), Sanat, NTV Yayınları, İstanbul, 2012, s17.

Konunun dūşünsel eklememesi, hem konuşmanın akustik eklememesini, hem de yazılı sayfanın gōrsel eklememesini içerirdi. Konuşmanın akustik eklememesi tekrar eden cūmlerle sağlanırken, yazılı sayfanın gōrsel eklememesi bōlüm başlıkları, numaralar ve paragraflarla sağlandı.”²⁰²

Panofsky Orta aė dūřuncesinde ihtiyaç duyulan “açıklık” ilkesinde, gōrsel anlatımın birbirinden ayrılmıř bařlıklarla saėlandıėını vurgulamaktadır. Ancak okuma yazma bilmeyen inananları aydınlatmak amacıyla dini metinlerin resimlenmesi de aynı dōneme denk dūřmekte, bu resimlemeler, aėdař illūstrasyonun ilk profesyonel Őrneklarini teřkil etmektedir. 11. yūzyıldan bařlayarak kilise duvarlarında sayıları giderek artan hikāyeler gōrūlmeye bařlanır. Bunlar, okuma yazma bilmeyen mūminler için yapılmıř resimli vaazlardır. Kiliselerin duvarları ve tavanları çoėunluėu okuryazar olmayan kilise cemaatine rehberlik etmek için bařtan sona resimlenir.²⁰³

Geç Antik Dōnem ve Ortaçaė boyunca (300-1450) resimlenen elyazmalarındaki stilizasyon geleneėi, Art Nouveau’nun en Őnemli unsurunun eski kaynaklarındanır. 650-800 yıllarında Őrneklere verilen İrlanda manastırlarında elyazması metinlerin bařında sūslmeli monogramlar kullanılır. Stilizasyon ile yalınlařtırma, elyazmalarında, duvar resimlerinde ve vitrayda etkin hale gelir. 7. yūzyılda İrlandalı keřiřler ilkin metnin bař harflerini, hatta tūm sayfayı bezeme ile sūslerler.²⁰⁴ Bezemeli bař harfler, būtūn sayfayı kaplayan sūslemelere dōnūřūr.²⁰⁵ Bezemeli harfler elyazmalarının bařını iřaret eder, imgelerden çok Tanrı’nın yazıya dōkūlmūř sōzlerinin en Őnemli Őey olduėu fikrini vurgularlar.²⁰⁶

İvan Bilibin, Rus halk masalları illūstrasyonlarının giriř sayfalarında, Ortaçaė’ın ilk harf sūslleme geleneėi sūrdūrūr. Masalın giriř paragrafının ilk harfini kimi zaman masalın içinden bir kahramanla, bir bitkiyle bezerken; kimi zaman da Slav mitolojisinde baskın bir figūrū harfle birleřtirir (**bkz. Resim: 1, 14, 21, 31, 35 ve 41**). İlk harfi renk ve figūrle bezeme geleneėi, Rus diline de yansımıřtır:

²⁰²Erwin Panofsky, *Gotik Mimarlık ve Skolastik Felsefe* (ev.Engin Akyūrek), Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 1995, s.27.

²⁰³E.L. Bucholz, vd., 2012, s.84.

²⁰⁴A.g.e., s.82.

²⁰⁵A.g.e., s.86.

²⁰⁶A.g.e., ss. 70-73.

“ Красная строка/ *Krasnaya stroka* (*kırmızı satır*), ‘satır başı’ anlamına gelmektedir, çünkü el yazması kitaplarda paragrafın, sayfanın ve özellikle de kitabın ilk harfini her türlü insan, hayvan, masal varlığı vb. motifleri ve tasvirleriyle süslemek bir gelenektir.”²⁰⁷

Art Nouveau’nun ilham kaynaklarından girift Kelt süslemeleri de, Orta Çağ’dan modern sanata aktarılan, modernizmle yeniden keşfedilen miraslardandır:

“(650-800 yıllarında) İrlanda’daki manastırlar İncil gibi Hristiyan yapıtlarının fantezi yüklü süslemelerle özenli bir biçimde kopyalanmasına odaklanmaya başladı. Bu süslemelerde rastlanan soyut formların çoğu, broş ve toka gibi metal işlerden alınıyordu. Spiral desen geleneği insanlık tarihinde en eski süsleme formlarından biriyken, düğüm örgü süsleme Kelt geleneğinden gelir. Yapraksı süsleme – çizgilerin bir tasarım oluşturmak üzere narin bir biçimde dantel gibi işlenmesi ise bir Alman geleneğidir. Bütün kitap sayfalarının donatılması, sayfa başındaki bezemeli büyük baş harfler ve İncil yazarlarının resimleri gibi süsleme biçimleri bu dönemde yaygınlaştı. Bu durum, daha sonra İskoçya ve İngiltere’de gelişen elyazmalarını da etkileyecekti.”

10. yüzyılda Rus topraklarında Hıristiyanlığın kabulü, Pagan ritüellerinden kalan imgelerin kullanımını azaltmış, sanatçıları Bizans etkisine yönlendirmiştir. İlk örnekleri 6. yüzyılda görülen, 850-1453 yılları arasında altın çağını yaşayan ve yaygınlaşan ikonalar, Rus sanat dünyasını da etkisi altına alır.

“İkonalara tapınma erken Hristiyanlıkta başladı. Başlangıçta ikona (eikon, görüntü) sanatsal haz için değil, azizlerin dünya üzerindeki varlıklarının gerçekliğe büründürülmesi içindi –bir azizin ikona aracılığıyla gerçeklikte var olabileceğine inanılıyordu. İkonlar Yunan Ortodoks Kilisesi’nin, daha sonra da Rus Ortodoks Kilisesi’nin tercih ettiği sanat formları haline geldiler. (...) Büyük gözler ile cepheden duruş daha sonraki bütün ikonaların tipik unsurları haline geldi.”²⁰⁸

Rusya’da Hristiyanlığın kabulüyle beraber, ikonalar önem kazanır. Ayrıca Hristiyanlık değerleri ve anavatanını savunma, tasvirlerde sıklıkla rastlanan temalardan olur. 1223 Moğol-Tatar istilasını, o döneme dek biriktirilen kültürel mirasın büyük ölçüde yerle bir edilmesiyle sonuçlanır. 16. yüzyıldan itibaren betimlemelerde daha fazla süsleyici unsur kullanılmaya başlar. Floral, geometrik ve zoomorfik halk süslemeleri, 16-17. yüzyıllarda Rus Stili’ne ulaşmayı ve Bizans etkisinden sıyrılmayı sağlar. Slav ve Fin

²⁰⁷ E.N. Demiriz, 2009, s.35.

²⁰⁸ E.L. Bucholz, vd., 2012, ss.77.

köklerinden beslenen bu imgeler, ilk harf süslemeciliği ile sonraki yüzyılların kitap illüstrasyonlarına yansiyacaktır. 18. yüzyılda, Batı sanatının etkileri, Petro reformlarına paralel olarak hissedilir.

İkonlar ve fresklerin ağırlıkta olduğu Orta Çağ Rus sanatı, dini bir içerikle şekillenmiştir. Teknik, konu ve tür açısından kısıtlı olan bu sanat, eserleri de dini ritüeller için bir araç olarak sunar. Sanatçılar arası nüanslar dışında, hepsi Bizans Ortodoksluğu etkisiyle birbirine benzeyen ikonlarla karşılaşılır. Orta Çağ kilise mimarisi, resimden daha hızlı gelişmiştir zira uygulamalı sanatlar, sanatın en yetkin örnekleri sayılmaktadır. Batı’da da Orta Çağ sanatının ardılları olan Rönesans ve Barok, Hıristiyan niteliklere sahiptir ve çözümlemede geleneksel temaları ve dini değerleri bilmeyi gerektirir.²⁰⁹

İvan Bilibin’in Aziz Vladimir betimlemeleri, Hıristiyanlığın kabulü sonrası sanatsal yönelimleri yansıtan örneklerdir (**bkz. Resim 47, 48**). Rus Besteci Modest Mussorgsky’nin “Boris Godunov” operası için hazırladığı eskizde ise, haçlar ve profilden karşılıklı olarak tasvir edilen kâtip melekler, Ortodoks inancın sembelleri olarak tasarıma dâhil edilmiştir (**bkz. Resim 49**).

10. yüzyılda Paganizm’den Bizans Ortodoksluğu’na geçiş, ilk dini yapıların Yunan mimarlarca inşa edilmesiyle, kiliselerin iç dekorunda fresk ve mozaiklerin kullanımıyla ve yücelik fikrini çağrıştıran çok büyük boyutlarda yapıların inşasıyla devam eder. Eski Rus sanatı, malzeme olarak kullandığı tüm Doğu Avrupa zırhları, Slav seramikleri, İskandinav tanrıların tasvirleri ve Bizans paraları sayesinde Eski Rusya’nın iç ve dış ilişkilerini yansıtır. Nitekim Umberto Eco’ya göre Ortaçağ’da renk beğenisi sanat dışında da, günlük yaşamda, giysilerde, süslemelerde ve silahlarda kendini açığa vurur:

“Ortaçağ’ın sonlarındaki renk duyarlılığına ilişkin mükemmel çözümlemesinde Huizinga bize Froissart’ın “sancaklarla süslü gemiler, dalgalanan flamalar ve güneşte parıldayan rengârenk armalar”dan veya “güneş ışınlarının miğferler, zırhlar, mızrakların uçları, hareket halindeki şövalyelerin mızrak veya miğferlerindeki bayrakçıklar, sancaklar üzerindeki oyunu”ndan duyduğu coşkuyu anlatır.” Aquinolu Thomas da, “Parlak renkli

²⁰⁹ Norman W. Ingham, “Early East Slavic Literature” in “*Medieval Russian Culture*”, ed. Henrik Birnbaum, Michael Stephen Flier, Daniel Bruce Rowland, University of California Press, London, 1994, p.9.

şeylere güzel denir” derken, güzelliğin kaynağı olarak renge gönderme yapan dönem zevkini yansıtmaktadır.²¹⁰

Eski Rus yaşamını ve halk giysilerini incelemek üzere kırsal kesimlere seyahat eden bir araştırmacı olarak Bilibin, gerek Ortaçağ’da, gerek 19. yüzyıl sonunda kullanılan her türlü eşya, giysi, ev araç gerecine dair donanımlıdır. Bu araştırmalarının izleri, Bilibin’in Rus bahadırları için hazırladığı illüstrasyonlarda görülebilir. “*Volga Destanı*” için hazırladığı illüstrasyonların üçünde, Bilibin’in at koşumları, zırhlar, mızraklar ve diğer savaş silahları ile giysilerde, stilizasyon ile yarattığı Art Nouveau etkisini ve Orta çağ süslemelerini vurgulayan yaklaşımını ortaya koymaktadır (**bkz. Resim 50, 51 ve 52**).

“Masal illüstrasyonları üzerine çalışırken Eski Rus sanatıyla da ilgilenen Bilibin, derinlemesine incelemelerde bulunmak üzere Rusya’nın kuzeyine gezilere çıkar. 1902-1904 yılları arasında gerçekleştirdiği geziler sonucunda, eski eşyalar, yerel giysiler, ev eşyaları, danteller ve kumaşlar toplar. Biriktirdiği materyalleri makalelerinde ele alır. Bu gezilerden sonra 1903-1904 yıllarında “Volga” blinası üzerine çalışmaya başlar. Boş alan kullanımı Bilibin sanatında karakteristik bir özelliktir.”²¹¹

Bilibin’in örneklerini biriktirdiği eski Rus sanat geleneğinde, 12. yüzyılın ortalarından itibaren, “*kovrovosti*” adını alan ve çizgilerin süslenmesi, basitleştirilmesi, grafikliği ile beliren stil öne çıkar. 1204’te Konstantinopol’ün düşüşünden sonra, figürlerin yüzleri Slavlaşmaya başlar. Bu sanat, Moğol istilasına dek gelişir. Hristiyanlık resmi din olarak kabul edilse de, halk kültürüne düşmanlıkla yaklaşmaz ve bu da mitolojik simgelerin hayatta kalış sebebidir. Paganizm bir inanç olarak yavaş yavaş ortadan kalkar ama temel imgeleri yaşamayı sürdürür. Moğol-Tatar istilasıyla eserlerin yakılıp yıkılması, yağmalanması, kültürel mirası yok eder. Bu dönemden sonra, özellikle mimaride, eseri sipariş edenin kişisel beğenisi, binanın mimari özelliklerini etkilemeye başlar. 1300’lerden sonra, ikonlarda da süslemecilik başlar.

Süsleyici halk sanatı motifleri, geçmişte sembolik ve büyülü anlamsal, simgesel, semantik ve iletişimsel fonksiyonların taşıyıcısı olmuş, günümüzdeyse bilginin kodlanması, saklanması ve aktarılmasının araçlarından birine dönüşmüştür. Süsleme, yazının icadından çok uzun zaman önce ortaya çıkmıştır. Antik dönemde insan, dünya

²¹⁰ U. Eco, 1999, ss. 71-72.

²¹¹ M. Gordeyeva, 2010, s.7.

algısını kendi geleneksel simgeleriyle ifade etmiştir. Sözelimi yatay düz çizgiler yeryüzünü, yatay dalgalı çizgiler denizi temsil ederken, dikey çizgiler yağmura dönüşmüş, ateş ve güneş çapraz çizgilerle tasvir edilmiştir.²¹²

1972 tarihli “Rus Halk Süslemeleri” adlı çalışmasında Rus mimar Vladimir Stasov (1824-196) nakış, dantel, ahşap ve kemik oyma, el yapımı metal, seramik, mine ve camlardaki motifleri dört ana gruba ayırır:

1. Geometrik figürler (yıldızlar, çaprazlar, ilginç çizgiler)
2. Çiçekler (stilize çiçek motifleri, çelenk, dal, ağaçlar)
3. Hayvanlar (kuşlar, canavarlar, mitolojik ve fantastik yaratıklar, çift başlılar)
4. İnsan figürleri²¹³

Bilgin illüstrasyonlarında, sıklıkla Rus halk masalları illüstrasyonlarında bordür olarak kullanılan motifleri de bu başlıklar altında ele almak mümkündür. Sözelimi **Resim 2, 26 ve 43**'te geometrik çizgiler; **Resim 5, 16 ve 23**'te stilize ve natürel çiçek motifleri; **Resim 6, 15 ve 19**'da stilize hayvan motifleri ve mitolojik yaratıklar kullanılarak oluşturulan bordürler dikkat çekicidir. İnsan figürleri ise, bordürlerden ziyade illüstrasyon başındaki triptikler içinde ve yarım veya tam sayfa illüstrasyonlarda masal kahramanlarını betimlerken kullanılmıştır.

Bizans sanatının etkilerinden dolayı, Orta Çağ Rus süslemelerini, Bizans süslemeleri içinde ele almak gerekir. Rus süsleme üslubu, Rus kiliseleri dışında resimli el yazmalı, mineli ve taşlı gümüş ve altın işçiliği ve oymacılıkta belirgin bir stildir. Bitki ve dalların oluşturduğu girişik bezemeler, Kelt elyazmalarından etkilenildiğini düşündürse de, hem Rus hem de Kelt süslemeciliğinin Bizans kaynaklı olduğu unutulmamalıdır. İslam sanatından da etkilenecek devamlı güçlü bir oryantal karakter göstermişlerdir.²¹⁴ Stilize etme ve soyutlaştırmayla kimliğini kazanan pek çok Rus halk motifinde etnik özgünlüğe

²¹² E.A. Levina, “Ornamental’niye motivı narodnogo iskusstva kak proyavleniye simvoličeskogo mişleniya etnosa”, http://www.art-in-school.ru/art/iskusstvo_i_obrazovanie_2012_02_-_Levina.pdf s.12. (E.T. Nisan 2013)

²¹³ R. Taruskin, 1986, p.22.

²¹⁴ A.D.F. Hamlin, *A History of Ornament Ancient and Medieval: Ancient and Medieval*, Kessinger Publishing, 1916, p.232.

de geniş yer ayıran Stasov, pek çok motifin etkileşimle Doğu'dan ödünç alındığını ifade eder.

Batı sanatının aksine figür kullanımından kaçınma İslam sanat anlayışında kaligrafinin ve arabesk süslemenin egemenliğine yol açar.²¹⁵ Surete karşı uygulanan sıkı kurallar nedeniyle kaligrafi ve arabesk süsleme baskın hale gelmiştir. Coğrafyaya bağlı olarak büyük üslup farklılıklarının görüldüğü bu stilde, mozaik ve tezhip ön plana çıkar.

“İslam sanatı, imgeye konan sıkı kısıtlamalarla biçimlendi. Her ne kadar Kuran'da açıkça görülmesi de Hz. Muhammed'in diğer yazılarında yer alan bu telkin putperestliğe karşı bir konumdaydı. Dolayısıyla sanat üslubu en başından itibaren kaligrafi, dekore edilmiş çini ya da camilerin ve sarayların duvarlarında rastlanan stüko gibi süsleyici formlara odaklandı. Kaligrafi çok büyük beğeni toplamanın hazzını yaşarken süslemenin ulaştığı boyutla çoğu kez okunmaz hale geldi.” “Batı'da duvar resminin yanı sıra el yazması en temel resimsel araç iken Doğu dünyasının resimsel ifadesinde mozaik en tanımlayıcı sanat dalı oldu. Kodeksler, abartılı bir tezhipte ve altın varak bezeme ile süsleniyordu.”²¹⁶

Orta Çağ toplumunda halk, dönemin sanat anlayışını günlük yaşama yansıtır. 20. yüzyıl illüstratörleri ve afiş sanatçıları için de Orta Çağ stilizasyonu bir ilham kaynağıdır. Moskova'da bulunan Orta Çağ kiliseleri, hem Moskovalı grafikerlerin bu atmosfere uyum sağlamasını hem de formlardan etkilenmesini sağlar. Tasarımlarda, halk nakışlarındaki yoğunluk gözlemlenir.

Orta Çağ'ın estetik anlayışından etkilenen Avrupalı sanatçılardan biri de İsviçreli ressam Eugene Grasset'dir (1845-1917). Grasset'nin Ortaçağ sanatını derinlemesine incelemiş olmasının etkileri ile egzotik doğu sanatına duyduğu eğilimler tasarımlarına yansımıştır. Boticelli'yi anımsatan figürlerin giysileri Ortaçağı çağrıştırırken, hacimsiz bulut motifleri Japon tahta baskılarını incelemiş olduğunu göstermektedir. Grasset'nin geleneğe bağlı tutumu, akıcı çizgileri, öznel renkleri ve çiçek motifleri Fransız Art Nouveau üslubunun özelliklerini taşır.²¹⁷

Art Nouveau'nun Avusturya ayağını oluşturan, akademik sanat karşıtı “Sezession” hareketi de, Orta Çağ estetiğinden ilham alır. Viyana Sezessionu'nun sıra dışı Doğulu

²¹⁵ E.L. Bucholz, vd., 2012, s.70.

²¹⁶ E.L. Bucholz, vd., 2012, s.114.

²¹⁷ D. Bektaş, 1992, s.20.

unsurlar taşıyan mimari üslubu, “Ortaçağ’ın eski altın geçmişi” diye tanımlanmıştır. İlk Sezession sergisinde duvar kâğıdıyla yapılmış uygulamalı sanat eserleri, ciltleme çalışmaları, altın, gümüş ve deri kullanılarak yapılan eserler, mobilya ve doğramacılık işleri, geometrik motiflerle kaplanmış cam kesme, boyama ya da yaldızlama tekniğiyle yapılmış kâse, kadeh, bardak, vazo ve küp gibi cam eserler vardır.²¹⁸

Bu başlık altında, Bilibin sanatını doğrudan etkileyen Orta Çağ sanatına ait unsurları ele aldık. Sanatçının, geçmişe dönüş fikriyle ortaya çıkan akımların en tanınmış olan ve Orta Çağ sanatının ruhunu yeniden canlandırmayı amaçlayan İngiltere merkezli Arts&Crafts hareketi ile etkileşimi, farklı bir alt başlıkta incelenecektir.

3.1.2. Gotik Mimari, Gotik Edebiyat ve Art Nouveau

Latin sanatına bir tepki olarak doğan Gotik, Ortaçağ’ın sonu ile Rönesans arasında yer alır. Gotik mimaride çok sayıda pencere kullanılması, vitrayın önem kazanmasını sağlamıştır. Vitraylarda yinelenen mozaik yapı, canlı renkler, ışıkla parıldayan renkli alanlar ve bezemeler, Art Nouveau’ya ilham vermiştir. Bir Ortaçağ sanatı olan Gotik, resimli elyazmalarında da yazı stili ve sayfa süslemesi olarak benimsenir. Böylece çağdaş kitap illüstrasyonuna kaynaklık eder.

Gotik, bir yazı stili olarak da kitap illüstrasyonlarına eşlik eder. Almanların Gotik harflere olan ilgileri nedeniyle Almanya, Rönesans’ın Roman stilindeki harflerini kabul etmeyen tek Avrupa ülkesidir. Bu dönemde Gotik karakterleri Art Nouveau motifleriyle birlikte kullanmışlardır.²¹⁹

Gotik, 12. yüzyıl ortalarında Fransa’da ortaya çıkar. Mimaride binaların oldukça uzun, göğe erişecekmişçesine inşa edilmesi, binaların büyüklüğü, yüceliği karşısında insanları şaşırtmayı ve tanrı fikrine duyulan inancı sağlamlaştırmayı amaçlar. Binaların uçları en tepe noktalarında incilir. Yağmur suyu, ağızlarından su boşalıyor izlenimi yaratan taştan hayvan figürlerine dolar. Gotik stilin öncülü Romanesk, bezemeli kolonlarını ve ritmik desen tekrarlarını Gotik’e miras bırakmıştır.

²¹⁸ Anonim, 2010, ss.210-218.

²¹⁹ Dilek Bektaş, 1992, s.32.

Romanesk'ten Gotik'e geçişte, Bizans ve İslam kültürü de sanatın gelişimi üzerinde etkin olmuştur. Gotik dönemde, mimari gelişmelerle açılan geniş duvarlar, ışığın, tanrısallığın ifadesi olarak pencerelerden içeri dolmasını sağlar.²²⁰

Gotik figürleri Romanesk atalarından ayıran hafif canlılığın, birkaç yüzyıldır uyumaya terk edilmiş olan insan psikolojisine yeniden duyulmaya başlanan ilgiyi yansıttığına dikkat çekilmektedir. Panofsky'ye göre natürel hayvan ve bitki süslemeleri, Aristotelesçiliğin zaferini ilan eder. Ölümsüzlüğü kabul edilmekle birlikte, artık insan ruhu bedenden bağımsız bir töz olmaktan çok, bedenin kendisinin organize edici ve birleştirici ilkesi olarak düşünülmektedir. Bir bitki, bitki ideasının bir kopyası olarak değil, bir bitki olarak vardır.²²¹

“Gotik mimarlığın payandaları ve kemerleri bir katedralin duvarlarının o güne kadar hiç olmadığı kadar büyük pencerelerle açılmasına olanak sağladı. Gotik dönem vitray çağı haline geldi. Bu renkli, yarı saydam duvarlar her şeyden önce teolojik bir anlam taşıyordu: Bir yandan kutsal imgeleri barındırırken aynı zamanda ateşin yardımı olmadan kızardıklarından bizzat kendileri öteki dünyaya özgü bir gizem olarak görünüyorlardı. Yalnızca son derece sınırlı bir kesimin ulaşabildiği resimli elyazmalarının tersine vitray pencereler kamuya açık bir dinsel el kitabıydı. Dahası, parlak ışıklı bu pencereler duvar resimlerini fazlasıyla sönmük bırakmıştı.”²²²

Gotik sanat, dönemin sanat eleştirmenlerince barbar bir yaklaşım sayılır, nitekim klasik sanat ölçütlerinden uzaktadır. M.S. 410'da Roma'nın Gotik kabilelerce yağmalanması, canavarca ve barbarca bir düzensizlik olarak algılanan bu sanatsal anlayışın, Gotlarla özdeşleştirilmesine yol açar.

“Avrupa'da 'gotik' sözcüğü genel olarak Vizigot istilasından ve Roma İmparatorluğu'nun çöküşünden Rönesans'a kadar geçen çağı ve dolayısıyla bu çağa ait kimi olguları nitelemek için kullanılıyordu. (...) Gotik, “neredeyse barbarlıkla, bir çeşit 'karanlık çağlar' tasavvuruyla, yani batıl inançlarla, baskı, zulüm ve kan ile örülü bir geçmiş tasavvuruyla ilişkili, apaçık aşağılayıcı/kötüleyici (pejoratif) bir sıfattı.”²²³

Fresklerde, duvar resimlerinde, elyazmalarında ve vitraylarda karşılaşılan Gotik, Romanesk dönemde manastırları ön plana çıkaran anlayışa karşın, 12. yüzyıl

²²⁰ E.L. Bucholz, vd., 2012, ss.74-75.

²²¹ Erwin Panofsky, 1995, s.11.

²²² E.L. Bucholz, vd., 2012, s.100.

²²³ Kaya Özkaracalar, *Gotik*, L&M Yayınları, İstanbul, 2005, s.8.

ortalarından itibaren katedrallere önem verir. Gotik'te süslemenin yoğunluğu, Romanesk dönemde farklı yapılarda kullanılan motiflerin, bu dönemde tek bir yapıda birleşmesinden kaynaklanmaktadır. Başladığı dönemde korkunç, şatafatlı ve grotesk bulunan Gotik, bu bağlamda Gotik edebiyatın ve bir alt kültür olarak Gotik'in referans noktasıdır.

“Gotik” sözcüğü, romantik edebiyat anlayışı çerçevesinde, doğüstü öğeler ve özellikler içeren bir edebi türe göndermede bulunmaktadır. Bu türde, vampir, kurt adam gibi kurmaca karakterler öncelenmekte ve olaylar “Gotik Mimari Tarzı”nın hâkim olduğu mekânlarda geçmektedir. Söz konusu Gotik öğeler, günümüzde yaratılan ve geliştirilen “modern mitoloji” kapsamına giren edebi eserlerde ortaya çıkmakta ve bilimin hâkim olduğu çağdaş yaşamda “kötülük öğesi”nin varlığına ve etkinliğine dikkat çekmektedir.”²²⁴

Kara roman olarak anılan Gotik roman, Romantizm’le gelişen korku hikâyeleri ile başlar. 18. yüzyılın sonunda Aydınlanma fikrinin bilimselliğe verdiği öneme tepki, Ortaçağ’ın batıl inançlarına yeniden yönelmeyle somutlaşır. Korku ve romansı birleştiren Gotik kurgu, adını Gotik binaların bu eserlerde mekân olarak kullanılmasından alır. Rusya’da, İngiltere ve Almanya’da olduğu kadar belirginleşmeyen türün ilk örnekleri arasında, Gotik’in terk edilmiş, tehlikeli, iç karartıcı mekânlarıyla özdeşleşen ve huzursuzluk hissinin mekân üzerinden hüküm sürdüğü Dostoyevski’nin ilk dönem eserleri sayılabilir. Romantizm ve fantastiğin birleşimi, türün gelişimine katkı sağlamıştır.

Eleştirmen Giovanni Scognamillo, “dışarıdaki hayat çok tehlikeliyse, belki de korku öyküleri bir rahatlama işlevi görüyor” der. “Ortaçağda hayaletler, cadılar, kurt adamlar gibi benzer öykülerin dillendirilmesi bu yüzden.”²²⁵

“Gotik” sözcüğü Germen ırkından olan Barbar kavimlere göndermede bulunuyordu. Oysa bu romanın yayınlanmasından sonra “Gotik”, belki de soğuk ve kuru mantık çerçevesinde bir düşünce biçimini benimsemiş olan “Aydınlanma Çağı” insanlarına tepki olarak gelişen ve korkuları tetikleyen bir edebiyat türünün adı oldu. Walpole, *The*

²²⁴ Aysu Erden, “Karanlık Geleceğin Başlangıcı: Gotik Edebiyat, Tekinsiz Deneyimler ve Gotik Anti-Kahramanlar”, *Dünyanın Öyküsü*, Sayı.8, İstanbul, 2013, s.106.

²²⁵ Giovanni Scognomillo, “Korku Denince Akla Ben Geliyorum”, Söyleşiyi yapan: Yasemin Yazıcı, *Dünyanın Öyküsü*, Nisan-Mayıs 2013, S.8, s.121.

Castle of Otranto romanında, romans, trajedi, mit, efsane ve peri masalları gibi farklı edebi türleri bir araya getirmişti.”²²⁶

Gotik sanatın en çok mimaride varlığını hissettirmiş olması, Gotik romanda korku hissinin mekân üzerinden sağlanmasında etkin rol oynar. Korkulu bir bekleyişin sürdürüldüğü bakımsız, terk edilmiş binalar, roman figürleriyle beraber mekânın da dış dünyadan soyutlanmışlık hissi yaratması, mekânın aşırı büyüklüğünden ötürü ona müdahale edememe, altmetninde Orta Çağ’ın karanlık ve korku dolu yıllarını anımsatır.

Bilibin illüstrasyonlarında Gotik eğilimler, kendini iki şekilde gösterir. İlki, Ortaçağ’ın son büyük akımı olarak Gotik mimariyle sanata giren motif tekrarına dayanan ritmin illüstrasyonlara yansımadır. Girift bitki desenleri ile oluşturulmuş bu ağdalı biçim, Bilibin illüstrasyonlarının bordürlerinde kendine yer bulur.

İkincisi, Gotik edebiyatla romantiklerin yeniden gündeme getirdiği Ortaçağ’a özgü tekinsizlik hissinin ve Gotik’le özdeşleşen tehlikeli imgelerin illüstrasyonlardaki yeridir. Bunların en baskını, kara kargalardır. Edgar Allan Poe’nun “Kuzgun” şirinden esinle pek çok çağdaş illüstratöre ilham veren “kara kuş” imgesi, Bilibin illüstrasyonlarında, ormanın karanlığında ışıl ışıl gözleriyle dallardan seyircinin yüzüne bakan kara kargalar biçimindedir (**bkz. Resim: 1, 4, 19, 34, 35 ve 37**).

“Karga muhtemel ölümün ve kötülüğün habercisidir. Kargaların çok çirkin olan sesleri Rusçada “karr” Türkçede ise “gak” olarak ifade edilmiştir. Karkat’/Nakarkat’ <gaklamak> fiilinin ‘kötü bir haber vererek konuşmak’ anlamı buradan ortaya çıkmıştır.”²²⁷

Kuru kafalar da Bilibin illüstrasyonlarında korkuyu vurgular. Özellikle sanatçının en tanınmış serilerinden “Güzel Vasilisa”da, halk masalının gelişme ve sonuç bölümlerinde işlevselliğini gösterecek olan kutsal ateşin meşalesi olarak gözlerinden ateş saçılan kuru kafa, Gotik’in çağdaş yorumlarında da sıklıkla karşılaşılan bir imgedir. Vasilisa, başta Baba Yaga’nın kuru kafalarla çevrelenmiş kulübesini görüp ürkmektedir. Masalın sonunda ise üvey anne ve kızkardeşleri küle dönüştürecek kutsal ateşi, bu kuru kafalardan biri içinde evine götürmektedir (**bkz. Resim 7**). Masum genç kadın ve kuru kafa imgelerini bir araya getiren çağdaş Gotik imgeleme ve moda tasarımındaki son

²²⁶ A.g.y.

²²⁷ E.N. Demiriz, 2009, s.127.

eğilimlerle karşılaştırıldığında, kökeni halk masallarına dayanan bu Gotik-Romantik metaforun toplumsal hafızadaki yeri daha iyi anlaşılacaktır.

“Ortodoksluğun kabulünden sonra, Rusya'nın yalıtılmış kırsalında sürdürülen kutsal geleneklerde Hıristiyan ve Hıristiyanlık öncesi inançların harmanı yaşanır. Dileklerin gerçekleşmesi için hem Hıristiyan duaları hem de pagan büyülerine başvurulur. Büyülü kökleri yılan derileri ve kafataslarından tılsımlar, Hıristiyan haçıyla birlikte takılır.”²²⁸

“Kasvetli şatolar, kuleler, mezarlıklar, dehlizler, yer altı geçitleri, zindanlar, karanlık ormanlar, kasvetli doğa betimlemeleri”²²⁹ gotik mekân hissini artırmaktadır. Bilibin illüstrasyonlarında koyu renkler ve orman gibi huzursuz edici mekânlarla sağlanan korku ve tedirginlik hissini açıklarken, Gotik edebiyat incelemelerinin anahtar sözcüklerinden olan “tekinsiz”e değinmek gerekir.

“Freud tarafından 1919 yılında korkunun kaynağı olarak önerilen “tekinsizlik” (Uncanny) ile Schelling'in önerdiği “tekinsizlik” (unheimlich) kavramları üzerinde durmak gerekir. “Bu yaklaşımlarda tekinsizlik, ‘sır olarak kalması gerektiği halde ortaya çıkmış her şey’ anlamına gelmektedir, diğer bir deyişle, ‘garip ve ürpertici, anlaşılmasız ve de bilim yoluyla açıklanamaz olay ve duyguları tarif etmek için’ kullanılmaktadır.”²³⁰

Bilibin’de Gotik mekân hissi öncelikle “tekinsiz” bir mekân olarak ormanla ve onun derinliklerindeki karanlıkla sağlanmaktadır. **Resim 1, 2, 4, 6, 7, 16, 34 ve 40**’ta, ormanın masal kahramanlarına ve izleyiciye hissettirdiği tedirginlik, ressamın tercih ettiği gotik semboller kadar karanlık tonlardan da gözlemlenebilir.

“Ancak orman pek çok tehlikeyi de bağrında barındırırdı. Ormanda kolayca kaybolunabilir veya vahşi hayvanların saldırısına uğranılabılırdi. Ormanda birbirini kaybetme tehlikesi o kadar sık görülmekteydi ki, başka insanlara sesini duyurmak ya da kaybolanlara seslenmek için Rusça’da özel bir ünlem bile ortaya çıkmıştır: ay (au – bağırarak söylendiği için pratikte bu ünlem au-u-u! şeklindedir). Rusçada böylesi bir kelimenin olması bile ormanın Rus kültüründe özel bir statüye sahip olduğunu kesin içimde göstermektedir. Ormandan geçen yollar çok azdı, bu yollar üzerinde haydutlar tuzak kurabilirlerdi. İnsanların ormandan duydukları korku Rus halk masallarına ormanın vahşi ve tehlikeli yerin bir sembolü olarak ve insanların buraya girmesinin tavsiye edilmemesi şeklinde yansımıştır. Kurt, ayı ve ayrıca ormanın ruhu “leşiy” ormanda yaşar. Tavuk ayakları üzerine kurulmuş “Baba Yaga” isimli cadının evi de

²²⁸ E. Warner, 2010, s.27.

²²⁹ A. Erden, 2013, s.109.

²³⁰ A.g.e., s.107.

ormandadır. Masalarda kendisine eş arayan başkahramanın tehlikelerle ve zorluklarla dolu olan yolu genellikle ormandan geçer.”²³¹

Gotik’in yarattığı huzursuzluk hissi, yüzyıl dönümünde toplumun çapraşık ruh haline de denk düşmektedir. Bu kez savaşlarla mekânları alt üst olacak toplumlar, Gotik’in izole edilmiş kahramanları gibi yeniden iç dünyalarına kaçacaklar, akıl ve bilimle açıklayamadıkları yıkımı şeytana, doğüstü güçlere atfedeceklerdir. Gerek bu bağ, gerekse sansür, 20. yüzyılda fantastiğin önem kazanmasına yol açmıştır.

3.1.3. Barok, Rokoko ve Art Nouveau

17. yüzyılın ilk yıllarında etkisini başlatan Barok, desenlerdeki hareketin ritmiyle belirginleşir. Çelenkler, şeritler, dallar ve bitki desenlerinden oluşan yoğun süslemeler, dönem mimarisinde öne çıkar. Bir geçiş üslubu olan Rokoko, Barok sanatın daha detaycı ve abartılı bir çeşitlemesi sayılır. Dekoratifliği ve “rocaille”²³² kullanımı ile ayırt edilir.

1600-1750 yılları arasında özellikle Avrupa’da yaygın bir sanatsal üslup olarak kabul edilen Barok, Portekizce “biçimsiz inci” anlamına gelen “el barroco”dan türemiştir. Rönesans akılcılığına bir tepki niteliğinde ortaya çıkan bu stile, karmaşık, abartılı, süslemeci ve düzensiz anlatım biçimi dolayısıyla, klasikçiler tarafından stili küçük düşürücü “Barok” adı verilir. Barok dönemde, Rönesans’taki sakinlik, gerçeklik ve sadelik duygusu yerini beklenmedik, fantastik, gerçeküstü ve abartılı olana bırakır.

Barok dönemde Doğu sanatından motiflerin, Batı’da ilk kez kullanıldığı görülür. Doğu’nun yoğun süslemeleri, Barok süslemeleri için örnek bir sanat anlayışını temsil etmiştir. Fakat Doğu bezemelerine yüklenen manevi anlamlar ve simgesellik, henüz Batılı sanatçılarca anlaşılamamıştır.

Barok ve Rokoko stillerinde etkileşim tek taraflı olmamış, 18. yüzyılda Batı sanatı Türk süsleme sanatlarını etkilemiş ve tezhipte Rokoko üslubu olarak bilinen aşırı süslü bir anlayış ağırlık kazanmıştır. Bu dönemde klasik formlar yerini buket, vazo ya da sepet içinde resmedilen iri çiçek motiflerine bırakmış ve bu üslup 19. yüzyılın sonuna kadar

²³¹ E.N. Demiriz, 2009, ss.24-25.

²³² Rocaille (Rokay): İstiridyeye kabuğu biçimindeki bezeme ögesi. Türk sanatında ilk olarak 18. yy’ın başlarında Sultanahmet Çeşmesi’nde ortaya çıkar. Batı kökenlidir. <http://sanatsozlugum.blogspot.com/2012/06/rokay.html> (E.T. Nisan 2013)

devam etmiştir.²³³ Maniheist Uygur rahiplerine ait minyatürlerdeki basit bitkisel motifler, sonraki dönemlerde ortaya çıkan hatâyîlerin öncü örnekleridir. 18. yüzyıl sonlarından 19. yüzyıl sonlarına kadar süren, çiçek sepetlerinin, uzun palmet ve kurdelelerin kullanıldığı tarza ise “Türk Rokokosu” adı verilir.²³⁴

Avrupa ve İslam dünyasında Barok sanata dair daha net yorumlar bulunduğu halde, Doğu Avrupa tarihçileri ve eleştirmenleri Slav Baroku’na dair çeşitli fikirler öne sürmüşlerdir. Slav dünyasına özgü bir Barok tarzı, Barok’un Slav bir esini mi vardır? Gerçekte, Barok uygarlığa Slavların katkısı çok önemlidir. Barok’un atılımına en uygun toplumsal, ekonomik ve dinsel koşullar bu ülkelerin çoğunda görülür.²³⁵

“Polonyalılar ile Ruslar arasındaki on yedinci yüzyıl savaşları Polonya uygarlığının Rusya üzerinde etkide bulunmasını hiç engellemedi. Polonya’nın, Rusya’ya Batı Avrupa’nın mimari ve dekoratif stilini sokmak için aracı olarak hizmet ettiğine hiç kuşku yoktur. Çünkü Rusya’da barok çoktur. Barokun bu gelişimi İtalyan mimarların St. Petersburg’un yapımında Çarın hizmetinde kullandıkları monarşik ve uluslararası sanata, Büyük Petro’nun girişimlerine bağlıdır. Büyük Petro’dan önce Kargaşa Dönemi’ni izleyen çetin kalkınma sırasında, farklı özgünlük taşıyan bir Rus barokunun geliştiği dönem görülür. Ortodoks kilisede yüksek kabartma heykeli genel olarak yasaklayan dinsel farklılığa rağmen barok mimari ve dekorasyonun çok sayıda unsuru Rusya’nın dinsel sanatına nüfuz etmiştir. Rus ruhunun İtalya ve Polonya örneklerini kendi amaçlarına uyarladığı sanata Narişkin baroku adı uygun düşer.”²³⁶

Tarihi bağlamda Rus baroku, Büyük Petro’nun (1672-1682) St. Petersburg’u inşası ile başlasa da, stilin ilk izleri Boris Godunov’un (1551-1605) ölümü ardından patlak veren Kargaşa Dönemi’ne (1598-1613) dek uzandırılabilir. Barok döneme tekabül eden 15. yüzyıl sonlarında, *yeni dünya* olarak adlandırılan Amerika kıtasının keşfiyle beraber insan, kendi toplumunu şekillendirme ve kaderini tayin etme konularında, sahip olduğu içsel güçten etkilenir; bireysellik önem kazanmaya başlar. Hızla genişleyen bir dünyada salt görülene olan güven azalır. Barok, felsefe ve politikada düzensizliğin ifadesi haline gelir.

²³³ http://www.istanbulunustalari.com/tr/sanatlar_ve_zanaatlar/3/tezhip (E.T. Mayıs 2013)

²³⁴ Ö.F. Şerifoğlu, 2012, ss.86-87.

²³⁵ Victor Lucien Tapie, *Barok*, Dost Kitabevi, çev: Işık Ergüden, Ankara, 2011, ss.134-135.

²³⁶ A.g.e., ss.134-135.

Rus araştırmacı Dmitri Lihaçev (1906-1999), Rus sanat tarihinde 14. ve 15. yüzyılları, bir tür Ön-Rönesans olarak adlandırır, zira Rusya’da kilise baskısından dolayı, Avrupa’daki Rönesans yaşanmamıştır. 16-17. yüzyıllarda, kitap minyatürü, mimari ve ikonalar ön plandadır ve 17. yüzyıldan sonra dini temalardan uzaklaşılarak dünyevi konular ön plana çıkartılmıştır. 17. yüzyıl mimarisi “Moskova Baroku” olarak anılır. Ancak tam anlamıyla Barok sayılamayacak bu dönem, Rusya’da yaşanmayan Rönesans’ın fonksiyonunu yerine getirmektedir. Bu yüzyılda, resim sanatında ikonlardan, yaşayan insanlara geçiş ve realist sanatın ilk izleri görülür.

Rusya, her ne kadar Büyük Petro’nun girişimiyle yüzünü Batı’ya dönse de, tam anlamıyla bir Rönesans yaşayamamıştır. Sadece “Poustinniki” adı verilen ve Aziz Sergiy Radonejskiy (1314-1392) önderliğinde başlayan bir çeşit Rus Rönesansı hareketi, 14. yüzyılda Moskova çevresinde doğup gelişmiştir. Rusya; İngiltere, İtalya ve İspanya’nınki gibi köklü bir Barok geleneğine de sahip olamamıştır. Ancak St. Petersburg şehrinin bir bataklık üzerine inşa edilmesi ve batılı kentlerin model alınması, Rus mimarisine has bir Barok stilin gelişimine olanak tanımış; Narişkin ve Petrin üslupları ortaya çıkmıştır. Edebiyat bağlamında ise Rusya’nın Barok bir evreden geçip geçmediği meselesi, eleştirmenlerin üzerinde hala hemfikir olamadıkları bir konudur.

Rusya’da Rönesans sadece bir Ön-Rönesans olarak yaşanır. Barok, Rönesans’ın bazı nedenlerden gelişemediği kültürlerde, Aydınlanma Çağı’nın yerini doldurur. Rus aydınları önce Polonya ve Ukrayna Barok akımlarıyla, daha sonra da Avrupa Baroku ile tanıştılar. Barok, Rönesans ve Aydınlanma Çağı kültürlerinin gelişmesinde bir aşama olarak görülür. Moskova Baroku soylu değil, yerel bir kültüre dayanır. Zira Avrupa Baroku, Rönesans’ın bir uzantısıdır. Moskova Baroku’ndan önce ise, karşıtı olan Orta Çağ kültürü vardır. Dolayısıyla Moskova Baroku’nda Rönesans ilkeleri daha güçlüdür.²³⁷

Sözgelimi Rus edebiyatında Barok’un temsilcilerinden kabul edilen Rus yazarı Nikolay Gogol, 17. ve 18. yüzyılda Barok kültürünün serpidiği Ukrayna’da doğar ve eserleri bu stilden etkilenir. Rus sanat tarihçi Grigori Pavlutski’nin belirttiğine göre, Barok kültürü

²³⁷ Emine İnanır, *Rus Edebiyatı İncelemeleri – Kiev Rusya’sından VII. Yüzyıla*, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, İstanbul, 2003, ss. 48-54.

Ukrayna'ya Polonya üzerinden, resim ve mimari dâhil buradaki tüm sanatsal türleri etkileyerek gelmiştir.²³⁸

20. yüzyılın başkaldırı sanatı ile Barok dönem arasında paralellikler kurulmuştur. Bu bağ üzerine hazırlanmış en kapsamlı çalışmalardan biri, Amerikalı akademisyen David MacFadyen'in "Joseph Brodsky and the Baroque" adlı incelemesidir. İnceleme, Art Nouveau'nun hem geleneksele karşı çıkan ve yeni ifade biçimleri arayan, hem de yine gelenekselden beslenen kaotik yapısını anlamamıza yardımcı olacak somut örnekleri Rus sanatı üzerinden sunmaktadır. MacFadyen'a göre Barok, kimi zaman, Sovyet öncesi dönemin ve 20. yüzyıl edebiyatının çeşitli ekol ve pratiklerinin de açıklanmasını gerektirir. Barok, Fütürist edebiyatla, farklı tarihi gerçekliklere benzer tepkiler vermesi yönünden karşılaştırılır. Paralellikler 17. yüzyıl resim sanatından Kübizm'e, oradan da Fütürizm'e dek uzandırılabilir. Hem Kübizm hem de Fütürizm Barok'un dünyaya tepkisinin unsurlarını yeniden üretir, zira yeni bir estetik ve modern dünya anlayışları da deneysel olarak, dünya üzerine geleneksel kabullerin reddedildiği bir dönemde, bölük pörçük edinilmiştir.

Rönesans ile Klasisizm arasında kalan Barok dönem ile, Realizm ve Sovyet Sosyalist Gerçekçiliği arasında bir geçiş dönemi olan Dekadans, daha her iki döneme verilen dışlayıcı isimlerden başlayarak (el barocco: biçimsiz inci, bayağı sanat ve decadence: düşüş, ahlaksızlık) sanatsal biçimlerin ve bu biçimlere verilen tepkinin yinelenmesi bakımından, karşılaştırılmaya değerdir. Barok ve dekadansın saldırganlığı, bilinçli bir biçimde rahatsızlık verici olmaları ve "yozlaşma" ile eş tutulmaları da karşılaştırma için ipuçları sunar.

Her iki dönemde de tek bir gerçekliğin reddi ve sorgulanması, bilimsel ilerleme ile mümkün olmuştur ve ilginçtir ki her iki dönemi de, kanonik bir realist gelenek takip etmiş, döngü tekrar edilmiştir. Realizm sonrası modernist stillerde yaşanan dönüşümün aynısı, Rönesans ile Barok arasında da geçerli olmuştur: Rönesanstaki sakinlik, gerçeklik ve sadelik duygusu yerini beklenmedik, fantastik, gerçeküstü ve abartılı olana bırakır.

²³⁸ Gavriel Shapiro, "Nikolai Gogol' and the Baroque Heritage", *Slavic Review*, Vol. 45, No. 1 (Spring, 1986), p. 96.

MacFadyen, 17. yüzyıl ve post-Sovyet estetiği arasında da paralellikler kurmaktadır. Barok mimariyle inşa edilen St. Petersburg şehrinin, Brodski'nin son dönem şiirlerine konu olması, Brodski eserlerinde Barok etkinin bir sebebi olarak sunulur. Kitapta, 20. yüzyıl sonlarında ortaya çıkan bir Neo-Barok akımdan söz edilmektedir. Yazar, Sovyet sanatının katı kanonik döneminin ardından gelen akımları, Barok'a eş tutmakta ve akımları "post-geleneksel" olarak adlandırmaktadır. Yazar, Brodski'nin metafizik şairlerden etkilendiğini ve eserlerinde "ilerleme ile çürüme"ye aynı anda yer verdiğini söyleyerek, Barok ruhu yinelediğini vurgular. Ancak sözü edilen ikilik, daha çok 19. yüzyıldan 20. yüzyıla geçişi niteleyen "yüzyıl dönümü" veya "yüzyılın sonu" kavramlarıyla anılan döneme uygun düşmektedir. Bu dönem Rus edebiyatında "Gümüş Çağ" olarak adlandırılmaktadır.²³⁹

Yüzyıl dönümünde Rus sanatında görülen Barok etkinin izleri Bilibin illüstrasyonlarında da sürülebilir. İvan Bilibin'in yayınevleri ve firmalar için hazırladığı çalışmalarda kullandığı armalar, kıvrımlı formları, girift çiçek ve bitki motifleri ile Barok özellikler göstermektedir. Rus yaşamında sembolik bir yere sahip olan orman meyveleri, bu süslemelerde sıklıkla kullanılmış, yine Rus kültüründe baskın figürlerden olan çift başlı kuşlar veya karşılıklı konumlanmış hayvan çiftleri de kompozisyona dâhil edilmiştir (**bkz. Resim: 57, 60**)

Bu armalarda, kimi zaman baskın Doğu motifleriyle, hat sanatından aşına olunan stilize çiçek betimlemeleri ve Kelt sanatına özgü girift bezemelerle karşılaşmaktadır. Sanatçı, masal isimlerinin yazılı olduğu başlıklar olan "*zastavka*"larda da, Barok süslemeler kullanmış, minimalist illüstrasyonlarla bu bantları aynı sayfada düzenlemekten kaçınmamıştır. (**bkz. Resim: 58,59**)

Çok figürlü kompozisyonlarda da, mekânın ve figürlerin giysilerindeki ihtişamın, Barok bir yaklaşımı yansıttığı söylenebilir. Özellikle saray çevresini betimleyen illüstrasyonlarda, sosyal konumu yansıtan tekstillerle bu etki artırılmıştır (**bkz. Resim: 53, 54, 55, 56, 63, 67**).

Sanatçının "*Ballets Russes*" gibi, Rus kültürünü Avrupa'da temsil eden kumpanyalar için hazırladığı temsil afişlerinde de Barok süslemelerden yararlandığı görülmekte,

²³⁹ David MacFadyen, *Joseph Brodsky and the Baroque*, McGill-Queen University Press, USA, 1998, pp. 7-22.

böylelikle sanatçı Avrupa sanatında ihtişamlı bir dönemi simgeleyen Barok'un tipik özellikleri sayesinde tanıtımlarını Batılı gözler için hem aşına hem de Çarpıcı kılmaktadır. (bkz. Resim: 61,62).

Rus sanatının genelinde olduğu kadar Bilibin illüstrasyonlarında da Barok, Ortaçağ'dan miras aldığı simgecilik ve kıvrımlı hatlarla Art Nouveau'ya katkı sağlamıştır. Sanatsal kanonlar karşısındaki radikal duruşu ise, Art Nouveau'dan 20. yüzyıl avangardına dek alternatif stillerle kıyaslanmasına yol açmıştır.

3.1.4. Arts&Crafts ve Art Nouveau

18. yüzyılda Fransız İhtilali ve Sanayi Devrimi'nin felsefi, siyasi ve sosyal yankıları sanat hareketlerinde de karşılığını bulmuştur. İhtilal sonrası yükselişe geçen özgürlükçü fikirler ve sanayileşmeyle perçinlenen bilimsellik inancı 20. yüzyıla yaklaşırken Realist yaklaşımlarda etkisini gösterecektir. Ancak bu iki devrimin yarattığı hayal kırıklıkları ve özgürleşme hedeflerinin kısa vadede karşılanamayışı, öncesinde Romantik eserlerin dünyadan kaçış için bir sığınak olarak görülmesine neden olacak ve tarihsel çizgisellikte bir kırılmaya işaret edecektir.

Endüstri çağında toplu üretimin neden olduğu tektipleşme de sanat çevrelerinde muhalefetle karşılanacaktır. Yaratıcılıktan yoksun olduğu düşünülen günlük objeler, biçim ve tasarım bakımından hem sıradan hem de geleneksellikten uzaktır. 19. yüzyılının ortalarından itibaren, İngiltere'de "Arts&Crafts" ve Belçika'da "Free Aesthetics" gibi akımlar, daha iyi bir tasarım ihtiyacıyla doğar. Klasisizmin kuru akılcılık ve düzen anlayışına karşı, İngiliz sanatçılar John Ruskin (1819-1900) ve William Morris (1834-1896), Orta Çağ sanatı üzerine çalışmaya başlarlar.

"On dokuzuncu yüzyıl sonlarına doğru gelişen ve zanaatkârlarla sanat arasında tasarımlar yoluyla bir bağlantı kurmak ve bu bağlantı sayesinde endüstriyel devrimin ellerinde solup gitmekte olduğuna inanılan güzelliği kurtarmak amacıyla süsleme sanatlarını, mobilya tasarımını ve mimariyi kendisine çalışma alanı edinen"²⁴⁰ "Arts&Crafts" hareketiyle, sadece kıvrımlı formlar önem kazanmaz, fikirler de dönüşür. Londra'da Victoria&Albert Müzesi kurulur. John Ruskin, toplu üretimi reddederek el sanatlarına dönüşü teşvik eder. Ortaçağ'a bu romantik bakış, günlük yaşamın sıradan

²⁴⁰ G. Ambrose ve P. Harris, 2010, s.43.

eşyalarına estetik katmayı amaçlar. Viktorya kültürünün gösterişini reddeden sanatçılar, doğal ve geleneksel köklere yönelirler.

Tüm çirkinliklerden nefret eden William Morris, vahşi kapitalizmin sonucu olan plansız sanayinin İngiltere'nin kentlerini de, kırsal bölgesini de mahvetmesine katlanamaz. Victoria Çağı'nda orta sınıftan insanların evleri, süslü ve işlevsel yanı bulunmayan bir yığın çirkin eşyayla tıklı tıklı doludur. Morris, "Yararlı olduğundan emin olmadığınız ya da güzelliğine inanmadığınız hiçbir şeyi koymayın evlerinize." diyerek sanat anlayışını özetler.²⁴¹

Morris ve Ruskin'in fikirleri, Britanya'nın ilk avangard sanat hareketlerinden sayılan "Pre-Raphaelite Brotherhood" (Rafaello Öncesi Kardeşler)'a ilham kaynağı olur. Ressam ve eleştirmenlerden kurulu topluluk, edebiyattan çok resimle ilgilenir.

"Dante Gabriel Rossetti, Millais ve Holman Hunt, 1848'de, yani Viktorya Çağı'na özgü tutucu görüşlerin sanata ve edebiyata egemen olduğu sıralarda, böyle bir grubun öncülüğünü yaparak, yaşadıkları çağa başkaldırdılar. Kendilerine Pre-Raphaelite demelerinin nedeni, İtalyan Rönesansı'nın en büyük ustası sayılan Rafaello'dan çok, ondan önceki ressamı beğenmeleri; Quattrocento diye anılan XV. Yüzyıl İtalyan ressamlarını kendilerine örnek almalarıydı. Rafaello'dan çok kendi çağdaşları İngiliz ressamlarını protesto ediyorlar, onları fazlasıyla akademik, geleneksel, yüzeysel, yapay, ucuz bir biçimde cansız buluyorlardı."²⁴²

"Pre-Raphaelite Brotherhood"un Rus sanat çevrelerini de etkilediği bilinmektedir. "Mir iskusstva/Sanat Dünyası" akımını hareketlendirmiş ve sembolistlere ilham kaynağı olmuşlardır. Yeni estetik duyarlık edebiyat, sanat ve müziğin sınırlarından çıkıp sosyal hayatı etkiler.

Romatizm'in akılcılığa ve Sanayi Devrimi'ne tepkisi, metafizik unsurlarla örülü bir hayal dünyası kurmak, bireyin iç dünyasına yönelmek ve edebiyat aracılığıyla gerçek dünyadan kaçacak izole alanlar yaratabilmek olmuştur. Viktorya Çağı'nda Morris, Ruskin ve "Pre-Raphaelite Brotherhood"un ütopyik fikirlerinin de aynı kaçış fikrinden beslendiğini görüyoruz:

²⁴¹ Mina Urgan, *İngiliz Edebiyatı Tarihi*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2010, ss. 1660-61.

²⁴² A.g.y.

“Pre-Raphaelite’ler, kalıplaşmış geleneklerden uzaklaşarak, Ortaçağ’ın inançlı, doğal, yalın ve saf sanatına geri dönmek istiyorlardı. Asıl amaçları para hırsının her şeyden ağır bastığı, sanayinin gün geçtikçe daha çok kirlettiği, daha çok çirkinleştirdiği kendi dünyalarından kaçıp, geçmişte var olduğunu düşledikleri bir güzellikler dünyasına sığınmaktı.”²⁴³

“Arts&Crafts” hareketiyle Orta Çağ’ın geleneksel üretim teknikleri ve estetik anlayışı, mobilyalara yansır. Kumaş, duvar kâğıdı ve halılarda, flora ve faunadan esinle uzatılmış kıvrımlı desenler, dinamik karmaşık tasarımlar ve özellikle stilize kuş motifleri kullanılır. İngiltere’de, zanaat aracılığıyla, toplumu yeniden kurma ütopyasının yaratıldığı dönem, eski İngiliz el sanatlarına dönüşle çakışır. 19. yüzyılda Gotik sanata dönüş, Orta Çağ sanatına ilgiyi canlandırır. Bitki motifleri, konturlar ve sofistike çizgiler günlük objeleri kaplar.

“Pre-Raphaelite Brotherhood” ressamlarının eserlerinde, Gotik ve Rokoko motiflerinin zarif kıvrımlarına geri dönüş yaşanır. Doğal çiçek motiflerinin tekrarı, stilin belirleyicisi olur. Viktorya stilineki karanlık tasarım anlayışına karşı, Rokoko’nun aydınlık iç mekânları tercih edilir. Yükselen milliyetçilik, ülkelerin Art Nouveau’da farklı karakteristikler benimsemesine yol açar. Kelt sanatı ve İskoç ressam Charles Rennie Mackintosh’un (1868-1928) minimalist eserleri popülerleşirken, Eski Kelt süslemelerine ve Vikinglerin eşya dekorlamalarına benzeyen motifler kullanılır. Eski İngiliz ve İskandinav sanatını inceleyen Morris, İzlanda sagalarını İngilizce’ye çevirir ve İzlanda’da eski Viking stili üzerine araştırmalar yapar. Doğu sanatını da inceleyen ve bu sanattan ilham alan Morris, toplumsal ütopyası ile sanatsal fikirlerini birleştirir. Morris’in ütopyasında her eşya işlevsel olmalı, bu işlevsellik geleneksel sanatlar ve zanaat aracılığıyla sağlanmalıdır. Günlük estetik detaylardan yola çıkan Morris, hızlı sanayileşme ve kapitalizme karşı bir sanatçı tavrı geliştirmiş, “Nasil Sosyalist Oldum?” gibi metinlerinde fikirlerini sistematik biçimde ifade etmiştir.

“Çünkü ona göre sosyalizmin başlıca amacı, insanın insan gibi yaşaması ve seve seve çalışarak yaptığı işten haz alması, gurur duymasıydı.”²⁴⁴ Morris’in sosyalizmi, şairliği ve sanatçılığıyla iç içedir. Eğer her alanda güzelliğe tapmasaydı, devrimci de olamazdı. Ama güzelliği ve güzelliğin başlıca ürünü olan sanatı her şeyden üstün bildiği için, yaşadığı çağın her çeşit çirkinliğine karşı savaş açmıştı. İlk evlerin dışının ve içinin

²⁴³ A.g.y.

²⁴⁴ A.g.e., s.1668.

çirkinliğiyle uğraştı. Sonra da ülkesinin doğasını da kentlerini de mahveden bu çirkinliğin kapitalizmin koşullarından kaynaklandığını, mobilyaların da bu yüzden çirkin olduklarını anladı. ...koltukları güzelleştirmek amacıyla işe başladıktan sonra, toplumu güzelleştirmeye yöneldi²⁴⁵

Sanayi Devrimi sonrası İngilteresi kadar, geleneksel Kelt Sanatı da Art Nouveau'nun gelişimine katkıda bulunmuştur.

“Kelt sanatı kavramı Avrupa’da M.Ö. 5. yüzyıldan M.S. 1. yüzyıla kadar olan dönemde üretilen sanatı kapsarken, İngiltere’de Keltler, M.S. 12. yüzyıla kadar hüküm sürmüşlerdi.¹⁵ Daha çok madeni objeler ve el yazmalarını süsleme konusunda uzmanlaşan Kelt sanatçıları, düz çizgi kullanımını en aza indirgeyip, sembolik anlamlar içeren karmaşık süsleme formlarını kullanmayı tercih ediyorlardı. M.S. 9. yüzyıla tarihlenen “Book Of Kells” (Kells Kitabı) kitabının içinde yer alan Erken Hristiyanlık dönemi Kelt sanatının süsleme formlarının 19. ve 20. yüzyıllarda geri dönüşü de ayrıca bilinmektedir. 16 İngiltere’de öncelikle, Pre-Raphaelit ressamlar Merlin, Vivien ya da Tristram ve Isolde, Kral Arthur gibi Kelt efsanelerinden figürleri yapıtlarında kullanarak, Kelt faktörünün sanatta bir zafer kazanmasına yardımcı olmuşlardı.¹⁷ Yine İngiltere’de hemen hemen Art Nouveau’yla aynı anlamı taşıyan Liberty Company de ürettiği takı ve ev eşyalarında Keltler’e özgü örgü ve düğüm motiflerini kullanmıştı.²⁴⁶

1880’ler İngilteresinde Morris günlük objeleri hem işlevsel hem güzel kılmak, seri üretime bir alternatif sunmak ister. Sosyalist uğraşlarına karşın çalışmaları elitist etkiler içermiştir. Ekonomik açıdan daha mütevazı müşterilerden lüks bir yaşam sürme için artan talep, her şeyin basit, ucuz malzemeden üretilmesi ve kolayca bakım yapılabilmesi fikrini doğurmuştur. John Ruskin eserlerinde ortaçağ el sanatlarını savunur, endüstrileşmenin işçileri insanlıktan çıkardığını ve ahlaki potansiyellerini baskıladığını iddia eder. “Pre-Raphaelite”ler, Ruskin’in görüşlerini yineler ve doğanın sanatçının rehberi olduğu fikrini destekler. Morris’e göre ise, işlevsel olmayan hiçbir şey sanat eseri değildir.²⁴⁷

Yeni üretim tekniklerinin lehine ve aleyhine tartışmalar, bu tekniklerin 19. yüzyıldan beri kullanıldığı düşünülürken, şaşırtıcıdır. William Morris “Arts&Crafts”ın en ateşli savunucusu olsa da toplumu yenileme aracı olarak bu stilin yetersizliğinin farkındadır.

²⁴⁵ A.g.e., s.1670.

²⁴⁶ Bedriye Aylın Kartal, “Art Nouveauda İnsan İmgesi”, İstanbul Üniversitesi SBE, , İstanbul, 2005 (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), ss.6-7.

²⁴⁷ D. Denisoff, 2007, p. 36.

Morris, Ruskin'in etkisi altında önce mimariye, daha sonra el yapımı ürünlerin üretimi ve pazarlamasına yönelir.

Morris, sanat sözcüğünün sadece resim, heykel, mimari gibi bilinçli olarak yaratılan eserlerle sınırlanmasına karşı çıkar. Sözcüğün tüm ev eşyaları, hatta tarla düzenlemeleri, kasaba ve her türlü yol idaresini, kısacası insan yaşamındaki her türlü estetik görünüşü kapsayacak biçimde algılanmasını arzular.²⁴⁸

Orta Çağ Modernizmi söylemi, 1. Dünya Savaşı yıllarında ortaya çıkar ve 1920'lerde ilerleme kaydeder. Bunda, 1915'te kurulan, Ruskin ve Morris'in görüşlerini makine çağı ile uzlaştırmaya çalışan "Design and Industries Association" topluluğunun girişimleri etkili olmuştur.²⁴⁹

Morris, bir dönem "Pre-Raphaelite Brotherhood" grubuna dâhil olur, ancak onların sanatsal kabullerinden hızlı uzaklaşır. Fikirleri, 19. yüzyılın ikinci yarısında teknolojiye muhalif olan Ruskin'den etkilenmeyi sürdürür. Ruskin, gelişen teknolojinin makineler aracılığıyla insanoğlunu kimi haklarından mahrum ettiğini düşünmektedir. Aynı zamanda endüstri işçilerinin kendi hesaplarına serbest olarak çalışmasını destekler. Ruskin ve Morris, işçileri kapitalizmin köleliğinden kurtarmanın yolunu, zanaata tekrar hak ettiği önemi vermekte görürler.²⁵⁰

"Arts&Crafts" hareketinin öncüsü olarak Art Nouveau stiline büyük katkısı olan William Morris'in Rus modernizmine etkisi, Bilibin illüstrasyonlarında ele alınabilir. İvan Bilibin'in, Puşkin'in "Çar Saltan" masalı için tasarladığı kitap kapağında, yüzyıl dönümünün gelenekselle modern birbiri içinde eriten anlayışının izlerinin açıkça görebiliriz (**bkz. Resim 64**). "Arts&Crafts"ın tasarımlarında da sıklıkla karşılaştığımız floral motifler, burada Rus süslemeciliğinden ve yerel motiflerden hareketle yeniden gündeme getirilmiştir. Bu kitap kapağı çalışması, ilk anda izleyiciye İngiliz Arts&Crafts hareketinin öncüsü William Morris'in tasarımlarını anımsatmaktadır (**bkz. Resim 65, 66**).

²⁴⁸ Michael T. Saler, *The Avant-Garde in Interwar England*, Oxford University Press, New York, 1999, s.61.

²⁴⁹ A.g.y.

²⁵⁰ C. Sembach, 2002, s.16.

Bilibin illüstrasyonlarında tekstillere verilen önem de “Arts&Crafts” hareketinin yaklaşımına paraleldir. Figürlerin giysilerindeki kumaşların detaylarında, İngiliz sanat hareketinin yeniden gündeme getirdiği geleneksel motifleri, Rus motifleriyle harmanlanmıştır. Bilhassa saray çevresini anlatan halk masallarındaki zengin işlemlerde ve Rus köylüsünün giysilerindeki geleneksel desenlerin yoğunluğunda bu etkilenime rastlanır (**bkz. Resim: 9, 10, 11 ve 12**'de “Altın Horoz” masalında Çar ve boyarların yoğun işlemeli pelerinlerinde; **Resim 30**'da “Çar Saltan”ın saraydan ayrılışını betimleyen sahnedeki figürlerin giysilerinde; **Resim 36**'da giysilerden ev tekstili ve yer döşemelerine detaylandırılmış motiflerde; **Resim 63 ve 67**'de tüm masal figürlerinin gösterişli giysilerinde “Arts&Crafts”ın Orta Çağ sanatı ve geleneksel motiflerden ilham alan yaklaşımının Rus stili karşılıkları tespit edilebilir).

Fin-de-siecle'in estetizmi ve dekadansı üzerinden “Pre-Raphaelite Brotherhood” ekolünün en büyük etkisi popüler kültür alanında olmuştur. Kadınların lüks ve şehvetli görünümü, uzun ortaçağ giysileri, gür saçları “Pre-Raphaelite” sanat ve şiirinde öne çıkar. Morris'in “*House Beautiful*”a olan ilgisi orta sınıfa, evdeki özel yaşama bile sanatsal bir gözle bakmaya yönlendirir. Genelde Morris'in tasarlayıp ürettiği goblenlere, duvar kâğıdı, vitray ve diğer objelere paraları yetmeyen Londralılar, evlerini daha ucuz mavi beyaz çin porselenleri, tavus tüyleri ve Japon yelpazeleri ile süslerler.²⁵¹ Avrupa'nın Arts&Crafts hareketiyle Doğu sanatına karşı artan ve “Japonisme” olarak anılan ilgisi ve tüketim alışkanlıklarındaki değişim, bir sonraki başlıkta ele alınacaktır.

3.1.5. Japonisme ve Art Nouveau

19. yüzyılın ikinci yarısı Japonisme olarak bilinen akımın sanat ve moda dünyasında yükselişine tanıklık eder. Japonisme, Batı'nın gözünün teknoloji sayesinde henüz keşfedilmemiş dünyalara açılması ile doruğa ulaşan egzotizmin daha özel bir dalıdır. Bu bağlamda Japonya'nın “keşfi” görece geç gerçekleşir ancak Japonya'nın yüzyıllarca süren izolasyonu nedeniyle uyanan heyecan da, bu kapanmadan kaynaklanır.²⁵²

Japon sanatında aşırı süsleme ve gereksiz detaylardan arındırılmış Japon ustalığı, fon ve figür arasında bırakılan boş zeminler ve beyaz alanlar üzerinden yaratılan denge, hafif

²⁵¹D. Denisoff, 2007, p. 36.

²⁵² Jan van Rij, *Japonisme, Puccini, & the Search for the Real Cho-Cho-San*, Stone Bridge Press, 2001, s.37

ve zarif çizgiler, ince bir uyum duygusu ve doğa gözlemleri sonucu ortaya çıkan soyut biçimler Art Nouveau'yu etkiler. Japonisme'in zarafeti, rafine bir stil arayışındaki Batılı sanatçıların ilham kaynağıdır. 19. yüzyıl Avrupa kültür ve sanat dünyasına etki eden Japon sanatı, Romantizm'e dönüşle egzotik olana yükselen ilgiyi ve diğer uzak kültürlerle merakı da artırmıştır.²⁵³

“Delacroix'nın ardından Batı sanatının kendini tabulardan kurtaracak kaynak olarak algıladığı gelenekler arasında en ilginç örneklerden biri kuşkusuz Batı üzerindeki etkisi Japonisme terimiyle tarif edilen Japon kültürü ve sanatıdır. Avrupa sanatında var olmayan çeşitlilik sebebiyle; Japon görsel sanatları büyük bir şevkle emilmiş ve bu hareketin karmaşık sonuçları Batı'nın tüm ülkelerinde incelenmiştir.”²⁵⁴

Japon sanatının Avrupa üzerindeki etkisinden söz ederken, Edo Dönemi (1603-1868) sanatına değinmek gerekir. Zira dönemin karakteristik üsluplarından “Ukiyo-e”, Batı sanatında grafik sanatların yükselişe geçmesine ve “illüstrasyonun altın çağı”nı yaşamasına zemin hazırlayan bir ilham kaynağı olmuştur.

Edo döneminin kent yaşamına getirdiği ruh, canlılık “Ukiyo” kavramıyla anlatılmıştır.²⁵⁵ Tiyatro dünyasını, eğlence mekânlarını, her ikisinin de müdavimleri olan *chonin* ve *samurayları* tasvir eden resimlere “Ukiyo-e” yani “yüzen dünyanın resimleri” denir. “Ukiyo” sözcüğü ilk olarak dünyanın faniliğine vurgu yapar; bu anlayışa göre her şey illüzyondur ve kısa ömürlüdür. Ancak Edo döneminde sözcüğe farklı bir anlam yüklenir; artık, kendini hazlara adanmış bir toplum tarafından, yüzen dünyanın tadı keyifle çıkarılmaktadır. Kavram, aslen Budist dünya görüşüyle ilişkilendirilir ve insan varlığının geçiciliğine atıfta bulunur, daha sonra “yüzen dünya” ifadesi yaşanan anla, son modayla, trendlerle, kentli yaşam tarzıyla hedonist meşgaleleri vurgulamıştır.²⁵⁶

Ukiyo-e'nin öne çıkan üç özelliği vardır: Edo Dönemi geyşaları, Kabuki (Japon halk tiyatrosu) oyuncularını ve manzaralar gibi popüler konuları betimlerler, erişilebilirdirler, dolayısıyla tek kullanımlıktırlar ve ticari amaçla üretilirler.²⁵⁷ Son iki özelliği, yüzyıl

²⁵³ William Hardy, 1999, s.23.

²⁵⁴ Meryem Gökmen, *Sanatta Bir Biçimlendirme Yaklaşımı Olarak Çin-Japon Resminin Batı Resmine Etkisi*, Dokuz Eylül Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, İzmir, 2007, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), s.37.

²⁵⁵ Bozkurt Güvenç, *Japon Kültürü*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara, 1980, s.134.

²⁵⁶ Penelope Mason, *History Of Japanese Arts*, Harry N. Abrams, Inc. Publishers, New York, 1993. p.304.
²⁵⁷ A.g.e., p. 376.

dönümünde altın çağını yaşayan illüstrasyon ve grafik sanatların karakteristikleri ile benzeşmekte, Ukiyo-e'nin hızla tüketilen popüler türlerin ilk örneklerinden olduğunu ortaya koymaktadır. Ukiyo-e'nin gelişimine katkıda bulunan etkenlerden biri de, şehir halkı ve fahişeleri anlatan, basit Japoncayla yazılmış kısa hikâyeler ve novellaları niteleyen “*Ukiyo-zoshi*”dir.²⁵⁸ Manji (1658-1661) ve Kanbun (1661-1673) dönemlerinde yayın dünyası giderek zenginleşir ve kahramanlık hikâyeleri, erotik edebiyat gibi yeni türlerde pek çok illüstrasyonlu kitap yayımlanır.²⁵⁹ Ukiyo-e'nin illüstrasyonun altın çağına yaptığı katkı, yazılı malzemenin resimlenmesi ve basım-yayıma ilginin artması bağlamında daha iyi anlaşılacaktır.

“Yüzyılın sonuna yaklaşırken 1894-‘95 Çin-Japon savaşı ve 1904-‘05 Rus-Japon savaşı ve savaştan dönen askerlerin resimlediği tahta baskıların illüstrasyonda kullanılması Ukiyo-e türünü önce popülerleştirdi, sonra da zayıflattı. 1870’lerden bu yana; tahta baskılar gazetecilikle ilişkilendirildiğinden beri, gazetelerin sanatçıları kapak sayfaları için savaş sahnesi resimlemek üzere finanse etmesi alışlagelmiş bir durumdu.”²⁶⁰

İlk Batılılar Japonya kıyılarına Muromaçi Dönemi’nde (1336-1573) ulaşırlar. Ülkeye ateşli silahları tanıtan Portekizli tacirler 1543’te Japonya’nın güneybatısında küçük bir adaya yerleşirler. Sonraki birkaç yıl içinde bunları, Cizvit misyonerleri ve İspanyol gruplar takip eder. Hollandalı ve İngiliz tacirler de Japon topraklarına yerleşirler.²⁶¹ 1639’da, Japonya resmi olarak Portekizle ticareti sona erdiren dek, “*Nanbun-zu*” adı verilen “güneyli barbarların resimleri” çok popülerdir. Egzotik Portekizli tüccarlar ve denizciler, Cizvit rahipler, Japon halkının ilgisini çekmiştir. İzolasyondan sonra Japonlar, ülkelerine fil ve deve getiren bu yabancıları resmetmeye başlarlar.²⁶² Böylelikle Japon sanatında yabancı figür kullanımıyla Batı etkisi başlar ve etki, Batı resim tekniklerinin geleneksel stillere eklemlenmesiyle sürdürülür. Hükümet, estetikten kaygılardan ziyade pragmatik bir yaklaşımla, Konfüçyüsçülüğü yayma aracı olarak Batı resim tekniğine ılımlı yaklaşır.²⁶³

258 A.g.e., p.305.

259 Tadashi Kobayashi, *Ukiyo-e: An Introduction to Japanese Woodblock Prints*, Kodansha, Tokyo, 1997, p.70.

260 P. Mason, 1993, p.377.

261 <http://dtm.sub.jp/report/2009-Japonya-yillik-rapor> (E.T. Mayıs 2013)

262 Christine Guth, *Art of Edo Japan – The Artist and the City 1615-1868*, Perspectives (Pub.) / Harry N. Abrams, Inc., Publishers, New York, 1996, p.144.

263 A.g.y.

1639'dan itibaren Tokyo'da şogunluğunu kuran hükümdar Tokugawa Ieyasu (1543-1616), halkın yaşantısının her yönüyle tasarlandığı politik ve sosyal kanunları uygulamak üzere, Japonya'nın kapılarını dış dünyaya kapatır. Yabancıların ülkeye girişi yasaklanır. 18. yüzyılın sonunda açılma, ticaret anlaşmaları ve 1868 Meiji Restorasyonu'yla, yirmi-otuz yıl gibi kısa bir sürede modern bir toplum yaratılır.²⁶⁴ Meiji Restorasyonu'nu takiben izolasyon sona erer ve Japonya ile Batı arasında ithalat-ihracat ilişkileri başlar. Böylelikle Japonisme, Avrupalı empresyonistler için bir tür Oryantalizm, Japon figürleri de uzak bir kültürün tutku nesnelere haline gelir.

1860'lardan itibaren, yabancıların ulaşımının kolaylaşmasıyla, Japonya beklenmedik biçimde, yeni sanatsal fikirlere ihtiyaç duyan Avrupa'ya ilham kaynağı olur. Fransız ressam Felix Bracquemond (1833-1914), 1856'da Japon sanatçı Katsushika Hokusai'nin (1760-1849) "manga"larını keşfeder. Mangalar, Japonya'dan ithal edilen porselenleri sarmak için kullanılan ambalaj kâğıtlarının üzerinde Avrupa'ya taşınır. Bracquemond birkaç empresyonist arkadaşına mangaları gösterir, ressamlar bu işlerde hem Japon sanatının özgünlüğünü fark eder, hem de kendi sanatsal problemlerinin çözümlerini burada bulurlar. Benzer bir anekdot, bir mağazada ambalaj kağıdı olarak kullanılan Japon blok baskılarını keşfeden Fransız empresyonist ressam Claude Monet (1840-1926) tarafından da aktarılır.²⁶⁵

Japon sanatının bu dönemde etkili olmasının nedeni, Avrupa ile Uzak Doğu arasındaki ticaretin canlanmasıyla, Japon baskıları ve tahta kalıplarıyla birlikte her tür sanatsal nesnenin Avrupa'ya taşınmasıdır. Avrupa için tamamıyla yabancı bir grafik geleneğe sahip olan bu sanat, sanatçılara yeni bir üslup geliştirmede kaynaklık eder.²⁶⁶

Avrupalı ve Amerikalı sanatçılar ve koleksiyoncular ciddi bir gayretle Batı'ya etki eden Japon sanatı ve el sanatları üzerine çalışırlar. 1860-1880 arası, Japon eşyaları çılgınlığı başlar –porselenler, kumaşlar, yelpazeler, paravanlar ve özellikle tahta baskılara ilgi duyulur. Bir dönem, Batının Japon objelerine duyduğu ilgi ve Japon motiflerinin batı objelerine uyarlanması çok yapay kalmıştır.²⁶⁷ Ancak Batılı sanatçıların daha düz

²⁶⁴ <http://dtm.sub.jp/report/2009-Japonya-yillik-rapor> (E.T. Mayıs 2013)

²⁶⁵ Jan van Rij, 2001, s.37.

²⁶⁶ D. Bektaş, 1992, s.18.

²⁶⁷ P. Mason, 1993, p.357.

kompozisyonlara, konturlara, sıra dışı kompozisyon perspektiflerine vurgu yaptıkları ve Japon sanatında kullanılan tekniklerin Batı’da özümsemiği bir dönem de yaşanmıştır.

Avrupalı sanatçılar resmi ekol ve salonlarca kabul gören geleneksel stillerin ötesinde yollar aramaktadırlar. Avrupalı ressamı cezbeden, Japon sanatının ifade biçimindeki özgünlüktür: Geniş, düz, renkli alanlar, güçlü konturlar, figürlerin resmin kenarlarında aniden kesilmesi, sunumun, resmin merkezini boş bırakacak denli asimetrikleşmesi, güçlü çapraz kompozisyonlar ve Avrupa sanatındaki aksine, doğanın sadece bir obje değil de, resmin asıl unsuru, aktörü olarak betimlenmesi eğilimi, bu özgünlüğün unsurlarıdır.²⁶⁸ Doğrudan Japon sanatçılara gönderme yapan çalışmaları dışında, İvan Bilibin illüstrasyonlarının genelinde bu özelliklerin benimsendiğinden ve Japon minimalizminin Rus halk sanatı süslemelerini öne çıkararak bunları eserlerin merkezine yerleştirmeye katkıda bulunduğundan söz edilebilir. Bu katkı, “beyaz alan” kullanımının işlevselliğiyle elde edilir:

“Beyaz alan: Bir tasarımı oluşturan grafik ve metin gibi unsurları çevreleyen ve üzerine hiçbir baskı yapılmamış, boş bırakılmış alan. İsviçreli tasarımcı Jan Tschichold (1902-1974) modernist bir tasarım değeri olarak beyaz alan kullanımını savunmuştu ve beyaz alanları, diğer tasarım unsurlarının nefes almalarına izin verdikleri için ‘tasarımın akciğerleri’ olarak adlandırmıştı. Beyaz alan kullanımı tasarım içerisinde, hiyerarşi yaratmak üzere kullanılacak sakin boşluklar yaratır. Beyaz alanlar ayrıca tasarıma rafinelik ve seçkinlik duygusu da katabilir.”²⁶⁹

Japonisme’in Batı sanatında yayılmasına öncülük eden sanatçılardan Fransız ressam Pierre Bonnard (1867-1947), 1890’larda Paris’te kendilerine “*Nabiler*” (Peygamberler) adını veren bir gurubun üyesidir. Resmin ‘temelde düz bir yüzeyin belli bir düzen içinde renklerle kaplanması’ olduğu yolundaki iddialı açıklamayı yapan da yine bu gruptan Maurice Denis’dir. Bu topluluğun kahramanı Fransız post-empresyonist Paul Gauguin (1848-1903) gibi, akademik sanatın aşınmış karmaşıklığına karşı çıkabilecekleri hem yalın, hem de incelikleri olan bir üslup aramaktadırlar. Bonnard’ın bir özelliği de Japon tahta oymacılığına duyduğu tutkudur. Bu sanat türünün düz renkleri, ritmik düzenlemeleri ve genellikle ince bir güldürü içeren kompozisyonları ona çok çekici

²⁶⁸J.v. Rij, 2001, p.39.

²⁶⁹G.Ambrose ve P.Harris, 2010, s.42.

gelmektedir. Bonnard zaman zaman, daha düz, daha yumuşak tonlu ve biçimlerin düzenlenişiyle süs öğelerine ağırlık veren daha büyük boy resimler de yapar.²⁷⁰

Fransız ressam ve yazar Maurice Denis'in (1870-1943) Japon sanatının sadeliğine duyduğu hayranlık ve esinlenme, 1890 tarihli “Yeni Gelenekçiliğin Savunusu” manifestosunda da açıkça ifade edilir:

“Unutmayalım ki resim –bir savaş atı, çıplak bir kadın ya da herhangi bir konunun ifadesi olmasından önce – belli bir düzene göre yerleştirilmiş renklerden ibaret düz bir yüzeydir.”²⁷¹

İngiliz “Arts&Crafts” hareketi gibi akımların muhalif olduğu başlıca problem, endüstri ürünlerinin tektipleşmişliği ve özgün bir estetikten uzak oluşudur. Bu tür hareketlere ilham veren Japonisme’in sembolik gündelik eşyaları, tam olarak bu hareketlerin aradığı doğallığı öne çıkarır. Sözcüme rustik görünümlü bir çay seramiği olan “*raku*” sözü edilen özgünlükte bir zanaat işidir: “Endüstri sanatlarının vurguladığı güzellik ölçüleriyle ‘kaba saba’ hatta ‘yavan’ bir ürün.”²⁷² “Japonlar sanatları, altlı üstlü raflara koymak yerine, yan yana dizerek tek tek tanımayı yeğ tutarlar. Batı dünyasına uyararak bugün bizim “zanaat” saydığımız pek çok iş gücü, Japon kültüründe soylu, saygın ve yaşayan sanatlardır.”²⁷³

Yüzyıl dönümünde Avrupalı ressamlar Japon ressamları taklit etmeye ve resimlerinde yelpazeler, demlikler, kimonolar kullanmaya başlarlar. İngiliz ressam James Abbott McNeill Whistler (1834-1903), Avrupa’da Japonisme’in önemli temsilcilerinden olur. Böylelikle egzotik aşamasını atlatan Japonisme, avangard ressamları tetikleyen modellerden biri haline gelir.²⁷⁴

Yüzyılın sonunda Doğu’nun süslemeci yaklaşımı ile Uzak Doğu’nun sadeliğinde yeni bir sanatsal dil oluşturmayı hedefleyen ve Art Nouveau stilinde eserler veren topluluklardan biri de, Avusturya’da bir grup muhalif genç ressamın önderliğinde kurulan “Sezession”dur. Yeni ifade biçimleri arayan Sezessioncuların yeni bir güzellik

²⁷⁰ Nibert Lynton, *Modern Sanatın Eski Ustaları: Modern Sanatın Öyküsü* (Çev. Cevat Çapan, Sadi Öziş), Remzi Kitabevi, İstanbul, 2004, s. 204.

²⁷¹ Ahu Antmen, *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*, Sel Yayıncılık, İstanbul, 2008, s.31.

²⁷² B. Güvenç, 1980, s.124.

²⁷³ A.g.e., s.120.

²⁷⁴ J. Rij, 2001, s.40.

ideali vardır; iktisadi, siyasi veya mali baskılardan uzak bir hareket yaratmak.²⁷⁵ 1900 yılında düzenlenen sergileri Japon sanatına adanmıştır: Avrupa’da Japon sanatının etkisiyle doğan Japonisme akımına bir saygı duruşu niteliğindeki sergi, bütün sanat dallarında bir uyanış dönemine işaret etmektedir.²⁷⁶

“1872 de koleksiyoncu ve yazar Philippe Burty, La Renaissance Litteraire et Artistique de yazdığı birkaç makalede “Japonisme” terimini ilk kez kullanmaya başladığında amacı, Japon sanatından sanatsal, tarihsel ve etnografik alıntularla yeni bir sanat alanı oluşturmaktır. iki buçuk yüzyıllık bir izolasyonun ardından uzak ve egzotik Japonya ve kısa zamanda moda olan “Japonisme” sanatın tüm bölümlerinde estetik meselelere ilham kaynağı olmuştur. 1867 Paris Dünya Fuarında sonra bir Japonya “patlaması” yaşanmıştır. Bu sergiye müteakiben Hokusai en çok adı geçen Japon ressamıdır.”²⁷⁷

Japonisme kelimesi, Japon tasarımlarının prensiplerinin Batı sanatına entegrasyonu ile eş anlama gelir. Öte yandan “*Japonaiserie*” sözcüğü, egzotik ve modaya uygun niteliklerinden dolayı, Japon sanatına yönelik daha yüzeysel bir ilgiyi yansıtır.²⁷⁸

Zanaat alanında üretim ve endüstri Japonaiserie’den ziyade Japonisme’e yakındır ama kesin bir ayırım yapmak her zaman mümkün değildir. Sözgelimi İtalyan besteci Giacomo Puccini’nin (1858-1924) “Madame Butterfly” operasında Japon Ulusal Marşı’nı kullanması, “Japonisair”e bir örnek olarak kabul edilir. 1850’lerden itibaren ekonomik ve politik nedenlerle de Japonisme yükselişe geçer. Bu tarihten itibaren Japonya, Amerika ve Avrupa ülkeleri ile serbest piyasayı güçlendiren anlaşmalar yapmış; bu dönemden önce, iki yüzyıldan fazla bir zaman izole bir hayat sürmüştür. 18. yüzyılın sonunda Japonisme bir stil olarak Batılı sanatçıları etkilemeyi sürdürse de, 1900’lerin başında ömrünü tamamlamıştır. Yeni bir Japon sanatı dalgası yüzyıl dönümünde keşfedilmektedir. Japonya’da artık sanatın varlığını ve önemini fark eden bir görüş, blok baskı gibi popüler sanatlarla ve 19. yüzyıl eşyalarıyla ilişkilidir.²⁷⁹

İvan Bilibin illüstrasyonlarında, kimi zaman Ukiyo-e sanatçılarına doğrudan göndermelerle, kimi zaman da beyaz alan kullanımı, siyah konturlar, akıcı grafik

²⁷⁵ Anonim, 2010, s.190.

²⁷⁶ A.g.e., s.226.

²⁷⁷ Meryem Gökmen, 2007. s.42.

²⁷⁸ J. Rij, 2001, s.42.

²⁷⁹ J. Rij, 2001, s.s. 55.

çizgiler gibi teknik detaylardaki etkilenimlerle, Art Nouveau'nun geleneksel kökenlerinden biri olan Japon sanatından izler görmek mümkündür.

“Çar Saltan” masalı için hazırlanan, oldukça minimal bir ifadeye sahip illüstrasyonda bir fıçı, dalgalar arasında yol almakta, dalgaların saçtığı ışık ve suların parıltısı, minik yıldızlarla betimlenmektedir. Bu illüstrasyon, dönemde Avrupa sanatını sade ve minimalist çizgileriyle etkisi altına alan Japonisme'in, Bilibin sanatındaki en sembolik yansımasıdır. Tüm bir kompozisyon, Japonisme'le özdeşleşmiş Ukiyo-e sanatçısı Katsushika Hokusai'ın “Kanagawa Açığında Büyük Dalga” eserinin kopyasıdır. Böylelikle Bilibin, eserlerinde Japonisme etkisini vurgularken, Hokusai'a doğrudan gönderme yapar (**bkz. Resim 68, 69**).

İllüstrasyon ayı zamanda, masalın gelişme bölümünden bir sahneyi betimler. Çariçe ile Çarın oğulları dünyaya gelir. Çar sefere çıktığında, kıskanç kızkardeşler ve anneler, değiştirdikleri mektuplarla, Çarın, Çariçe ile oğlunun bir fıçıya konup denize atılmasının emrettiğine saray çalışanlarını inandırırılar. Yetkililer Çaresiz, emri yerine getirir. Çariçe ve prens, fıçının içinde dalgalı denizlerde yıllar boyu sürecek yolculuklarına başlarlar.

Bilibin illüstrasyonlarının Japon Ukiyo-e'leri ile bir diğer ortak noktası da deniz kültürü etrafında gelişen efsanelerden kaynaklanan stilize deniz, balık, ejderha imgelerinin kullanımınıdır. Rus inancında denizle ilgili yaratıklar, daha ziyade suyun kutsal sayılması sayesinde yaygınlık kazanmıştır. Zira “Deniz Rus kültüründe geleneksel bir yere sahip değildir ve klasik Rus masallarında denize son derece ender olarak rastlanır. Denizin öbür tarafında bulunan ülkeler çok uzaktadırlar ve sıra dışıdırlar. Günümüz Rusçasındaki “*заграничный/ zagraniçnyı*” <sınır ötesindeki> ‘yabancı’ kelimesinin yerine eskiden “*заморский/zamorskiy*” <deniz ötesindeki> kelimesi kullanılmıştır.”²⁸⁰

Rus masalları için karakteristik olmayan, ancak “uzak” ve “öteki”ni imleyen bir simge olarak deniz, Bilibin için önemli bir doğa stilizasyonu aracı olmuştur. Sanatçı, denizin dalga ve katmanlarını Japonisme etkilenimiyle aktarırken, denizle özdeşleşen olağanüstü yaratıklara da yer vermiştir. Japon sanatçı Utagawa Kunisada'nın (1786-1865) Ukiyo-e'leri, Bilibin'in deniz ve ejderha çizimleri ile benzerlik göstermektedir.

²⁸⁰ E.N.Demiriz, 2009, s.25.

Her iki ressam da olağanüstü halk masallarından etkilenmişlerdir. **(bkz. Resim: 70-78).**

Denizin ikinci plana atılmasına karşılık özellikle pınar suyu ya da yaşayan su Rus kültüründe inanç nesnesi olmayı sürdürür. 19. yüzyılda hala suda yaşayan ruhlara ‘sunular’ verilir. Suda yaşayan mitolojik varlıkların yanı sıra Rus folklorunda suyun da kişileştirildiği görülür. Geçim ve güvenlikleri için suya bağımlı olan su kenarındaki toplumların üyeleri, suyun ruh halleri ve kaprisleriyle yakından ilgilenirler.²⁸¹

Kuş kanatlı ve yılan bedenli “dragon” imgesi, Rus halk kültüründe “*Dobrynya Nikitiç*” ve “*Zmey Goriniç*” ile birlikte anılır. Bu olağanüstü mitolojik yaratık, yeryüzü ile gökyüzünü birleştirmektedir. **(bkz. Resim: 70, 71, 72, 73).** “Zmey Goriniç efsanelerden masallara geçmiştir. Kötülüğü simgeler. Çok derin bir mağarada yaşadığı için ona Goriniç (dağ oğlu) denir. Genellikle masalarda üç başlıdır. Ağzlarından ateş püskürür. Mağarasından çıkıp göklere uçar, güneşi insanlardan saklar. Zmey Goriniç öldükten sonra kara bir buluta dönüşür, yağmur olup yere dökülür.”²⁸²

“Halk öykülerinde yer alan ejderhanın habis işleri arasında hem insanları hem de sığırları öldürmek, yemek, çayırları ve ekinleri yakmak, suyu ve gün ışığını çalmak, kuraklığa neden olmak ve ele geçirdiği toprakları genellikle yakıp yıkmak vardır. Ne var ki hepsinden öte bir etkinliği öykülerdeki yerini tanımlar: insanları kaçırmak, ejderha tarafından yenmeye veya onun metresleri olmaya yazgılı kadınların kendisine verilmesini talep etmek ya da onları baştan çıkarmak.”²⁸³

Ejderhalar birçok ülkenin mitolojisinde önemli rol oynamaktadır. “*Lubki*” adı verilen Rus halk gravürlerinde ejderha keskin pençeleri, uzun ve kıvrılan bir kuyruğu, her birinde sorguç ya da taç bulunan üç ya da altı başı olan, kanatlı, pullu bir canavardır. Dikenli bir dili vardır ve kuyruğu da dikenli veya püsküllü olabilmektedir. Aziz Egorii ile ejderha arasındaki savaş da Rus ikonalarında resmedilir. Bazı illüstrasyonlarda aziz, ejderhaya kargısını saplarken gösterilir. Bu sahne 12. ve 18. yüzyıllar arasına tarihlendirilen ikonaların birçoğunda bulunabilir.²⁸⁴ 10. ve 14. yüzyıllar arasında Kiev devrindeki “*bilini/efsaneler*” Kiev Ruslarının dış düşmanlara karşı kahramanca savunulmasını; 10. yüzyılın ikinci yarısında yaşayan ve Kievli I. Vladimir’in amcası

²⁸¹ E. Warner, 2010, ss.35-38.

²⁸² E.N. Demiriz, 2009, s.144.

²⁸³ E. Warner, 2010, s.115.

²⁸⁴ A.g.e., ss.110-111.

olan tarihsel Dobrnya figürüyle özdeşleştirilen, ejderha öldüren Dobrnya Nikitiç'i konu edinir.

Dağlara ek olarak halk öykülerinde de ejderha su ve ateşle ilişkilendirilmiştir. Dobrnya'nın ejderha ile savaşı, Hıristiyanlığın halen Paganizm'in canavarlarıyla mücadele ettiği düalist inanç döneminde ortaya çıkmıştır. Bu nedenle ejderhanın Paganizm'in sembolü ve Dobrnya'nın Hıristiyanlığın savunucusu olduğunu anlamak zor değildir.²⁸⁵

Bilibin'in sanat hayatında Mısır döneminin önemli bir eseri olan “*Svyatye Boris i Gleb na korable/Aziz Boris ve Gleb Gemide*”de Bilibin, Japon tahta baskılarında da sıklıkla kullanılan balık imgesini hem Hıristiyanlığa bir gönderme hem de illüstrasyon sanatının işlevselliğini yansıtan bir detay olarak kullanmıştır (**bkz. Resim: 77**) Hıristiyanlığın ilk yüzyıllarında da inanç ilkeleri simgesel bir anlatımla dile getirilmiştir. Sözgelimi Kurtarıcı İsa balık simgesiyle gösterilir. Bu simgecilik Ortaçağ insanının mizacına uygun bir imgelemsel ve eğitsel olanağa zemin hazırlamıştır.²⁸⁶ Dekoratif, simetrik, renkli, birkaç bakış açısını birleştiren bu çalışmada sanatçı, hareketli balıklar ile denizin derinliklerini simgelemektedir. İllüstratör Mustafa Delioğlu, illüstrasyonu yaratma sürecinden örnekler verirken: “Okurun hayalgücünü kısıtlamamaya çalışırım. Metinde anlatılan olayın fonunda deniz varsa birebir denizi görüntülemek yerine sayfanın kenarında zıplayan bir balık bize deniz imgesini verecektir” der.²⁸⁷ Bilibin de pek çok çalışmasında derin denizleri stilize balık figürleri ile betimlerken, aynı zamanda illüstrasyonların altmetnindeki Hıristiyan içeriği vurgulamış olur.

İnsan ve hayvan figürlerinin özellikle giysilerdeki motiflerle süslenmesine karşın, hatlarının ve yüz ifadelerinin olabildiğince sadeleştirilmesi, Japonya'da primitiv sanatlara duyulan hayranlığın bir göstergesidir. Bilibin ise geleneksel Rus baskılarındaki yoğun dekorlamalardan olduğu kadar, figürlerin ifadelerindeki detaysızlıktan ilham almaktadır. Japon ressam Okumura Masanobu'nun (1686-1764) “At Üstünde Genç Bir Samuray” (**bkz. Resim: 79**) adlı çalışmasında, dönemin karakteristik bir üslubu olarak, figürün cinsiyetini ele vermeyecek kadar yalın yüz hatları kullanılır. Bilibin illüstrasyonlarında da aynı üslubun benimsendiği görülebilir.

²⁸⁵ A.g.e., s.113.

²⁸⁶ U. Eco, 1999, ss.83-84.

²⁸⁷ Mustafa Delioğlu, *Sanat Dünyamız*, S.98, Bahar 2006, s.129.

Japon sanatının minimal yaklaşımı kadar, ilkel sanatların detaycılıktan uzak, doğal tavrının da burada Rus ressamı etkilediğini belirtmek gerekir. Zira Bilibin, “Mir iskusstva/Sanat Dünyası” çevresindeki meslektaşları ile primitiv sanatların modernizmin yeni ilham kaynaklarından oluşunu gündeme getirmiştir.

19. yüzyıl sonu ve 20. yy. başı arasındaki geçiş döneminde, modernist Rus sanatçılar, çocuk resimlerinde, eski *luboklarda* (halk baskıları), hatta delilerin resimlerinde insan doğasının derin özünün ifadesini ararlar ve eski profesyonel bakıştan azat edilmiş yeni estetiğe erişmeye çalışırlar.²⁸⁸ Bilibin, yeni yüzyılda sanatçıların farklı ifade biçimlerine besledikleri tutkudan söz eder: “Luboklara, ikonografi kanonlarına, küçük yaştaki çocukların çizimlerine ve hatta delilerin çizdiklerine.”²⁸⁹ Leon Bakst da, “Çocuk resimleri... Sentezi, renkleri pek çok sanatçının yeni arayışının gizli sloganları oldu”²⁹⁰ derken, amatör sanata ve yeni arayışlar çerçevesinde, akademizme karşı alaylılığa duyulan ilgiden söz eder.

Bilibin illüstrasyonlarına ilham verdiğini gözlemlediğimiz Japon sanatı, Avrupa avangardına pek çok yeni ve faydalı fikir getirir ama halkın bu sanata ilgisi yıllar geçtikçe azalmıştır. Japonya'nın modern dünyanın gücüne erişmesi, yurt dışındaki imajını değiştirir ve 1894-1895 arasında Çin'e başarılı askeri müdahalesi dünyaya soğuk bir etki yayar. İngiliz Japonya uzmanı Hall Chamberlain (1850-1935), Japonların “şimdikinden (o dönemdekenden) farklı bir şey olmak istediklerini” söyler. Bu da sanat alanında büyük oranda Japonisme'in egzotik aşamasını geride bırakmasıyla gerçekleşir. Zamanla Japonisme bir moda, bir çılgınlık, bir delilik halini alır. Bu bağlamda “Madame Butterfly” da Japonisme'in bir ürünüdür.²⁹¹ 1900'lerin başında Japonisme etkisini kaybetmeye başlar. Ama bu etki öyle güçlüdür ki, çekilmesi çok yavaş gerçekleşir.

Bu alt başlıkta, çekilme döneminden önce Japonisme'in, Rus modernizmini halk sanatına ait geleneksel unsurların yeniden işlenmesi ve dönüştürülmesiyle şekillendirmek isteyen bir illüstratör olarak İvan Bilibin'in eserlerindeki etkisine değindik. Japonisme'in, sanata primitiv yaklaşımı ve Art Nouveau süslemeciliğini

²⁸⁸ M. Naşokina, 2004, s.49.

²⁸⁹ A.g.e., ss. 47-48

²⁹⁰ A.g.e., s.49

²⁹¹ J.v.Rij., 2001, s.56.

dengeleyen sade teknikleri aracılığıyla sanatçının illüstrasyonlarını etkilemiş olduğu sonucuna eriştik. Japon sanatında güzel kadın imgesine verilen önemi, bir sonraki alt başlıkta Art Nouveau’da kadın bedenini ele alırken tartışacağız.

3.2. Erkeğin Seyrine Sunulanlar ve Cadı İmgesi: Mitoloji, Gotik ve Art Nouveau’da Kadın Problemi

“Görme Biçimleri”nde İngiliz Sanat Eleştirmeni John Berger (1926), “Kadın olarak doğmak, erkeklerin mülkiyetinde olan özel, çevrelenmiş bir yerde doğmak demektir. Kadınların toplumsal kişilikleri, böylesine sınırlı, böylesine koşullandırılmış bir yerde yaşayabilme ustalıklarından dolayı gelişmiştir.”²⁹² der ve sanatta kadın imgesinin, devamlı erkek izleyicinin bakış açısı üzerinden şekillendirildiğini vurgular. Kadınlar erkeklerden çok değişik bir biçimde gösterilir, bu durum, “ideal” seyircinin her zaman erkek olarak kabul edilmesinden, kadın imgesinin onun gururunu okşamak amacıyla düzenlenmesindedir.²⁹³

Mitolojik söylencelerden tek tanrılı dinlere, toplumu düzenleyici yasalara olağanüstü güçler atfederek bu yasaların inandırıcılığını ve iktidarını artırmaya yönelik her türlü sistemde kadın, bedeni ve cinselliğiyle, erkek karşısındaki “görevleri” ve sözde “tehlikeli” nitelikleriyle konumlanır. Edebi kurguda bir tip olarak “femme fatale”in²⁹⁴ ve Art Nouveau’da güzel kadın bedenlerini olumlamanın kökeni de, mitolojiye dayanır. Aynı zamanda Gotik edebiyat sonrası illüstrasyonlar ve Art Nouveau’nun, konularını kimi zaman doğrudan mitolojiden alması, söz konusu cinsiyetçi yaklaşımı güçlendirmiştir.

“Toplumsal bilimlerin bakış açısına göre, dinler toplumsal olarak inşa edilmişlerdir. (...) Sınıf, ırk ya da cinsiyet aidiyeti, en mahrem olarak algılananları da dâhil olmak üzere dini pratikleri belirler ya da bunların sınırlarını çizer. (...) Kadınların dinlerle ve dinlerin kadınlarla olan ilişkilerinin toplumsal cinsiyet, ırk ve sınıf ilişkileri çerçevesinde tahlil edilmesi gerekir.”²⁹⁵

²⁹² John Berger, *Görme Biçimleri* (Çev. Yurdanur Salman), Metis Yayınları, 2005, s.46.

²⁹³ J.Berger, 2005, s.64.

²⁹⁴ Femme fatale, ilişkiye girdiği erkeklere sonunda büyük sıkıntılar yaşatan çekici ve baştan çıkarıcı kadın. Fransızca’da "felakete neden olan kadın" anlamına gelir. http://tr.wikipedia.org/wiki/Femme_fatale (E.T. Mayıs 2013) Ayrıca femme fatale, dinmek bilmeyen hırsları için cinselliğini kullanan ölümcül kadın tipi olarak tanımlanabilir. (M.Ö. Sezer, 2010, s.85.)

²⁹⁵ Helena Hirata, *Feminizm Sözlüğü* (Çev. Gülnur Acar-Savran), Kanat Yayınları, 2009, s.112.

Din olgusu içinde kadın bedenini ele alırken, “toplumsal cinsiyet, toplumsal iktidar ve beden denetimi” arasındaki ilişkiyi ele almak gerekir.²⁹⁶ Tektanrılı dinler, kutsal kitaplardan başlayarak bu denetimi somutlaştıran buyruk ve yorumlarla doludur:

“Ve kadına şöyle dedi Tanrı: “Senin acılarını ve doğurganlığını artıracam; çocuklarını acı içinde dünyaya getireceksin, arzuların kocana yönelecek ve seni o yönetecek. (Tekvin, Genesis)”²⁹⁷

Kadın bedeni, cennetten kovulmanın müsebbibi olduğu gerekçesiyle en baştan günahkâr ve kirli addedilir. Yeryüzünde onun bedenine atfedilen görevse, eşine itaat etmek ve soyun devamını sağlamak için üremektir. Varoluşunu erkeğe ettiği hizmetlerle meşrulaştırabilen kadın, sanatta da erkek ressam ile erkek izleyicinin bakışına göre şekillenir.

“Korkunun bir yansıması olarak beden kaçınılması gereken, günaha sürükleyen, nefsi baştan çıkarıcı, kısacası cehenneme giden kestirme bir yol olarak görülmekteydi. Beden meselesi Şeytan-cadı (kadın) ilişkisi içerisinde önemli bir yer tutmaktadır. Çünkü kadın yaradılış itibarıyla bedenine daha çabuk yenik düşen onun istediklerini yerine getirmeye daha hazır cins olarak kabul edilmekteydi.”²⁹⁸

İvan Bilibin’in çok tanınmış iki afişinde, kadın bedeninin günah ile kurulan ilişkisi ve “femme fatale” prototipinin Slav mitolojisindeki yansıması görülür. İvan Bilibin’in Alkonost ve Sirin afişlerinde, Ruslar için güzellikleri kadar büyüleyici güçleriyle ölümcül olabilen iki dişil mitolojik yaratık betimlenmektedir (**bkz. Resim: 80-81**).

İnanışa göre cennet kuşu Sirin, denizde yaşar ve tatlı tatlı şarkı söyler. Sesini duyan denizciler uykuya dalar ve gemiler kayalara Çarpar. Eğer insanlar sesini karada duyarlarsa büyülenirler. Sirin efsanesi, doğunun bir mirasıdır. Hindistan’da doğan güzel gözlü kuş kadın efsanesi, harikalar diyarı imgesiyle birlikte gelmiştir. Doğudan gelen eşyalar, Volga üzerinden gemilerle taşınırken, beraberinde uzak ülkelerin efsaneleri ve masalsı adetleri de taşınmıştır. Karadeniz ve Dnyeper üzerinden Kiev devleti ile Doğu

²⁹⁶ Fatmagül Berktaş, “Tektanrılı Dinlerde Kadın Bedeninin Toplumsal Denetimi”, http://www.jmo.org.tr/resimler/ekler/33ef4454daf7078_ek.pdf?dergi=HABER%20B%DCLTEN%DD, s.36. (E.T. Mart 2013)

²⁹⁷ J. Berger, 2005, s.48.

²⁹⁸ Fulya İçöz, Masalda Cadı: “Ötekinin” Arketipi, Ege Üniversitesi SBE, İzmir, 2008 (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi) ss.26-27.

ülkelerinin ilişkisi sayesinde, 12. yüzyılda Sirin imgesi kitapları, takıları ve mimari yapıları süslemiştir.²⁹⁹

Slav mitolojisinde yarı kuş yarı insan mitolojik yaratıklar, insanlara mutluluk ya da acı getiren kutsal ya da uğursuz, simgesel varlıklardır. Hüma, diğer adıyla “Gamayun” kuşu, Alkonost, Sirin, Stratim ve Feniks bu yaratıkların en tanınmışlarıdır. Hüma kuşu uçmaya başladığında, ölümcül fırtınalar kopar. Ötüşü insanlara mutluluk getirir. “Gamayun kuşu tanrıların emirlerini insanlara bildirir, geleceğin sırlarını açıklardı.”³⁰⁰ Alkonost, İriya denen Slav cennetinde yaşar. Sesini duyan, derin bir uykuya dalar, bu dünyadaki her şeyi unuttur. Sirin’e olumsuz nitelikler atfedilmiştir, karanlık güçleri olduğuna inanılır. Boynundan itibaren kuş gövdeli, güzel yüzlü bir kadın biçimindedir. Sesi, insanlara mutsuzluk, şarkıları ölüm getirir. Stratim okyanusta yaşar, öttüğünde fırtınalar kopar ve kanatlarını açtığında denizler dalgalanır.

Slav mitolojisindeki kuş kadınlar, Yunan mitolojisinin su perilerinden etkilenmişlerdir. Pek çok kültürde denizde yaşadıklarına inanılan sirenler ve deniz kızları, bir yandan güzellikleri ile erkekleri büyülemekte, öte yandan onlara felaket getirmektedirler. Çağdaş sanatta bu geleneksel nitelikler dönüştürülerek, bu imgelerin alt metnindeki şehvet unsuru bir pazarlama stratejisi olarak öne çıkarılmaktadır:

“Batı kültüründe, reklamcılıkta ve sanatta, tipik deniz kızı resimlerinde, deniz kızları genellikle erkeklerin cinsel tatmini için sergilenirler. Deniz kızı resimleri, onları baştan çıkarıcı pozlarda, göğüsleri açık biçimde gösterir. Deniz kızlarının geleneksel olarak belden aşağısının balık olması gerekirken, sanatçılar bu ölçüyü daha aşağıya kaydırmakta, böylelikle insanların kalçalarını da sergilemektedirler.”³⁰¹

“*Русалки/Rusalki*” yani deniz kızları bazen balık, bazen kız, bazen deniz kızı gibi görünürler. Haziranda su kızları karaya çıkar, geceleri ağaçların dalları arasına saklanırlar. Birbirlerine seslenir, yakınlarından geçen insanları sesleriyle büyüleyip suya çekerler.³⁰²

²⁹⁹ S.K. Jegalova, *Russkaya narodnaya jivopis*, Prosveşeniye, Moskva, 1984, s.79.

³⁰⁰ E.N. Demiriz, 2009, s.134.

³⁰¹ Linda Mostert, “The Balloon Woman: Reinventing Mermaid Myths in Contemporary South Africa”, *1st Global Conference Evil, Women and the Feminine*, Nelson Mandela Metropolitan University, Budapest, Hungary, 2009, p.6.

³⁰² E.N. Demiriz, 2009, s.140.

“Rus mitolojisindeki Rusalkalar, ‘yüceltilmiş güzellik, arzu, aşk, bereket, doğanın doğurganlığına sebep olmak, öte yandan ölüm ve bu ölümün lirik bir anlam katılarak yüceltilmesi ve kilisenin (dinin) onayı dışında kalmak” anlamlarının temsilidir. Su perileri Rusalkalar, vaftiz edilmemiş, nehirlerde boğularak ölen ya da öldürülen genç kızların ruhlarıdır. (...) Rusalkalar yalnızdır, sürekli kendilerine bir hayat arkadaşı ararlar. Dansları ve şarkılarıyla büyüleyerek tuzağa düşürdükleri erkekler ya nehirde boğulur ya da ‘karanlıkları, yer altı suyunu, ölümü’ temsil eden Rusalkaların kölesi olurlar.”³⁰³

Günahkâr kabul edilmesine karşın kadın bedeni ve onunla ilişkilendirilen dişil yaratıklar, her daim sanatın temel izleklerinden olmuştur. 1880’lerin sonunda Fransa’da ortaya çıkan Art Nouveau, Gotik, Rokoko gibi türlerin sentezine dayanır ve folklordan etkilenir. Doğal, kıvrımlı çizgiler ve çiçek süslemeleri türün belirleyici nitelikleridir. Art Nouveau’da en gözde motiflerden biri, dağınık uzun saçları çiçek dallarıyla süslenmiş genç, sağlıklı ve zarif kadın bedenleridir.

“Diğer sanat biçimlerinden, daha kısa ömürlü ve zamana bağımlı bir sanat dalı olan grafik tasarım, Art Nouveau’nun çiçek motiflerini hemen benimsemiştir. Chéret, Grasset, Toulouse-Lautrec’ten sonra özellikle Mucha 1895 ve 1900 yılları arasında Art Nouveau’ya en geniş kapsamlı ifadesini kazandırmıştır. Moravia halk sanatı ve Bizans mozaiklerinden izler taşıyan çalışmalarının başlıca konusu, büyü ve gizem dolu tavrıyla, bitki ve çiçeklerin stilize edilmiş biçimlerinden oluşan motiflerin ortasında yer alan bir kadın figürü olmuştur. 1900’lerde Mucha’nın yapıtlarının büyük yaygınlık kazanması sonucu, L’Art Nouveau yerine ‘Mucha stili’ deyimini kullanılır olmuştur.”³⁰⁴

Art Nouveau’nun stil gereği benimsediği zarif kıvrımlara en uygun imge, özellikle Çek ressam Alphonse Mucha’nın (1860-1939) tanrıça çekiciliğindeki betimlemeleri ile yaygınlaşan kadın bedeni olmuş; sağlıklı bedenlerin üzüm gibi şehvet uyandıran meyvelerle, çiçekler içinde resimlenmesi de, tek tanrılı dinlerin cennet idealindeki kadın tipine uyum göstermiştir. Sözelimi Kur’anda: “Orada bakışlarını yalnızca eşlerine çevirmiş / Kadınlar vardır ki / Bunlardan önce kendilerine / Ne bir insan ne bir cin dokunmuştur... / Orada huyları güzel / Yüzleri güzel kadınlar vardır / Otağlar içinde korunmuş huri kadınlar... (Rahman Suresi. 46-78. ayetler)” ifadesi yer alır.³⁰⁵

³⁰³ M.Ö. Sezer, 2010, s.95.

³⁰⁴ D. Bektaş, 1992, s.24.

³⁰⁵ F. Berktaş, s.42.

İslam'ın cennet tasarımında insanoğlu, doğal çevresiyle mücadele etmek zorunda kalmaz. Müminin cennetteki yaşamı, dar bir eylem yelpazesıyla sınırlıdır: Beslenmek ve uyumlu cinsel eşlerin, yani hurilerin yanı başında dinlenmek. Sonsuza dek güzel, genç ve bakire kalacak cinsel eşlerin varlığıyla, bu tasarım tamamlanır.³⁰⁶ Oryantalist sanatta, sıklıkla uzanır vaziyette betimlenmiş, dolgun ve sağlıklı vücutlu, güzel yüzlü, çiçekler ve meyveler arasında tasvir edilmiş kadın bedenleri de, Doğu'da her daim hüküm sürdüğü varsayılan, İslami cennet tasarımının dünyadaki yansıması olan “harem” kültürünün bir tezahürüdür.

Kurumsallaşmış din ile yerleşen, erkek hayal gücü ile şekillenen bu ayrımcı ve cinsiyetçi yaklaşımlar, dünya siyasi tarihindeki gelişmelere paralel olarak muhalefetle karşılaşmış; ötekileştirilen gruplar hak talepleri adına örgütlenmeye başlamıştır. Kadın hakları mücadelesinin başlangıcı, 1789 Fransız Devrimi'yle yükselen “eşitlik ve özgürlük” dalgasına rastlar. ABD'deki kadın hakları hareketi daha çok burjuva kökenli kadınlar tarafından ve işçi hareketinden kopuk olarak yürütülür. 19. yüzyılın sonlarından itibaren işçi hareketi içinde kadınlara özellikle de kadın işçilere verilen önem artar. Kadınların üretime katılması, sosyalist hareketin gelişimi açısından yararlıdır ve kadın işçilerin örgütlenmesine özellikle önem verilmiştir. 1910'da toplanan II. Kadın Enternasyonalinin aldığı kararlar arasında 1857'de New York'lu kadın işçilerin kitlesel biçimde greve gittikleri gün olan 8 Mart tarihinin uluslar arası kadın günü olarak kutlanmasına karar verilir.

“Başlangıçta oy hakkı savunucularının ve [varoluşçu] feministlerin mücadelesi olarak kadın hareketi bir tasarı ve tarih zamanı olarak kendisine çizgisel zamanda bir yer edinmeye çalıştı. Bu anlamda hareket dolaysız bir şekilde evrenselci olmakla birlikte, aynı zamanda da ulusların toplumsal ve siyasi yaşamlarına derin kökler salıyordu. Kadınların bütün siyasi talepleri –eşit işe eşit ücret, toplumsal kurumlarda erkeklerinkine denk bir güç sahibi olmak, gerektiğinde, yani çizgisel tarihe dahil olmakla bağdaşmadığında kadınsı ya da anaç diye addedilegelmiş değerlerin reddi- bütün bunlar belirli bazı değerlerle kurulan *özdeşim mantığının* bir parçasıdır; kuşkusuz bu değerler ideolojik değil (ideolojik olanla, haklı olarak gericiliğe karşı mücadelenin bir parçası olarak mücadele ediliyordu) ulus-devlette egemen olan akılcılığın mantıksal ve ontolojik değerleriydi. Şimdi burası bu özdeşim mantığının ve ondan türeyen mücadelenin kadınlar için sağladığı ve sağlamaya devam ettiği yararları (kürtaj, doğum kontrolü, eşit ücret, mesleki kabul vb.) saymanın yeri değil; kısa zamanda bütün bunların Sanayi

³⁰⁶A.g.y.

Devrimi'nden de önemli sonuçları olacak. Yaklaşımı evrenselci olduğu ölçüde bu akım “Evrensel Kadın” etiketi altında farklı ortam, çağ, medeniyet ya da ruhsal yapılardaki kadınların sorunlarını *küreselleştirir*. Bu küresel tarz kadın *kuşaklarını* ancak bir halef-selef ilişkisi olarak, kurucuların öngördüğü programın giderek gerçekleştirilmesi yolunda bir ilerleme olarak tasarlayabilir.³⁰⁷

Kadın hareketinin tetikleyici gücüne karşın, özellikle Marksistler için feminizm kavramı “şüpheli” kabul edilmiştir. Bu hareketin burjuva bireyciliğin bir başka sürümü olduğunu, proleter kadınları kandırmaya çalıştığı ve sınıf mücadelesini böldüğünü savunmuşlardır. Kendileriyle birlikte mücadele edenleri gösterip onlarla bu ataerkil güçlerinin kırılması gerektiğini vurgulayan Marksistler hala eskisi gibi kadın sorununun sosyalizm içinde otomatik olarak çözüleceğine inanmışlardır.”³⁰⁸

Avrupa’da olduğu gibi Rusya’da da kadın sorunu işçi ve köylü sınıf arasında keşfedilmemiştir. 20. yüzyılın başlarına dek, bu sınıflar kadın hareketinde hemen hiç rol oynamaz. Rusya’da kadın özgürleşmesi, öncelikle soylu kadınlar arasında başlar. Kendi de yabancı asıllı olan Katerina, Avrupalılaşmada kadınlar için bir rol-model olur. 18. yüzyılın sonunda Rusya’da kadınlar yüksek sosyete de iyi okumuş, kültürlü ve erkeklerden daha görgülüdür. Ama bu kadınların çoğu, pahalı özel eğitimler alır. Edebiyatta sentimentalizmle birlikte, muhafazakârlık yükselir. Kadın, zekâsının yanında sınırlarının da farkındadır. 1860’a dek, sadece soylular eğitimden faydalanırlar. 1764’te II. Katerina’nın kurduğu okullar, kadınlara “genç birer hanımefendi” iyi bir eş ve anne olmayı ve Fransızca’yı öğretir. Rus kadını Yevgeni Onegin’in Tatyana’sı gibi “erdem ve anneliği” temsil eden romantik bir idealizasyona dönüşür.³⁰⁹

“Masallarda genç bir kız için en önemli sosyal konum evli kadın olmaktır. Bu yüzden Kükedisi baloya katılır, bu yüzden Pamuk Prenses üvey annesi tarafından bir tehdit olarak görülür. Bir kadın için en önemli amaç, evlenmek ve sonsuza kadar mutlu yaşamaktır, onun için başka bir yol yoktur. Eğer bu yoldan çıkmayı denerse ya bir ormanda tek başına kalmaya ve cadı olarak etiketlenmeye mahkûm olur.”³¹⁰

³⁰⁷ Julia Kristeva, “Kadınların Zamanı” (Çev. İskender Savaşır), *Deftir Dergisi*, Bahar 1994. Sayı: 21, s.12.

³⁰⁸ Gisela Notz, *Feminizm* (Çev. Sinem Derya Çetinkaya), Phoenix Yayınevi, Ankara, 2012, ss.88-89.

³⁰⁹ Richard Stites, *The Women's Liberation Movement in Russia: Feminism, Nihilism, and Bolshevism 1860-1939*, Princeton University Press, New Jersey, 1991, p.15.

³¹⁰ F. İçöz, 2008, s.54.

“Masal, ödülleri ancak bağımlı kadın tiplerine sunar. Bağımsız kadın tiplerine ise, olağandışının sınırlarına çekerek yer verir: Büyücüler, dev anaları, ecinniler, peri kızları...”³¹¹ Slav mitolojisinde Baba Yaga, tehlikeli ve sert görünüşüyle olduğu kadar, ormanda bir erkeğe bağımlı olmadan, yalnız yaşamasıyla da cadı prototipine uyum gösterir. Kimi durumlarda masal kahramanı için bir sınama aracı ve gizli bir yol gösterici işlevi üstlense de, kendisiyle anılan imgeler korkuyu çağrıştırmaktadır. Baba Yaga'nın görünüşü de, masallardaki “saf ve iyi” genç kadınların aksine, çirkin, sağlıksız ve korkutucudur (**bkz. Resim 2**).

Baba Yaga masallara efsanelerden ve mitolojiden girmiştir. Aslında efsanelerde kadın değil, Babay isimli ihtiyar bir erkek olarak anlatılır. Çok eski zamanlarda birçok halkta ergenlik çağına giren çocuklar kendi yeteneklerini topluma ispat ederek erkek olarak adlandırılmaya hak kazanırlardı. Slavlarda bu çocuklar ormana gider, orada bir süre kalıp mücadele ederek hayatta kalmak zorundaydılar. İşte Babay onları sınavan tecrübeli ve yaşlı adamdı.³¹² Doğu masalları ile Rus masallarının insan yiyen yaşlı kadın tiplmesi, Baba Yaga'ya denk düşer: “Bakmış ki koca Dev-Karısı oturmuş, güneşleniyor. Memelerini de omuzlarına atmış...”³¹³ Aynı cadı tipinden, Rus masallarında da söz edilir:

“Rus köylüleri, dağdaki mağaralarda kurdukları evlerde insanlar gibi yaşayan, ormanların “Vahşi Kadınları”nı bilirler. Bunlar, alımlı başları küt, uzun gür saçlı ve gövdeleri tüylü güzel dişilerdir. Koşarken ve çocuklarına bakarken memelerini omuzlarına atarlar. Toplu halde gezerler. Ağaç köklerinden yaptıkları merhemlerle yağlanıp kendilerini görünmez kılabilirler. Kazara onların görünmez dans eğlencelerine rastgelen kişi ölür.”³¹⁴

Bir Rus atasözünde, “*He женат - не человек/ Ne jenat, ne çelovek*” (“Evli olmayan insan değildir”) ifadesi yer alır.³¹⁵ Çalışmamızın ikinci bölümünde incelediğimiz sekiz masalın yedisinde, kahramanlar evlilikle ödüllendirilmektedir. Masaldaki arayışın varış noktası “evli olmak”tır. “Beyaz Ördek” masalında hâlihazırda evli olan Çar ve Çariçe'nin mutluluğu, Çariçe'nin tabi olduğu erkeğinden uzak kalması, onun sözünden

³¹¹ M.Ö. Sezer, 2010, s.19.

³¹² E.N. Demiriz, s.143.

³¹³ M.Ö. Sezer,2010, s.101.

³¹⁴ J. Campbell, 2000, s.96.

³¹⁵ R. Stites, 1991, s.8., (bkz. V.İ. Dal', Poslovitsı russkogo naroda, Hudojestvennaya literatura, 1989.)

çıkması ve bir “cadı”ya güvenmesiyle altüst olur. Çariçe, kulesinden çıktığı için beyaz bir ördeğe dönüştürülür (**bkz. Resim 31-33**).

Masalarda genellikle prens bir yolculuğa çıkar ve yolculuğun sonunda bir eşle ödüllendirilir. Bu masalda ise (“Beyaz Ördek”) durum farklıdır. Zaten evli olan masal kahramanı ilk fırsatta yeni bir eş arayışına girer. Pek çok feminist eleştirmen bu durumu fazlasıyla cinsiyetçi bulmaktadır. Tek bir kadın erkeği tatmin etmez ve dolayısıyla erkek kahraman mutluluğu başka yerde aramak durumunda kalır. Bu durumun sorumlusu da yine kadın kahraman olarak görülür.³¹⁶

Masaldaki ataerkil ideolojinin devamlılığı masal kahramanı kadınların söz dinlemesiyle yakından ilgilidir. Kendi hayatının kontrolünü eline almış ve yalnız yaşayan, bir erkeğe bağımlılığı bulunmayan cadı karakteri ise bu durumun tamamen dışındadır ve bu yüzden ataerkil düşünceye karşı bir tehdit oluşturmaktadır. O halde masaldaki ideolojinin devamı için bu karakter hep kötü ve çirkin olarak çizilmelidir.³¹⁷ “Beyaz Ördek” masalında Çariçe, kocasının sözünü dinlemeyerek kuleden dışarı çıktığı için bir ördeğe dönüştürülerek cezalandırılır. Bilibin’in halk masalları illüstrasyonlarında önemli yer tutan ve kadınların eşlerini bekledikleri mekânlar olan kuleler de cinsel altmetinlere sahiptir. (**bkz. Resim: 32**) “Kadının hapsedildiği kule, zindan gibi ulaşılması güç mekânlar fallik yan anlamlar içerir.”³¹⁸ Propp Çariçenin dış dünyaya açıldığı bu işleve “emre itaat etmeme” adını vermiştir. Emir veren ve tabi olanın cinsiyeti ise gözardı edilir. Bu noktanın, en azından bir biçimbilimci olarak Propp’un çalışma alanının dışında kaldığı söylenebilir.

Cadı prototipinin dönüşümü, kadının cinsel özgürlüğü fikrinin yükselişe geçtiği yıllarda gerçekleşir. Plastik sanatlarda yüzyıl dönümünün çıplak, yarı çıplak ya da toplumsal normlara aykırı betimlenen kadınları, bu kez erkek hazzının odak noktası değil, kendi özgürlüklerinin simgesi olurlar. *Fin de siecle* ruhunun isyankâr yapısı, bu kadın tipinin sanata aktarılmasını bir moda haline getirmiştir. Fransız grafikçi Jules Chrette’nin (1836-1932) dansçı kadın afişlerinde, yüzyılın sonunda gelenekten koparak özgürleşen kadını görebiliriz:

³¹⁶ Rachael Samuels, “Proppian Analysis of the White Duck”, http://clover.slavic.pitt.edu/tales/03-2/extra_credit/samuels-rachael_paper.pdf (E.T. Şubat 2013)

³¹⁷ F. İçöz, 2008, ss.54-55.

³¹⁸ M.Ö. Sezer, 2010, s.20.

“Tipik kompozisyonu, afişin ortasında yer alan ve hareket eden bir figür veya figürlerdir. Konu ne olursa olsun afişlerinde hep aynı güzel genç kadın tipine yer vermesi, halk tarafından hayranlıkla karşılanmış ve bu kadın tipi ‘chérette’ olarak adlandırılmıştır. Yarattığı bu kadın tipiyle, toplumda kadına yeni bir rol veren Chéret 'kadın özgürlüğünün babası' olarak nitelendirilmiştir. 'Chérette' topluma hâkim olan mazbut, iffetli kadın ve hayat kadını ikilemine bir alternatif getirmiştir. Ne aşırı iffet düşkünü ne de fahişe olan bu kendine güvenen kadının özgürce yaşayıp, hayatın tadını çıkarması, kısa elbiseler giyip dans etmesi, şarap içmesi, hatta halk arasında sigara içmesiyle Fransız kadını tarafından sadece giyimiyle değil aynı zamanda yaşam biçimiyle de taklit edilmiştir.³¹⁹

Özgürleşmiş kadının yanı sıra, yüzyılın sonunda kutsanan düşüş ve gece hayatının diğer yüzünde yer alan, esnek işçiler olan, emeği ve bedeni sömürülen kadınlar da illüstrasyon, afiş ve grafik sanatlarda yer bulur. Degas’ın “maymun balerinleri”nden sonra Lautrec de, idealize edilmemiş bu kadın tipini resmeder:

Lautrec, Japon sanatı, Empresyonizm, Degas’ın tasarım ve kontur anlayışına büyük hayranlık duymuş, Paris’in gece hayatını izleyerek desenler yaparken, bir gazeteci niteliğinde mesaj veren, illüstratif bir üslup geliştirerek “*la belle époque*” un gece hayatını sergilemiştir. Diğer art Nouveau sanatçılarının aksine, çevresini ve resimlediği kadınları çekici bir görünümde ifade etmemiş, olağanüstü bir gözlemlerle, Paris’in parlak gece yaşamının perde arkasını yansıtmıştır. Lautrec tüm çalışmalarında, romantik bir güzellikten çok, derinlemesine insan manzaraları sergilemek istemiştir.³²⁰

Benzer bir yaklaşıma Lautrec’in ilham kaynaklarından olan Uzak Doğu sanatında da rastlanır. Edo döneminde insanların değişen ruh hallerini en iyi yansıtan sanatçılar Sharaku ve Utamaro olmuştur. Ukiyo-e dünyasının popüler figürlerini, aktörleri, fahişeleri ve geysaları, oldukları gibi, uÇarı ve tensel zevklere bağımlı göstermişlerdir³²¹ Oysa Japon sanatının daha önceki dönemlerinde, ideal bir kadın bedeni formu yaratılmış ve yüceltilmiş, bu anlayış da Art Nouveau için egzotik bir ilham kaynağı olmuştur. Kanbun Dönemi’nde (1661-1673) idealize edilmiş, tektip güzel kadın

³¹⁹ D. Bektaş, 1992, s.20.

³²⁰ A.g.e., s.22.

³²¹ P. Mason, 1993, p.310.

betimlemeleri çok popüler olmuş, “Kanbun Güzeli” ifadesinin yaygınlaşması sağlanmıştır.³²²

Moderniteden bu yana ideal insan ve ona hizmet edecek “ötekiler”in tanımı, kadını akıl çağında dahi ikinci sınıf olarak konumlandırmayı sürdürmüş, erkek egemen söylemi akılcılığın tektipleştirilmiş insan modeliyle beslemiştir. Bir Rus atasözünde “*Курьца - не птица, женщина - не человек / Kuritsa ne ptitsa, jenshina ne çelovek*” (Tavuk kuş değildir, kadın insan değildir.) denir.³²³ “İnsanlık dediğimiz şey erkeklerden oluşmuştur ve erkek kadını kendi varlığı içinde değil, kendisine göre tanımlamaktadır; kadına özerk bir varlık gözüyle bakmaz.”³²⁴

“Aydınlanma çağından sonra, birey olarak tarihte yerini bulan “insan”ın kim olduğunu sorgulamasıyla tarih, evrensellik iddiasına büyük bir darbe aldı. Çünkü “insan” beyaz burjuva, heteroseksüel ve Avrupalı bir erkekti. Tarih, yüzyıllar boyu; işçilerin, kölelerin, kadınların, çocukların ve diğer marjinalleştirilmiş grupların tarihini dışlamıştı.”³²⁵

İkel insan ve antik dönemdeki insan açıklayamadığı durumları yarattığına inandığı güçlere bel bağlar. Kişileştirilen doğal olayların sorumluları aranmıştır. Bu sorumlular, toplumdan farklı görünen insanlar olmuştur.³²⁶ Kadınların tarih içinde ikincil addedilen konumlarını idrak edebilmek için, önce “öteki”liğin tanımını yapmak ve onu anlamak gerekmektedir.

Mitolojiyle beslenen Gotik edebiyatta, kötülüğün ve korkunun simgesinin, feodalizmi temsilen “Kont Dracula” oluşu bu bağlamda dikkate alınmalıdır. Feminist eleştirmenlerce *femme fatale* kadın tipini cezalandırma aracı olarak Dracula’nun kendisi de bir ötekileştirme sürecinin nesnesidir. “Bram Stoker’ın Dracula’yı yazmadan önce konuyla ilgili olarak etraflı bir araştırma yaptığı su götürmez bir gerçektir. Yıllar süren bu araştırmalarda en çok üstünde durduğu konular ise Avrupa (özellikle de Doğu Avrupa) folkloru, vampirler hakkındaki söylenceler ve mitoloji olarak sıralanır. Bram Stoker doğrudan işaret etmese de kanlı Kont’un güçlü temsili Avusturya-Macaristan imparatorluğu gibi köklü monarşileri anlatır. Varna limanından yola çıkan soylu Kont

³²² T. Kobayashi, 1997, p.68.

³²³ R. Stites, 1991, s.3., (bkz. V. Kuzmiç, Slovar’ narodnoy frazeologii, Zeleniy vek, 2000.)

³²⁴ M.Ö. Sezer, 2010, s.73.

³²⁵ Güliz Atsız, “Neden Cinsiyetlendirilmiş Bir Tarihin Peşine Düşmek?”, 2007. <http://www.feminisite.net/news.php?act=details&nid=259> (E.T. Kasım 2012)

³²⁶ F. İçöz, 2008, s.7.

Dracula, Londra gibi o günlerde medeniyetin merkezi sayılan bir şehre yerleşmek niyetindedir.”³²⁷

“Dracula’nın ait olduğu sınıf önemliydi. 1897 yılında yaratılan bu korku figürü bir derebeyiydi. Toprak sahibiydi ve iktidarı elinde tutuyordu. Yeni gelişen ekonomik sınıf artık feodalizmi ve onu ayakta tutanları kötü olarak görüyordu.”³²⁸ Siyasi açıdan ise öncelikle Dracula’nın apaçık biçimde Batı’nın Doğu hakkındaki cehaletini, önyargılarını, korkularını ve üstünlük duygusunu yansıttığı kolaylıkla söylenebilir. Dracula ayrıca Marksist yorumlara da tabi tutulmuştur. Bu yorumlara göre roman, ya burjuvazinin feodalizm, ya da özerkliğine düşkün küçük burjuvazinin her şeyi kontrol altına almaya ve kendine bağımlı kılmaya çalışan tekelleri burjuvazi karşısındaki korkularını simgelemektedir.”³²⁹ “Sözkonusu olan, o çağların sınıfsal çelişkileriydi, örneğin baskıcı feodal lordlar, köylüler tarafından kurgusal devler olarak nakşedilmişlerdi.”³³⁰

Bu anlamda çağdaş çalışmalar, “insan” ve “insan” olmayan arasındaki sınırı sorgularken, vampirin “kendi” bağlamında “öteki” olgusunu temsil etme potansiyelini vurgulamaya eğilimlidir. Eğer, öteki figürün davranışı, politik ve kültürel önem açısından işlevsel bir biçimde yorumlanabiliyorsa, bu vampirlerin daha sempatik temsili, 1970 ve 1980’lerin cinsiyet ve toplumsal cinsiyet açısından ötekilik tartışmaları ile ilişkilendirilebilir. Bu canavarların işlevlerinden biri, bize kendi insanlığımızı kurarken yardım etmeleri, karşısında kendimizi tanımlayabileceğimiz ilkeler sunabilmeleridir. 1970 ve 1980’lerde vampir hikâyeleri, insan/canavar, doğal/yapay ve normal/anormal arasındaki sınırları tartışırken, toplumsal cinsiyet ve cinsiyet zıtlıklarını sorgulamayı da sağlamıştır.³³¹

Öteki olgusu içinde ele alınan kadın bedeni, modernleşme hareketlerinin konusu olduğunda dahi Çarpık bir özgürleştirme önermesiyle karşı karşıya kalmıştır. Rus sanat dünyasında kadının özgürleşmesi fikri, Batı etkilenimiyle ortaya çıkan Nihilizm’le yeniden gündeme gelir:

³²⁷ Galip Dursun, “Ölümsüz Dracula Yazarı Bram Stoker’ı da Ölümsüzleştirdi”, *Dünyanın Öyküsü* Nisan-Mayıs 2013, S.8, ss.115-116.

³²⁸ A. Erden, 2013, s.109. içinde: Ferhat Uludere, “Dracula’dan Twilight Saga’ya Kan Emicilik”, *Bugünden*, Temmuz-Ağustos 2012, S.34., ss.37-40.

³²⁹ Özkaracalar, 2005, s.23-24.

³³⁰ A.g.e., s.13.

³³¹ Fernanda Sousa Carvalho, “Sexuality and Gender in Contemporary Women’s Gothic Fiction: Angela Carter’s and Anne Rice’s Vampires”, Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, 2009, (PhD Thesis), s.53.

“Nihilistler, Batı etkisiyle farklı bir düşünce tarzı benimsediler ve Rus gerçekliğine yabancı, geleneksel kabulleri yerle bir eden bir ideoloji ortaya koydular. Kadını aile bağlarından kurtarıırken, çok daha karmaşık problemler yükleniyorlardı: Kadınlarının iş yükünün iki katına çıkması (iş ve ev), doğurganlığın azalması, cinsiyet farklılıklarının ortadan kalkması (Nihilist dünya görüşü, kadının erkeksi davranışları kopyalamasına katkıda bulunuyordu). Buna karşılık Nihilizm karşıtları kadın problemini sadece cinsiyet problemi bağlamında ele alıyordu. Örneğin Solovyev’de kadın, şunlarla ilişkilendiriliyordu: “Sonsuz dişlilik”, “başkalık”, “pasiflik”, “eylemsizlik”, “saf güç”, “ebedi boşluk”, “saf hiçlik”. Sıklıkla şu ifadeler kullanılıyordu: “İnsan ve onun dişil tamamlayıcısı”, “insan ve onun dişil alter egosu”³³²

Öteki algısının resmi söyleme dâhil olması akılcılığı yücelten Moderniteye dayandırılrsa da, Ortaçağ’ın bu söylemin gücünü ortaya çıkardığı gözardı edilemez. Ortaçağ ile ilgili unutulmaması gereken önemli nokta, cadının bir stereotip olarak beyinlerimize kazınmasına yaptığı büyük katkıdır. Ortaçağ’da cadı ötekidir ve kadının konumu ve büyüye bakış açısı bunu yansıtmıştır.³³³ Ortaçağ Batı düşüncesindeki cadılıkta Şeytan’a olan inanç büyük ölçüde temel oluşturmaktadır. Bu dönem içerisinde toplumdan ayrı yaşayan topluluklar Şeytan’la işbirliği içinde kabul edilmektedir. Yahudiler, cüzamlılar, sapkınlar ve cadılar bu periferi içerisinde yer almıştır.³³⁴

Cadı olarak kabul edilemediği veya fiziksel yetilerine gereksinim duyulduğu durumlarda da, kadının fiziksel olarak elinden alınamayan doğurganlığı küçümsenir ve soyu üretme yetisinin karşısına erkeğe özgü olduğu öne sürülen kültür yaratma yetisi çıkarılır; bu amaçla kadın bedeni “kirli” sayılarak lekelenir ve denetlenmesi meşrulaştırılır. Kadın, cinselliği dolayısıyla dinen noksan sayılır. “Kutsal Kitap”ta rahiplerin kurban ve adak işlemlerini yapabilmeleri için “temiz” olmaları şart koşular; kadınlarsa adet gördükleri ve “kirlendikleri” için bu görevi yapamazlar.³³⁵

Ortaçağ’da kadın bedeni de “pislik” ile eş tutulmuştur. Kadın güzelliği gibi bir konu Ortaçağ’da çok yaygın olarak işlenmiştir. Güzel bir kadının güzel bir betimlemesinin nasıl yazılacağını belirleyen sanatsal kurallar getirilmiştir.³³⁶ Buna karşılık, dini otoriteler her daim dünyevi hazların yasaklanmasını tertip etmişlerdir. Sözgelimi

³³² N.M. Kovalçuk, “‘Jenskoye’ kak gendernaya problema v russkoy literature i filosofii XIX-XX v’”, *Gumanitarnıye issledovaniya v Vostochnoy Sibirii i na Dal’nem Vostoke*, No. 4 (8), 2009, s.93.

³³³ F. İçöz, 2008, s.23.

³³⁴ A.g.e., s.26.

³³⁵ F. Berktaş, ss.36-37.

³³⁶ U. Eco, 1999, s.27.

Fransız Ortaçağ teologu, rahip Aziz Bernard (1090-1153), bu konudaki görüşlerini her tür dünyevi güzelliği içine alacak şekilde dile getirir:

“Biz keşişler ki toplumdaki yüz çevirmişiz, İsa adına dünyadaki tüm değerli ve güzel şeylerden vazgeçmişiz, biz ki İsa’yı kazanmak için güzellikle parıldayan, seslerin tatlılığıyla kulağı okşayan, güzel kokan, tadı güzel olan, dokunması zevk veren her şeyi, kısacası bedensel haz veren her şeyi pislik olarak görmüşüz...” (Apologia ad Guillelmum abbatem, PL 182, sütun 914-915)³³⁷

Roma Katolikliğinde, papazlık görevinde bekârlığın zorunlu olması, kadınları, kutsal kirlenler konumuna yerleştirir: İnananlar topluluğuyla kutsal arasında bağ kurmaya yönelik ayinsel işlevleri yerine getirebilmesi için, rahibin hiçbir kadına dokunmaması gerekmektedir.³³⁸

Cinsellik de, Ortaçağ’ın haz almayı yasaklayan anlayışından sonraki yüzyıllara dek günah ve kirlenmeyle birlikte anılmış, feodaliteden kapitalizme geçiş süreci dahi bu algıyı dönüştürememiştir.

“Kapitalizmle birlikte cinsellik, anne-babanın yatak odasının yarar güdümlü alanıyla denetim altında tutulan ve sınırlandırılan üretken bir güç haline gelmiştir. Üretken olmayan cinsellik anormal görülmüş, ancak daima var olacağından, yarar mantığıyla, genelevlerin ve kadın tacirlerinin alanına girmiştir. Bunun baskıcı bir sahne olup olmadığını sorgulamaktadır Foucault. Bu sahne, kendi çıkarları için hazı kınayan rahip sınıfıyla ideolojik bir ortaklık içerisinde bulunan kapitalist üretim kipinin boyun eğdiren ve yaşamı yadsıyan erkini işaret etmemekte midir?”³³⁹

Mitolojide ve çoktanrılı dinlerde kadın bedeni, hem toprağın verimliliği ile eş tutularak kutsal sayılmış, hem de varoluş amacı üreme olarak belirlenerek, bu amaç dışındaki eylemleri kirli kabul edilmiştir. ‘Yüce Ana’nın bu doğurgan özelliklerine karşın, insanlar ölümlerini de onun kucağına vermişlerdir. Kadının bedeninde yaşam bulan insan, ölünce yine ona, yüce toprak anaya dönüyordu. Geçmiş zamanların inançlarında, öldükten sonra insanların yer altında başka bir dünyada yaşamlarını devam ettirdikleri

³³⁷ U. Eco, 1999, s.20.

³³⁸ Roy Boyne, *Foucault ve Derrida’da Feminizm ve Ayrım* (Çev. Ayşe Banu Karadağ), Sel Yayınları, İstanbul, 2011, ss.114-115.

³³⁹ A.g.e., ss.20-21.

düşünülyordu. Kadından bu dünyaya doğan, ölünce topraktan diğere dünyaya doğuyordu.”³⁴⁰

“Dinler kadınların denetlenmesinin ve onların tabiiyetinin sürdürülmesinin en etkin araçlarından birini oluşturmaktadır. (...) Beyaz, Batılı ve Hıristiyan dinbilimci kadınlar, Yahudiliğe ve Hıristiyanlığa yönelttikleri eleştirilerle başı çekmişler, bunları Doğu ve Afrika dinlerinden –Hindu, Budist ve Müslüman- kadınlar izlemişlerdir. Bu kadınlar, hem İncil, Kuran, Tevrat, Buda'nın yazıları gibi kutsal sayılan metinlerin yorumlarına dayanarak dinsel inancın içeriğine, tektanrılığa, tanrının eril imgesine, Meryem'in tabi konumu ve bakire imgesine yönelik eleştiriler geliştirmişlerdir, hem de dinsel kurumların eril ve hiyerarşik örgütlenme biçimine. Yine bu kadınlar, insanlığın kurtuluşunun biricik taşıyıcısı olan biricik bir dinde içerilen biricik bir dinsel 'hakikat'in varlığını sorgulamışlardır. Bu eleştiriler onların kendi inançlarında birtakım dönüşümler tasarlamalarına, ya da kadim inançlara dayanan ve hem tanrıçalar, büyücüler gibi dışıl simgelere, hem de putperest olarak görülen ayin biçimlerine sahip çıkan yeni dinsel gruplar oluşturmalarına yol açmıştır.”³⁴¹

Sözgelimi Kiev Rus döneminde kadınların görece saygın bir konumları vardır; ancak Tatar istilasından sonra Moskova döneminde, kadın doğa tarafından kirletilmiş, günahkâr ve görevleri eşine itaat ederek çocuk büyütme olan bir canlı olarak görülür. Bu fikir, Hıristiyanlığın kabulünden sonra Bizans üzerinden gelmiştir. “Kadın Sorunu”nun başlangıcı Büyük Petro'nun reformları dönemine dayandırılmaz. Ama ortaya çıkışının, kuşkusuz bu reformların dayandığı sosyal temel olmadan gerçekleşmeyeceği düşünülür. Zira bu reformlar, yapay batılılaşma hareketleri olmuştur.³⁴² Dolayısıyla, Hıristiyanlığın kabulü ve Petro Reformları'nın, Rusya özelinde kadının saygın konumunu baltalayıcı ilerlemeler olduğunu söylemek mümkündür. Zira;

“Hıristiyanlık'ın ilk çıkış yıllarında pagan inanışa sahip kimseler Hıristiyanlık'ı kaçınılması gereken, kötü, şeytani bir yayılım olarak algılamışlardır. Ancak Hıristiyanlık'ın yaygınlaşması ile beraber, pagan inanışa sahip kimseler her ne kadar bir süre bu tek tanrılı dinle birlikte yaşayamaya çalıştılsa da sonuçta periferiye itilen, dışlanan, kötülen, şeytani taraf oldular. Böylece çoktanrılı ya da pagan dönemdeki büyüye bakış açısı da yeni bir yöne doğru gitti. Tüm eski çoktanrılı ve pagan inanışlar tepetaklak oldu. Antik dönemin tanrıları şimdi şeytandılar. Geçmiş ahlak anlayışı giderek yerini dini grupların ahlak anlayışına bıraktı. Cadılık ve büyü için en önemli

³⁴⁰ Menekşe Şahin, Resimde Bitki ve Erotizm Bağıntısı, Hacettepe Üniversitesi SBE, Ankara, 2006, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), s.6.

³⁴¹ H. Hirata, 2009, s.113.

³⁴² R. Stites, 1991, s.11.

dönüm noktası da burada oluştu, çünkü cadılık bir fenomen olarak kabul edilmeye başlandı.”³⁴³

Maria Jose F. Rosado Nunes, dinler ve feminizm arasında yeni araştırma alanları ve deneysel çalışmaların önemini vurgularken şu soruları gündeme getirir: Erkeklerin yönettiği ve kadınların yaşamlarına ve bedenlerine giderek artan bir biçimde müdahale eden köktendinci grupların çoğalmasında ne anlam taşımaktadır? Cinsel hakların ve üreme haklarının talep edildiği bir bağlamda, dinler hangi yollarla kadınların bedenlerine el koymaya ve onların üreme kapasitelerini ve cinselliklerini denetlemeye çalışmaktadırlar?³⁴⁴

Cinselliğin işlevsel olduğu ölçüde toplumsal kabul görmesinin bir diğer örneğiyle de Mısır edebi tarihinde karşılaşılır. Mısırlılar için cinsiyet etkileşiminin ana düzenleyici hedefi soyunu sürdürmek olsa da, masallar ve öğretiler, soyun devamlılığını sağlama veya bedensel haz duyma amaçları açısından, cinsel ilişkilerin değerlendirilmesinde hemfikirlerdir. Mısır aşk şiirlerinin aksine, masallarında evlilik dışı ilişkiler onaylanmamakta, eşlerini aldatan kahramanlar masalın sonunda çeşitli biçimlerde cezalandırılmaktadır. Ancak kadının bir eş olarak değeri ev işlerini düzenleyici rolü üzerinden değerlendirildiği ve kadınlar “hanenin faydası” sayıldığından, söz konusu saygı kavramı muğlâklaşmaktadır.³⁴⁵

“Protestanlıkla eski çağların cinsel töreleri arasında şöyle bir ayırım söz konusudur: Protestanlık töreleri tek eşle evliliği ve çocuk yapmak için seksi kabul eder, ancak eşcinselliği yadsır; eski çağların töreleri ise bu kadar katı kuralcı değildir, Hıristiyanlığın olumuz yaklaşımından farklı olarak, bu töreler çerçevesinde cinselliğe olumlu yaklaşımıştır.”³⁴⁶

Ortodoks Yahudiler, “beni kadın yaratmayan Tanrıya şükürler olsun” diye dua ederler. Hıristiyanlık, özellikle kilisenin kurumsallaşmasına paralel olarak, “ilk günah”ın sorumlusu, “baştan çıkarıcı Havva” imgesini cinsiyetçiliğin sürdürülmesinden en büyük silah haline getirdi. “İlk günah”ın ve cinselliğin utanç verici bir şey olduğu fikrinin olanca yükü giderek kadın bedenine aktarıldı ve kadının statüsünün düşük olmasının

³⁴³ F. İçöz, 2008, s.23.

³⁴⁴ H. Hirata,2009, s.116.

³⁴⁵ Banşikova, ss.112-115.

³⁴⁶ R. Boyne, 2011, s.39.

meşrulaştırıcı gerekçesi sayıldı.³⁴⁷ Günahkâr bedene duyulan öfke, dişil beden in ehlileştirildiği sanat eserlerinde açığa çıkar. “Avrupa geleneğinde de kadın vücudundaki tüyleri genellikle resme geçirmeme alışkanlığı, kadın cinselliğini uyandırmama amaçlı yapılan bir şeydir. Tüy, cinsel güç ve tutkuyla ilgili görülmüştür. Kadının cinsel tutkusunun az gösterilmesi gerekir ki seyirci kendini bu tutkunun tekercisi zannedebilsin.”³⁴⁸

Gotik kurgularda da “günahkârlık” ve “ötekilik” izlekleri çerçevesinde, *femme fatale* tipinin feminist analizi yapılmaktadır. Böylelikle gotik kurgu dendiğinde akla gelen kötü ve karanlık, ya da aksine gizemli ama edilgen kadın kahramanları yaratan bilinçaltı unsurları günyüzüne çıkarmaktadır. Dinde olduğu gibi edebiyatta da kadın bedeni hâlihazırda “kirli” olma ya da sonradan “kirletilme” ile öne çıkarılmaktadır:

“Feministlere göre ise Dracula, yeni yeni filizlenmeye başlayan kadın hareketi karşısında, erkeklerin kadınlara karşı üstünlüklerini sergileme çabasının yansıması olarak görülür. Roman son tahlilde gerçekten de kadınların erkekler tarafından korunması ve kurtarılması üzerine kurulmuştur. Dracula’nın kurbanı olan kadınlar, adeta evlilik dışında bir erkekle isteyerek ya da istemeyerek ilişkiye giren ve böylece ‘kirletilen’ kadınların durumundadırlar. ‘Namusun temizlenmesi’ için bu kadınların ve/veya onları ‘kirleten(ler)in’ ortadan kaldırılması zorunludur.”³⁴⁹

Tezin son alt başlığında feminist eleştiri aracılığıyla ilişkilendirilen mitoloji, Gotik ve Art Nouveau’nun, “yüzyılın sonu”nda reklam panoları ile fetişleştirilen güzel kadını stilin olanakları ile düşsel ve oldukça zarif bir dünyada betimlerken, işlevsel bulunduğu alanlarda onu ilk günahın müsebbibi addetmesi üzerinde durduk. Söylence ile doğan, din ile kurumsallaşan, Gotikle edebiyatın gizemli yakasını simgeleyen ve Art Nouveau ile kitleleri cezbederek pazarlanan ve “çok satan” bu anlayışı yaratan dinamikleri doğru tespit etmeye çalışarak son alt başlığı tamamladık.

³⁴⁷ F. Berktay, s. 37.

³⁴⁸ Ayşegül Çakırusta, “Art Nouveau Bağlamında Kadın İmgesi”, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi SBE, İstanbul, 2006, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, s.15 içinde: Richard Leppert, “Sanatta Anlamın Görüntüsü”, (Çev. İsmail Türkmen), Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2002, s.306.

³⁴⁹ K. Özkaracalar, 2005, s.24.

SONUÇ

Bilimsel bilginin ulaşılabilirliğinden önce yaşadıkları çevreyi, doğa olaylarını ve giderek evrenin ilkelerini anlamlandırmaya ve açıklamaya çalışan ilkel toplulukların ritüelleri, zamanla dinsel özelliklerini yitirip dans, tiyatro gibi sanatlara evrilirler. Bu anlamlandırma girişimleri, hem özerk birer biçim olarak sanat dallarının ortaya çıkmasına katkıda bulunur –özerktir, çünkü geçmişle bağları onu tamamen bağımsız addetmemize engeldir, hem de ritüel gibi anlamlandırma edimlerinin kendisinin değilse de öyküsünün taşıyıcılarını yaratır. Bu taşıyıcılardan biri olan edebiyat, altın çağını 19. yüzyıl sonları ile 20. yüzyıl başları arasında yaşayan kitap illüstrasyonları ile birlikte ritüellerin, mit, efsane, destan ve masalların yazılı ve görsel buluşmasına aracılık eder. Söz konusu eserlerin yine aynı dönemde yoğun biçimde sahneye uyarlanması, bir yandan ritüelin niteliğini dönüştürür (ritüel artık yaşanmamakta, sadece anlatılmaktadır), diğer taraftan sanatın en ilkel biçimlerini yeniden yorumlayarak bunları modernizme eklemler. Modernizm, ritüeli anlatırken, ondan doğan biçimlerin olanaklarından yararlanmaktadır.

Çalışmamızın başında, ritüel ile mit arasında kronolojik bir ilişki kurmaya, ölü mitlerin yeni edebi türlerin oluşmasına nasıl katkıda bulunduğuna ve bu türlerden masalın, çağdaş anlatıya kurgusal açıdan hangi biçimde kaynaklık ettiğine açıklık getirmeye çalıştık. 1860'lardan itibaren “altın çağını” yaşayan illüstrasyon sanatında önemli stillerden Art Nouveau’yu detaylandırmaya geçmeden önce, ritüelin öyküsünü anlatan çağdaş yazılı eserlerin, görsel sanatlarla ilişkisinden söz ettik.

19. yy. sonları ve 20. yy. başları; bir yüzyılı sonlandırıp yenisini başlatan bu geçiş dönemi, “*fin de siecle*” olarak anılır. Fransızca “yüzyılın sonu” anlamına gelen terim, 1800’lerin sonundaki çöküş ruhuna olduğu kadar, yeni yüzyıldan beklentilere de vurgu yapar. Çalışmamızda Art Nouveau’nun, illüstrasyonun altın çağını da kapsayan, aynı

zamanda resimlemenin, yazılı metne eşlik eden imgenin yükselişe geçtiği yüzyıl dönümünde, edebiyatla ve illüstrasyonla uyum içinde yaygınlık kazandığını tespit ettik.

Yüzyıl dönümünde sosyal ve sanatsal tektipleşmeye karşı çıkan, dünyanın merkezi olarak algılanan Avrupa sanat geleneğinden farklı coğrafyalarda ilham arayan akımlardan biri de Art Nouveau'dur. Fransızca kelime anlamıyla “yeni sanat” demek olan Art Nouveau'nun karşı durduğu unsurlar, her ülkenin yeni sanat anlayışına göre farklılıklar taşır. Sözelimi, İngiltere’de makineleşme ve günlük eşyalarda estetikten uzaklaşma karşısında konumlanan Art Nouveau, Avusturya’da akademizmin kurallarını yıkma ve insan bedenini betimlemede özgürlük arayışındadır. Yılankavi, kıvrımlı, dalgalı çizgiler, sarmaşık, leylak, iris, orkide, yosun gibi çiçek ve bitkiler, parlak ve zarif kuşlar, böcekler, yusufçuklar, tavus kuşları, kırlangıçlar, yılanlar ve tazılar ile dalgalı uzun saçlarıyla betimlenen kadın bedeni, kırılmalı ve zarafet, bu stilde öne çıkmıştır.

1900’lerin sonunda, diğer ülkelerde olduğu gibi Rusya’da da Art Nouveau, kitap tasarımını yeniden yükselişe geçirmiştir. Yüzyıl dönümünde sanat dergileri de, bu süreçte önemli rol oynamıştır. Rusya’da “Mir iskusstva/Sanat Dünyası” dergisi, bu dönemde bir ilk örnektir. 1890’ların sonunda kurulan “Mir iskusstva” topluluğu, 1898 yılından itibaren aynı adlı bir dergi yayımlamaya başlar. Rus ressam, eleştirmen, etnograf, illüstratör, pek çok ressamın sanatında etkisi görülen “Rus stili”nin temsilcisi, İvan Yakovleviç Bilibin (1876-1942), “Mir iskusstva”nın en üretken illüstratörlerinden biri olmuş, derginin ve Rus sanatının dünyada yaygınlaşmasına aracılık ederken, kendi ününe ve özgün stiline de derginin sağladığı olanaklarla karşılıklı bir etkileşim sayesinde kavuşmuştur.

İvan Bilibin’in Rus halk masalları için çizdiği illüstrasyonları incelemek üzere seçerken, sanatçının Rus şair ve yazar Aleksandr Puşkin’in (1799-1837) “Altın Horoz” ve “Çar Saltan” dizelerine yaptığı resimlemelerin yanı sıra, bu illüstrasyonlarla stil birlikteliğini koruduğunu gözlemlediğimiz “Güzel Vasilisa”, “Prens İvan, Ateş Kuşu ve Gri Kurt”, “Kurbağa Prenses”, “Beyaz Kuğu”, “Mar’ya Morevna” ve “Şahin Finist’in Tüyü” resimlemelerini de incelememize dâhil ettik. Puşkin’in yorumladığı ilk iki masal dışındaki halk masallarında Rus halk bilimci Aleksandr Afanasyev (1826-1871) derlemelerini ve sanatçının Afanasyev seçkisine yaptığı çizimleri temel aldık.

Bilibin'in ilk kez Puşkin'in dizelerine yaptığı illüstrasyonlarla tanınmış olması ve operaya uyarlanan, aynı zamanda sahne dekoru ve kostüm tasarımları sanatçı tarafından gerçekleştirilen uyarlamalarının kimi zaman Puşkin'in dizelerini libretto olarak temel alması, Puşkin'in yeniden yorumlarına ayrı bir önem vermemize neden oldu.

İllüstrasyonların metinlerle bağlantılı olarak mitoloji ve halk masalları motifleri içermesi, çözümlemede ikonografik bir yöntem izlememizi gerektirdi. İncelemede Alman sanat tarihçi Erwin Panofsky'nin (1892-1968) üç aşamalı (*Doğal anlam - a.olgusal anlam, b.ifadesel anlam- 2. Anlaşılabilir anlam 3. Asıl anlam veya içerik*) ikonografik çözümlemesinden faydalandık. Böylece resimlemeleri incelerken çıplak gözle, yani bilgi birikimi olmaksızın bakan bir izleyicinin bakış açısından yola çıkacak, metinden edindiğimiz ipuçlarını mitolojik unsurlarla birleştirerek illüstrasyonların asıl anlamlarını kavrayabilecektik.

20. yüzyılda dönemin geleneksele dönüş eğilimiyle kitap illüstrasyonlarında karşımıza çıkan "Rus Stili", süslemeci bir üslubu benimseyen grafikerleri etkilemiştir. Stil, Rusya'nın eski halk sanatından ilham alır. Rusya tarihinden, efsanelerden ve folklordan etkilenir. "Rus Stili", özgünlüğünü dekoratif unsurların tekrarı, desenlerin ritmi, halk nakışlarından motifler ve dokuma desenleri ile oluşturur. Stil, 20. yüzyılda Rusya'da "modern" olarak anılan "Art Nouveau" ile devam etmiştir. Rus Art Nouveau üslubu, "Rus Stili" ile iç içe gelişir. Batı'daki yeni sanat anlayışından farklı olarak, Rus köklerine yapılan vurgu, üslubun ülke geçmişiyle beraber öne çıkmasını sağlar.

Çalışmamızda, Rusya'da Art Nouveau'nun geleneksel kökenlerini, beş genel başlıkta topladık. Stilin, Orta Çağ sanatı, Gotik mimari ve edebiyat, Barok ve Rokoko, Arts&Crafts ve Japonisme ile etkileşimini, Bilibin illüstrasyonları üzerinden incelemeye çalıştık.

Art Nouveau stilinde Orta Çağ etkilenimini iki yönden ele almak gerekir. İlk grupta, doğrudan Orta çağ boyunca filizlenen ve hüküm süren akımlardan gelen doğrudan etkiler, ikinci grupta ise 19. yüzyıl ortalarında sanayileşmeye tepki ve Orta Çağ sanatına dönüşle uyanan etkiler yer alır. İvan Bilibin, Rus halk masalları illüstrasyonlarının giriş sayfalarında, Ortaçağ'ın ilk harf süsleme geleneğini (*inisiyal*) sürdürür. Masalın giriş paragrafının ilk harfini kimi zaman masalın içinden bir kahramanla, bir bitkiyle bezerken; kimi zaman da Slav mitolojisinde baskın bir figürü harfle birleştirir.

Bilibin illüstrasyonlarında, sıklıkla Rus halk masalları illüstrasyonlarında bordür olarak kullanılan motifler, Orta Çağ kitap süslemelerindeki çeşitliliği gösterir. Geometrik çizgiler; stilize ve natürel çiçek motifleri; stilize hayvan motifleri ve mitolojik yaratıklar kullanılarak oluşturulan bordürler dikkat çekicidir. İllüstrasyon bordürlerinde, masalın mitolojik simgelerini vurgulayan hayvan motifleri ile zamanla masala dönüşmüş hayvan totemleri önemli yer tutmaktadır.

Bilibin illüstrasyonlarında Gotik eğilimler, kendini iki şekilde gösterir. İlki, Ortaçağ'ın son büyük akımı olarak Gotik mimariyle sanata giren motif tekrarına dayanan ritmin illüstrasyonlara yansımadır. Girift bitki desenleri ile oluşturulmuş bu ağdalı biçim, Bilibin illüstrasyonlarının bordürlerinde kendine yer bulur. İkincisi, Gotik edebiyatla romantiklerin yeniden gündeme getirdiği Ortaçağ'a özgü tekinsizlik hissinin ve Gotik'le özdeşleşen tehlikeli imgelerin illüstrasyonlardaki yeridir. Bunların en baskını, kara kargalardır. Kuru kafalar da Bilibin illüstrasyonlarında korkuyu vurgular. Masum genç kadın ve kuru kafa imgelerini bir araya getiren çağdaş Gotik imgeleme ve moda tasarımındaki son eğilimlerle karşılaştırıldığında, kökeni halk masallarına dayanan bu Gotik-Romantik metaforun toplumsal hafızadaki yeri ve bir alt kültür olarak Gotik'le ilişkisi daha iyi anlaşılacaktır.

Bilibin'de Gotik mekân hissi öncelikle "tekinsiz" bir mekân olarak ormanla ve onun derinliklerindeki karanlıkla sağlanmaktadır. Bilibin eserlerinde baskın bir mekân olan ormanın masal kahramanlarına ve izleyiciye hissettirdiği tedirginlik, ressamın tercih ettiği gotik semboller kadar karanlık tonlardan da gözlemlenebilir. Bilibin illüstrasyonları, gerek kompozisyonları gerek yerel unsurları öne çıkaran motifleriyle Art Nouveau'nun Rus tarzı yorumunda, stilin Gotik köklerini Rus mitlerindeki tehlikeli imgelerle birleştirmektedir.

Yüzyıl dönümünde Rus sanatında görülen Neo-Barok etkinin izi Bilibin illüstrasyonlarında da sürülebilir. İvan Bilibin'in yayınevleri ve firmalar için hazırladığı çalışmalarda kullandığı armalar, kıvrımlı formları, girift çiçek ve bitki motifleri ile Barok özellikler göstermektedir. Rus yaşamında sembolik bir yere sahip olan orman meyveleri, bu süslemelerde sıklıkla kullanılmış, yine Rus kültüründe baskın figürlerden olan çift başlı kuşlar veya karşılıklı konumlanmış hayvan çiftleri de kompozisyona dâhil edilmiştir. Rus sanatının genelinde olduğu kadar Bilibin illüstrasyonlarında da Barok,

Ortaçağ'dan miras aldığı simgecilik ve kıvrımlı hatlarla Art Nouveau'ya katkı sağlamıştır. Sanatsal kanonlar karşısındaki radikal duruşu ise, Art Nouveau'dan 20. yüzyıl avangardına dek alternatif stillerle kıyaslanmasına yol açmıştır.

18. yüzyılda Fransız İhtilali ve Sanayi Devrimi'nin felsefi, siyasi ve sosyal yankıları sanat hareketlerinde de karşılığını bulmuştur. İhtilal sonrası yükselişe geçen özgürlükçü fikirler ve sanayileşmeyle perçinlenen bilimsellik inancı 20. yüzyıla yaklaşırken Realist yaklaşımlarda etkisini gösterecektir. Ancak bu iki devrimin yarattığı hayal kırıklıkları ve özgürleşme hedeflerinin kısa vadede karşılanamayışı, öncesinde Romantik eserlerin dünyadan kaçış için bir sığınak olarak görülmesine neden olacak ve tarihsel çizgisellikte bir kırılmaya işaret edecektir. Devrimler ve bilimsel ilerlemeye paralel kuru akılcılık ve düzen anlayışına karşı, İngiliz sanatçılar John Ruskin (1819-1900) ve William Morris (1834-1896), Orta Çağ sanatı üzerine çalışmaya başlarlar. “Arts&Crafts” hareketiyle Orta Çağ'ın geleneksel üretim teknikleri ve estetik anlayışı, mobilyalara yansır. Kumaş, duvar kâğıdı ve halılarda, flora ve faunadan esinle uzatılmış kıvrımlı desenler, dinamik karmaşık tasarımlar ve özellikle stilize kuş motifleri kullanılır.

“Arts&Crafts” hareketinin öncüsü olarak Art Nouveau stiline büyük katkısı olan William Morris'in Rus modernizmine etkisi, Bilibin illüstrasyonlarında ele alınabilir. “Arts&Crafts”ın tasarımlarında da sıklıkla karşılaştığımız floral motifler, burada Rus süslemeciliğinden ve yerel motiflerden hareketle yeniden gündeme getirilmiştir. Bilibin illüstrasyonlarında tekstillere verilen önem de “Arts&Crafts” hareketinin yaklaşımına paraleldir. Figürlerin giysilerindeki kumaşların detaylarında, İngiliz sanat hareketinin yeniden gündeme getirdiği geleneksel motifler, Rus motifleriyle harmanlanmıştır. Bilhassa saray çevresini anlatan halk masallarındaki zengin işlemlerde ve Rus köylüsünün giysilerindeki geleneksel desenlerin yoğunluğunda bu etkilenime rastlanır.

Yüzyıl dönümünde Avrupa ile Uzak Doğu arasındaki ticaretin canlanmasıyla Japon sanatı, yeni ifade biçimleri arayan Avrupalı sanatçılara ilham kaynağı olmuş, bu sanatın stilizasyon anlayışı, doğa betimlemeleri ve boş alan kullanımı, yeni bir üslup olarak Art Nouveau'ya önderlik etmiştir. İvan Bilibin illüstrasyonlarında, kimi zaman Ukiyo-e sanatçılarında doğrudan göndermelerle, kimi zaman da beyaz alan kullanımı, siyah konturlar, akıcı grafik çizgiler gibi teknik detaylardaki etkilenimlerle, Art Nouveau'nun geleneksel kökenlerinden biri olan Japon sanatından izler görmek mümkündür. Bilibin

illüstrasyonlarının Ukiyo-e'ler ile bir diğer ortak noktası da deniz kültü etrafında gelişen efsanelerden kaynaklanan stilize deniz, balık, ejderha imgelerinin kullanımınıdır. Japonisme, Art Nouveau süslemeciliğini dengeleyen yalın teknikleri aracılığıyla da, sanatçının illüstrasyonlarını etkilemiştir.

Art Nouveau'da en gözde motiflerden biri, dağınık uzun saçları çiçek dallarıyla süslenmiş genç, sağlıklı ve zarif kadın bedenleridir. Mitolojik söylencelerden tek tanrılı dinlere, toplumu düzenleyici yasalara olağanüstü güçler atfederek bu yasaların inandırıcılığını ve iktidarını artırmaya yönelik her türlü sistemde kadın, bedeni ve cinselliğiyle, erkek karşısındaki “görevleri” ve sözde “tehlikeli” nitelikleriyle konumlanır. Edebi kurguda bir tip olarak “femme fatale”in ve Art Nouveau'da güzel kadın bedenlerini olumlamanın kökeni de, mitolojiye dayanır. Aynı zamanda Gotik edebiyat sonrası illüstrasyonlar ve Art Nouveau'nun, konularını kimi zaman doğrudan mitolojiden alması, söz konusu cinsiyetçi yaklaşımı güçlendirmiştir. Kadın bedeni, cennetten kovulmanın müsebbibi olduğu gerekçesiyle en baştan günahkâr ve kirli addedilir. Yeryüzünde onun bedenine atfedilen görevse, eşine itaat etmek ve soyun devamını sağlamak için üremektir.

Varoluşunu erkeğe ettiği hizmetlerle meşrulaştırabilen kadın, sanatta da erkek ressam ile erkek izleyicinin bakışına göre şekillenir. Tez çalışmamızın son alt başlığında feminist eleştiri aracılığıyla ilişkilendirilen mitoloji, Gotik ve Art Nouveau'nun, “yüzyılın sonu”nda reklam panoları ile fetişleştirilen güzel kadını stilin olanakları ile düşsel ve oldukça zarif bir dünyada betimlerken, işlevsel bulduğu alanlarda onu ilk günahın müsebbibi addetmesi üzerinde durduk. Söylence ile doğan, din ile kurumsallaşan, Gotikle edebiyatın gizemli yakasını simgeleyen ve Art Nouveau ile kitleleri cezbederek pazarlanan ve “çok satan” bu anlayışı yaratan dinamikleri doğru tespit etmeye çalışarak son alt başlığı tamamladık.

İvan Bilibin'in Slav mitolojisinden motifleri, yüzyıl dönümüne özgü, evrensel bir sanat stili aracılığıyla yansıtması, bunu yaparken Art Nouveau'yu Rus süslemelerinden esinle özgün bir biçime büründürmesi ve ilk bakışta bu çalışmaların Rus geleneğine ait olduğu izlenimini yaratmayı başarması, edebiyatla ilişkisi, dergiciliği ve sahne sanatlarıyla koparmadığı bağ, 20. yüzyıl Rus sanat ortamı içinde özellikle bu çok yönlü ve öncü ressamı, yenilikçi, deneysel çalışmaları aracılığı ile ele alma fikrimizi anlamlı kılmıştır.

İvan Bilibin'in eserleri arasında illüstrasyonlar ağırlıkla bulunmakta; sahne ve kostüm tasarımları ikinci sırada yer alırken, Art Nouveau stilinde tarihi resimler ve manzaralarla da karşılaşılmaktadır. Bilibin'in eserleri Tretyakov Devlet Galerisi, Rus Devlet Müzesi, Rus Sanat Akademisi Müzesi, Bahruşin Tiyatro Müzesi, Puşkin Müzesi ve Rusya'nın devlet koleksiyonları ve özel koleksiyonları ile Rusya dışındaki koleksiyonlarda yer almaktadır. İngiltere Victoria&Albert ve Fransa Bibliotheque des Arts Decoratifs müzelerinde de sanatçının eserleri bulunmaktadır.

“Mir iskusstva/Sanat Dünyası” ekolünden ayrılan Rus filozofların kurduğu “Noviy put'/Yeni Yol” dergisinin edebiyat incelemelerinde kendine yer bulması, ancak ilkinin sözü geçen incelemelerde anılmaması, bu alandaki çalışmaların eksikliğine dikkatimizi çekmiştir. İvan Bilibin'in de üyelerinden olduğu ve bir süre yöneticiliğini yaptığı ‘Mir iskusstva/Sanat Dünyası’, 20. yüzyılın ilk on yılında sadece Rusya’da değil, aynı zamanda Avrupa’da da sanatsal devrime katkı sağlamış bir dergi ve sanat hareketidir. Kendilerine ‘*miriskuskini*’ diyen akımın üyeleri, Paris’te sahne sanatları icra eden “Ballets Russes” ile de işbirliği içinde olmuştur. Rus sanat eleştirmeni ve bale empresaryosu Sergey Diaghilev (1872-1929) önderliğindeki “Ballets Russes” adlı bale ve sahne sanatları kumpanyası, Rus kültürünü dünyaya tanıtır ve Rusya'nın Batı etkisine kapısını kapatmadan, eklektik sanatsal stillerin doğmasına olanak tanır. Sanatsal bireyselliği ve Art Nouveau ilkelerini temel alan “Mir iskusstva/Sanat Dünyası”, endüstri toplumunun estetikten yoksun yorumlamalarına karşı, estetiği doğal ve güzel olanda arar. Bilibin sanatını doğrudan etkileyen, şekillendiren bu ekolü ele aldığımız tezin, edebiyat araştırmaları için de incelenmesi elzem olduğu halde, ön plana çıkamamış bir akımı görünür kılmak açısından önemli olduğu kanaatindeyiz.

EKLER:**PROPP METODUNA GÖRE MASALLARIN 31 İŞLEVİ**

1. Aileden biri evden uzaklaşır.
2. Kahraman bir yasakla karşılaşır.
3. Yasak çiğnenir.
4. Saldırgan bilgi edinmeye çalışır.
5. Saldırgan kurbanıyla ilgili bilgi toplar.
6. Saldırgan, kurbanını ya da servetini ele geçirmek için, onu aldatmayı dener.
7. Kurban aldanır ve böylece istemeyerek düşmanına yardım etmiş olur.
8. Saldırgan aileden birine zarar verir.
9. Kötülüğün ya da eksikliğin haberi yayılır, bir dilek ya da bir buyrukla kahramana başvurulur, kahraman gönderilir ya da gider.
10. Arayıcı-Kahraman eyleme geçmeyi kabul eder ya da eyleme geçmeye karar verir.
11. Kahraman evinden ayrılır.
12. Kahraman büyülü bir nesneyi ya da yardımcıyı edinmesini sağlayan bir sınama, bir sorgulama, bir saldırı vb. ile karşılaşır.
13. Kahraman ileride kendisine bağıшта bulunacak kişinin eylemlerine tepki gösterir.
14. Büyülü nesne kahramana verilir.
15. Kahraman, aradığı nesnenin bulunduğu yere ulaştırılır, kendisine kılavuzluk edilir ya da götürülür.
16. Kahraman ve saldırgan, bir çatışmada karşı karşıya gelir.
17. Kahraman özel bir işaret edinir.

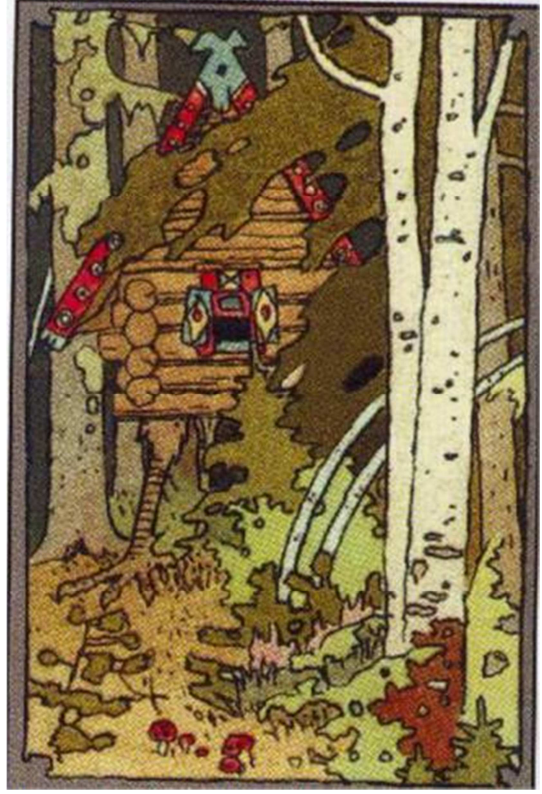
18. Saldırgan yenik düşer.
19. Başlangıçtaki kötülük giderilir ya da eksiklik karşılanır.
20. Kahraman geri döner.
21. Kahraman izlenir.
22. Kahramanın yardımına koşulur.
23. Kahraman kimliğini gizleyerek kendi ülkesine ya da başka bir ülkeye varır.
24. Düzmece bir kahraman asılsız savlar ileri sürer.
25. Kahramana güç bir iş önerilir.
26. Güç iş yerine getirilir.
27. Kahraman tanınır.
28. Düzmece kahramanın, saldırganın ya da kötünün gerçek kimliği ortaya çıkar.
29. Kahraman yeni bir görünüm kazanır.
30. Düzmece kahraman ya da saldırgan cezalandırılır.
31. Kahraman evlenir ve tahta çıkar.



Resim 1: İ.Y. Bilibin, “Güzel Vasilisa” masalı için ilk sayfa illüstrasyonu, 1900.



Resim 2: İ.Y. Bilibin, "Baba Yaga", 1900.



Resim 3: İ.Y. Bilibin, "Güzel Vasilisa" için kapak sayfası, 1901.



Resim 4: İ.Y. Bilibin, "Vasilisa ve Beyaz Süvari", 1900.



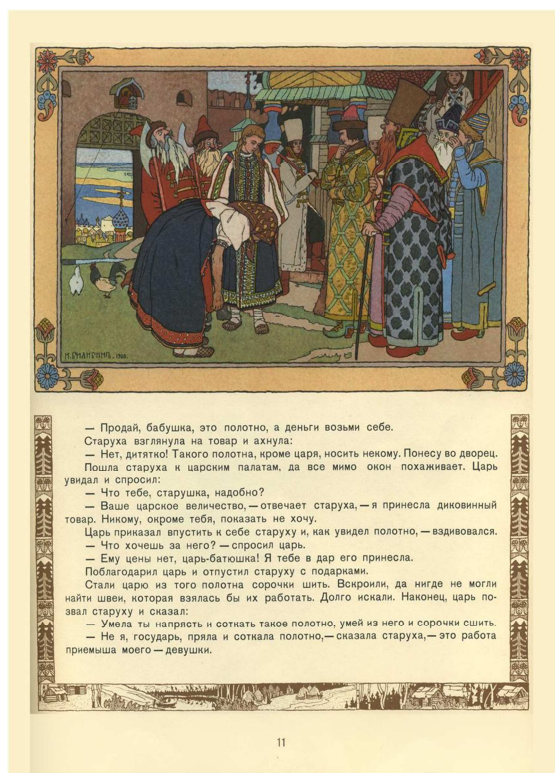
Resim 5: İ.Y. Bilibin, "Kızıl Süvari", 1899.



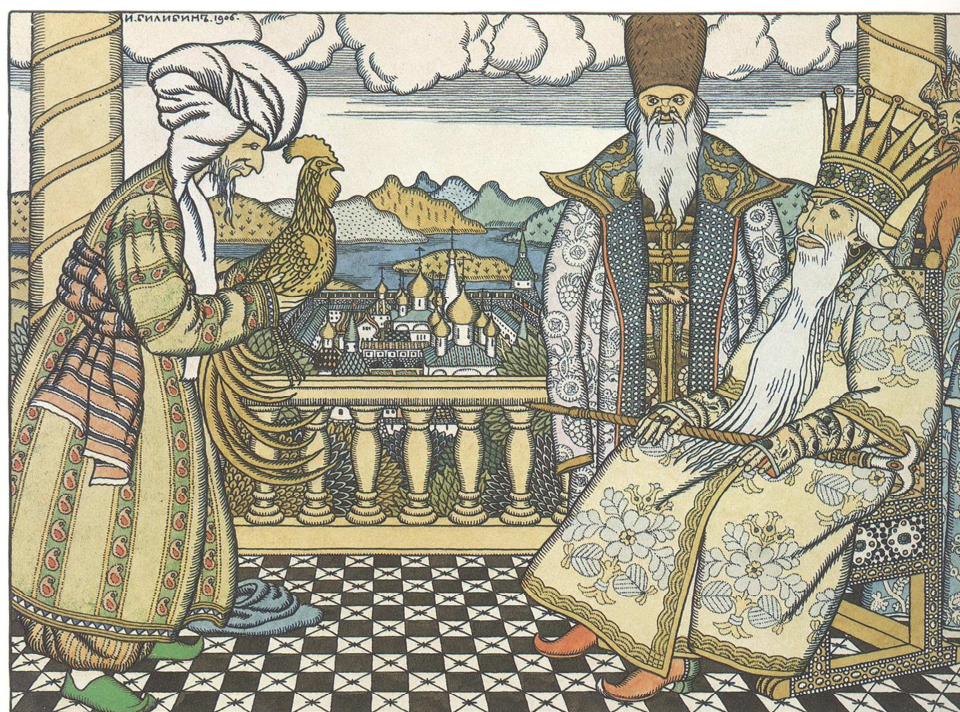
Resim 6: İ.Y. Bilibin, “Siyah Süvari”, 1900.



Resim 7: İ.Y.Bilibin, "Güzel Vasilisa", 1900.



Resim 8: İ.Y.Bilibin, "Güzel Vasilisa", 1900.



29 «ВОТ МУДРЕЦ ПЕРЕД ДАДОНОМ СТАЛ И ВЫНУЛ ИЗ МЕШКА ЗОЛОТОГО ПЕТУШКА»
Иллюстрация к «Сказке о золотом петушке» А. С. Пушкина. 1906

Resim 9: İ.Y. Bilibin, "Altın Horoz", 1906.



30 «... И ДЕВИЦА, ШАМАХАНСКАЯ ЦАРИЦА, ВСЯ СИЯЯ, КАК ЗАРЯ, ТИХО ВСТРЕТИЛА ЦАРЯ»
Иллюстрация к «Сказке о золотом петушке» А. С. Пушкина. 1906

Resim 10: İ.Y. Bilibin, "Altun Horoz", 1906.



Resim 11: İ.Y. Bilibin, "Altun Horoz", 1906.



Resim 12: İ.Y. Bilibin, "Altın Horoz", 1906.



Resim 13: İ.Y. Bilibin, "Altın Horoz", 1906.




СКАЗКА
 О
ИВАНЕ-ЦАРÉВИЧЕ,
ЖАР-ПТИЦЕ И
 О СЕРОМ ВÓЛКЕ.



некотором царстве, в некотором государстве жил-был царь Демьян. У него было три сына: Петр-царевич, Василий-царевич и Иван-царевич. И был у царя сад такой богатый, что лучше того сада не найти ни в одном царстве. В том саду росли разные дорогие деревья, и была там одна яблоня, что приносила золотые яблоки. Царь эти яблоки очень берег и каждое утро счет им вел. Вот стал замечать царь, что кто-то по ночам стал зорить его сад. Вечером на любимой его яблоньке что ни лучшее яблочко висит, наливаается, а утром его как не бывало. И никакие караульщики не могли укараулить вора. Каждое утро все снова и снова царь не досчитывался яблочка на любимой своей яблоньке. С горя перестал он пить, есть и спать, а потом призвал к себе своих сыновей и сказал им:

— Вот что, сынки мои милые! Кто из вас сумеет укараулить и изловить в моем саду вора, тому еще при жизни моей отдам я половину царства, а по смерти и все откажу.

Сыновья пообещались, и первым пошел караулить Петр-царевич. Сколько ни ходил он с вечера, никого не видал, а потом сел на мягкую траву под яблонькой с золотыми яблоками, да и заснул. А на яблоне яблоки опять пропали.





Resim 15: İ.Y. Bilibin, "Prens İvan, Ateş Kuşu ve Gri Kurt", 1899.



Resim 16: İ.Y. Bilibin, "Prens İvan, Ateş Kuşu ve Gri Kurt", 1899.



нехорошую славу, что царевич вором оказался. Ну да ладно! Слушай, Иван-царевич! Если согласишься мне служить, то я тебя в твоей вине прощу и Жар-птицу тебе вольной волею отдам. Съезди ты за тридцать земель, в тридцатое царство и достань мне от царя Кузьмана золотогривого коня.

Закручинился Иван-царевич и пошел от царя Афона к серому волку. Рассказал обо всем, что ему царь Афон говорил.

— Что же ты, Иван-царевич,— сказал ему серый волк,— моего наказа не послушал? Я же тебе говорил — не бери клетку, беда будет.

— Виноват я перед тобою, прости уж меня,— сказал волку Иван-царевич.

— Ну ладно, садись на меня, на серого волка, да крепче держись, я тебя живо свезу, куда тебе надобно.

Иван-царевич сел волку на спину, и помчался серый волк, как ветер. Доли и горы промжж ног пугают, аustom след замечает. Долго ли, коротко ли бежал он и ночью приблизил в широтах царя Кузьмана. Остановился волк перед белокаменными широкими конюшнями и говорит Ивану-царевичу:

— Полевай, Иван-царевич, через стену, бери золотогривого коня и беги. Только смотри,— висит там золотая узда, не трогай ее, опять в беду попадешь.

Иван-царевич перелез через каменную стену и прокрался в белокаменные конюшни. Все сторожа спали, взяв царевича коня за гриву и пошел было с ним

6

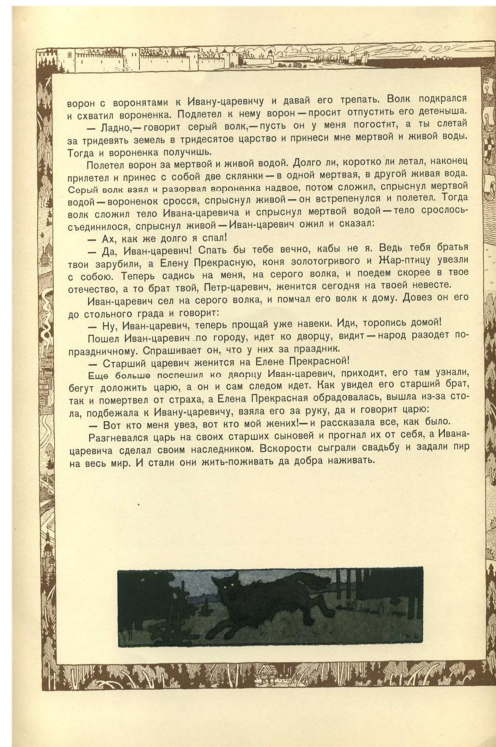
Resim 17: İ.Y. Bilibin, "Prens İvan, Ateş Kuşu ve Gri Kurt", 1899.



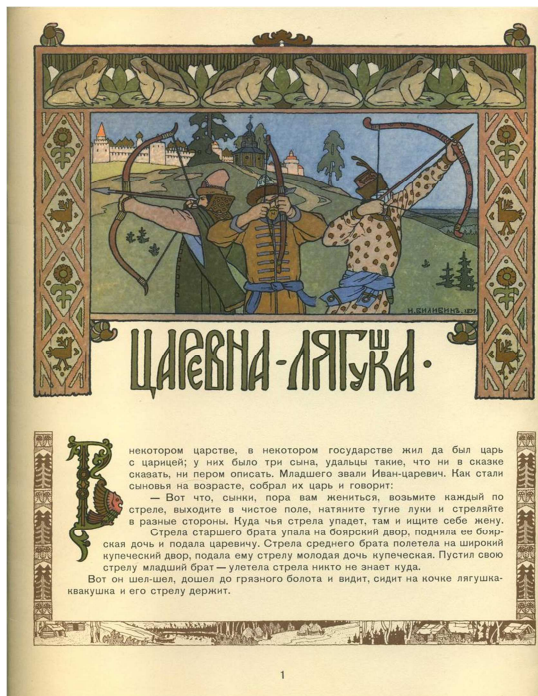
Resim 18: İ.Y. Bilibin, "Prens İvan, Ateş Kuşu ve Gri Kurt", 1899.



Resim 19: İ.Y. Bilibin, “Prens İvan, Ateş Kuşu ve Gri Kurt”, 1899.



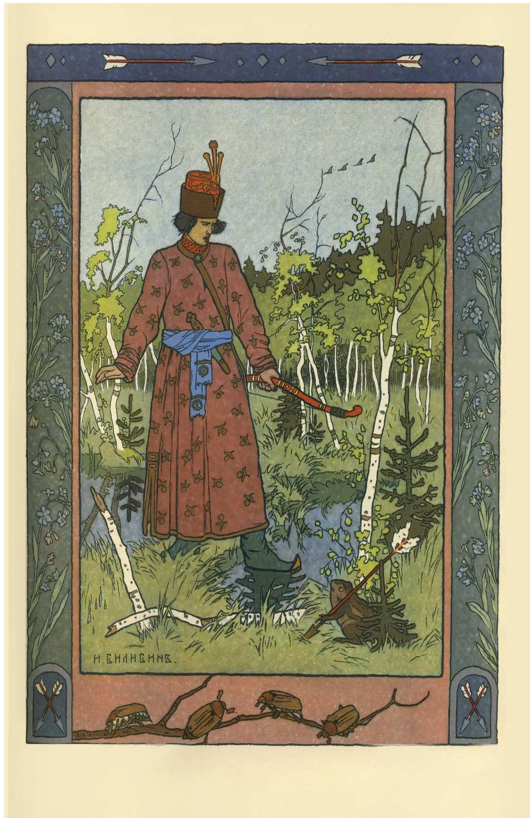
Resim 20: İ.Y. Bilibin, “Prens İvan, Ateş Kuşu ve Gri Kurt”, 1899.



Resim 21: İ.Y. Bilibin, “Kurbağa Prenses”, 1899.



Resim 22: İ.Y. Bilibin, “Kurbağa Prenses”, 1899



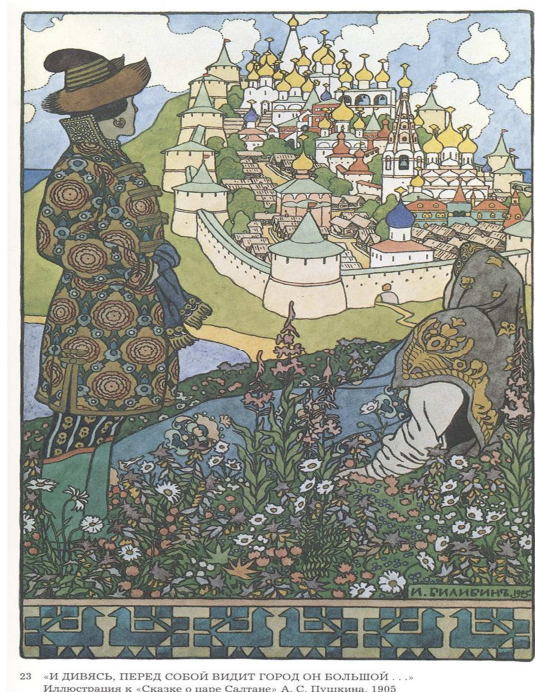
Resim 23: İ.Y. Bilibin, “Kurbağa Prenses”, 1900



Resim 24: İ.Y. Bilibin, “Kurbağa Prenses”, 1899.



Resim 25: İ.Y. Bilibin, “Çar Saltan”, 1905.



Resim 26: İ.Y. Bilibin, “Çar Saltan”, 1905.



25 ТРИДЦАТЬ ТРИ БОГАТЫРЯ
Иллюстрация к «Сказке о царе Салтане» А. С. Пушкина. 1905



26 «ТУТ ОН В ТОЧКУ УМЕНЬШИЛСЯ, КОМАРОМ ОБОРОТИЛСЯ...»
Иллюстрация к «Сказке о царе Салтане» А. С. Пушкина. 1904

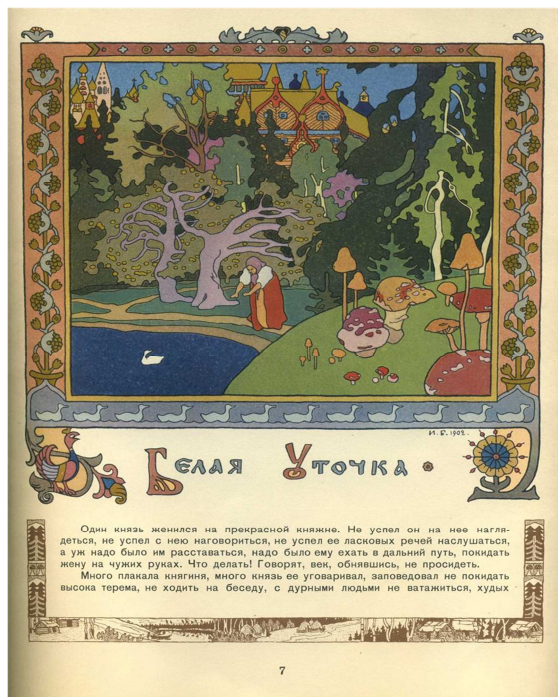


Resim 27-28: İ.Y. Bilibin, “Çar Saltan”, 1905/1904.

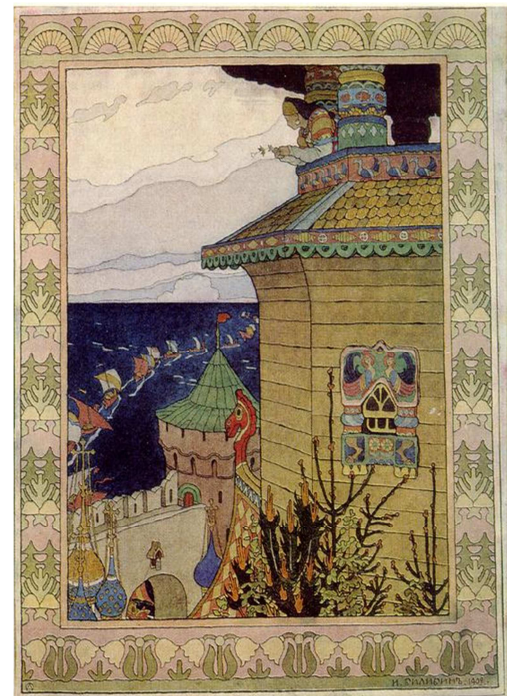
Resim 29: İ.Y. Bilibin, “Çar Saltan”, 1905.



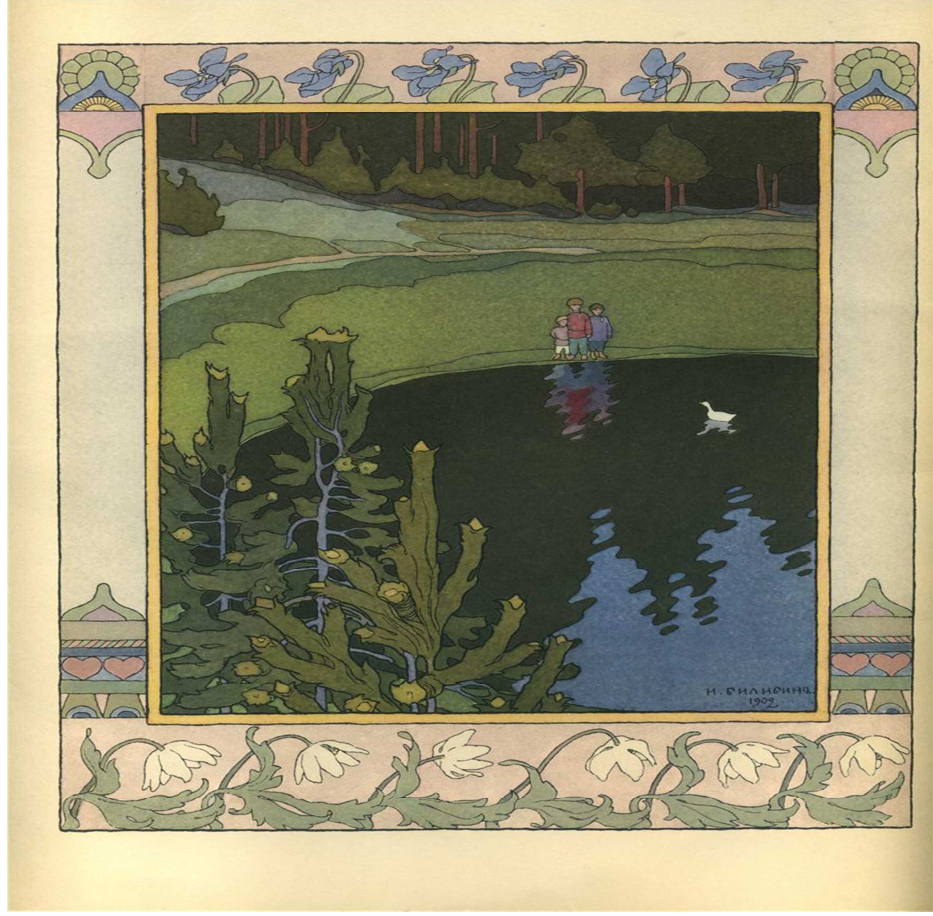
Resim 30: İ.Y. Bilibin, “Çar Saltan”, 1905.



Resim 31: İ.Y. Bilibin, “Beyaz Ördek”, 1902.



Resim 32: İ.Y. Bilibin, “Beyaz Ördek”, 1902.



Resim 33: İ.Y. Bilibin, "Beyaz Ördek", 1902.



Resim 34: İ.Y. Bilibin, "Beyaz Ördek", 1902.



Марья Моревна



В некотором царстве, в некотором государстве жил-был Иван-царевич; у него было три сестры: одна Марья-царевна, другая Ольга-царевна, третья Анна-царевна.

Отец и мать у них померли; умирая, они сыну наказывали: — Кто первый за твоих сестер станет свататься, за того и отдавай — при себе не держи долго!

Царевич похоронил родителей и с горя пошел с сестрами во зеленый сад погулять.

Вдруг находит на небо туча черная, встает гроза страшная.

— Пойдемте, сестрицы, домой! — говорит Иван-царевич.

Только пришли во дворец — как грянул гром, раздвоился потолок, и влетел к ним в горницу ясен сокол. Ударился сокол об пол, сделался добрым молодец и говорит:

— Здравствуй, Иван-царевич! Прежде я ходил гостем, а теперь пришел сватом; хочу у тебя сестрицу Марью-царевну посватать.

— Коли люб ты сестрице, я ее не унимаю — пусть с богом идет!

Марья-царевна согласилась. Сокол женился и унес ее в свое царство.

Дни идут за днями, часы бегут за часами — целого года как не бывало. Пошел Иван-царевич с двумя сестрами во зеленый сад погулять. Опять встает туча с вихрем, с молнией.

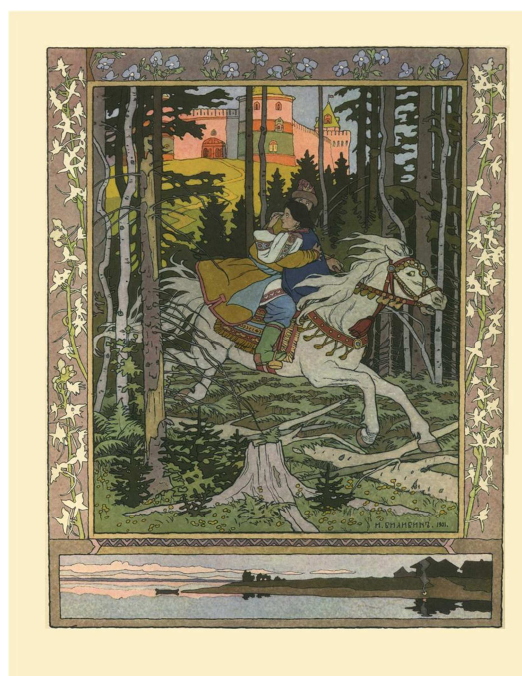
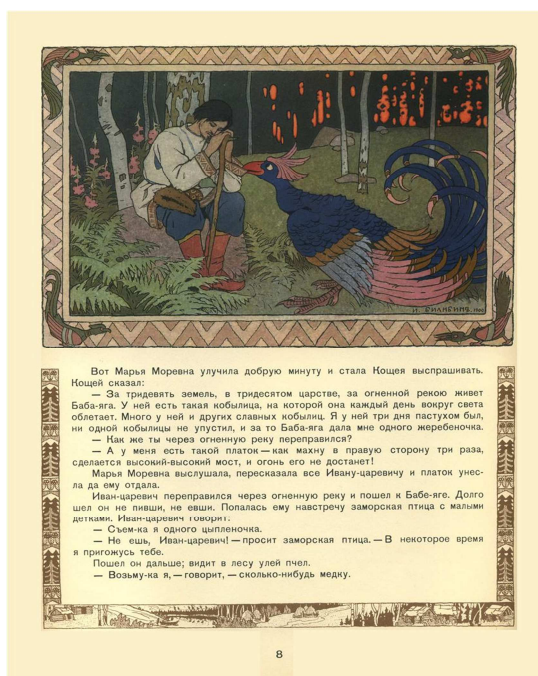
— Пойдемте, сестрицы, домой! — говорит царевич.

Только пришли во дворец — как ударил гром, распалась крыша, раздвоился

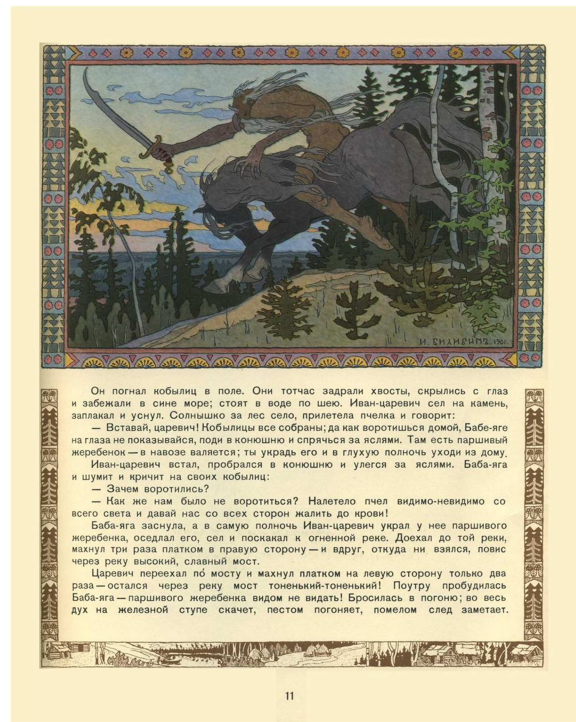




Resim 36: : İ.Y. Bilibin, “Mar’ya Morevna”, 1900. Resim 37: : İ.Y. Bilibin, “Mar’ya Morevna”, 1900.



Resim 38: : İ.Y. Bilibin, “Mar’ya Morevna”, 1900. Resim 39: : İ.Y. Bilibin, “Mar’ya Morevna”, 1900.



11

Resim 40: : İ.Y. Bilibin, “Mar’ya Morevna”, 1900.

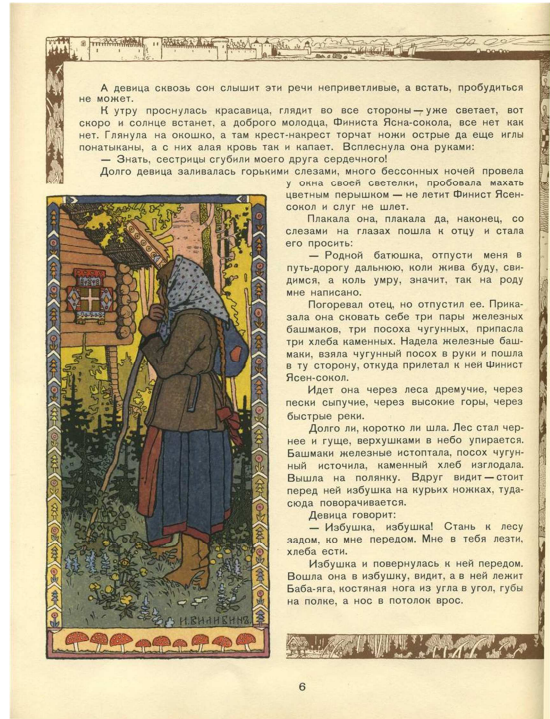
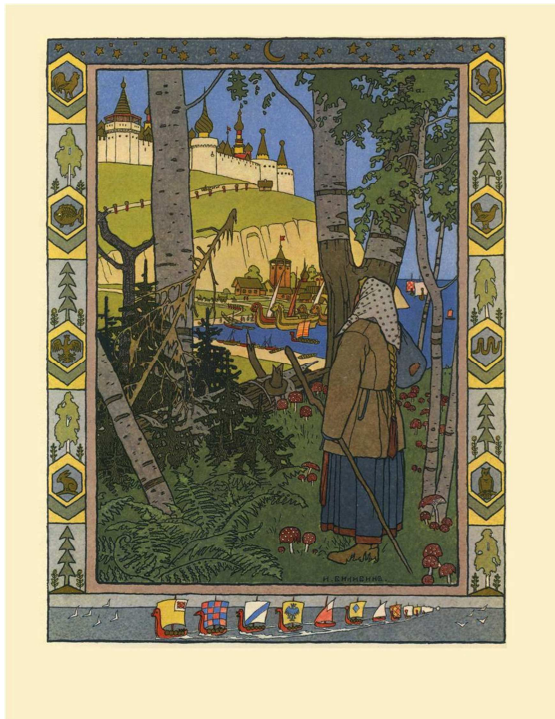


1

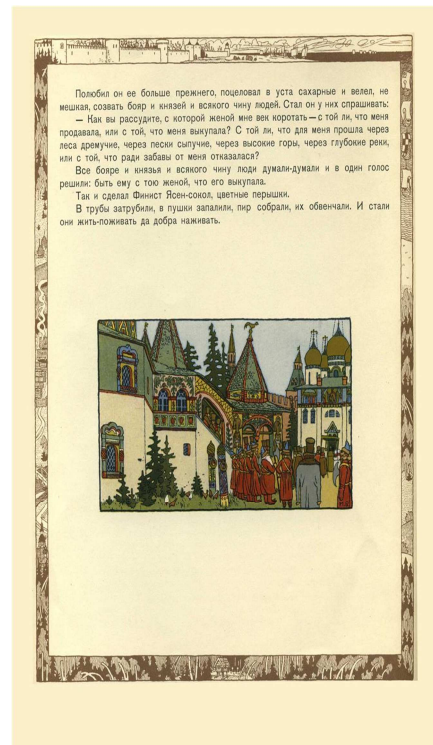
Resim 41: İ.Y. Bilibin, “Finist Parlak Doğan’ın Tüyü”, 1900.



Resim 42: İ.Y. Bilibin, “Finist Parlak Doğan’ın Tüyü”, 1900.



Resim 43-44.: İ.Y. Bilibin, Finist Parlak Doğan'ın Tüyü, 1900.



Resim 45-46.: İ.Y. Bilibin, “Finist Parlak Doğan'ın Tüyü”, 1900.



Resim 47: İ.Y. Bilibin, “Aziz Prens Vladimir”, 1926. Resim 48: İ.Y. Bilibin, “Aziz Prens Vladimir”, 1926.



149 КЕЛЪЯ В ЧУДОВОМ МОНАСТЫРЕ
Эскиз декорации к первой картине первого действия оперы М. П. Мусоргского
«Борис Годунов». 1930

Resim 49: İ.Y. Bilibin, “Modest Mussorgski’nin Boris Godunov Operası için Eskiz”, 1930.



Resim 50: İ.Y. Bilibin, “Volga”, 1903.



87 ВОЛЬГА И МИКУЛА
Иллюстрация к былинѣ. 1913

Resim 51: İ.Y. Bilibin, “Volga ve Mikula”, 1913.



18 Вольга с дружиной
Иллюстрация к былинѣ «Вольга». 1902. Вариант

Resim 52: İ.Y. Bilibin, “Volga”, 1902.



Resim 53: İ.Y. Bilibin, "Okçu Andrey ve Karısı", 1919.



Resim 54: İ.Y. Bilibin, "Bilmediğim Bir Yere Git, Bilmediğim Bir Şey Getir", 1935.



Resim 55: İ.Y. Bilibin, "Çar Goroh", 1905.



43 ВОЛОГОДСКАЯ ДЕВУШКА ВЪ ПРАЗДНИЧНОМЪ НАРЯДѢ
Рисунок для открытого письма. 1905

Resim 56: İ.Y. Bilibin, "Bayram Giysileri İçinde Vologdalı Genç Kadın", 1905.



Resim 57: İ.Y. Bilibin, A.E. Benekis İçin Ekslibris”, 1922.



34 Обложка к «Сказке о рыбаке и рыбке» А. С. Пушкина. 1908



35 Коштовка к «Сказке о рыбаке и рыбке» А. С. Пушкина. 1908

Resim 58: İ.Y. Bilibin, “Balıkçı ve Balığın Masalı”, 1908.

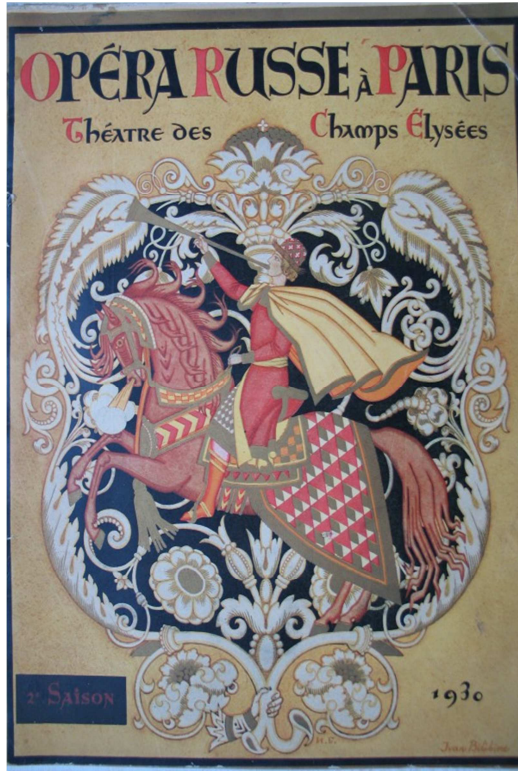


36 Заставка к «Сказке о рыбаке и рыбке» А. С. Пушкина. 1908

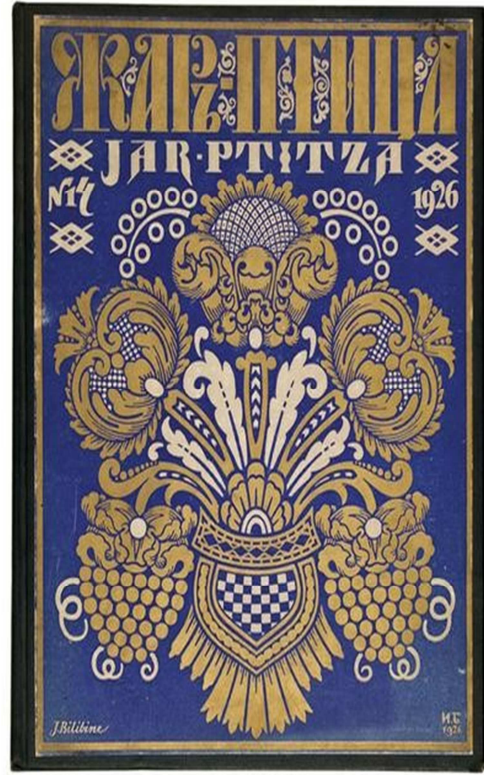
Resim 59: İ.Y. Bilibin, “Balıkçı ve Balığın Masalı”, 1908.



Resim 60: I.Y. Bilibin, “Aleksandriya Sergisi Bileti”, 1924.



Resim 61: İ.Y. Bilibin, “Paris Rus Operası Dergisi Kapağı”, 1930.



Resim 62: İ.Y. Bilibin, “Ateş Kuşu Dergisi Kapağı”, 1926.



Resim 63: İ.Y. Bilibin, “Çar Saltan”, 1905.



20 Титульный лист к «Сказке о царе Салтане» А. С. Пушкина. 1905

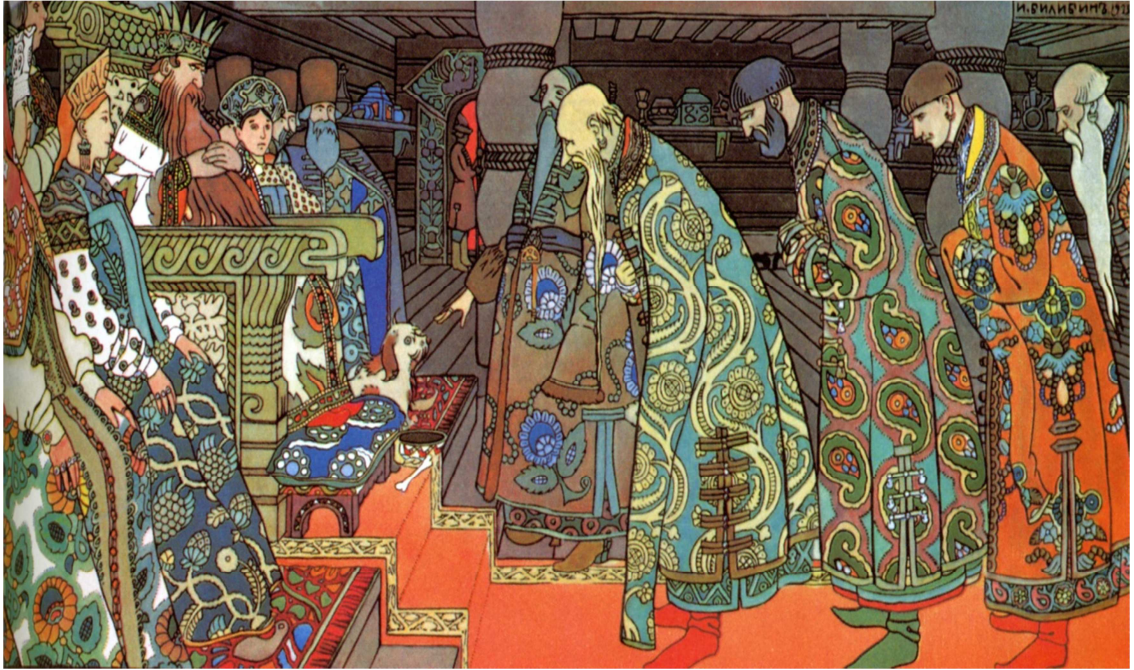
Resim 64: İ.Y. Bilibin, “Çar Saltan”, 1905



Resim 65: William Morris'e ait kumaş tasarımı. 1883.



Resim 66: William Morris'e ait duvar kâğıdı tasarımı, 1876.



Resim 67: İ.Y. Bilibin, “Çar Saltan”, 1905.

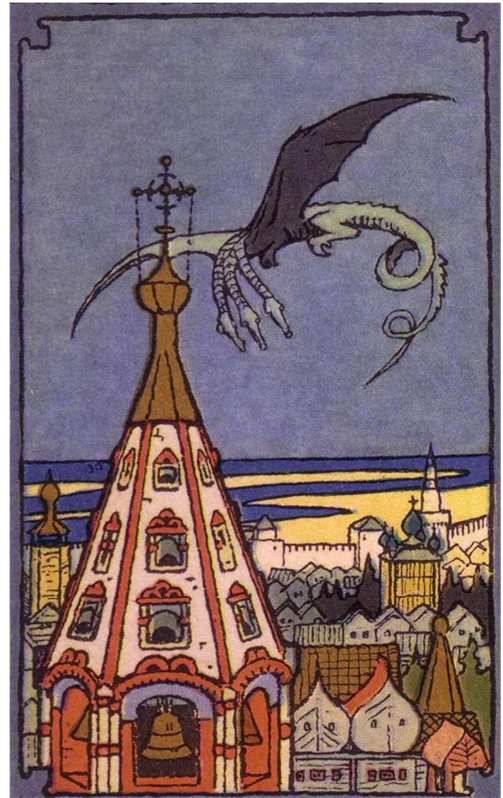


22 «БОЧКА ПО МОРЮ ПЛЫВЕТ...»
Иллюстрация к «Сказке о царе Салтане» А. С. Пушкина. 1905

Resim 68: İ.Y. Bilibin, “Çar Saltan”, 1905.



Resim 69: Katsushika Hokusai, “Kanagawa Açığında Büyük Dalga”, 1829-'32.



Resim 70: İ.Y. Bilibin, "Dobrynya Nikitiç", 1941. Resim 71: İ.Y. Bilibin, 1900 tarihli bir dergi kapağı detayı



Resim 72: İ.Y. Bilibin, Zmey Gornic, 1912.

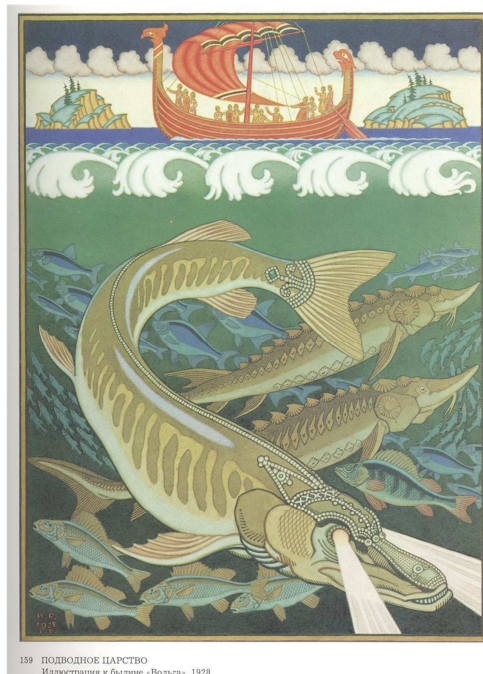
Resim 73: İ.Y. Bilibin, Kazan Sergisi Afisi, 1909.



158 СОКОЛ
Иллюстрация к баллине «Волга». 1927



Resim 75: İ.Y. Bilibin, “Volga”, 1927.



159 ПОДВОДНОЕ ЦАРСТВО
Иллюстрация к баллине «Волга». 1928

Resim 76: İ.Y. Bilibin, “Volga”, 1927.



Resim 77: İ.Y. Bilibin, “Aziz Boris ve Gleb Gemide”



Resim 78: Utagawa Kunisada, “Dragon”, 1860.
 Resim 79: Okumura Masanobu, “At Üstünde Genç Samuray”, 1745.



Resim 80: İ.Y. Bilibin, “Alkonost”, 1905.
 Resim 81: İ.Y. Bilibin, “Sirin”, 1905.

KAYNAKÇA

KİTAPLAR

- Ambrose, Gavin ve Paul Harris. *Görsel Grafik Tasarım Sözlüğü*, (Çev. Bilge Barhana), Literatür Yayınları, İstanbul, 2010.
- Anonim, *Klimt*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2010.
- Anonim, *Rus Halk Masalları* (Çev. Ayşe Pamir Dietrich), Multilingual, İstanbul, 2004.
- Antmen, *Ahu, 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*, Sel Yayıncılık, İstanbul, 2008.
- Banşikova A.A., *Jenskiye obrazi v hudojestvennih proizvedeniyah Drevnogo Egipta*, Librokom, Moskva, 2009.
- Bektaş, Dilek, *Çağdaş Grafik Tasarımın Gelişimi*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1992.
- Berger, John, *Görme Biçimleri*, (Çev. Yurdanur Salman), Metis Yayınları, İstanbul, 2005.
- Birkett, Jennifer, “Fin-de-siecle Painting” in *Fin de siecle and Its Legacy*, Mikulas Teich, Roy Porter, Cambridge University Press, 1990.
- Boyne, Roy, *Foucault ve Derrida’da Feminizm ve Ayrım*, (Çev. Ayşe Banu Karadağ), Sel Yayınları, İstanbul, 2011.
- Bucholz, Elke Linda, Gerhard Bühler, Karoline Hile vd., *Essential Arts A World History/Başvuru Kitapları Sanat*, (Çev. Derya Nüket Özer), NTV Yayınları, İstanbul, 2012.
- Budur, Natalya, *Skazoçnaya entsiklopediya*, Olma Press, 2005.
- Campbell, Joseph, *Kahramanın Sonsuz Yolculuğu* (Çev. Sabri Gürses), Kabalıcı Yayınevi, İstanbul, 2000.
- Demiriz, Elena Napolnova, *Rusça ve Türkçe: İki Dil, İki Kültür*, Multilingual Yayınları, İstanbul, 2009.

- Denisoff, Denis, “Decadence and Aesthetism” in *The Cambridge Companion to the Fin de siecle*, ed. Gail Marshall, Cambridge University Press, 2007.
- Eco, Umberto, *Ortaçağ Estetiğinde Sanat ve Güzellik*, (Çev. Kemal Atakay), Can Yayınları, İstanbul, 1999.
- Erkman-Akerson, Fatma. *Edebiyat ve Kuramlar*, İthaki Yayınları, İstanbul, 2010.
- Gisela Notz, *Feminizm*, (Çev. Sinem Derya Çetinkaya), Phoenix Yayınevi, Ankara, 2012.
- Golitsına, İrina, *Istoriya russkoy jivopisi – Rubej XIX i XX v.*, Izd. Bely gorod, Moskva, 2007.
- Gordeyeva, M, *Velikie Hudojniki: İvan Yakovleviç Bilibin (1876-1942)*, Izd. “Direkt-Media”, Moskva, 2010.
- Guth, Christine, *Art of Edo Japan – The Artist and the City 1615-1868*, Perspectives (Pub.) / Harry N. Abrams, Inc., Publishers, New York, 1996.
- Güvenç, Bozkurt, *Japon Kültürü*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara, 1980.
- Hamlin, A.D.F, *A History of Ornament: Ancient and Medieval*, Kessinger Publishing, 1916.
- Hardy, William, *Putevoditel’ po stilyu Ar nuvo*, İzd. Raduga, 1999.
- Hirata, Helena, *Feminizm Sözlüğü*, (Çev. Gülnur Acar-Savran), Kanat Yayınları, 2007.
- Howard, Jeremy, *Art Nouveau: International and National Styles in Europe*, Manchester University Press, New York, 1996.
- İnanır, Emine, *Rus Edebiyatı İncelemeleri – Kiev Rusya’sından VII. Yüzyıla*, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, İstanbul, 2003.
- Ingham, Norman W., “Early East Slavic Literature” in *Medieval Russian Culture* (ed. Henrik Birnbaum, Michael Stephen Flier and Daniel Bruce Rowland.), University of California Press, London, 1994.

- Jan van Rij, *Japonisme, Puccini, & the Search for the Real Cho-Cho-San*, Stone Bridge Press, 2001.
- Jegalova, S.K, *Russkaya narodnaya jivopis'*, Prosveşeniye, Moskva, 1984.
- Kaygısız, Mehmet, *Müzik Tarihi Başlangıçtan Günümüze Müziğin Evrimi*, Kaynak Yayınları, İstanbul, 2004.
- Kobayashi, Tadashi, *Ukiyo-e: An Introduction to Japanese Woddblock Prints*, Kodansha, Tokyo, 1997.
- Koçkar, M. Tekin, *Çağlar Boyunca İletişim Sanatı Olarak Dans ve Halk Dansları*, Bağırğan Yayınevi, Ankara 1999.
- Koroleva, C, *Velikie Hudojniki: Viktor Mihayloviç Vasnetsov (1848-1926)*, Izd. "Direkt-Media", Moskva, 2010.
- Krasnova, Olga Borisovna, *Entsiklopediya iskusstva XX veka*, Olma Press, 2002.
- Kravtsova, N.İ., *Ruskoye narodnoye poetičeskoye tvorçestvo*, Prosveşeniye, Moskva, 1971.
- Lahor, Jean, *Art Nouveau: Art of Century*, Parstone Press, London, 2010.
- Lenz, Christian, *Evropeyskoe iskusstvo na rubejye IXI.-XX veka: simvolizm, ar nuvo*, Novaya pinakoteka Myunhen, İzd. Skala, London, 2010.
- Lynton, Nobert, *Modern Sanatın Öyküsü* (Çev. Cevat Çapan, Sadi Öziş), Remzi Kitabevi, İstanbul, 2004.
- MacFadyen, David, *Joseph Brodsky and the Baroque*, McGill-Queen University Press, USA, 1998.
- Marchand, Suzanne L. and David Lindenfeld, *Germany at the Fin the siecle: Culture, Politics and Ideas*, Lousiana State University Press, 2004.
- Mason, Penolope, *History Of Japanese Arts*, Harry N. Abrans, Inc. Publishers, New York, 1993.

- Miles, Geoffrey, *Classical Mythology in English Literature: A Critical Anthology*, Routledge, New York, 2009.
- Naşokina, Maria, *Hudojestvennaya otkritka russkogo moderna*, İzd. "Jiraf", Moskva, 2004.
- Ostapin S.P., *Entsiklopediya natyurmorta*, Olma Press, 2002.
- Özkaracalar, Kaya, *Gotik*, L&M Yayınları, İstanbul, 2005.
- Panofsky, Erwin, *Gotik Mimarlık ve Skolastik Felsefe*, (Çev. Engin Akyürek), Kabalıcı Yayınevi, İstanbul, 1995.
- Panofsky, Erwin, *İkonoloji Araştırmaları – Rönesans Sanatında İnsancıl Temalar*, (Çev. Orhan Düz), Pinhan Yayınları, İstanbul, 2012.
- Podobeldova, Olga, *O prirode kinjnoj illüstratsii*, İzd. Sovetskiy Hudojnik, 1973.
- Propp, Vladimir, *Masalın Biçimbilimi* (Çev. Mehmet Rifat-Sema Rifat), İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2011.
- Rapelli, Paola, *Kandinsky Art Book*, Dost Kitabevi, Ankara, 2001.
- Saler, Michael T., *The Avant-Garde in Interwar England*, Oxford University Press, New York, 1999.
- Sembach, Claus-Jürgen, *Art Nouveau: Utopia: Reconciling the Irreconcilable*, Taschen, London, 2002.
- Semenov, Oleg, *İvan Bilibin*, İzd. Detskaya literatura, Moskva, 1986.
- Sezer, Melek Özlem, *Masallar ve Toplumsal Cinsiyet*, Evrensel Basım Yayın, İstanbul, 2010.
- Stites, Richard, *The Women's Liberation Movement in Russia: Feminism, Nihilism, and Bolshevism 1860-1939*, Princeton University Press, New Jersey, 1991.
- Tapie, Victor Lucien, *Barok*, (Çev. Işık Ergüden) Dost Kitabevi, Ankara, 2011.

Taruskin, Richard, "From Subject to Style: Stravinsky and the Painters" in *Confronting Stravinski: Man, Musician and Modernist*, ed. Stasov, J.P., University of California Press, London, 1986.

Urgan, Mina, *İngiliz Edebiyatı Tarihi*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2010.

Warner, Elizabeth, *Rus Mitleri* (Çev. Mert Kireççi), Phoenix Yayınevi, Ankara, 2010.

Weber, Eugen, *France fin de siècle*, Belkanapp Press, USA, 1986.

Wigan, Mark, *Görsel İllüstrasyon Sözlüğü*, (Çev. Mehmet Emir Uslu), Literatür Yayıncılık, İstanbul, 2012.

Zipes, Jack, *The Irresistible Fairy Tale: Cultural and Social History of a Genre*, Princeton University Press, New Jersey, 2012.

MAKALELER

Alpaslan, Gonca Gökalp, "Masaldan Romana Uzanan Çizgi: Masal ile Roman Arasındaki Ortaklıklar Üzerine Kuramsal Bir Deneme", *Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, XIV, 1-2, 1997.

Artun, Erman, Türk Dünyası Destan Söyleme Geleneğinde Türkmen Destanlarının Yeri, *Nail Tan'a Armağan*, Kültür Ajans Yayınları, Ankara, 2011.

Batuk, Cengiz, "Mit, Tarih ve Gerçeklik Sorunu Üzerine Notlar", *Milel ve Nihal İnanç Kültür ve Mitoloji Araştırmaları Dergisi*, 2009.

Boyraz, Şeref, "Sözlü Anlatıların Sürekliliği Üzerine Düşünceler", *Folklor/Edebiyat*, S.54, Ankara, 2008.

Cennetoğlu, Bennu, Röportajı yapan: Tayfun Serttaş, "Sanat Alanı Olarak Kitap Üzerine Bennu Cennetoğlu ile Söyleşi", *Sanat Dünyamız*, S. 117, Temmuz-Ağustos 2010.

Erdem, Tuncer, "Resim ile Söz: Dünyaya İki Pencere", *Sanat Dünyamız*, S. 98, Bahar 2006.

- Erden, Aysu, “Karanlık Geleceğin Başlangıcı: Gotik Edebiyat, Tekinsiz Deneyimler ve Gotik Anti-Kahramanlar”, *Dünyanın Öyküsü*, S.8, İstanbul, 2013.
- Ergin, Erkan, “Tiyatronun Kökeni, Ritüel ve Mitoslar”, *Bilim ve Aklın Aydınlığında Eğitim Dergisi*, 2003.
- Grover, Stuart R., “The World of Art Movement in Russia”, *Russian Review*, vol. 32, no: 1, Jan. 1973.
- Haldey, Olga, “Savva Mamontov, Sergei Diaghilev and a Rocky Path to Modernism”, *Journal of Musicology*, vol. 22, no: 4, fall 2005.
- Hyman, Stanley Edgar, “Mit ve Mitsele Ritüel Yaklaşım” (Çev. Yeliz Özay), *Milli Folklor*, 2006.
- Ivins, William M., “Illustrated Books”, *Bulletin of the Metropolitan Museum of Art*, Vol. 13, No: 6, Jun., 1918.
- Kasinec, Eduard and Robert Davis, “Russian Book Arts on the Eve of World War I: The New York Public Library Collections”, *The Journal of Decorative and Propaganda Arts*, vol.14., Autumn, 1989.
- Kiselev, Mikhail, “Graphic Design and Russian Art Journals of the Early 20th Century”, *The Journal of Decorative Propaganda Arts*, vol. 11, winter 1989.
- Kovalçuk, N.M., “‘Jenskoye’ kak gendernaya problema v russkoy literature i filosofii XIX-XX v.”, *Gumanitarniye issledovaniya v Vostoçnoy Sibirii i na Dal’nem Vostoke*, No. 4 (8), 2009.
- Kristeva, Julia, “Kadınların Zamanı” (Çev. İskender Savaşır), *Defter Dergisi*, Bahar 1994.
- Lord Raglan, “Mit ve Ritüel” (Çev. Evrim Ölçer), *Milli Folklor*, 2004.
- Mostert, Linda, “The Balloon Woman: Reinventing Mermaid Myths in Contemporary South Africa”, *1st Global Conference Evil, Women and the Feminine*, Nelson Mandela Metropolitan University, Budapest, Hungary, 2009.

Scognomillo, Giovanni, “Korku Denince Akla Ben Geliyorum”, Söyleşiyi yapan: Yasemin Yazıcı, *Dünyanın Öyküsü*, Nisan-Mayıs 2013, S.8.

Shapiro, Gavriel, “Nikolai Gogol’ and the Baroque Heritage”, *Slavic Review*, Vol. 45, No. 1 (Spring, 1986).

Snow, Francis Haffkine, “Ten Centuries of Russian Art”, *The Art World*, Vol. 1 (Dec., 1916).

Şerifoğlu, Ömer Faruk, “Yazının Giysisi”, *Milliyet Sanat*, S.644, Kasım 2012.

Turan, Güven, “Kitaplarda Resimler”, *Sanat Dünyamız*, S. 98, Bahar 2006.

Uzelli, Gönül, “Mitolojik İmgelerin Rus Resim Sanatına Yansımaları”, *II. Uluslar arası Edebiyat ve Bilim Sempozyumu Bildirileri*, Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Yayınları, No: 407, Ankara, 2011.

Valiant, Sharon, “Maria Sybilla Merian: Recovering an Eighteenth Century Legend”, *Eighteenth-Century Studies*, Vol. 26, No. 3, Spring, John Hopkin University Press, 1993.

TEZLER

Başbuğu, Özge, “Türk İllüstrasyon Sanatının Tarihsel Süreç İçerisinde Teknik ve Anlatım Olarak İncelenmesi”, Marmara Üniversitesi GSE, İstanbul, 2007

Carvalho, Fernanda Sousa, “Sexuality and Gender in Contemporary Women’s Gothic Fiction: Angela Carter’s and Anne Rice’s Vampires”, Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, 2009, PhD Thesis.

Çakırusta, Ayşegül, “Art Nouveau Bağlamında Kadın İmgesi”, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi SBE, İstanbul, 2006 (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi)

Emmez, Berivan Can, “Sözlü Gelenekten Modern Masala: Çocuk Edebiyatında Masal Üzerine Halkbilimsel Bir İnceleme”, Ankara, SBE, 2008 (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi)

- Gökmen, Meryem, “Sanatta Bir Biçimlendirme Yaklaşımı Olarak Çin-Japon Resminin Batı Resmine Etkisi”, Dokuz Eylül Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, İzmir, 2007 (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi)
- Güneş, Çınar, “Heykel ve Mitoloji”, Mimar Sinan Üniversitesi SBE, İstanbul, 2006, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi)
- İçöz, Fulya, “Masalda Cadı: ‘Ötekinin’ Arketipi”, Ege Üniversitesi SBE, İzmir, 2008, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi)
- İlhan, Koral, “Amerikan Vatandaşı ve Sosyal Rol Modeli Oluşturulmasında Norman Rockwell İllüstrasyonlarının Katkısı ve İrdelenmesi”, Dokuz Eylül Üniversitesi, GSE, 2011, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi)
- İmragimova, Adelya, “Kazak Masalları Üzerine Yapılan Çalışmaların Halkbilimi Yöntemleri Açısından Değerlendirilmesi”, İstanbul Üniversitesi, SBE, 2009, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi)
- Kartal, Bedriye Aylin, “Art Nouveau’da İnsan İmgesi”, İstanbul Üniversitesi SBE, İstanbul, 2005, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi)
- Şahin, Menekşe, “Resimde Bitki ve Erotizm Bağıntısı”, Hacettepe Üniversitesi SBE, Ankara, 2006, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi)

İNTERNET KAYNAKLARI

- “Destanların Genel Özellikleri” <http://www.edebiyatforum.com/duzyazi-turleri-konu-anlatimi/destan.html> (Erişim Tarihi: Haziran 2012)
- “Femme Fatale” http://tr.wikipedia.org/wiki/Femme_fatale (Erişim Tarihi: Mayıs 2013)
- “Grafik Terimleri Sözlüğü” <http://bejdal.ucoz.com/publ/1-1-0-4> (Erişim Tarihi: Mart 2013)
- “Mar’ya Morevna – Russkaya narodnaya skazka” <http://www.kostyor.ru/tales/tale53.html> (Erişim Tarihi: Mayıs 2013)

- “Minyatür”http://www.istanbulunustalari.com/tr/sanatlar_ve_zanaatlar/14/minyatur
(Erişim Tarihi: Mayıs 2013)
- “Rocaille” <http://sanatsozlugum.blogspot.com/2012/06/rokay.html> (Erişim Tarihi:
Nisan 2013)
- “T.C. Japonya Büyükelçiliği Ticaret Müşavirliği Japonya Yıllık Raporu”
<http://dtm.sub.jp/report/2009-Japonya-yillik-rapor> (Erişim Tarihi: Mayıs
2013)
- “Tezhip” http://www.istanbulunustalari.com/tr/sanatlar_ve_zanaatlar/3/tezhip (Erişim
Tarihi: Mayıs 2013)
- “Triptik” <http://tr.wikipedia.org/wiki/Triptik> (Erişim Tarihi: Mayıs 2013)
- Ateş Kuşu Masalı *bizcokakilliyiz.byethost18.com/yunusemre/e-kitaplar/ates_kusu.pdf*
(Erişim Tarihi: Aralık 2012)
- Atsız, Güliz, “Neden Cinsiyetlendirilmiş Bir Tarihin Peşine Düşmek?”, 2007.
<http://www.feminisite.net/news.php?act=details&nid=259> (Erişim Tarihi:
Kasım 2012)
- Berktaş, Fatmagül, Tektanrılı Dinlerde Kadın Bedeninin Toplumsal Denetimi,
http://www.jmo.org.tr/resimler/ekler/33ef4454daf7078_ek.pdf?dergi=HABER%20B%DCLTEN%DD. (Erişim Tarihi: Mart 2013)
- Bilibin, İvan Y., Narodnoye tvorçestvo russkogo Severa, Mir iskusstva, T. 12, St.
Petersburg, 1904, ss. 303-318, <http://ru.wikisource.org> (Erişim Tarihi: Aralık
2012)
- Büyük Türkçe Sözlük, TDK, “efsane” maddesi. <http://tdkterim.gov.tr/bts/> (Erişim
Tarihi: Haziran 2012)
- Büyük Türkçe Sözlük, TDK, “mit” maddesi. <http://tdkterim.gov.tr/bts/> (Erişim Tarihi:
Haziran 2012)
- “Çar Saltan Masalı” <http://kitap.antoloji.com/car-saltan-masali-kitabi/> (Erişim Tarihi:
Mayıs 2013)

Golmets, G.V., “İ.Y.Bilibin”, <http://articles.excelion.ru/science/persons/2061.html>

(Erişim Tarihi: Şubat 2013)

Levina, E.A., “Ornamental’niye motivı narodnogo iskusstva kak proyavleniye simvoličeskogo mişleniya etnosa”, http://www.art-in-school.ru/art/iskusstvo_i_obrazovanie_2012_02_-_Levina.pdf (Erişim Tarihi: Nisan 2013)

Puşkin, Aleksandr, “Zolotoy petuşok”, Sobraniye soçineniy v 10 tomah: <http://rvb.ru/pushkin/01text/03fables/01fables/0801.htm> (Erişim Tarihi: Aralık 2012)

Samuels, Rachael, “Proppian Analysis of the White Duck”, http://clover.slavic.pitt.edu/tales/03-2/extra_credit/samuels-rachael_paper.pdf (Erişim Tarihi: Şubat 2013)

Türkçede Batı Kökenli Kelimeler Sözlüğü, Türk Dil Kurumu, “illüstrasyon” maddesi. http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_bati&view=bati (Erişim Tarihi: Haziran 2012)

Yavuz, Elif Damla, “Puşkin ve Ulusal Rus Operası” http://www.obarsiv.com/vct_0506_elifdamlayavuz.html (Erişim Tarihi: Aralık 2012)

Yaygın, Tolga, “Mitoloji ve Edebiyat İlişkisi”, <http://www.tolgayaygin.com.tr/index.php/edebiyat-bilgileri/genel-bilgiler/253-mitoloj-ve-edebiyat-lks> (Erişim Tarihi: Haziran 2012)

ÖZ GEÇMİŞ

Duygu ÖZAKIN

01.01.1987 / Kayseri

İletişim Bilgileri

Telefon: 0352 207 66 66 – 33833

E-posta: duyguozakin@gmail.com

Adres: Erciyes Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Rus Dili ve Edebiyatı Bölümü Kat: 1

Öğrenim Bilgileri

Yüksek Lisans, Erciyes Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Rus Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı, 2011 – 2013.

Lisans, Erciyes Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Rus Dili ve Edebiyatı Bölümü, 2007 – 2011.

Akademik Görevleri

Araştırma Görevlisi, Erciyes Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Rus Dili ve Edebiyatı Bölümü, 2012 – halen.

Araştırma Görevlisi, Nevşehir Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Batı Dilleri ve Edebiyatları Bölümü Rus Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı, 2011 – 2012.

Kongre/Sempozyum Bilimsel Toplantılarda Sunulan Bildiriler

ÖZAKIN, D., “Sovyetlerde Yeni İnsanın Yaratımı: Agitprop Sanatta Kadın Yoldaş İmgesi” ESKAM I. Kadın Araştırmaları Sempozyumu Osmangazi Üni., 6-8 Mart 2012.

Hakemli Kongre/Sempozyum Bildiri Kitaplarında Yer Alan Yayınlar

ÖZAKIN D., "Bulgakov ve Márquez'de Realizmin Öteki Yüzü: Toplumsal Başkaldırı Aracı Olarak Fantastik ve Büyülü Gerçekçi Edebiyat" - IV. Uluslararası Karşılaştırmalı Edebiyat Bilimi Kongresi, Kırıkkale Üniversitesi, 1-3 Kasım 2012, ss. 143-156.

Uluslararası Hakemli Dergilerde Yayımlanan Makaleler

ÖZAKIN D., "Deliliğe Övgü: Michael Cheval'in Saray Soyтарыsı Metaforuna Karnavalesk Yaklaşım", İDİL Sanat ve Dil Dergisi, vol.1, no.3, pp.1-18, 2012.

Verdiği Dersler

20. Yüzyıl Rus Edebiyatı ve Toplumsal Yaşam, RDE, Lisans, 2013.

Edebiyat Bilimine Giriş, RDE, Lisans, 2013.

Kazanılan Ödüller/Burslar

Lisans Bölüm Birinciliği, Erciyes Üniversitesi Rus Dili ve Edebiyatı Bölümü, Haziran 2011.