

**TC.
MİMAR SİNAN GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RESİM ANA SANAT DALI
RESİM PROGRAMI**

**SEMBOİLİST RESİMDE TENEBRİZM
ve
ÖLÜM KONUSUNA BAKIŞ**

(Yüksek Lisans Eser Metni)

Hazırlayan:

20046114 Huri KİRİŞ

Danışman:

Prof. Yalçın KARAYAĞIZ

İSTANBUL-2007

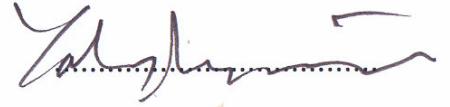
Huri KIRIŞ tarafından hazırlanan Sembolist Resimde Tenebrizm ve Ölüm Konusuna Bakış adlı bu çalışma jürimizce Yüksek Lisans Eser Metni Olarak Kabul Edilmiştir.

Kabul (Sınav) Tarihi : 21 / 06 / 2007

(Jüri Üyesinin Ünvanı , Adı , Soyadı ve Kurumu) :

İmzası :

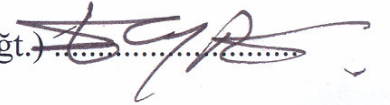
Jüri Üyesi : Prof.Yalçın KARAYAGİZ (Danışman)



Jüri Üyesi : Yrd.Doç.Tanju DEMİRCİ



Jüri Üyesi : Yrd.Doç.Emre ZEYTİMOĞLU (MSGSÜ.Tem.San.Eğt.)



İÇİNDEKİLER

| | <u>Sayfa no.</u> |
|--|------------------|
| TEŞEKKÜR | III |
| ÖZET | IV |
| SUMMARY | V |
| RESİMLER LİSTESİ | VI |
| 1. GİRİŞ | 1 |
| 2. 19.YY AVRUPASI'DA TOPLUMSAL VE SANATSAL OLUŞUMLAR . | 3 |
| 2.1. 19. yy Avrupası'na Bakış | 3 |
| 2.2. 19.yy Fransası'nda Sanatsal Arayışlar | 6 |
| 3. SEMBOLİZM | 22 |
| 3.1. Parnasse Okulu | 24 |
| 3.2. Edebiyatta Sembolizm ve Sembolist Düşünce | 24 |
| 3.3. Resimde Sembolizm | 31 |
| 3.3.1. Pre-Raphaelitism | 32 |
| 3.3.2. Ölüm konusuna Sembolist Bakış | 55 |
| 3.3.2.1. Ölüm Mevhumunun İfadesi ve Tenebrizm | 55 |
| 3.3.2.2. Rose+Croix Salonu | 70 |
| 3.3.2.3. Sembolist Resimde Ölüm Konusu | 78 |
| 4. RESİMLERİM | 98 |
| 5. SONUÇ | 114 |
| 6. KAYNAKLAR | 115 |
| 7. ÖZGEÇMİŞ | 119 |

TEŞEKKÜR

Bu eser metnin hazırlanmasında bana yardımcı olan hocam Sayın Prof. Yalçın Karayağız'a ve bu süreçte sonsuz anlayışını ve desteğini benden esirgemeyen Uğur Esmer'e teşekkürü bir borç bilirim.

Haziran 2007

Huri KİRİŞ

ÖZET

19. yy. Avrupası Sanayi Devrimi ve Fransız Devriminin düşünsel ve pratik yaşama getirdiği yeniliklerle gelenekten kopmuş, bu olayların nedenleri ve sonuçları sebebiyle çalkantılı dönemler geçirmiştir. Özellikle Fransız Devriminin coşkusuyla önce günün sanatı olan Neoklasisizm’le idealist düşünce revaçta iken devrim sonrası çalkantılar ve belirsizlik sonucu Romantizm’in bireye dönük ruhsallığı benimsenmiş, pozitivistin etkileriyle Realizm ortaya çıkmış ancak siyasi iniş çıkışlar sebebiyle toplumdaki karamsarlık artmış ve Dekadan diye tabir edilen bir topluluk oluşmuştur. Bir yandan Empresyonist yaklaşımda doğaya dönülürken diğer yandan bir çağ bunalımı olarak adlandırılabilir karamsarlıkla birlikte sanatçının içe dönük dünyasını yansıtan Sembolizm ortaya çıkmıştır. Kendi özel dünyalarına çekilerek kendilerince çirkin ve olumsuz buldukları gündelik gerçeklerden kaçan bu nispeten karamsar grup kimi zaman bir araya gelerek, kimi zaman kendi ülkelerinden oluşumu takip ederek Sembolizm hareketini oluşturmuşlardır. Her ne kadar karşı bir duruş sergilese de köklerini Romantizm’den ve Pre-Raphaelitizm’den alan bu hareket, karamsarlığı doğal olarak yansıtan karanlık öğesini yapıtlarında sıkça kullanmıştır.

Karanlık öğesinin sanat tarihi boyunca sıkça kullanılmasına karşın karanlığın kullanımı konusunda Barok dönem özellikle öne çıkmıştır. Barok dönemde ışığın kullanımı biçim değiştirmiş, neredeyse karanlığın kullanımına dönüşmüştür. Caravaggio’nun “Tenebrizm” diye adlandırılan tekniği, kendinden sonraki sanatçılara ilham kaynağı olmuş ve Barok dönemden günümüze karanlık öğesinin ulaşmasına vesile olmuştur. Bu öğe zamanla biçim değiştirmiş, kendi başına bir ifade aracı olmuştur. Özellikle ölüm temasının ifadesinde önemli bir yer edinmiştir.

ANAHTAR KELİMELER; Sembolizm, Tenebrizm, Ölüm, Karamsarlık, Avrupa.

SUMMARY

The Europe of 19th century was detached from convention, due to the innovations brought about, by the Industrial- and French Revolution, in to the world of ideas and everyday life. By reason of these events, there have been hard times for Europe. Especially, in the period of the French Revolution, the firstling of many changes was in favour of Neoclassicism and idealistic thought -which was only a short-lived movement of enthusiasts. Afterwards, as a result of the post-revolution unrest and uncertainty, the self-oriented spirituality of Romanticism was beloved. All of these changes were followed by Realism, which also was a result of positivism, but political turbulences brought it all down and led us to pessimism, which later brought about the group called: "Decadents". On one hand, Impressionist perspective was pointing the nature out, on the other hand, the pessimism, which was rather the megrims of the age, resulted in Symbolism -reflecting the artists' inner world. By keeping themselves in solitude, they managed exclude the daily facts, which they found to be ugly and negative. This group of artists (decadents) participated in the foundation of Symbolism not by only gathering but also keeping track of the process while they were separate. Although, it seems like an opposite side, Symbolism originates from Romanticism and Pre-Raphaelitism, also uses "darkness" to relate to its "pessimism" very oftenly.

Even though darkness has been oftenly used throughout the history of art, it made its peak during the period of Baroque. Throughout the Baroque, the use of light shifted practically to use of shades. The technique, which Caravaggio called "Tenebrism", inspired many other successors and made it possible to carry the element of darkness from Baroque times to this day. This element altered his form in time, becoming a way of expression by itself. Mainly, it became a method of great importance, when expressing "Death".

KEY WORDS; Symbolism, Tenebrism, Death, Pessimism, Europe.

RESİMLER LİSTESİ

- 2.2.1.** Jacques- Louis David, “The Oath of the Horatti”, 1784, tuval üstüne yağlıboya, 330 x 425 cm, Louvre, Paris 8
- 2.2.2.** Jean Louis André Théodore Gericault, “The Raft of the Medusa”, 1818–1819, tuval üstüne yağlıboya, 490 x 720 cm, Louvre, Paris 10
- 2.2.3.** Gustave Courbet, “The Stone Breakers”, 1849, tuval üstüne yağlıboya, (II. Dünya Savaşı sırasında yok edilmiştir) 13
- 2.2.4.** Jules Bastien-Lepage, “Les Foins”, 1877, tuval üstüne yağlıboya, 180 x 195 cm, Musée d’Orsay, Paris 15
- 2.2.5.** Jean-Baptiste Camille Corot, “Fontainebleau: Oak Trees at Bas-Bréau”, 1832, tuval üstüne yağlıboya, Catharine Lorillard Koleksiyonu 16
- 2.2.6.** Claude Monet, “Impression, Soleil Levant”, 1872, tuval üstüne yağlıboya, 48 x 63 cm, Musée Martmottan, Paris 17
- 3.3.1.1.** Raffaello Sanzio, “The Transfiguration”, 1518–1520, tuval üstüne yağlıboya, 405 x 278 cm, Pinacoteca, Vatikan 38
- 3.3.1.2.** John Everett Millais, “Lorenzo and Isabella”, 1849, tuval üstüne yağlıboya, 142 x 110 cm, The Walker Art Gallery, Liverpool 42
- 3.3.1.3.** John Everett Millais, “Lorenzo and Isabella”, detay 43
- 3.3.1.4.** William Holman Hunt, “Rienzi Voving to Obtain Justice of his Young Brother”, 1849, tuval üstüne yağlıboya, 86,3 x 122 cm, özel koleksiyon 44

- 3.3.1.5.** Dante Gabriel Rossetti, “The Girlhood of Mary Virgin”, 1848–1849, tuval üstüne yağlıboya, 108 x 90,5 cm, Tate Gallery, Londra 45
- 3.3.1.6.** John Everett Millais, “Lorenzo and Isabella”, detay 46
- 3.3.1.7.** Dante Gabriel Rossetti, “Ecce Ancilla Domini”, 1849–1850, tuval üstüne yağlıboya, 72,6 x 41,9 cm, Tate Gallery, Londra 48
- 3.3.1.8.** John Everett Millais, “Christ in the House of His Parents”, 1849–1850, tuval üstüne yağlıboya, 84,4 x 139,7 cm, Tate Gallery, Londra 49
- 3.3.1.9.** John Everett Millais, “Christ in the House of His Parents”, detay 50
- 3.3.1.10.** John Everett Millais, “Ophelia”, 1851–1852, tuval üstüne yağlıboya, 76,2 x 111,8 cm, Tate Gallery, Londra 51
- 3.3.1.11.** John Everett Millais, “Autumn Leaves”, 1855–1856, tuval üstüne yağlıboya, 104,1 x 74 cm, Manchester City Art Galleries, Manchester 54
- 3.3.2.1.1.** Michelangelo Merisi da Caravaggio, “Saint Jerome”, 1607–1608, tuval üstüne yağlıboya, 117 x 157 cm, St. John Museum Valetta, Malta 59
- 3.3.2.1.2.** Antonio da Coreggio, “Leda and Swan”, 1531–1532, tuval üstüne yağlıboya, 152 x 191 cm, Staatliche Museen zu Berlin, Berlin 61
- 3.3.2.1.3.** Michelangelo Merisi da Caravaggio, “Saint Francis in Meditation”, 1606, tuval üstüne yağlıboya, 130 x 90 cm, Museo Civico Ala Ponzzone, Pinacoteca, Cremona 67
- 3.3.2.2.1.** Jean Delville, “Portrait of the Grand Master of the Rose+Croix”, 1894, tuval üstüne yağlıboya, 112 x 142 cm, Musée des Beaux-Arts, Nimes 71

- 3.3.2.2.2.** Fernand Khnopff, “Le Vice Supreme”, 1885, kağıt üstüne karışık teknik, 23 x 12,2 cm, özel koleksiyon 72
- 3.3.2.2.3.** Carlos Schwabe, “Poster of the First Rose+Croix Salon”, 1892, litografi, 199 x 80 cm, özel koleksiyon 74
- 3.3.2.2.4.** Fernand Khnopff, “I Lock My Door Upon Myself”, 1891, tuval üstüne yağlıboya, 72 x 140 cm, Neue Pinakothek, Münih 75
- 3.3.2.2.5.** Edward Burne-Jones, “Perseus and Graiae”, 1892, tuval üstüne yağlıboya, 170 x 153,5 cm, Staatsgalerie Stuttgart, Stuttgart 76
- 3.3.2.2.6.** Edward Burne-Jones, “The Death of Medusa”, 1875–1888, tuval üstüne guaş, 136 x 152 cm, Southamton Art Gallery, Southamton 77
- 3.3.2.3.1.** Dante Gabriel Rossetti, “Beata Beatrix”, 1863, tuval üstüne yağlıboya, 86 x 66 cm, Tate Gallery, Londra 80
- 3.3.2.3.2.** Gustave Moreau, “Salome Dancin before Herod”, 1876, , tuval üstüne yağlıboya, Armand Hammer Museum of Art, Los Angeles, California 81
- 3.3.2.3.3.** Jacek Malczewski, “Death”, 1902, panel üstüne yağlıboya, 98 x 75 cm, Museum Narodowe, Warsaw 83
- 3.3.2.3.4.** Jacek Malczewski, “Death”, 1911, tuval üstüne yağlıboya, 1911, Museum Narodowe, Ponzan 83
- 3.3.2.3.5.** Arnold Böcklin, “The Isle of the Dead”, 1880, tuval üstüne yağlıboya, 111 x 115 cm, Kunstmuseum Basel, Basle 84
- 3.3.2.3.6.** Arnold Böcklin, “Selfportrait with Death with a Violin”, 1872, tuval üstüne yağlıboya, 75 x 61 cm, Staatliche Museen zu Berlin, Natinalgalerie, Berlin 87

- 3.3.2.3.7.** Caspar David Friedrich, “The Monk by the Sea”, 1808–1809, tuval üstüne yağlıboya, 110 x 171 cm, Schloss Charlottenburg, Berlin 88
- 3.3.2.3.8.** Caspar David Friedrich, “Cross in the Mointains”, 1807–1808, tuval üstüne yağlıboya, 115 x 110 cm, Gemaldegalerie, Dresden 90
- 3.3.2.3.9.** John Henry Fuseli, “Ezelin and Meduna”, 1779, tuval üstüne yağlıboya, 45,7 x 50,8 cm, Sir John Soane’s Museum, Londra 92
- 3.3.2.3.10.** Odilon Redon, “Les Yeux Clos”, 1890, tuval üstüne yağlıboya, 44 x 36 cm, Musée d’Orsay, Paris 94
- 3.3.2.3.11.** Odilon Redon, “Death: My Irony Surpasses All Others!”, 1889, litografi, The Mineapolis Institute of Arts, Mineapolis 95
- 3.3.2.3.12.** Franz von Stuck, “Sin”, 1893, tuval üstüne yağlıboya, 95 x 59,7 cm, Neue Pinakothek, Münih 96
- 3.3.2.3.13.** John White Alexander, “Isabel and the Pot of Basil”, 1897, tuval üstüne yağlıboya, 192 x 91 cm, Museum of Fine Arts, Boston 97
- 4.1.** Huri Kiriş, “Korku I”, 2005, tuval üstüne yağlıboya, 130 x 100 cm, özel koleksiyon 101
- 4.2.** Huri Kiriş, “Persephone”, 2003, tuval üstüne yağlıboya, 130 x 80 cm 102
- 4.3.** Huri Kiriş, “Ophelia”, 2004, tuval üstüne yağlıboya, 80x 90 cm 103
- 4.4.** Huri Kiriş, “Beata Beatrix”, 2003, tuval üstüne yağlıboya ve altın varak, 100 x 70 cm 105

- 4.5.** Huri Kiriş, “Uyuyanlar”, 2003, tuval üstüne yağlıboya, 120 x 140 cm
107
- 4.6.** Huri Kiriş, “Büyücü I”, 2002, tuval üstüne yağlıboya, 140 x 80 cm,
özel koleksiyon 108
- 4.7.** Huri Kiriş, “Büyücü II”, 2003, tuval üstüne yağlıboya, 100 x 70 cm
109
- 4.8.** Huri Kiriş, “Seremoni”, 2004, tuval üstüne yağlıboya, 120 x 110 cm,
özel koleksiyon 110
- 4.9.** Huri Kiriş, “İsimsiz”, 2005, tuval üstüne yağlıboya, 120 x 120 cm,
Tekel Koleksiyonu 111
- 4.10.** Huri Kiriş, “Ebru”, 2006, tuval üstüne yağlıboya, 100 x 130 cm 112
- 4.11.** Huri Kiriş, “Pero”, 2007, tuval üstüne yağlıboya, 160 x 175 cm, özel
koleksiyon 113

ÖZET

19. yy. Avrupası Sanayi Devrimi ve Fransız Devriminin düşünsel ve pratik yaşama getirdiği yeniliklerle gelenekten kopmuş, bu olayların nedenleri ve sonuçları sebebiyle çalkantılı dönemler geçirmiştir. Özellikle Fransız Devriminin coşkusuyla önce günün sanatı olan Neoklasisizm’le idealist düşünce revaçta iken devrim sonrası çalkantılar ve belirsizlik sonucu Romantizm’in bireye dönük ruhsallığı benimsenmiş, pozitivistin etkileriyle Realizm ortaya çıkmış ancak siyasi iniş çıkışlar sebebiyle toplumdaki karamsarlık artmış ve Dekadan diye tabir edilen bir topluluk oluşmuştur. Bir yandan Empresyonist yaklaşımda doğaya dönülürken diğer yandan bir çağ bunalımı olarak adlandırılabilir karamsarlıkla birlikte sanatçının içe dönük dünyasını yansıtan Sembolizm ortaya çıkmıştır. Kendi özel dünyalarına çekilerek kendilerince çirkin ve olumsuz buldukları gündelik gerçeklerden kaçan bu nispeten karamsar grup kimi zaman bir araya gelerek, kimi zaman kendi ülkelerinden oluşumu takip ederek Sembolizm hareketini oluşturmuşlardır. Her ne kadar karşı bir duruş sergilese de köklerini Romantizm’den ve Pre-Raphaelitizm’den alan bu hareket, karamsarlığı doğal olarak yansıtan karanlık öğesini yapıtlarında sıkça kullanmıştır.

Karanlık öğesinin sanat tarihi boyunca sıkça kullanılmasına karşın karanlığın kullanımı konusunda Barok dönem özellikle öne çıkmıştır. Barok dönemde ışığın kullanımı biçim değiştirmiş, neredeyse karanlığın kullanımına dönüşmüştür. Caravaggio’nun “Tenebrizm” diye adlandırılan tekniği, kendinden sonraki sanatçılara ilham kaynağı olmuş ve Barok dönemden günümüze karanlık öğesinin ulaşmasına vesile olmuştur. Bu öğe zamanla biçim değiştirmiş, kendi başına bir ifade aracı olmuştur. Özellikle ölüm temasının ifadesinde önemli bir yer edinmiştir.

ANAHTAR KELİMELER; Sembolizm, Tenebrizm, Ölüm, Karamsarlık, Avrupa.

SUMMARY

The Europe of 19th century was detached from convention, due to the innovations brought about, by the Industrial- and French Revolution, in to the world of ideas and everyday life. By reason of these events, there have been hard times for Europe. Especially, in the period of the French Revolution, the firstling of many changes was in favour of Neoclassicism and idealistic thought -which was only a short-lived movement of enthusiasts. Afterwards, as a result of the post-revolution unrest and uncertainty, the self-oriented spirituality of Romanticism was beloved. All of these changes were followed by Realism, which also was a result of positivism, but political turbulences brought it all down and led us to pessimism, which later brought about the group called: "Decadents". On one hand, Impressionist perspective was pointing the nature out, on the other hand, the pessimism, which was rather the megrims of the age, resulted in Symbolism -reflecting the artists' inner world. By keeping themselves in solitude, they managed exclude the daily facts, which they found to be ugly and negative. This group of artists (decadents) participated in the foundation of Symbolism not by only gathering but also keeping track of the process while they were separate. Although, it seems like an opposite side, Symbolism originates from Romanticism and Pre-Raphaelitism, also uses "darkness" to relate to its "pessimism" very oftenly.

Even though darkness has been oftenly used throughout the history of art, it made its peak during the period of Baroque. Throughout the Baroque, the use of light shifted practically to use of shades. The technique, which Caravaggio called "Tenebrism", inspired many other successors and made it possible to carry the element of darkness from Baroque times to this day. This element altered his form in time, becoming a way of expression by itself. Mainly, it became a method of great importance, when expressing "Death".

KEY WORDS; Symbolism, Tenebrism, Death, Pessimism, Europe.

1. GİRİŞ

Sanat tarihinde resim yapma yordamına baktığımızda üretilen imgelerin çoğu zaman bir nesnenin, durumun, olayın, kişinin, vb. simgesi olarak kullanıldığını görürüz. Bir bakıma bu durum kaçınılmazdır. Birebir modelden yapılmış bir işte dahi modelin imgeye dönüşmesi ilk olarak malzemeden soyutlanması ile başlar. Model maddi niteliklerinden soyutlanıp boyaya dönüşerek nesnel gerçekliğini yitirir. Resimde kullanılan imge modelin, fikrin, olayın kendisi değil, onun bir simgesi durumuna dönüşür. Güncel yaşam içerisinde nesnelere simgeleştirilmesi de işin içine girince imgenin oluşturulması çok katmanlı bir düşünsellik gerektirir.

Simge ve imge bu denli birbirine bağlı iken neden tüm sanat hareketleri simgeci olarak nitelendirilmez, başka bir deyişle neden Sembolizm adıyla bir sanat hareketi oluşmuştur? Sembolistlerin simgeye yükledikleri anlam ile, Sembolist sanat öncesi akımların veya düşünüşlerin simgeye bakışlarındaki farklar nelerdir? Bir resmi Sembolist yapan özellikler nelerdir? Bu eser metni içerisinde bu soruları cevaplandırmayı deneyeceğim.

Çalışmanın amacı: Saptamış olduğum konu, ilk örneklerini yoğun bir biçimde Caravaggio'da görmüş olduğumuz, 17. yy. Barok resminin gelişmesinde önemli bir yer tutan “tenebrizm”, 19. yy. İngiliz resminin önemli temsilcilerinden sayılan Pre-Raphaelite’lerde “ölüm” teması üzerine yoğunlaşmış olarak biçim değiştirmiş ve Sembolist sanatçılar için yeni bir ufuk açmıştır. İşte bu doğrultu, kendi çalışmalarımın irdelenmesi ve eser metni olarak takdim edilmesi için bir vesile oluşturmuştur.

Çalışmanın kapsamı: 19. yy. Batı sanatı, özellikle Fransız sanatının kısa bir incelemesi ve Sembolizm akımının düşünsel ve resimsel anlamda incelemesidir. Aynı zamanda “tenebrizm”in anlatılabilmesi için karanlık öğesinin 12. yy’dan 19. yy’a kadar olan evrede geçirdiği evrim anlatılmıştır.

Çalışmanın yöntemi: 17. 18. ve 19. yy. sanatı ile ilgili kaynaklar kronolojik sırayla incelenerek, konu ile ilgili sanatçılar ve yapıtlar tespit edilerek değerlendirilmiş ve eser metin bu doğrultuda oluşturulmuştur.

2. 19. YY AVRUPASI'NDA TOPLUMSAL VE SANATSAL OLUŞUMLAR

Bir 19. yy. sanat hareketi olan Sembolizmi daha iyi değerlendirebilmek için öncelikle dönemin koşullarına değinmek gerekmektedir. Sembolizm her ne kadar Avrupa'nın kısmen de Rusya ve Amerika'nın çeşitli bölgelerinde etkisini göstermişse de çıkış yeri olan Fransa ve özellikle Fransız sanatı üzerinde durulması önemlidir.

2.1. 19. yy Avrupası'na Bakış

“Immanuel Kant'ın Salt Aklın Eleştirisi'ni tamamladığı 1780 yılı ile Paul Cezanne'ın kendi özgün üslubunun ilk örneklerini verdiği 1880 yılı genellikle 19. yüzyıl sanatının başlangıç ve bitiş tarihleri olarak kabul edilir.”¹

18.yüzyıl, Avrupa'nın kültürel, toplumsal ve siyasi hayatında bir değişim dönemidir. Fransa, bu değişim sürecinin merkezinde yer almıştır. “18.yy. insanların gözlerini sonuna kadar açarak doğaya baktıkları ve onu anlamaya çalıştıkları aydınlanma çağıdır. ‘Sapere Aude!’* yüzyılın mottosu* dur.”² Fransız Devrimden önce “Aydınlanma” adı verilen düşünsel bir devrim yaşanmış ve bu dönemin akılcılık, milliyetçilik ve bireycilik gibi fikirleri devrime katkıda bulunmuştur. Fransız Devrimi'nin temel sloganı haline gelen “Liberty, Equality, Fraternity”^{*} kavramlarını Aydınlanma düşünürleri koymuşlardır. Avrupa'da Rönesans ile başlayıp 18. yy'da Fransa'da zirve yapmış olan Aydınlanmanın en önde gelen düşünürleri Jean-Jacques Rousseau, Montesque ve Voltaire'dir.

¹ Zeynep İNANKUR, **19. Yüzyıl Avrupasında Heykel Ve Resim Sanatı**, 7.

* Bilmeye cesaret et!

* Parola.

² Esmâ ERDOK, **Melankolinin Görsel Anatomisi:19. yy. Avrupa Resminin Başyapıtlarında Melankolinin Temsili**, 78.

* Özgürlük, eşitlik, kardeşlik.

Bir tarafta, Aydınlanma düşüncesinin beraberinde getirdiği özgürlük, eşitlik ve bilginin üstünlüğü gibi kavramlar, diğer tarafta Pompei ve Herculaneum kazılarının Antik Yunan ve Roma'ya yönelik bir ilgiyi canlandırması, Avrupa'da kendi geçmişini keşfetme arzusunu ve ulus bilincinin gelişmesini teşvik etmiştir. Fransa'da yüzyılın ikinci yarısı toplumsal ve siyasi dengelerin değiştiği bir süreci işaret etmektedir. Bu süreç Fransız Devrimi ile sonuçlanacaktır.

19. yy Avrupa tarihi için devrimler yüzyılı olmuştur. Bu yüzyıl iki önemli devrimle başlamıştır: Biri 18. yüzyılda İngiltere'de ortaya çıkan Endüstri devrimi, diğeri ise 1776 Amerikan ve 1789 Fransız devrimi ile "kültürel" sonuçları olan Demokratik devrimdir. Sanayi devrimi batılı toplumların yaşamında köklü değişimlere sebep olmuştur.

"Tarım düzeninden sanayi düzenine geçilmiş, buhar ve elektrik gücünün sanayiye, tarıma, ulaşım ve iletişime uygulanmasıyla büyük atılımlar yapılmış; makineleşmeye bağlı olarak yapılan fabrikaların çevresi kentleşmiş, yeşil alanlar azalmış; köyden kente işçi akını sonucunda nüfusun büyük bir bölümü kentlere yığılmıştır."³

19. yy'ın başlarında Avrupa tarihine Napolyon Bonaparte egemen olmuştur. İngiltere dışında bütün Avrupa'yı ele geçiren, 1804'de kendini Fransa imparatoru, 1805'de İtalya kralı ilan eden Napolyon 1812'de Rusya'ya saldırmış, Moskova'yı ele geçirememiş; geri çekilirken ordusunun büyük bir kısmını kaybetmiş ve 1814'de tahttan feragat etmiştir. 1815'de kısa bir süre için tahta geçmiş, İngilizlere yenilince, St. Helene Adasına sürülmüştür. Bu yeniliden sonra yapılan Viyana Kongresi'yle Avrupa'nın sınırları yeniden çizilmiştir.

Napolyon'un hâkimiyeti Avrupa'yı tek bir kültür altında birleştirirken, egemen olduğu bölgelerin sınırlarının değişmesine, yasalarda ve yönetim sistemlerinde reformlar yapılmasına yol açmıştır. Ancak Napolyon Emperyalizmine karşı başlayan tepki, özellikle egemenliği altındaki halklar arasında yeni bir

³ Bkz. (1), İNANKUR, 9.

ulusçuluk kavramının doğmasına neden olmuş ve bu tepkiler milliyetçilik hareketlerini doğurmuştur.

“1815 sonrası kuşağın ulusçuları, hiçbir halkın bir başkasına ‘tahakküm’ etmeyeceği, bütün halkların uyum içinde yan yana yaşayacakları bir dünyanın hayalini kurmuşlardır. Siyaset uygulamasında bu düşünce, ulusal birlik ve ulusal bağımsızlık hareketinin doğması demektir. Yabancı bir devletin egemenliği altında yaşayan halkların ulusal özgürlüklerini istemeleri demektir: yalnız en çarpıcı örneklere dokunmak gerekirse, Belçikalıların Hollandalı hükümdarlarından, Polonyalıların Ruslardan, Yunanlıların ve Sırpaların Türklerden, İtalyan, Macar ve Çeklerin Viyana’daki Avusturyalı Habsburg hükümetinden özgürlük istemeleri”⁴, gibi.

Bütün on dokuzuncu yüzyıl Fransa’da ve özellikle Batı Avrupa ülkelerinde burjuvaziyle soylular ve ruhban sınıfı arasındaki çatışmalarla geçmiştir. Soyluların ve kralların gücünü sınırlandırmak, halkın söz sahibi olmasını sağlayacak bir yönetim kurmak isteyenler "liberaller", kral ve soyluların mutlak hâkimiyetini sürdürmesini isteyenler "tutucular" (conservateurs) adı altında ayrılmışlardır. Çoğunlukla, liberaller kentsoylulardan, tutucular ise kralcı soylulardan oluşmuştur. “Yönetim bazen liberallerin, bazen tutucuların eline geçti. Ancak her iki kamp da bir konuda kesinlikle anlaşıyordu: Mülkiyet dokunulmaz, kutsal bir haktır.”⁵ Bu yüzyıl, Fransa’da olduğu gibi bütün Batı Avrupa ve Orta Avrupa’da liberallerle tutucuların, bir başka deyimle, burjuvaziyle aristokrasinin siyasal savaşımına tanık olmuş ve burjuvazi zamanla ağırlığını koymuştur. Buna rağmen soylular ve ruhban sınıfı üstün sınıf olmaya devam etmiştir.

“Tüm bunların sonucunda aristokraziye karşı zaferini ilan eden, gittikçe zenginleşen burjuvazi ve yeni oluşan, burjuvaziyi emeğini satarak zengin eden işçi sınıfı iki ayrı toplumsal tabaka olarak 19.yüzyıla damgasını vurmuştur. Sanata ve sanatçıya bakış da değişmiş monarşist ve aristokratik toplumlarda sanatçı, sarayın övünç kaynağı ve değerli bir mal olarak görülmeye başlanmıştır. Yükselmeye çalışan burjuvazi için sanatçılar lüks hizmetler sunan pahalı kişilere dönüşmüştür. 19.yüzyıl burjuva toplumları için

⁴ Bkz. (1), İNANKUR, 10–11.

⁵ Erdoğan ALKAN, *Şiir Sanatı*, 41.

sanatçılar bireysel girişimi, dehayı, yaşamın tinsel hizmetlerini temsil ediyorlardı.”⁶

2.2. 19. yy. Fransası’nda Sanatsal Arayışlar

19. yüzyıl, önceki dönemlerden farklı olarak, devrimlerin ve politik karışıklıkların da etkisiyle birbirinden oldukça farklı olan sanat hareketlerinin ortaya çıkmasına sahne olmuştur. Aynı zaman dilimi içerisinde Neo Klasisizm ve Romantizm, Sembolizm ve Empresyonizm gibi, 19. yy’da birbirini takip eden akımlar yerine eş zamanlı gelişen, aynı zamanda birbirinin antitezi olabilecek sanat görüşleri ve akımları ile karşılaşırız. Bu akımlar hiçbir etnik, ulusal ya da kronolojik sınır tanımazlar. Hiçbir yerde uzun süreli egemen olamayan bu akımlar sürekli olarak birbirleriyle çatışmış veya kaynaşmıştır.

1789 Fransız Devrimi’nden sonra, Neoklasisist geleneğe bağlı kalan ressamın eski düzenle, ‘ancien régime’le, tanımlanmışlardır. Eski geleneğe bağlı kalanlar, politik olarak tutucu bir tavır benimsemiş ve akademik sanatla ilişkilendirilmişlerdir. 18. yüzyılın ortalarında Rokoko’nun ve Barok’un yapaylığına olan tepki ve antik sanata olan hayranlık Neo Klasisizm’i doğurmuştur. Pompei ve Herculaneum kazıları büyük ilgi uyandırmış, Neo Klasisizm’in üslupsal gelişimini büyük ölçüde etkilemiştir.

“Lionello Venturi Sanat Eleştirisi’nin Tarihi adlı kitabında Rokoko’ya karşı 18. yy’ın ortalarında başlayan bu tepkinin ahlaki ve entelektüel bir tepki olduğunu söyler; “ahlakidir çünkü Rokoko Fransız devriminin kısa süre sonra yok edeceği aristokrat sınıflarla ve onların yapay yaşam tarzıyla yakından ilişkilidir. Entelektüeldir çünkü Pompei ve Herculaneum’daki yeni kazılar ve Greko-Romen sanatına gösterilen yoğun ilgi antik yapıtların ciddiyetinin ve büyüklüğünün anlaşılmasını sağlamıştır.”⁷

⁶ Anna Carola CRAUSSE, **Rönesans’tan Günümüze Resim Sanatının Öyküsü**, 44.

⁷ Bkz. (1), İNANKUR, 17.

Klasik sanat ülküsünün yeniden canlandırılışı olan bu akımın doğuşunun önemli etkenlerinden biri arkeoloji biliminin temellerini atan Alman arkeologu ve sanat tarihçisi Winckelmann'ın eski Yunan ve Roma sanatını canlandırma çabaları olmuştur. Winckelmann'ın giderek çözülmüş, saflığını ve soyluluğunu yitirmiş Avrupa sanatını, kendi öz kaynağı antikiteye bağlama konusundaki görüşleri sanat çevrelerinde geniş yankılar uyandırmıştır.

“... Winckelmann aynı yıl* yayınladığı Yunan Yapıtlarının Taklidi Üzerine Düşünceler adlı kitabında sanatın Yunan'ın özü olan “soylu yalınlığı ve sakin yüceliği” amaçlaması gerektiği vurgulanır. Onun ideal güzel anlayışına göre sanatçı güzele ulaşmak için doğaya bakmalı ama doğa mükemmel olmadığı için ondan aldıklarını antik çağ sanatçılarının bıraktıkları örneklerle göre saflaştırmalı ya da kusurlarını düzeltmelidir.”⁸

Winckelmann'ın bu görüşleri çağının estetik anlayışını biçimlendirmiş, Neoklasisist üsluba ışık tutmuştur.

Neoklasisist resmin öncü sanatçısı Jacques Louis David, toplumsal ve sanatsal gelişmelerin bu doğrultuda olduğu bir dönemde ortaya çıkmış ve resimde Neoklasisist anlayışın önde gelen savunucusu ve uygulayıcısı olmuştur.

David'in 1784 yılında yaptığı The Oath of the Horatii (R: 2.2.1.) adlı resim, gerek konusu gerekse üslubu açısından Neoklasisist anlayışın başyapıtlarından birisidir. Konusunu Fransız yazar Corneille'in Horatii adlı trajedisinden almıştır. Roma'yı savunmak üzere seçilen üç kardeş, Horatii'ler; babalarından kılıçlarını almakta ve kazanmak ya da ölmek üzerine ant içmektedirler. Antik döneme ait bu kahramanlık hikâyesi, resmin yapıldığı yılların devrimci ruhunu yansıtmaktadır. Fransız devrimcileri kendilerini antik Yunan ve Roma trajedilerindeki kahramanlar gibi görmekteydiler. Resim 1785 yılında Paris'te sergilendiğinde Horatii'ler, yaklaşmakta olan Fransız Devrimi'nin kahramanlarına örnek oluşturan birer imge olarak büyük bir coşku yaratmıştır. Horatii'lerin Yemini, üslup olarak da antik

* 1755.

⁸ Bkz. (1), İNANKUR, 18.

kabartmaları andıran yalın biçimlendirme, çizgisellik, sınırlı renk kullanımı ile Yeni Klasisist resmin bir manifestosu niteliğindedir. Bu resim aynı zamanda David'e yaygın bir ün kazandırmıştır. Neoklasisizm her ne kadar 18. yy ortalarında kendisini göstermişse de 19. yy'da da varlığını sürdürmeye devam etmiştir.



Resim 2.2.1. Jacques-Louis David, "The Oath of the Horatii", 1784

1789 Fransız Devrimi'nden sonra modernler (ilericiler) yeni bir akım olan Romantizm'le tanımlanmış, 19. yy'da soyluların sanat ve beğenisinin ürünü olan Klasisizmin yerini burjuvazi duygularını dile getiren Romantik okul almıştır. Özgürlükçü düşüncesiyle birlikte Romantizm yaklaşık yüz yıl boyunca başta İngiltere, Almanya ve Fransa olmak üzere tüm Avrupa'yı resimden müziğe, edebiyattan felsefeye kadar bütün alanlarda etkisi altına almıştır. Halkın beğenisi Klasisizmin görkemli, katı, soylu, idealize edilmiş ve yüce anlatım biçiminden, daha yalın, içten ve doğal anlatım biçimlerine yönelmiştir. Soyluların zarif sanat biçimlerini yapay ve aşırı incelikli bulan bu yeni sınıf, duygusal açıdan kendisine yakın hissettiği daha gerçekçi sanat biçimlerinden hoşlanmıştır. Romantizm,

Klasisizmin düzenlilik, uyumluluk, dengelilik, akılcılık ve idealleştirme gibi özelliklerine bir başkaldırı niteliğindedir. Romantizm, ortaya çıktığı dönemin akılcılığı ve maddeciliğine tepki olarak bireye, öznelliğe, akıl dışılığa, düş gücüne, kişiselliğe, kendiliğindenciliğe, yani sınırları zorlayıp geçmeye önem verir. Romantizm bu dönemde gelişen burjuvazinin duygu, düşünce ve yaşam tarzını ön plana çıkarmıştır. Arnold Hauser'e göre;

“...devrim ve Romantizm hareketi, sanatçının, bir ‘toplum’a aşağı yukarı aynı türden bir topluluğa, otoritesini tümüyle kabul ettiği bir gruba seslendiği bir kültür çağının sona ermesini simgeler. Sanat artık nesnel ve konvansiyonel ölçütlere göre yönetilen bir toplumsal etkinlik olmaktan çıkmış, kendi standartlarını yaratan bir dışavurumculuk etkinliği durumuna gelmiştir. Kısacası tek bir kişinin tek bir kişiye seslendiği bir araç olmuştur.”⁹

Devrimin son yıllarındaki Romantizm, yeni bir yaşam ve dünya görüşünü yansıtmıştır, daha da önemlisi, yepyeni bir sanat özgürlüğü kavramı yaratmıştır. Bu özgürlük, artık dehaya özgü bir ayrıcalık değildir, her yetenekli kişinin ve sanatçının tabii hakkıdır. Romantizm her türlü nesnel kuralın geçerliliğini yadsır. Bireysel ifadelerin hiçbirisi öbürüne benzemez; her birinin kendi kuralları ve standartları vardır. Bu görüş, sanat için büyük bir devrimdir.

“Romantizm’ tarihin bir dönemini ya da belirli bir sanat hareketini, en önemli farklılıklarını doğalarından ve bilhassa da kendi aralarındaki ilişkilerden alan bir özellikler, yaklaşımlar ve duygular dizisi olarak tanımlamaya çalışan bir terim değildir. Öncülerini ve habercilerin bulmak güç olmasa da, Romantik Güzellik kavramının Medusa’nın korkunç, kasvetli, melankolik, şekilsiz Güzelliği gibi bazı yanları gerçekten de orijinaldir. Ne var ki, asıl orijinal olan farklı şekilleri birbirine bağlayan mantık dışında duyguların ve mantığın dayattığı ilişkidir. Bu ilişkilerin amacı zıtlıkları ayıklamak ya da antitezleri (sonlu/sonsuz, bütün/parça, yaşam/ölüm, akıl/yürek) çözümlenmek değil, bütün bunları bir araya getirmektir: Romantizmin gerçek yeniliği de bu çabadan doğar.”¹⁰

⁹ Arnold HAUSER, **Sanatın Toplumsal Tarihi**, 141.

¹⁰ Umberto ECO, 2004, **Güzelliğin Tarihi**, 299.

Buna bir önek olarak zamanında büyük bir skandala yol açan Gericault'un Medusa'un Salı (R: 2.2.2.) isimli resmi gösterilebilir.

“Medusa'un Salı” gerçek bir deniz faciasını anlatır. Tam mürettebatla denize açılan Fransız askeri okul gemisi “Méduse” 1816 yılında Fas yakınlarında karaya oturur. Filikalar herkesi almadığı için alelacele bir sal yapılır. 149 kişinin bindiği sal, fırtınada bağlı olduğu filikalardan ipini kopartarak açık denizde tam 27 gün sürüklenir.”¹¹



Resim 2.2.2. J. L. A. T. Gericault, "The Raft of the 'Medusa'", 1818-1819

Bir dehşet anı o zamana kadar hiç böyle gerçekçi ve ürkütücü biçimde resmedilmemiştir. Gericault resimdeki dramatik etkiyi abartarak, akademik Neoklasisizm'in hesaplı, entelektüel resim anlayışına bir tepki vermiş, insanı heyecanlandıran duyguları ön plana çıkarmıştır. Figürlerdeki hacim anlayışı ve resmin son karesine kadar doldurulması Michelangelo'yu anımsatmaktadır. Kazanın ardından sala çıkmak Romantizmin konularına çok uygun düşen geniş anlamlı bir metafordur. Resimdeki dolaysız gerçekçi üslup sembolik anlamlara sahiptir. Örneğin

¹¹ B.k.z. (6), CRAUSSE, 57.

Romantizmin ortaya çıktığı dönemde Fransa'nın çalkantılı siyasi durumunda insanların umutsuzluğa düşmüşken devrimle beraber umudun yeniden yeşermesi ve arkasından gelen monarşiyle tekrar çalkantılı bir dönem yaşanması Medusa'nın Salı'ndaki önce umutsuz kaza, sonra sala çıkışla beliren umut ve daha sonrasında uçsuz bucaksız denizin içerisinde kaybolmak durumu birbirleriyle örtüşür.

Resim iç içe geçmiş birçok üçgen kompozisyondan oluşur. Ressam en çok dramatik hareketlerle iç içe geçen insan vücutları üzerinde yoğunlaşmıştır. Ölmekte olan kazazedelerin soğuk rengi vurgulanmıştır. Resim dramatik ifadesini ışık-gölge kontrastlarıyla bulur. Figürlerin yüzündeki ifadelerle dikkatlice baktığımız zaman çektikleri acıyı kolaylıkla gözlemleyebiliriz.

Bu tip yakın tarih konularıyla birlikte fanteziler, rüyalar, maceralar, aşk, ironi, düş gibi konular Romantizmin ilgi alanları olmuştur. Fantastik düşünce, Romantizm içinde önemli bir yere sahiptir. Romantikler yaşadıkları çağdan uzaklaşmış, ya geçmişe ya da geleceğe, kendi dışındaki toplumların kültürlerine ilgi duymuşlardır. Bu anlamda yaptıkları sanatın esoterik ve egzotik öğeler taşıdığı söylenebilir. Romantik sanatçılar, bazen insanın doğa karşısında güçsüzlüğünü yansıtmaya çalışmış, bazen güçsüz insanları bir kahraman gibi göstermiş, bazen de toplumun üst sınıfındaki insanları son derece sıradan resmetmişlerdir. Romantik sanatçılar hiçbir zaman bir üslup birliği içinde olmadıkları gibi kendilerini çok fazla da tanımlamamışlardır. Sanat tarihine bakıldığında ortak bir Romantik üsluptan söz edilemez ama ortak bir Romantik tavrıdan, (düşünme şeklinden) bahsedilebilir. Baudelaire “Romantizm, sanatçının ne konu tercihinde, ne de gerçekliği birebir kopyalamasında yatar –Romantizm sanatçının hissetme biçimindedir”¹² der.

Romantikler var olan dünyayı değiştirmektense, kendilerine yeni bir dünya inşa etmeyi tercih etmişlerdir. Kurdukları bu yeni dünyanın var olan gerçeklikle bir ilgisi olması da bir zorunluluk değildir. Romantizmin gerçeklikle olan ilişkisi genellikle yıkıcı olmuş, gerçekliği tartışılır hale getirmiştir. Böylece imgelem sonsuz

¹² Charles BAUDELAÏRE, **Modern Hayatın Ressamı**, 96.

seçeneklerle zenginleşmiştir. Romantikler için var olan gerçeklik değersizdir. Baudelaire 1846 salonu için yazdığı yazıda “benim için Romantizm güzelliğin en son, en güncel ifadesidir”¹³ der. O doğanın yerine sanatçıyı koyar. “... Güzellik dışarıda, doğada değil, sanatçının içinde, kendi doğasında, ruhundadır –nasıl ki ahlak da onun doğadaysa. İdeal güzelliği belirleyen mizaçtır, mizacın en içten ifadesidir; “mizacı olmayan kişi, tablo yapmaya layık değildir”¹⁴ diyerek devam eder. Ayrıca Romantikler sanatsal yaratımın bilinçdışı, öğrenilemez niteliği üzerinde durmuşlar, belli belirsiz iç görünümün sanatsal formlara dökülmesinin, analitik aklın hiçbir zaman ulaşamayacağı sonuçlara varılmasını sağlayacağı düşünmüşlerdir. Romantizm aydınlanmanın getirdiği akılcılığa, pozitivism, analitik düşünceye karşıdır. Romantizm, 19. yüzyıl Avrupası’nın heyecan ve coşkusunu, özgürlük tutkularını dile getirmiş, akıldan çok duyguya seslenmiştir.

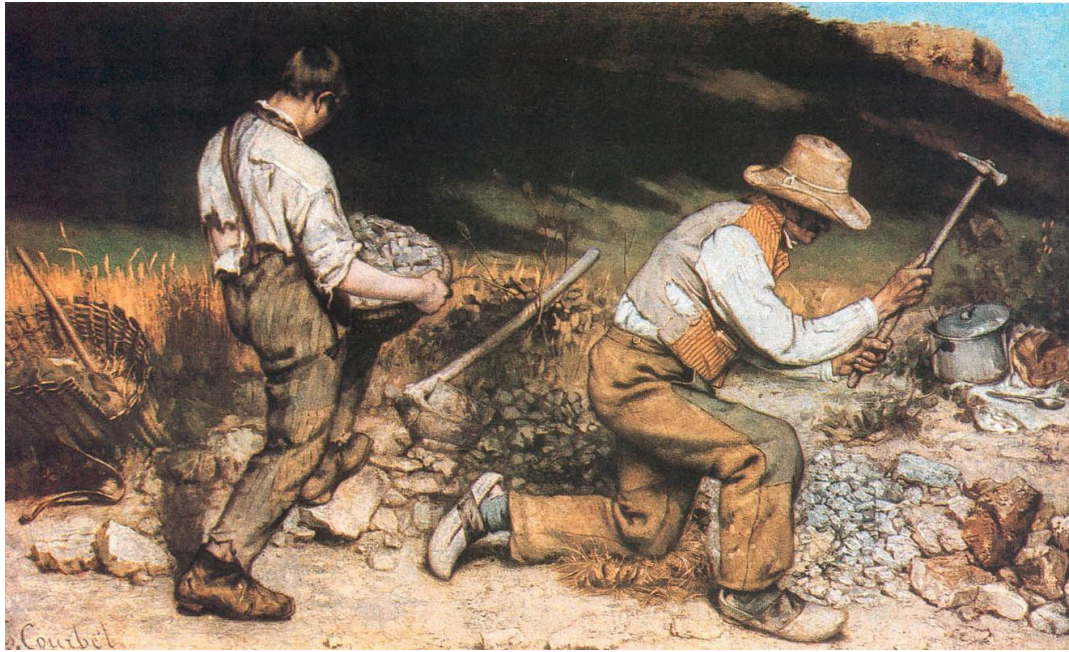
Romantizm, on dokuzuncu yüzyıl ortalarına kadar tek başına sanatta egemen olmuştur. Daha sonra yerini Sembolizme ve Empresyonizme bırakmış ancak büsbütün ortadan kalkmamıştır. Bazen bağımsız, bazen Sembolizm ile iç içe, yüzyılın ikinci yarısında da varlığını sürdürmüştür.

Realizm bir estetik kavram olarak 19. yüzyıl ortalarında Fransa’da ortaya çıkmıştır. Deneye dayalı bilimlerin gelişmesi ve pozitivism felsefesi bu akımın doğmasına yol açmıştır. Romantizmin Klasisizm’e bir başkaldırı olması gibi Realizm de, hem Klasisizm’e hem de Romantizme bir başkaldırıdır. Amaç, sanatı klasik ve romantik akımların yapaylığından kurtarmak, çağdaş eserler üretmek ve konularını öncelikle yüksek sınıflar ve temalarla ilgili değil, toplumsal sınıflar ve temalar arasından seçmek olmuştur. Realizmin amacı, gerçek dünyanın, günlük yaşamın önyargısız, dikkatli bir gözlemine dayanan doğru, nesnel ve tarafsız bir tutumla betimlenmesi olmuştur. Bu akımla birlikte gerek Klasisist gerekse Romantik düş dünyasından vazgeçilmiş, somut gerçeklere dayanan bir dünyaya dönülmüştür.

¹³ Bkz. (12), BAUDELAIRE, 96.

¹⁴ Ali ARTUN, **Sunuş**, Baudelaire, Modern Hayatın Ressamı, 27.

Courbet, 19. yy Realizm'inin öncüsü ve kurucusudur. Gerçek dışı, düşsel konuların resimde yeri olmadığını savunan sanatçı, gerçeği olduğu gibi vermek amacındadır. Ona göre, çıplak gerçek kendi başına yeterince etkileyicidir, yoruma gerek yoktur. "Klasisist sanatçılar geçmiş örnek almış, Romantik sanatçılar ise hayal güçlerine sığınarak dış dünyadan kaçmaya çalışmışlardı. Yüzyılın ortasında çıkan Realist akım ise şimdiki anı ve şimdiki ortamı yüceltiyor, gerçeği olduğu gibi yansıtmaya çalışıyordu."¹⁵ Realizmin bu tavrı, gerçeğe ulaşmada salt aklın asla yeterli olamayacağını düşünen Romantizmden gerçek bir kopuş olmuştur. Bilim ve sanayideki gelişmeler hızlanmış, bu gelişmelerin sonucunda görünenin tek gerçeklik olduğu fikri, daha sonra Sembolistlerin kabul etmeyecekleri, pozitivizm düşüncesini



Resim 2.2.3. Gustave Courbet, "Stone Breakers", 1849

kuvvetlendirmiştir. Pozitivist felsefe dayanağını gerçekte arar. Realistler de ilerlemeye, gelişmeye inanmışlar ve yapıtlarına nesnel bir bakışla yaklaşarak gerçeği olduğu gibi yansıtmışlardır. Courbet'in "Taş Kıranlar" (R: 2.2.3.) resmi bu düşünce şeklinin iyi bir örneğidir. Resimde dolaylı bir anlatımdan kaçınılmış, görünen sahnenin altına olası anlamlar yüklenmemiştir. Her şey görüldüğü gibidir. İşçiler taş

¹⁵ Bkz. (1), İNANKUR, 53.

kırmakta ve taşımaktadırlar, bunların altında her hangi bir ima yoktur. Yaşadıkları dönemin ve içinde buldukları durumun birer belgesi gibidirler.

Réne Huyghe Romantizmin düşselliğinden pozitivist anlayışa geçişi şöyle anlatmış:

“1830’un düşlere dayanan bireyselciliğinden 1850’nin somut gerçeklere dayanan katı pozitivismine varmak için bir geçiş dönemi gereklidir. Sanatta bunun manzara ressamı sayesinde gerçekleştiğine inanıyorum. Bir tek doğa bu geçiş döneminin birbirine karşıt taleplerini aynı anda karşılayabilirdi. Realistler için ise doğanın sunduğu çözüm natüralizmdir. Sanatçı gördüğünü seyredip onu doğru biçimde verebilir, böylece ‘gerçek’le bağlantı kurmayı öğrenir.”¹⁶

Bu bağlamda geçiş dönemi sanatı için Barbizon Okulu’na bakabiliriz. 19.yy.da Fransa’da akademinin prestiji devrim sırasında zarar görmüş ve bu yüzden Restorasyon’dan sonra geleneksel anlayış daha katı ve daha dogmatik bir biçimde uygulanmıştır. Doğayı olduğu gibi göstermek isteyen ressamın sayısı artmış ve bu ressamlar açık havada kasabalardan görünüm resmetmişlerdir. Courbet’yi izleyenler kendi yöntemlerini geliştirmiş ve böylelikle manzara resmi daha prestijli bir tür haline gelmiştir. ‘En plein air’* resmi doğmuştur. Akademi bu yöneme karşı çıkmış ve ressamı Salon sergilerine almamıştır. Bu harekete cevap olarak Courbet ile başlayan ‘Salon des Refuses’* (1863) sergisi yapılmış ardından Empresyonistlerce ‘Indépendants’* sergileri organize edilmiştir.

Edebiyatta Natüralizm, 19. yüzyılın ikinci yarısında Fransa’da doğmuştur. Natüralizme göre doğanın, nesnel yasalar uyarınca işleyen bir düzeni vardır. Gözlem ve deneye dayalı bilimler, işte bu yasalar sayesinde doğa ile ilgili her alanda sağlam, kesin bilgilere ulaşabilir. Doğalcı anlayışa göre gerçek olduğu gibi yansıtılmalı, yaşamın kaba ve bayağı sayılarak ele alınmayan yönleri de işlenmelidir. Bu anlayışa

¹⁶ Bkz. (1), İNANKUR, 53.

* Açık havada yapılan resim.

* Reddedilenler Salonu.

* Bağımsızlar sergisi, Salon sergilerine alternatif olarak gerçekleştirilir.

göre birey, içinde yetiştiği toplumsal ve doğal çevrede biçimlenir. Ekonomik ve toplumsal baskılar altında ezilen bireyler, içlerinden gelen güçlü dürtülerle hareket ederler. Alinyazılarını belirleyebilme gücünden uzak olduklarından davranışlarından da sorumlu tutulamazlar.

Natüralist sanatçılar, nesnel gerçekleri yazmışlar ve idealleştirmeye karşı çıkmışlardır. Yaşamın acımasız ve kaba yanlarını da yansıtmışlar, tutkuların pençesinde kıvranan basit tipleri ele almışlardır. Bu sanatçılar, çevrenin birey üzerindeki ezici bir etkisi olduğuna inanmışlardır. Bundan dolayı yapıtlarında, iç karartıcı mekânları, gecekondü semtlerini ve yeraltı dünyasını bir belgesel diliyle işlemişlerdir. Bu sanatçılar, insanı ahlaksal ve akılsal nitelikleriyle değil, rastlantısal ve fizyolojik özellikleriyle ele almışlardır. Natüralizm, bilimsel determinizmi (belirlenimcik) benimsemesiyle Gerçekçilikten ayrılır.



Resim 2.2.4. Jules Bastien-Lepage, “Les Foins”, 1877

“Doğalcılık (Natüralizm) hemen tüm olasılık ölçütlerini doğa bilimlerinin görgücülüğünden* çıkarır. Psikolojik gerçek kavramını, nedensellik ilkesine; bir olayın düzgün olarak gelişmesini, rastlantı ve mucizelerden arınmış olmasına; ortamların betimlenmesini, her doğal olan olgunun sonsuz bir koşullar ve güdüler zincirinin bir parçası olduğu düşüncesine; özellikleri olan ayrıntıları kullanmasını, önemsiz de olsa hiçbir yönünü ihmal etmediği bilimsel gözlemcilik yöntemine; arı ve tamamlanmış biçime duyduğu ilgisizliği, bilimsel araştırmaların sonu gelmeyeceğine olan inancına bağlar.”¹⁷

Natüralizm, kısa ömürlü bir akım olmakla birlikte Gerçekçiliğin zenginleşmesini, yeni konuların bulunmasını, biçime öncelik tanımayan ve yaşama yakın olan bir anlatımın gelişmesini sağlamıştır.



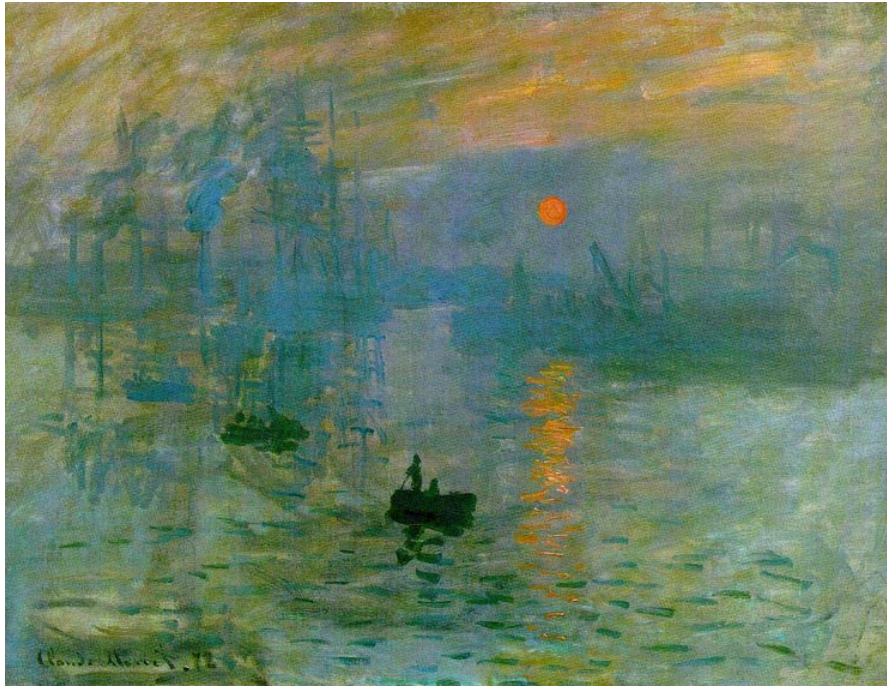
Resim 2.2.5. Jean-Baptiste Camille Corot, “Fontainebleau: Oak Trees at Bas-Bréau”,1832

Realizm ve Natüralizm’den Empresyonizme devam eden süreç içerisinde Barbizon ressamaları önemli bir yerdedir. Barbizon ressamaların Paris’in

* Ampirizm.

¹⁷ Bkz. (9), HAUSER, 262.

gürültüsünden kaçıp resim yapmaktan hoşlandıkları ve doğayla iç içe olabildikleri bir yerdir. Barbizon'da Theodore Rousseau, Diaz de la Pena, Millet, Corot ve Daubigny Millet, Corot ve Daubigny Birçok ressamla birlikte doğayı keşfetme çabasına girişirler. Jean-Baptiste-Camille Corot resimlerini doğada başlayıp atölyesinde bitirir. Doğadan tuvale aktarılanları kontrol etmek için resmin üzerinde atölyede çalışılması gerektiğini savunur. Son dönem resimlerinde anıtsal figür ve peyzaj arasındaki gerilimi çözümlenmeye çalışmış empresyonistleri büyük oranda etkilemiştir. Corot, manzara resimleri yaptığı halde figürü de çok önemser. Her zaman figürü peyzaja sokmak ister ve bu uğraşının en güzel örneklerini hayatının son yıllarında 1860'la 1870 yılları arasında verir.



Resim 2.2.6. Claude Monet, "Impression, Soleil Levant",1972

Bu gelişmeler yenilikçi genç sanatçıların birleşmesini sağlamıştır. Açık havaya, Paris'in sokaklarına, parklarına, nehir kıyılarına yayılan bu sanatçılar, tablolar yapmışlar ve bunları topluca sergilemişlerdir. Monet'nin "Impression Soleil Levant" (R: 2.2.6.) isimli bir tablosundan yola çıkarak bu gruba "Empresyonistler" adı verilmiştir. Empresyonist sanatçılar akademik öğrenimi terk edip doğaya açılmışlardır. Amaçları her türlü önyargıyı bir yana bırakıp doğayı gözlemlemek ve

algıladıkları görsel izlenimleri tuvalere aktarmak olmuştur. Bu ressamlar, gün ışığının nesnelere üzerindeki titreşimlerini, o değişken, uçucu izlenimleri saptamayı amaç etmişlerdir. Gün ışığını oluşturan yedi rengi olduğu gibi tuvallerine aktarmışlardır. Doğada siyah rengin olmadığını ve gölgenin de aslında bir renk tonu olduğunu savunmuşlardır. “İzlenimcilik, bir bakıma beş yüz yıldır görüneni olduğu gibi vermeye çalışan Natüralist anlayışın en ileri aşamasıydı.”¹⁸ Ancak soyutlamaya varan tavırları aynı zamanda Natüralist geleneğin yıkımını da sağlamıştır.

Fransa’da Realizm ve Empresyonizm gelişirken bir yandan da sanat ve yaşam üzerine değişik düşünceler de üretilmiş, bu düşünüş şekilleri sonraki sanat hareketlerini felsefelerine ve sanatçılara önemli ölçüde etki etmiştir. Bunların başında Estetizm gelir. Estetizm sanatın sadece, güzelliğin hatırına var olduğu düşüncesini merkeze alan 19. yy sonu Avrupa’sının bir düşünce hareketidir. Egemen olan yararcı sosyal felsefeler ve endüstriyel çağın kültürsüzlüğüne ve algılanan çirkinliğe tepki olarak çıkmıştır.

“Estetizm, izlenimcilik ile gelişiminin doruk noktasına çıkmış olur. Bundan böyle sanatı yargılama işinde, yaşama karşı takınılan edilgin ve küçümseyici tavır, deneyin gelip geçici ve tarafsız olma niteliği ve hazcı duyumsuzluk gibi Estetizm’e özgün ölçütler etkin olacaktır.”¹⁹

Estetik kültür, işe yaramazlık ve gereksizliklerle dolu bir yaşam biçimi, başka bir deyişle, Romantik bir biçimde teslim olma ve edilginlik demektir. Bu kültür sanat uğruna yaşamı yadsıdığı gibi, sanatta yaşamı haklı çıkaracak kanıtlar aramıştır. Ona göre sanat dünyası yaşamın düş kırıklıklarını ödünleyen ve aslında tamamlanmamış ve ifade edilememiş bir varlığı tamama erdiren ve onun gerçekleşmesini sağlayan tek olgudur.

Kültür eli değmemiş, ham ve biçimsellikten yoksun doğa, estetik yönden çekici olmaktan çıkmış ve ‘doğal olma’ ülküsü, yerini ‘yapay olma’ ülküsüne

¹⁸ www.istanbul.edu.tr/Bolumler/guzelsanat/dersnotlari.htm

¹⁹ Bkz. (9), HAUSER, 362.

bırakmıştır. Kent, kent kültürü, eğlencesi, yapaylaştırılmış yaşam doğanın güzelliklerinden daha çekici buldukları gibi, daha tinsel ve anlamlı olarak kabul edilmişlerdir.

“Eğer doğa doğruysa, iyiyse ve güzelse, ona* göre sanat yanlış, kötü ve çirkindir. Modern sanatın sahnesi doğa olamaz, kenttir; kent doğa gibi ‘hakiki’ değil, sahtedir, sunidir; tanrısal değil şeytanidir. Kahramanları da lanetlidir, kötüdür, çirkindir. Doğa cennetse kent cehennemdir.”²⁰

Doğanın çirkin, biçimsiz ve bayağı olduğu düşünülmüş, ondan zevk almanın sadece sanat ile mümkün olduğu savunulmuştur.

“Baudelaire, kır ve köyden nefret etmekte, Concourtlar doğaya düşman gözüyle bakmakta ve daha sonraki devrin estetikçileri, özellikle Whistler ve Wilde, ondan küçümseyici bir kinayeye söz etmektedirler.”²¹

‘Doğal olan’a ilgi yok olmuş, sade, temiz ve içgüdüsel olan her şey değerini yitirmiştir. Artık bilinçlilik, entelektüellik ve doğal olmayan kültür aranmaktadır. Bu yapay veya imitasyona kaçan yapılmış, kurgulanmış kültür beğenisini daha iyi anlayabilmek için Huysmans’ın roman kahramanı des Esseintes’e kulak verebiliriz:

“... Yapaylık insan dehasının ayırıcı belirtisiymiş gibi geliyordu des Esseintes’e.

Söylediği gibi, doğa gününü doldurmuştu artık; görünümünün ve göklerinin tiksindirici tekbiçimliliği nedeniyle incelmış kişilerin dikkatli sabrını kesinlikle tüketmişti. Kendi alanına çekilmiş uzmanın ne korkunç yavanlığıdır o, başka her türlü malı dışarıda bırakıp yalnızca bir malı satan dükkâncının ne korkunç küçüklüğü, nasıl da tekdüze bir çimenlik ve ağaç ambarı, nasıl da bayağı bir dağ ve deniz acentesidir!

Öte yandan, öylesine derin ya da yüce diye bilinen buluşları arasında tek buluş yoktur ki insan dehası da yaratmasın; hiçbir Fontainebleau ormanı, hiçbir ayışığı yoktur ki elektrik ışıkları içindeki dekorlarca

* Baudelaire.

²⁰ Bkz. (14), ARTUN,56.

²¹ Bkz. (9), HAUSER, 363.

da üretilmesin; hiçbir çağlayan yoktur ki su bilimi adlanılacak ölçüde yanılsamasın; hiçbir kaya yoktur ki kaba mukavva kendine mal etmesin; hiçbir çiçek yoktur ki bulunduğu düzeye yanıltıcı taftalar ve renkli kâğıtlar da erişemesin. Hiç kuşku yok, bu ölümsüz palavracı şimdi gerçek sanatçıların cömert hayranlığını tüketti; şimdi, elden geldiği ölçüde, onun yerini yapaylıkla doldurmanın zamanı.”²²

Kültürün yapaylığına duyulan bu ilgi, kimi yönlerden ‘Romantik kaçış’a benzemektedir. Gerçeğin hayal edilen kadar güzel olamayacağı düşüncesi ve gerçeğin neticede düşü ve dilekleri yok edeceği inancı, doğal olmayan, yapay bir yaşama kaçışı getirmiştir. Ancak bu kaçış Romantiklerin tersine doğaya değil, yapaya doğru olmuştur.

“1870 Sedan Savaşı’nın ve Komün yıkımının ardından derin bir kaygı kendini gösterir; ruh halinin bileşenleri hüznün, özellikle, Schopenhauer’ın dünya görüşünden (<İstem ve Tasarım Olarak Dünya> [Die Welt als Wille und Vorstellung, 1818]) kaynaklanan yılgın bir karamsarlıkla ve Paul Bourget’ye göre (<Çağdaş Ruhbilim Denemeleri> [Essais de Psychologie contemporaine, 1883]) ‘sinirliliğin’ ve melankolinin pençesindeki tüm sanatçıları saran bir ‘nevroz’dur.”²³

1880’lerin toplumu, o devrin estetik hazcılığını bir ‘çöküş’ olarak nitelendiriyordu. “Dekadans, yani Verlaine’in bir süre "erguvan ve altın balkımlar içinde" gördüğü bu sözcük, yeni bir çağ (kuşak) bunalımıdır.”²⁴ Aynı zamanda “histeri, psikanaliz ve Schopenhauer’cı umutsuzluk, “öznenin parçalanmış temsili”, bu dönemdeki kâbus gibi ve klostrofobik imgeler ile eşit derecede itibar görüyordu.”²⁵

Bu çökme ve dekadans* Estetizm kavramının içerdiklerinden daha değişik bir takım özellikleri de içerir; bunlardan en önemlisi, mahkûm olma ve bunalım duygusudur. İnsanları bir değişim ve çöküyor olma duygusu kaplamıştır. Bu da yeni bir duygu değildir sadece öncekilere göre çok daha şiddetlidir.

²² J. K. HUYSMANS, *Tersine*, 52.

²³ Milliyet Hachette, 1999, 10. cilt, 384.

²⁴ Jean CASSOU, *Sembolizm Sanat Ansiklopedisi*, 156.

²⁵ Laura MOROWITS, *Lost Paradise*, 95.

* decadance.

“Romantik kişi ile dekadan kişi, aynı uğurumdan hoşlanmakta, yıkıcılıktan ve kendi kendini mahvetmekten aynı hazzı duymaktadırlar. Fakat ‘dekadan’ olan için her Şey bir boşluk, ‘bir uğurum’dur ve her Şey, yaşam korkusu ve güvensizlikle doludur.”²⁶

²⁶ Bkz. (9), HAUSER, 367.

3. SEMBOLİZM

Sanatta, bilinçaltının ortaya çıkışına
usulca boyun eğilerek her şey yapılabilir.

Odilon Redon

19. yy'da yaşanan toplumsal çalkantılar ve hareketli sanatsal oluşumlar Sembolizmin ortaya çıkmasına neden olmuştur. Dünya görüşünde ve bireye, sanata bakışta önemli bir kırılma yaratan Romantizm'in güçlü etkisi ve Dekadanların karamsar ve içe dönük yaşam felsefeleri Sembolist düşüncenin oluşumuna büyük katkı yapmıştır. Bu sanat hareketleri ve dünya görüşleriyle Sembolizmin arasında bir köprü niteliği olan ve Sembolizmi direkt etkilemiş olan sanatsal hareketlerden biri Parnasse Okuludur.

3.1. Parnasse Okulu

Fransa'da bu süreçler yaşanırken, Sembolizme uzanan asıl önemli köprü Parnasse Okulu olmuştur. Bu oluşum şiir alanı içerisinde gelişmiştir ancak Parnasse'ın içinden çıkan Verlaine ve Mallarme gibi bazı şairler daha sonraları Sembolist hareketin öncüleri olacaktır. Parnasse Okulu Klasisizm, Romantizm ve Realizmin bütününe tepkili bir akımdır. 1830'lu yıllarda ortaya çıkmıştır. Temel kuramı "sanat sanat içindir" diye özetlenebilir. Aslında daha çok Realizmin katı toplumculuğu ve gerçekçiliğine bir karşı çıkıştır. Sanatsal biçim kaygısı ön planda olmuştur. Bu akımın etkisindeki edebi eserlerde ölçülü ve nesnel bir anlatım, teknik kusursuzluk ve kesin betimlemeler kullanılır. Şiirde Parnasse Okulu biçimciliği amaçlamıştır. Parnasse'cular genelde toplumu ilgilendirmeyen konuları işlemeyi seçmiş, zengin bir dil yani gündelik hayatta kullanılmayan süslü bir dil kullanmayı tercih etmişlerdir. Şiirde Parnasse Okulu şu etkiler sonucu ortaya çıkmıştır:

“—Burjuvazi soylularla kaynaşınca, burjuva aydınları da soyluların beğeni ürünü olan eski Klasisist akıma ilgi duymaya, sanatın kaynağını geçmişte aramaya başladılar.

—Bilim ve tarih alanındaki gelişmeler genç ozanları etkiliyordu. Bilimde maddeciliğin ve pozitivistimin gelişmesi onları kişiselden uzaklaştırıp kişisel olmayana, nesnel aramaya; tarih çalışmalarının gelişmesi de öznelerini ve konularını geçmişte aramaya yöneltti.”²⁷

Parnasse ozanları, bazen Leconte de Lisle'nin evinde bazen de yayıncı Lemerre'nin 'Parnasse'ın Asma Katı' adını taşıyan kitapevinde toplanıyorlardı. 1867'de bu kitapevinin adını kullanmayı benimsemişlerdir. Bu toplantılardan şu sonuçlara ulaşılmıştır:

“—Sanat sanat içindir: doğası ile sanat yarar gözetmeyen bir uğraşdır. O halde sanattan yararlı hiçbir amaç beklememek gerekir. Sanatçının bir tek hedefi vardır: Güzellik. Sanatçının düşünüy yalnız Güzellik gerçekleştirir, kaygılarını Güzellik dindirebilir, kalıcı olan yalnız Güzelliktir, Güzellikten başka amacı olmadığı için sanatçı plastik sanatlarla bağlantısını güçlendirme, Güzeli elde etmek için bütün çabaları göstermeli, işi rastlantıya bırakmamalıdır (Gautier).

—Biçim ve teknik zorunludur.

—Kişisel lirizme ve kişiselliğe paydos. 'Nesnel aramalıyız', kişisel olmayana yönelmeliyiz. Çağın aydınlık yoluna girmek için geçmişe yönelmeliyiz. Bilimin yoluna, pozitivistimin yoluna böyle gelebiliriz, fikirleri, olayları, özden yaşamı, var olma, inanma, düşünme, davranma nedenini, eski soyları oluşturan her şeyi yeniden yaşatmak söz konusudur. Bilim ve sanat birbiriyle kaynaşmasa bile birleşmek zorundadır (Leconte de Lisle).”²⁸

Parnasçılar'ın Romantizme tepkileri, yeni ve özel bir klasisizme dönüşmüştür. Hıristiyan dinini ve millî duyguları hiçe saydıkları için yeniden pienne (putçu) çağlara, Yunan ve Latin mitologyasına eğilmişlerdir. Doğu'nun, Hint'in ve İskandinavya'nın efsanelerini şiire yansıtmaya çalışmışlar, bu halleriyle hem Klasisist hem Romantik sayılacak tarzda şiir ufkunu genişletmişlerdir.

²⁷ Erdoğan ALKAN, **Sembolizm**, 11.

²⁸ A.g.k., 12.

Parnasçılar, Romantizmin “duygu, hayal, mecaz ve ahenk” gibi unsurlarını çok geliştirdikleri halde biçime değer vermeyişlerini eleştirmişlerdir. Onlara göre şiir, her şeyden önce biçim demektir.

“Parnasse okulu bir sanat akımı değil, Romantizm ile Sembolizm arasındaki bir süreçtir. Sembolizmin şiir sanatındaki üç öncüsü Baudelaire, Verlaine, Rimbaud ve kurucusu Mallarme bu okulun içinden çıkmıştır.”²⁹

Teophile Gautier, Theodor de Banville, Leconte de Lisle, Verlaine ve Jose Maria de Herediya bu okulun önemli temsilcileridir.

3.2. Edebiyatta Sembolizm ve Sembolist Düşünce

“Sembolizmin kökenini Charles Baudelaire’in eserleri oluşturur. Şair, artık kimsenin kendi kendinin sahibi olmadığı, maneviyata dönmek için her hevesin kırıldığı, sanayileşmiş, mekanikleşmiş bir ticaret şehrinde yaşamaktadır; (daha önce Balzac’ın da bir çürümüşlük örneği, fikir ve zevklerin çarpıtılmasının nedeni olarak gösterdiği) gazeteler kişisel deneyimi ele alıp, genel kalıplara dökmekte; o günlerin muzaffer sanatı fotoğraf ise doğayı zalimce dondurmakta, insan yüzünü merceğe yöneltmiş şaşkın bir bakışa kilitlemekte, ifadeleri elle tutulabilir herhangi bir gölgeden arındırmakta ve -o dönem insanının çoğunun gözünde- tüm hayal imkânlarını öldürmektedir. Daha yoğun deneyim imkânları nasıl yaratılmalı, bu imkânlar nasıl daha derin ve daha elle tutulmaz kılınmalı?”³⁰

“Bu yeni sanatta Aurier’e göre, sanatçı doğanın bir kaydedicisi değil, daha çok tüm gerçekleri, tüm objeleri, aklın veya varlığın ya da ideaların daha yüksek alanının sadece işaretleri veya sembolleri olarak gören “mükemmel varlıkların ifadecisi”dir: bir Sembolist.”³¹

²⁹ Bkz. (27), ALKAN, 13.

³⁰ Bkz. (10), ECO, 346.

³¹ Sharon HIRSH, *Symbolist Art and Literature*, 95.

1890 yılından sonra 'dekadan' kelimesi yerine Sembolizm kelimesi “dekadan sözcüğünün çok yıpranması, Verlaine'in dediği gibi artık "saçma"laşması, ya da Verhaeren'in ileri sürmüş olduğu gibi ölmüş olduğunun fark edilmesiyle Jean Moreas”³² önerisiyle kullanılmaya başlanmıştır.

“Bu dönem, 18 Eylül 1886'da Le Figaro'da Jean Moreas tarafından yayımlanan, genellikle Sembolizmin doğum belgesi olarak kabul edilen bir baskıyı da içeren, manifestoların dönemi.”³³

Sembolizm hareketin başlangıçları, çoğunlukla, Sembolizm'in, “Decadance terimini reddi ile belgelenmiştir. İki kısa makalede, 1885 ve 1886'da Moreas Sembolizmi, kendisinin, Mallarme, Verlaine, Charles Morice, Charles Vigner ve öncü olan Charles Baudelaire'in dâhil olduğu Fransız şairlerin yeni okulu olarak tanıtmıştır. Bu terim sonraları, özellikle Morice Maeterlinck'in oyunları ile 1890'da Fransa ve Belçika'dan İngiltere'ye, Hollanda'dan, Almanya'ya, Avusturya'ya ve İskandinavya'ya dilbilimsel sınırları aşarak, düzyazıya da uyarlanmıştır. Bu genişlemede, zaten belirsiz olan bu terim, daha belirsizlik kazanmış ve edebi hareket olarak onun gerçek doğası ve sınırları, eleştirmenler ve tarihçiler arasında bir tartışma konusu olarak kalmıştır.”³⁴

Bu manifestodan önce de Sembolizmin ana öğeleri, temel fikirleri farklı yazarlar tarafından da öne sürülmüştür. Moreas'nın söz konusu manifestosu şiiri şöyle tanımlamıştır: “Öğreticiliğin, tumturaklı anlatımın, sahte duyarlılığın, objektif betimlemenin düşmanı olan Sembolizm şiir, Fikri (idee) duyumsal bir biçime sokar. Bu biçimin kendisi bir amaç değildir. Fikri anlatırken gene de o Fikre bağlı kalır. Fikrin kendisi de görkemli, dış analogiden bağımsız olarak okuyucuya görünmelidir, çünkü Sembolizm sanatın temel özelliği Fikrin kendi üzerinde yoğunlaşmasını engellemektir. Dolayısıyla bu sanatta doğanın görünüşleri, insan eylemleri, kısacası bütün somut olgular kendi başlarına ortaya çıkamazlar; bunlar kendileriyle ilksel Fikirler arasındaki gizemli yakınlıkları açığa vurmaya yarayan duyumsal görüntülerdir...” Sembolizm hareket sıklıkla dekadansla karıştırılmıştır. Jean

³² Bkz. (9), HAUSER, 374.

³³ Rodolphe RAPETTI, *Symbolism*, 15.

³⁴ Reinhold HELLER, *Concerning Symbolism And The Structure Of Surface*, 146.

Moreas'ın manifestosu bu polemige geniş ölçüde cevap vermiştir. Sembolizmin ve dekadansın estetiği bazı alanlarda örtüşse de, ikisi birbirinden oldukça farklıdır.

Sembolizm, 19. yüzyıl ve 20. yüzyıl sanatını önemli ölçüde etkilemiştir. Her şeyden önce resimle ilgili bir hareket olan Empresyonizmin tersine, plastik sanatlarda Sembolizm değişik etkilerden geçmiş yazınsal ve düşünsel bir akımın görsel ifadesi olmuştur. Başlangıcı edebiyatta özellikle şiirde kendini göstermiş, geleneksel Fransız şiirini hem teknik hem de tema açısından belirleyen katı kurallara bir tepki olarak ortaya çıkmıştır. Sembolistler, şiiri açıklayıcı işlevinden ve kalıplaşmış şekliinden kurtarmayı amaçlamışlardır. Sembolizm “‘katıksız’ düşünceye sanat eserini esinlenme rolünü geri vermek için her türlü nesnel tasviri ortadan kaldırır ve doğanın, düşüncenin plastik ve şiirsel karşılıklarını araştırır.”³⁵ Sembolistler, dile getirilmesi güç sezgi ve izlenimleri canlandırmaya, sanatçının ruhsal durumunu ve gerçekliğin belirsiz ve karmaşık birliğini dolaylı biçimde yansıtmaya özgür ve kişisel imgeler aracılığıyla varoluşun gizemini aktarmaya çalışmışlardır. Örtülü anlamları tercih etmişlerdir. Gerçeğin olduğu gibi anlatılmasından değil, buğulu bir camın arkasından bakarcasına betimlenmesinden yana olmuşlardır. İzleyicinin, sezgileriyle yapıya yaklaşmasını ve çözümlemesini istemişlerdir. Gerçeğin içindeki gizi aramışlar, evrenin olaylarının gizemini ele geçirmeye çalışmışlardır. Onların aradığı ruhsal bir gerçeklik olmuştur.

“Mallarme'ye göre şiir, hiç durmadan eriyen ve sallantıda olan imgelerle içli dışlı olmaktır; ona göre bir nesneyi adlandırmak demek onun gerçek doğasının yavaş yavaş hissedilmesinden duyulan zevkin dörtte üçünü yitirmek demektir.”³⁶

Sembolistler;

“Klasisizm'in de söylev tonuna, akıl hocalığına karşıdır. Romantizmi yürekleri yapmacık bir biçimde etkilemek, gözyaşı tecimi yapmakla suçlarlar. En yakın ve en tehlikeli düşmanları olduğunu bildiklerinden, Parnassien'lerin, kasılan, ağırbaşlılık

³⁵ Bkz. (23), Milliyet Hachette, 384.

³⁶ Bkz. (9), HAUSER, 374,375.

taslayan dizelerinden sıkılmış görünürler. Doğalcılık gibi Parnasse Okulunun da nesnel bir şiirsellik yaratmak hevesine kapıldığını söylerler.”³⁷

Sembolizm bireyin duygusal yaşantısını dolaysız bir anlatım yerine simgelerle yüklü ve örtük bir dille anlatmayı amaçlamıştır. Sembolizm, soğuk plastik güzelliği, nesnelliği savunan materyalist düşünceye ve pozitivismeye tepki olarak ortaya çıkmıştır diyebiliriz. Sembolizm, bilimsel ve teknik topluma, özellikle de yeni keşfedilen fotoğrafçılığın buluşlarına karşı çıkararak, madde karşısında tinselle öncelik vermiştir. “Çağın giderek artan maddeciliğine tepki gösteren bu sanatçılar evrensel ve kişisel bir gerçek anlayışı içinde hayata bir anlam vermek istemişlerdir.”³⁸ “Estetik düzeyde sembolistler tarihsel eylemlerin her hangi bir tasvirinin geçerliliğini reddeder ve onlar bütünüyle farklı bir boyutta miti aşılır. Onlar güncel olaylarla veya gündemdeki önemli noktalarla ilgilenmediler.”³⁹

“Simgeci dünya görüşünün odağında, evrenin maddeye indirgenemeyeceği düşüncesi yatar; evren, ona ilişkin tasarımlarımızın ona ilişkin şifrelerini çözmeyi başardığımız göstergelerin ve simgelerin toplamıdır.”⁴⁰

Bu düşüncenin kaynağı, dış dünyanın maddi ve kişisel yönünün ardında başka bir gerçeklik olduğu yolundaki idealist varsayımdır. Bu gerçekliğin özü ise, ancak sanat yapıtının yarattığı ve onun ortaya çıkarmasına katkıda bulunduğu öznel duygusal tepkiler aracılığıyla kavranabilir. “Özne meselesi olarak ideanın kabulüyle maddi dünyanın reddi aynı zamanda resimsel (pictorial) Sembolizmin ayırıcı özelliklerinden biridir.”⁴¹ Schopenhauer* felsefesinin ve bilinçaltına ilk yaklaşımların etkisindeki Sembolistler, dünyayı maddeye indirgemeyi reddetmişlerdir. Dünyayı çizgi ve yüzeylerden ibaret zayıf bir çizelge, herkes için hemen hemen aynı olabilecek nesnel ve genel bir dış görüntü olmaktan çok, bizim dünya tasvirlerimizden, işaretlerden oluşan bir bütün olarak görmüşlerdir. Böylece düşünce

³⁷ Bkz. (27), ALKAN, 39.

³⁸ Bkz. (1) İNANKUR, 81.

³⁹ Bkz. (33), RAPETTİ, 10.

⁴⁰ Bkz. (23), Milliyet Hachette, 384.

⁴¹ Maryanne STEVENS, **Symbolism in Europe 1860-1910**, 120.

* (Die Welt als Wille und Vorstellung, (İstem ve Tasarım Olarak Dünya).

ve işaretleri, madde ve ‘gerçek’e tercih etmişler; yeniden yaratmak yerine sezdirme sanatını, anlaşılmanın ve karanlığın bilincine varmayı, dil kuralları yerine müziği ve uyumu koymuşlardır. “Sembolist sanat, maddi ve ideal olanın parçalanmasından ziyade, birinin diğerinde varlığını ve iki katılımlı bir diyalogun olduğunu varsayar.”⁴² Genel olarak, Sembolizme göre, bir eylemin, ne kadar dramatik olursa olsun sadece somut olaylar dizisi olmadığı fakat bu eylemin, gizemli olduğu için, ayrıca bilinçaltımızın karmaşa ve özelemlerini harekete geçiren, daha dramatik bir ‘arka yüz’de (arka yapı) meydana geldiğini söyleyebiliriz.

“Simgeci akım, özellikle, Alman Romantik şiirinde görülen bir simge anlayışını benimser; bu anlayışa göre, doğayı çözümlenmesi gereken büyük bir metin, dünyayı sesler, kokular, renkler arasındaki bir uyum sisteminin mekânı olarak algılayan şairin gözünde her şey simgedir ve simgelerin sözcükleri analogiler ve basit imalar olmayı amaçlar.”⁴³

“Sembolizm, gerçeği kavramanın farklı bir biçimini doğurmuştur; nesnelere dışavurum kaynağıdır.”⁴⁴

Simge, doğrudan adlandırmaktan bilinçli olarak kaçınmanın değil, doğrudan anlatılamayan ve aslında anlatılması olanaksız olan bir anlamın, dolaylı bir biçimde ifade bulması demektir. Görsel imge, dile gelmez simgesi olmuştur.

“Sembol, duyuşal form içinde soyut içeriği temsil eden göstergedir... Stolowitsch’in ‘soyut içerik’le burada altını çizmeye çalıştığı olgu, sembol aracılığıyla tek anlamlılığa mahkûmiyetin ilga edilmiş olmasıdır.”⁴⁵

“Bir sembol, doğası itibariyle, olmayan bir gerçeklikten söz eder. Matematikte bu bilinmeyen bir niceliği ifade eder; dinde, şiirde ve sanatta, bu, bilinmeyen niteliğe özdek katar –erişemeyeceği yerde kalan bir değer. Dini bir bağlamda, bu nitelik bilinmez (veya bilinemez)dir çünkü bu farklı bir gerçeklik haline uygundur – doğaüstü hal- ve bu yüzden sadece kutsal bir nesne tarafından ifade

⁴² Bkz. (34), HELLER, 152.

⁴³ Bkz. (23), Milliyet Hachette, 384.

⁴⁴ Bkz. (10), ECO, 353.

⁴⁵ Mehmet ERGÜVEN, **Sembol ve Psikanaliz: Ölüler Adası**, 194.

edilebilir. Bu bakıştaki kutsal, sadece bir semantik kategoridir ve ilahi ile karıştırılmamalıdır... Fakat ‘dinsel olmayan’ı bile giz açıklamak için direkt başvuramayacağımız şeyler vardır ve bu şeyleri açıklamak için de sembollere ihtiyaç duyarız.”⁴⁶

“Mallarme'nin kuşağı, simgeyi bir ifade aracı olarak bulgulamış değildir; simgeci sanat bundan önce de vardı. O, yalnızca simge ile alegori arasındaki farkı bulgulamış ve Sembolizmi, bir şiirsel üslup olarak, emellerine kavuşmada bilinçli bir amaç olarak kullanmıştır. Bu kuşak, kavradıklarını her zaman ifade etmeyi başaramamış olsa da, alegorinin soyut bir düşünceyi, somut bir imgeye çevirme işi olduğunu ve düşüncenin bir ölçüde eğretilmeli ifadesinden bağımsız kalabilerek başka bir biçim olarak da ifade bulabileceğini, simgenin ise düşünce ile imgeyi bölünmez bir bütün halinde birleştirdiğini ve böylece imgenin değişmesi ile düşüncenin de nitelik değiştireceğini kabul etmiştir. Kısacası, bir simgenin içerdikleri başka bir forma çevrilemez, fakat bir simge çeşitli şekillerde yorumlanabilir ve yorumun bu değişebilirliği ve simgenin anlattıklarının bu tükenmezliği onun başlıca özelliğidir.”⁴⁷

Simge ile karşılaştırıldığı zaman alegori daima bir alandan diğerine çevrilmekle hiçbir şey kazanmayan, bir düşüncenin basit bir suretidir. Alegori çözümü apaçık ortada olan bir tür bilmecedir; simge ise çözümlenemez, ancak yorumlanır. Alegori durağan olanın ifadesi iken, simge düşüncenin dinamik sürecini oluşturur; alegori düşünce çağrışımlarına bir sınır tanırken, simge düşünceleri harekete geçirir ve onların devinim durumlarında kalmalarını sağlar. “Her ne kadar Sembolizm ‘çok ileri götürülmüş bir öznelcilik’ ise de, Romantizmin değişik bir türü olarak görünmektedir.”⁴⁸

“Sembolizm, bir yandan Romantizm ile başlayan gelişimin sonucunu, başka bir deyimle, eğretilmenin (metaphor) şiirin özü olduğuna inanılması sonunda, izlenimci imgenin zenginleşmesini temsil etmekle birlikte, diğer yandan özdekçi dünya görüşü nedeniyle izlenimci özelliğinden, formalist ve usçu olması nedeniyle de Parnasse'dan ayrılır... Simgecilik, değişik duyuların verdiği bilgiyi (duyu verilerini) karıştırıp birleştirmesi ve çeşitli sanatlarla olan ilişkisiyle, görme ve işitme duyusuna etkide bulunmasıyla, hepsinden de önemlisi Mallarme'nin şiir açısından ye-

⁴⁶ Michael GIBSON, *Symbolism*, 21.

⁴⁷ Bkz. (9), HAUSER, 375.

⁴⁸ Bkz. (24), CASSOU, 156.

niden müziğin kazanılmasından anladığı kavram yönünden izlenimci bir akım sayılır. Ancak, usdışı ve tinsel yaklaşımı açısından değerlendirildiğinde ise, Natüralist ve maddeci olan izlenimciliğe karşı sert bir tepki havası taşır. İzlenimciliğe göre duyguların deneyimi, varılmak istenen neticedir, dolayısıyla sadeleştirilip değiştirilemez; Simgeciliğe göre ise tüm görgül gerçek düşünce dünyasının sadece bir imgesidir.”⁴⁹

“Sembolizm, kendisini sadece güncel olaylara ve Natüralist raporlamaya bir tepki olarak değil, ayrıca ışığın önemine, anın diktatörlüğüne ve zamanın akışına plein-air resminin hareketsiz kuruluşuna- tepki olarak tanımlar.”⁵⁰ İzlenimcilik, motifleri ne kadar ince ve zarif olursa olsun, maddeci ve duyumcu bir akım sayılırken, simgecilik, fikir yapısının yüceltilmiş duyulardan oluşmasına rağmen, idealist ve tinsel olan bir akım olmuştur. “Natüralistler karşılarındakine bakarken Sembolistler karşılarındakinin içine bakar ve özneliği yansıtırlar. Şeyleri tanımlamaktan çok soyut olanı ‘zihni’ tanımlamaya çalışırlar.”⁵¹

“Sembolizm eleştirmenler yüzeysel gelenekleri sunan akademizmi kaldırmaya çalışmışlardır. Bu yüzden genç Maurice Denis ünlü "Definition Of Neo-Traditionalism" ini yayınladığı zaman akademizmi artık geleneksel özellikleri daha az taşıyan Natüralizmle bir araya gelmiş resmi bir sanat olarak sundu. Denis kayda değer bir şekilde William Bouguereau (1825–1905)’nun modelin üzerine direk gözleme dayanan ve benzer noktaları bulmayı hedefleyen eğitimini eleştirmiştir. Denis ondan sadece ‘fotoğraf çekmiş’ gibi diyerek yakınmış ve Fransız eğitiminin dışından gelen en genç resamlara bundan böyle “son anlamına gelen pür Natüralizm; bunun ötesinde bir şey yok, daha aşağı gidemezsiniz, demek ki kesinlikle tekrar yükseleceğiz” demeye varmıştır. Bu yüzden Sembolizm kendini hem Empresyonizm’e hem de kişisel olmayan Natüralizm’e karşı bir hareket olarak tanımlayabilir.”⁵²

Efsaneler (mit), ilkel dinler, ilkel dinsel törenler, masal, düş ve ruhsallık Sembolizm kavramı içinde yer alır. Duyguyla bilinç arasında araçlar, sözle anlatılamaz ilişkiler vardır. Aynı şey düşünce ile biçimler, formlar evreni arasında da söz konusudur. Sembolizme göre sanat bir tanıma biçimi, gizli evrene sezgisel

⁴⁹ Bkz. (9), HAUSER, 374.

⁵⁰ Bkz. (33), RAPETTİ, 105.

⁵¹ Bkz. (2), ERDOK, 141.

⁵² Bkz. (33), RAPETTİ, 86–87–88.

yaklaşımıdır. Sembolist sanatçı ele geçmeyi, gerçekliğin görünümüleri arkasına gizlenen şeyleri, gözünün erişemediği yani cinler, periler ve mitolojik yaratıklar evrenini, efsane ve önceki dünyasını, gizemcilik ve Batınlık dünyasını yorulmadan ele geçirmeye çalışır. Bu dönemin Avrupa küçük topluluklarının en belirgin niteliği, belli bir geçmişe karşı ortaklaşa duydukları eğilimdir. Söz konusu geçmişin ne Klasisistlerin ilkçağıyla, ne de Alman, İspanyol ve İtalyan Romantiklerinin ortaçağıyla herhangi bir ilgisi yoktur. Onların ilgi duydukları daha az tarihsel olan ve buna karşılık daha az belirgin, karmaşık ve masalsı bir ortaçağdır.

“Bu bağlamda, kutsal olana ve tinsel olanın öneminin onaylanmasına dönüş kesindir. ‘çağdaş sanatta ve özellikle estetik kültürde teokratik esansını teneffüs etmek, işte bu bizim yeni yolumuzdur’ diye yazar Joséphin Péladan. Dini temalar (hatta sadece hayali veya satanik eğilimde olduklarında bile), iyiyle kötünün retorik savaşımı ile birlikte, onun ortak tasvirlerinin bazıları ile Sembolizmi sağladı. Resimlerin ve heykellerin çevirimi evrenle ilişkide insan yaşamını betimlemeye kalkışacaktı veya doğanın ritimlerini hatırlatacaktı. Natüralist ve Empresyonist sanatçıları çok etkileyen, kapitalist ekonomiler ve kent yaşamıyla kaynaklanan dünyadan, işin ve boş vaktin tasvirinden vazgeçişle birlikte Sembolistler insan meselelerine sonsuz bir perspektif getirdi.”⁵³

3.3. Resimde Sembolizm

Resim sanatında sembolün bir ifade aracı olarak kullanımı Moreas’ın Sembolist Manifesto’suyla birlikte olmamıştır. Aslında resim tarihiyle başlayan süreçte simge, resmin en önemli parçalarından biri olarak resimsel yapı içerisinde yerini bulmuştur. Bir düşünceyi plastik olarak anlatmanın en kestirme yollarından biri olarak sanat tarihi boyunca simge kullanılmıştır ancak Sembolist hareketle birlikte simgenin içeriğinde bazı değişiklikler yapılmış, sanatçının öznel ikonografisini kurmasında simge önemli bir yardımcı olmuştur. Önceleri alegorik bir sahne düzenlemek için kullanılan simge artık, sanatçının hissettiği veya düşündüğü

⁵³ Bkz. (33), RAPETTİ, 11.

fakat anlatamadığı veya deşifre etmek istemediği şeyi ifade etmek amaçlı kullandığı bir araç olmuştur. Simgenin bu tür kullanımıyla birlikte sanat yapıtının ifadesine seyirci de ortak olmuş, anlamın tanımlanmasında her bir izleyicinin kişisel algısı aktif rol almaya başlamıştır. Resim, sanatçısının yüklediği anlama mahkûm kalmamış, izleyicinin de katkısıyla çok anlamlı, yaşayan bir anlatım aracına dönüşmüştür.

Simgenin bir ifade aracı olarak bu yeni içeriğini kullanmış olan ve 19. yy. Fransız Sembolistlerine bir nevi öncülük etmiş sanatçıların başında İngiliz Pre-Raphaelitleri gelir. Onlar her ne kadar simgeyi, Sembolistlere göre daha alegorik bir yapıda kullanmış olsalar da kendilerine has anlayışları ile bu akımın öncüleri arasına girmişlerdir.

3.3.1. Pre-Raphaelitizm

Pre-Raphaelite akım İngiltere’de Kraliçe Viktorya döneminde ortaya çıkmış ve gelişmiştir. Viktorya devri Fransız Savaşları’nın sonu ve Birinci Dünya Savaşı’nın başladığı yıllar arasındaki dönemdir. İngiltere için 17. ve 18. yy iç savaşlarla ve devrimlerle geçmiştir. Ancak 19. yy’da Kıta Avrupası devrimlerle sarsılırken İngiltere’nin katıldığı en önemli savaşlar Kırım ve Boer savaşları olmuştur. İngiltere için Viktorya dönemi bir barış dönemidir diyebiliriz. Ancak bu dönemde Amerika ve Kıta Avrupası’ndaki devrimler ülkenin siyasal ve ekonomik düzenini etkilemiştir.

“Bu dönemde İngiltere bir yandan Endüstri Devrimini gerçekleştirmiş, öte yandan siyasal alanda reformlar yapmış ve bütün dünyada meşruti yönetimin bir modeli, ucuzca imal edilmiş eşyaların da üreticisi olarak önem kazanmıştır. Bütün bu nedenlerden dolayı, İngiliz gücü, saygınlığı ve zenginliği 19. yüzyıl ortalarında doruk noktasına ulaşmıştır.”⁵⁴

⁵⁴ Zeynep İNANKUR, **Pre-Rafaelitizm**, 7.

19. yy'da feodal ve tarımsal düzen yerini demokratik ve endüstriyel düzene bırakmış, bu yeni düzenle para ve siyasal güç soylulardan orta sınıfa geçmiştir. Orta sınıfın güç ve saygınlık kazanması soylulara karşı güç gösterilirinde bulunmalarına yol açmış ve bu sınıf sanat koleksiyonculuğu yaparak İngiliz sanat piyasasını canlandırmıştır. Viktorya döneminde toplumun benimsediği resimler Kraliyet Akademisi'nin seçiciler kurulunun ölçütleriyle belirlenmiştir.

“Bu ölçütler gerçeklik, duygu ve ahlaki açıdan sağlıklıydı. Her yapıt doğaya yani Tanrının yaratımlarına benzerlik derecesine, uyandırdığı duygunun uygunluğuna ve ahlaki açıdan sağlıklı olup olmadığına göre değerlendirilirdi.”⁵⁵

Bu dönemin sevilen konularından biri güncel kent yaşamını yansıtan sahneler olmuştur. 1850'lerde orta sınıfı ilgilendiren evlilik, göç, duruşmalar, boşanmalar ve aile trajedileri gibi sorunların ele alındığı resimlerde büyük bir artış olmuştur. Ayrıca tren istasyonlarında ya da yarış alanlarındaki kent yaşantısından büyük kesitler veren resimler de talep görmüştür. Bunların yanında yüce, soylu konuların tasvir edildiği büyük boyutlu tarihsel resimler de yapılmıştır.

Pre-Raphaelite Kardeşliği (Pre-Raphaelite Brotherhood) dönemin bu geçerli sanat anlayışına bir tepki olarak kurulmuştur. Bu topluluk, 1848 Eylül'ünde John Everett Millais'nin Londra'da Gower Street'deki evinde kurulan gizli bir dernektir. Dante Gabriel Rossetti'nin önerisiyle dernek yedi kurucu üyeden oluşmuştur ancak esas kurucuları William Holman Hunt, Dante Gabriel Rossetti ve John Everett Millais'dir. Daha sonra Hunt, arkadaşı ressam F.G.Stephens'i, Rossetti ise heykeltıraş Thomas Woolner ile ressam James Collinson'u guruba sokmuştur. Derneğin yedinci üyesi olan Dante Gabriel Rossetti'nin kardeşi William Michael Rossetti ise başlangıçta resim yapmış, daha sonra bundan vazgeçerek yazarlığa ve eleştirmenliğe başlamıştır. PRB The Germ adında bir dergi çıkarmış ve W.M. Rossetti bu derginin yayımcılığını

⁵⁵ A.g.k., 8.

yapmıştır. Yalnız dört kez yayınlanabilen bu derginin alt başlığı ‘Şiir, Edebiyat ve Sanatta Doğaya İlişkin Düşünceler’ dir.

Pre-Raphaelite’leri en çok etkileyen kişilerin başında John Ruskin gelir. Onun sanata karşı ilgisi resim dersleriyle ve ilk kez 1832’de Turner’ın yapıtlarını görmesiyle başlamıştır. Düşünür, 1842 yılında Oxford’dan mezun olduktan sonra Turner’ı savunduğu altı ciltlik Modern Painters kitabının ilk cildini yayınlamıştır. Bunu 1846’da ikinci cilt izlemiştir. Ruskin, kısa sürede sanat konusunda döneminin en etkili yazarı ve bunun da ötesinde Viktorya çağının en büyük düşünürlerinden biri olmuştur.

“Ruskin Carlyle’in soyut kahramana tapma eylemini, somut bir güzellik felsefesine, belirsiz toplumsal romantizmini ise, belirli işlevlere ve açık olarak anlatılabilen amaçlara sahip bir estetik idealizmine çevirir.”⁵⁶

Onun ülkü ve düşünceleri toplum arasında yaygınlaşmıştır. Yeni zenginlerin sanata olan mesafelerini günün sanat eleştirmenleri kapatmış, Ruskin’in doktrinleri toplum tarafından benimsenmiştir.

Ruskin için doğal dünyanın her yönü Tanrının bir belirtisidir, dolayısıyla sanatçının en önemli görevi gördüğünü olabildiğince doğru bir biçimde vermektir. Bu doktrin doğanın görünümünü olduğu gibi vermek anlamına gelmediği gibi tamamen imgesel konuların işlenmesi anlamına da gelmez. Ruskin imgesel ya da simgesel ifadeler taşıyabilecek doğal objeler ve gerçek nesnelere gerçekçi bir biçimde tasvir edilmesi gerekliliğini öne sürmüştür

“O, Modern Painters’in ikinci cildinde Venedikli ressam Tintoretto’yu ve onun Scuola di San Rocco’daki "Meryem'e Müjde" tablosunu örnek vererek, sanatçının en olağan nesnelere bile sınırsız anlamlar katacak kadar yoğun bir yaratma gücüne sahip olduğunu, bu resimde de her gerçekçi ayrıntının simgesel bir anlam taşıdığını yazıyordu.”⁵⁷

⁵⁶ Bkz. (9), HAUSER, 302.

⁵⁷ Bkz. (54), İNANKUR, 19.

Bu kitapta Ruskin, Rönesans'tan sonraki Avrupa resminin büyük bir bölümünü, doğadan uzaklığı nedeniyle eleştirmiş, Raffaello'nun etkisinden, onun taklitçisi çağdaş sanat okullarındaki tekdüzelik ve yapaylıktan yakınmıştır.

“Ruskin'in estetiğinde, Ruskin Natüralizm ve mistisizmin ikisine de değer verir, o, teorisinde bu iki tutarsız görünen itkiyi diğerine kabul ettirir.”⁵⁸ Ruskin için, doğa üzerinde yoğun bir çalışma, mistik bir görünüme vasıtaadır. Bu, tabi ki, öteki dünyanın duyumuna varmak için dünyevi bir şeyin rehberliğine başvurma yöntemi olarak alışılmamış değildir. Ruskin için, öteki dünyanın gerçekliğinin sezgisinde bile, doğa dünyası ile öteki dünya arasındaki bağlantı duygusu kaybolmaz.

“18.yy görüşlerinden Ruskin'in tutumunu ayıran Rossenberg şöyle der: Ruskin'in doğa ile ilgili tutumunun bir elementi sabit kalır: Tanrı, sadece, yaratımın yaratıcısı olarak hissedilmez fakat gerçek güç onunladır.”⁵⁹

Ruskin'in mistisizmi, onun sanat teorisinin önemli bir yönü olmuştur. Ruskin için, sanatçılar, doğanın değerlendirilmesi ve onun yoğun resimsel çalışması yoluyla ulaştığı mistik duyguyu iletmeye girişmelidir. Bu ise ancak tam olarak hayal gücünün sanatçıyı götürdüğü doğadan resmetmekle olur. Sanatçı, doğayı dikkatlice taklit etmekle başlar, sonra sezgisel görüntülerden, “düş görüntüsünün bir sahnesi”⁶⁰ni seçer ve bunu tutarlı bir bütün olarak sunar. Ruskin:

“Gerçek görüntülerin tam olarak temsilinin öğrenilmesi, eğer yeteneğe sahipseniz, gerçek ya da maddi görünümünden daha doğru, daha soylu olacak olan düşsel görünümde yerini alacaktır ve bunların gerçekleşmesi, her güzel sanatın işlevidir, bu yüzden, aslında her güzel sanat hayal gücüne kesinlikle bağlıdır”⁶¹ der.

⁵⁸ Michael KOTZİN, *Pre Raphaelitism Ruskinism And French Symbolism*, 348.

⁵⁹ A.g.m., 348.

⁶⁰ A.g.m., 348.

⁶¹ A.g.m., 348.

“Onun* anlayışına göre, yetkin güzellik ancak adaletin ve dayanışmanın egemen olduğu bir toplulukta mümkün olabilir. Büyük sanat, sağlıklı ahlak anlayışına sahip bir toplum tarafından ifade edilen sanattır. Materyalizm ve makineleşme çağında güzelliğe olan duyarlılık ve yüksek nitelikte sanat yaratma yeteneği azalmış olmalıdır.”⁶²

Ruskin aynı zamanda, sanatın toplumu ilgilendirmesi gereken bir olgu olduğunu, sanatın devlet tarafından desteklenmesi gerektiğini, başka bir deyişle, sanatın, toplumsal bir ihtiyacı temsil ettiğini ve onu önemsemeyen ulusların entelektüel varlıklarını tehlikeye attıklarını İngiltere’de ilk olarak vurgulayan kişi olmuştur. Sanatın yalnızca sanatseverlere, uzmanlara veya eğitim görmüş sınıflara özgü bir ayrıcalık olmadığını; her insanın malı ve mirası olduğunu da ileri sürmüştür. Ruskin sanat ve yaşam arasında organik bir ilişki kurmuş, devrin ahlak anlayışındaki bozukluğun sanata da yansıdığını belirtmiştir.

“Hiç kuşku götürmez ki sanat ve beğenideki düşüşü genel bir kültür bunalımının belirtisi olarak yorumlayan, sanatı ve güzelliği anlayıp değerlendirmek için önce insanın yaşam koşullarının değişmesi gerektiğini ileri süren, bugün bile yeterince değerlendirilmeyen bu temel ilkeyi ilk olarak dile getiren kişi Ruskin’dir.”⁶³

Ruskin’e göre gerçek zenginlik, yalnızca maddi mallara değil, yaşamın ve sanatın güzelliğinden haz duyma yeteneğine sahip olmaktır.

Pre-Raphaelitleri etkileyen başka bir isim de William Morris’tir. William Morris, pratik alanda Ruskin’den daha ileri gitmiştir.

“Morris, sanatın yazgısının toplumun yazgısı ile ilgili olduğunu ileri süren Ruskin’in doktrininden sağlam bir sonuç çıkarmasını bilmiş ve ‘sosyalist yaratma’nın iyi sanat yapmadan daha önemli bir iş olduğuna inanmıştır. Ruskin’in, çağdaş sanatta görülen kalite düşüklüğünün, sanatsal kültürdeki gerilemenin ve topluma egemen olan kötü beğenin; daha derin köklere sahip olan ve daha geniş kapsamlı bir kötülüğün belirtileri olduğu konusundaki düşüncelerini

* Ruskin.

⁶² Bkz. (9), HAUSER, 305.

⁶³ A.g.k., 305.

sonuna dek izlemiş, sanatı ve beğeniye düzeltmeye uğraşmanın anlamsızlığını görmüştür. Sanatsal gelişimi doğrudan etkilemeye çalışmanın bir yarar sağlamayacağını, yapılacak tek şeyin sanatı daha iyi takdir etmeyi kolaylaştıracak toplumsal koşulları yaratmak olduğunu biliyordu. Toplumsal süreci ve ona bağlı olan sanat gelişimini içeren sınıf kavgasını görüyor ve proletaryanın bu gerçeğin bilincine varmasına yardımcı olmayı istiyordu.”⁶⁴

“Ruskin'in doktrini ve Pre-Raphaelite'lerin sanatı, aynı tinsel durumun doğurduğu sonuçlardır; geleneksel sanat görüşüne ve Victoria İngiltere'sine karşı, aynı karşıt reaksiyonda ifadelerini bulurlar. Akademizmin sürmekte olduğu bu devirde, Ön-Rafaello'cular, Ruskin'in, Rönesans'tan bu yana yanlış bir dönemece sapmış, bozulmuş olarak gördüğü sanata karşı savaşır. Saldırıları, Raffaello okulunun temel estetik ilkesi olan Klasisizme, diğer bir deyişle, burjuvazinin saygınlığını, püriten ahlakını, yüksek ülkülerini ve şiir için besledikleri duyguyu kanıtlamalarına yarayan boş formalizme ve durgun, pürüzsüz bir sanat göreneğine yöneliktir. Victoria orta sınıfı 'Yüksek sanat'tan başka bir şey düşünmemektedir ve onun mimarisine, resmine, sanat ve zanaatına egemen olan kötü beğeni, bu kendi kendini aldatmanın, yani doğasını kendiliğindenlikle ifade etmesine engel olan özentî, hırs ve gösterişli görünme tutkusunun sonucudur.”⁶⁵

Hunt, Ruskin'in Modern Painter kitabının Tintoretto'dan bahsedilen bölümünden çok etkilenmiş, bunları grubun diğer üyelerine de aktarmış ve böylece Ruskin'in simgesel gerçeklik kavramı ve doğaya bağlılık doktrini Pre-Raphaelite resmin, özellikle 1860'a kadar olan döneminin temelini oluşturmuştur.

Hunt, Millais ve Rossetti, Raffaello geleneğinin sanatçının geç dönem yapıtlarında, özellikle onun Vatikan'daki “Suret Değişimi”yle (R: 3.3.1.1.) yozlaşmaya başladığını ileri sürmüşlerdir. Onlar bu tabloyu “gerçeğin yalınlığını hiç sayması, Havarilerin kurumlu duruşları ve Hazreti İsa'nın hiç de tinsel olmayan pozunu” nedeniyle eleştirmiş ve aradıkları nitelikler için Raffaello öncesi İtalyan sanatına dönmüşlerdir.

⁶⁴ Bkz. (9), HAUSER, 306.

⁶⁵ A.g.k., 303.



Resim 3.1.1.1. Raffaello Sanzio, "The Transfiguration", 1518–1520

Hunt, günün sanatını boş ve önemsiz bulmuş, güncel sanatta süren Raffaello etkisinden ve mevcut sanat türlerinden kurtulmak istemiştir. Hunt'a göre bu sanat boş ve önemsiz olarak tanımladığı iki türden oluşuyordu. Birincisi günlük yaşamın ve çevrenin betimlendiği janr resmidir. Janr resmi 18. Yüzyılın ilk yarısında son derece popüler olmuştur ancak bu yapıtlar ya çok duygusal temalar taşımış ya da bu işlerde önemli bir anlam taşımayan konular işlenmiştir. Bu yapıtların renkleri ise çoğu kez koyu ve cansızdır. Hunt'ın eleştirdiği ikinci tür tarih resimleridir. 17. Yüzyılın sonlarında modern tarih konuları ile Dante, Shakespeare ve Milton gibi ünlü yazarların yapıtlarında seçilmiş konular da tarih resmi kapsamına girmiştir. Hunt'a göre tarih resmi Raffaello ve onun çağdaşları Michelangelo ve Leonardo tarafından zamanında yetkinleştirilmişti

ancak Avrupa'daki ve İngiltere'deki bütün sanat akademilerinde hala tarih resmi öğretiliyor, Raffaello ile onun XVI. ve XVII. yüzyıldaki izleyicileri örnek olarak gösteriliyordu ve tarih resmi en soylu sanat formu olarak görülüyordu. Bu dönemde öğrencilerden yalnız geçmişin sanatını kopya etmeleri istenmiştir. Resmi kurarken geleneksel piramidal kompozisyon içerisinde ifade edilmesi, bir taraftan gelen ana ışık kaynağının karşısına koyulan küçük bir ışık kaynağı ile desteklenmesi ve rengin etkilerinin gölgelerle kırılması yönünde öğrenciler eğitilmiştir. Tarih resmi gerçek anlamını ve canlılığını yitirmiş ya da en basit duygulara hitap eden bir araç durumuna gelmiştir.

Günün sanat beğenisi karşısında Pre-Raphaelite kardeşliği'nin amaçları, ciddi ve önemli konuları betimlemek, bunları doğrudan doğruya doğadan ya da yaşamdan alarak olabildiği kadar gerçekçi bir biçimde vermek ve de en önemlisi gün ışığının tüm rengi ve ışıklılığıyla resimlemek olmuştur. Bu, Pre-Raphaelite'ler için, manzaranın ve figürlü konulardaki manzara öğelerinin açık havada betimlenmesi gerekliliğini doğurmuştur. Pre-Raphaelite'lerin doğrudan doğruya doğadan çalışma yöntemleri, Akademi'nin eski geleneksel üslupları taklit eden eğitime karşı gösterdikleri bir tepkinin sonucudur. Onların bu düşüncesinin temelinde John Ruskin'den kaynaklanan doğaya karşı ahlaki hatta dinsel bir tutum bulunur.

“William Michael Rossetti, derneğin amaçlarını şöyle sıralar: 1- ifade edecek içten, gerçek düşüncelere sahip olmak, 2- bu düşüncelerin nasıl ifade edileceğini öğrenmek için doğayı dikkatli bir biçimde incelemek, 3- daha önceki sanatta dolaysız, ciddi ve içten olana katılmak, ezbere öğrenilmiş, gösterişli ve geleneksel olanı reddetmek ve 4- hepsinden daha gerekli, tümüyle iyi resimler ve heykeller yapmak.”⁶⁶

“Victoria dönemi resmi, tarihsel, şiirsel ve öykücü motiflerle yüklüdür. Bu resim, yetkin bir yazınsal resimdir ve ne yazık ki içinde o kadar bol edebiyat bulunmasına karşın, resimsel değerlerin çok az olduğu melez bir sanattır. Bu resimde duyumsuzluk ve

⁶⁶ Bkz. (54), İNANKUR, 16.

kendiliğindenlikten duyulan korku, Fransız sanat anlayışına özgün olan o gerçek ve zengin resim üslubu önünde dikilmiş bir engeldir. Kapı dışı edilmiş olan doğa, arka merdivenlerden de olsa, yavaş yavaş resme süzölmeye başlamıştır.”⁶⁷

Pre-Raphaelite’lerin resmi, tüm Victoria dönemi sanatı gibi, yazınsal ve şiirsel bir resim özelliği taşımıştır. Pre-Raphaelite resimler, Victoria, dönemine özgün tinselcilikleri, tarihsel, dinsel ve şiirsel temaları, ahlaksal alegorileri ve permasallarına özgü simgecilikleri ile en ufak bir ayrıntıyı bile kaçırmayan bir gerçekçiliği birleştirmişlerdir. Bu yaklaşım, hem Avrupa sanatındaki doğalcı eğilime, hem de burjuvanın kusursuz tekniği bir estetik değer ölçütü olarak kabul eden işçilik anlayışı ile uygun düşmüştür.

“1888-90’da sanat temsilini hallederek, bu Sembolist ressamalar sık sık Ruskin’in estetiğinin büyük yönleri olan fikirlere bel bağladı. Amaçları doğayı kutsallaştırmaktı, metotları doğadan resmetmekle başlamak, sonra hayal güçlerini takip etmektir. Sanata, Ruskin’in yaptığı gibi, ifadenin bir yolu olarak baktılar –bir objenin, sanatçının duygularıyla objeyi birleştirmesinin ifadesi yoluyla betimlenmesi.”⁶⁸

Sanat yapıtının üretim yönteminin bu olduğunu düşünme ve bu prensipten yola çıkarak, doğayı içselleştirme yolu ile sanatçının onu yeniden yorumlaması bu sanatçıları Sembolistlere yaklaştırır diyebiliriz.

Romantik akımın bir ürünü olan Pre-Raphaelitizm, Viktorya dönemi resmi ile "sanat için sanat" ilkesini savunan Estetik akım arasında bir geçiş dönemi olmuştur.

“Pre-Raphaelitizm estetik bir akım olup aşırı bir güzele tapma ve yaşamı sanata göre değerlendirme eğilimiydi. Fakat bu, artık Ruskin’in felsefesinden çok, 'Sanat için sanat' anlamıyla tanımlanamaz. «Sanatın en yüksek değeri, iyi ve yüce ruhu ifade etmektir» diyen sav, tüm Pre-Raphaelite’lerin inançlarına uygundur.”⁶⁹

⁶⁷ Bkz. (9), HAUSER, 303.

⁶⁸ Bkz. (58), KOTZİN, 350.

⁶⁹ Bkz. (9), HAUSER, 304.

Materyalizme ve Endüstri Devrimi'ne karşı bir tepkiden kaynaklanan Pre-Raphaelite akım, materyalizmin egemen olduğu bir dönemde bireysellik değerlerini öne çıkarmış ve vurgulamıştır. Bu akım akademik sanatın kurallarına bir başkaldırı olarak kendini göstermiştir. Bu akımda taklitçilik değil yaratıcılık esas olmuştur. Pre-Raphaelite sanatçılar kendilerinden önceki sanatçıları değil doğayı izlemiş, kendi gördüklerini betimlemeye çalışmışlardır.

Felsefi açıdan Pre-Raphaelite'ler bütün Romantik sanatçılar gibi idealist olmuşlardır. Onların ortaçağ hayranlıkları başkaldırılarının bir parçası, zamanın maddeciliğine karşı Romantik bir kaçış olmuştur. Ancak bu sanatçıların önerdikleri reformlar toplumsaldan çok estetik nitelik göstermiştir.

Pre-Raphaelite Kardeşliği 1848 Eylülünde bir araya geldiğinde resimleri PRB monogramıyla imzalamaya karar vermişler, ancak bu monogramın anlamını bir süre gizli tutmuşlardır. Bu monogramla imzalanan ilk resimler 1849 yılında sergilenmiştir. Bu resimler Millais 'Lorenzo and İsabella' (R: 3.3.1.2.), Hunt'ın 'Rienzi' (R:3.3.1.4.) ve Rossetti'nin 'The Girlhood of Mary Virgin' (R:3.3.1.5.) isimli tablolarıdır.

Millais'ın Lorenzo ve İsabella resminin konusu Boccaccio'dan gelir. Ancak Pre-Raphaelite'ler konuyu John Keats'in bir şiiri ile tanımışlardır. Hikâyeye göre Lorenzo, İsabella'nın ağabeylerinin yanında çalışan bir işçidir. İki genç birbirlerine aşık olurlar. Ağabeyle durumun farkına varır ancak kardeşlerini zengin ve soylu bir aileye gelin olarak vermek istemektedirler. Bunu çözmek için bir plan yapıp Lorenzo'yu bir sebeple ormana götürürler ve orada onu öldürürler. İsabella bir süre sonra gerçeği öğrenir ve ormana gidip cesedi bulur. Cesedin başını keser ve evde bir fesleğen saksısı içinde kesik başı saklar. Millais bu resimde ailenin Lorenzo'ya olan nefreti ile İsabella ile Lorenzo'nun aşkını bir arada sunmuştur. Resimde masada oturan sağ taraftaki kız figürü İsabella'dır. Lorenzo ona tutkunun simgesi olan kan portakalı ikram etmektedir.



Resim 3.3.1.2. J. E. Millais, "Lorenzo and Isabella", 1849

“Önlerindeki majolika tabakta Lorenzo’nun başının kesilmesine bir gönderme yapan ve David’in Golyat’ın ya da İsa’nın İskender’in başını vurmasına ilişkin bir resim (R: 3.3.1.3.) vardır. Masa üzerine dökülmüş tuz daha sonra dökülecek kanı simgeler. Solda iskemlenin ayağına tünemiş, beyaz bir güvercin tüyü yiyen atmaca da kardeşlerin zorbalığının bir simgesidir ve Keats de şiirinin bir yerinde onlardan atmaca diye söz eder.”⁷⁰

İsabella’nın karşısında oturan ve köpeği tekmeleyen figür Lorenzo’yu öldürecek olan ağabeylerden biridir ve yüzündeki ifadeyle zalimliği belirtilmiştir. Ailenin diğer bireyleri ise kendini beğenmiş bir edayla yemeklerine devam etmektedirler.

⁷⁰ Bkz. (54), İNANKUR, 36.



Resim 3.3.1.3. J. E. Millais, "Lorenzo and Isabella", detay

Bu resimde tarihsel inandırıcılık sağlamak için özellikle İsabella'nın giysisine ve saçlarına çok özen göstermiştir. Millais bu resimde parlak canlı renkler kullanmış, kurduğu kompozisyon yapısı içinde perspektif doğruluğu biraz göz ardı etmiştir. Perspektifteki bu yaklaşım resmi arkaik bir havaya sokmuştur.

Söz konusu sergide sergilenen resimlerden biri de Hunt'ın Rienzi isimli resmidir (R: 3.3.1.4.). Bu resim Bulwer-Lytton'ın bir romanına dayanmaktadır. Hunt bu konuyu, bir kurtarıcı öyküsü olduğu için seçmiş olabilir. Romanın kahramanı Rienzi Roma döneminde bir devrime öncülük etmiş, Roma soylularını düşürmüştür. Bu hikâyede Rienzi devrim için ilk silah olarak şehir meydanında bir resim sergilemiştir. Devrim ve resim ilişkisinin de bulunduğu bu hikâyeden yola çıkarak yaptığı bu resmin Hunt'ın ilk Pre-Raphaelite resmi olması manidardır. Konu alınan sahnede Rienzi, öldürülen kardeşinin intikamını almak için yemin ederken görülüyor. Resimde tarihsel doğruluk olması için döneme ait kıyafetler ve özellikle zırhlar için özenli bir çalışma yapılmıştır. Tepedeki kadının başının üzerinde beliren ay Meryem'e bir gönderme niteliğindedir.



Resim 3.3.1.4. William Holman Hunt, "Rienzi Vowing to Obtain Justice of the Death of his Young Brother", 1849

Bu resmin büyük bir bölümü açık havada doğadan yapılmıştır. Figürler için gerçek modellerden faydalanılmıştır. Ancak burada da perspektif doğruluk göz ardı edilmiş, arkadaki atlı grup oransız bir biçimde kompozisyona yerleştirilmiştir.

Rossetti The Girlhood of Mary Virgin (R: 3.3.1.5.) resmini yaptığında yirmi yaşındadır. Bu resim Hunt'ın Rienzi'yi yaptığı sırada yapılmıştır. Kutsal Ruh'u simgeleyen beyaz güvercinle, saflığı ve Meryem'in bekâretini simgeleyen beyaz lilyum çiçeğiyle, İsa'yı ima eden kırmızı pelerinle Hıristiyan ikonografisinin yoğun olarak kullanıldığı bir resimdir. Simgesel dil ağır basmaktadır; yerdeki kitaplar erdemi (yardımseverlik, inanç, umut, metanet kelimeleri bu kitapların üzerlerine yazılmıştır), lamba dindarlığı, palmye yaprakları ve dikenli dallar Meryem'in yedi sevincini ve kederini temsil eder.



Resim 3.3.1.5. D. G. Rossetti, "The Girlhood of Mary Virgin", 1848–49

Resimde perspektif duygusu geri plana itilmiştir. Konu ayrıntılarının gerçekçi bir üslupla ele alınmasına karşın özellikle figürler doğallıktan uzaktır. Resim bu yönleriyle biraz erken Rönesans resimlerini andırmaktadır. Rossetti bu resmi yaparken tuvalini beyaz bir astarla hazırlamış ve incelttiği yağlıboyayla katmanlar halinde çalışarak renklerde parlak ve saydam bir etki yaratmıştır.



Resim 3.3.1.6. J. E. Millais, "Lorenzo and Isabella", detay

Hunt, Millais ve Rossetti'nin bu resimleri simgesel gerçeklik anlayışının iyi örneklerindedir. Her üç resimde de figürler modelden çalışılmış, tarihsel doğruluğa çok önem verilmiş ve doğa gözlemi yapılmıştır. "Meryem'in Genç Kızlığı'ndaki zambak, 'Rienzi'deki çelenk ya da 'Isabella'daki kan portakalı gibi pek çok nesne kendinden öte bir şeyi temsil eder."⁷¹ Bu resimlerde doğadan alınmış bu objelere simgesel anlamlar yüklemiştir. Teknik olarak üç resim de çağının anlayışından farklıdır. Bu ressamın tuvalerinde beyaz astar uygulamışlar, renkleri daha parlak ve canlı kullanmak istemişlerdir.

Bu resimlerin ilk sergilenişi Pre-Raphaelite'ler için bir başarı olmuş, resimler halk tarafından beğenilmiştir. Ancak Rossetti 1850 yılında PRB'nin açılımını açıklamış, o tarihten itibaren Pre-Raphaelite'ler çok yıkıcı eleştiriler almaya başlamışlardır.

⁷¹ Bkz. (54), İNANKUR, 37.

“Garip, yanlış anlamlar verilen Pre-Raphaelite adı sanattaki en kötü, yoz ve kaba eğilimler ve tekniklerle eş anlamlı olmuştur. Hunt’ın Raffaello’nun kendisine karşı bir saygısızlıkta bulunmadıklarını, bu isimle sadece onun akademik resmin kaynağı olarak etkisini kastettiklerini belirtmesine karşın, Pre-Raphaelite adı resim sanatındaki en büyük isme bir hakaret olarak yorumlanmıştır.”⁷²

Özellikle 1850 sergisinde sundukları resimlere eleştiriler çok sert olmuştur. Bu resimlerin üçü de dini içeriklidir. Bu resimlerden bir Dante Gabriel Rossetti’nin ‘Ecce Ancilla Domini’ (R: 3.3.1.7.) isimli resmidir.

Bu resim ‘The Girlhood of Mary Virgin’ resminin bir devamı niteliğindedir. Bu resim geleneksel Meryem’e müjde sahnesinin bir yorumudur. Ancak burada Meryem kitap okur vaziyette değil, yatakta uykusundan uyandırılmış şekilde tasvir edilmiştir. Beyaz giysisi onun bekâretini ve saflığını simgelemektedir. Arkadaki mavi kumaş Meryem’in rengidir ve öndeki kırmızı da İsa’yı simgelemektedir. Cebrail’in kanatları yoktur ancak ayaklarından alevler çıkmaktadır ve zeminden biraz yüksekte uçmaktadır. Elinde tuttuğu beyaz lilyum Meryem’in bekâretini simgelemekle birlikte çiçeğin sapının Meryem’in rahmine doğru yönelmesi, Meryem’in çekinerek bu sapa bakıyor olması, onun İsa’ya hamile kalacağını ima ediyor olabilir. Lilyumun üzerindeki beyaz güvercin her zamanki gibi kutsal ruhu simgelemektedir. Bu resmin uzun ince boyutları resimde bir gerilim yaratmaktadır. Meryem’in duvara doğru sinişi de bu gerilimi arttırmaktadır. Resimdeki solukluk da Meryem’in şaşırılmış ifadesini pekiştirmiştir. Resim önceki resme göre mekânsal açıdan daha boş ve sakindir.

Resim sergilendiği zaman çok ağır eleştirilere maruz kalmıştır. Tuvalin alışılmamış oranları, resmin sadeliği, perspektifteki naif yaklaşım ve de özellikle Meryem’in üzerindeki kolları açık biçimsiz giysi yüzünden eleştirmenler tarafından hiç beğenilmemiş, Meryem’i bu şekilde tasvir etmenin ahlaksızlık olduğu söylenmiştir.

⁷² A.g.k., 38.



Resim 3.3.1.7. D. G. Rossetti, "Ecce Ancilla Domini", 1849-50

Bu sergideki bir diğer resim ise Millais'ın "Christ in the House of His Parents" (R: 3.3.1.8.) isimli resmidir. Bu resimde sağda Yusuf ve Vaftizci Yahya, solda St. Anna ve bir çirak yer almaktadır. Meryem ve çocuk İsa da ortadadır. Resim simetrik bir kompozisyonda yapılmıştır. Buradaki simetrik konum erken Rönesans resmini tekrar hatırlatmaktadır. Konu bir marangoz atölyesinde geçmektedir. Etraftaki çiviler çarmıha gerilmeyi ima etmektedir. Çocuk İsa'nın eli bir çiviyle yaralanmış (R: 3.3.1.9.), elinden bir damla kan ayağının üzerine düşmüştür. Vaftizci

Yahya İsa için su getirmektedir. Merdivenin üzerindeki beyaz güvercin İsa'nın vaftizi sırasında tanrının güvercin suretiyle gökten inmesini simgeler. Kapıdan gözüken koyunlar Hıristiyan cemaatini, sağda bir kaptaki su içen kuşlar insan ruhlarını temsil eder.



Resim 3.3.1.8. J. E. Millais, "Christ in the House of His Parents", 1849–50

Millais bu resim için gerçek bir marangoz atölyesinde çalışmıştır. Modellerini yakın çevresinden seçmiş, hikâyenin gerçekliğine uymak için gerçek bir marangozu model almıştır.

Bu resim tüm özellikleriyle Pre-Raphaelite bir resimdir. Geleneksel Hıristiyan ikonografisini çok kapsamlı bir şekilde kullanmasına rağmen eleştirmenler tarafından çok eleştirilmiştir.

“Eleştirmenleri ve halkı kızdıran kutsal aile'nin gayet gerçekçi, ayrıntılı ve belgesel bir tarzda betimlenmesi ve onların olağan hatta çirkin kişiler olarak gösterilmesidir. Raffaello ve yüksek Rönesans'ın etkisiyle kutsal aile'yi daima hoş, soylu ve zarif insanlar

olarak görmeye alışmış bir toplumda bu çok büyük bir ayıp, bir günah olarak görülmüştür.”⁷³

Dini konuların idealize edilmeden işlenmesi toplumu huzursuz etmiştir.



Resim 3.3.1.9. J. E. Millais, "Christ in the House of His Parents", detay

Pre-Raphaelite sanatçılar aldıkları çok kötü eleştiriler nedeniyle din konularından uzak durmaya başlamışlar ve edebi konulara yönelmişlerdir. Ancak Pre-Raphaelite'lere olan tepki bir türlü dinmemiştir. Bu sebeple Pre-Raphaelite sanatçılar Coventry Patmore aracılığıyla Ruskin'le bağlantıya geçmişlerdir. Ruskin henüz bu sanatçıları tanımadan onlara destek vermiş, tanıdıktan sonra da desteğini sürdürmüştür. Pre-Raphaelite'leri de kendi görüşlerine uygun, kendi ideallerini benimseyen sanatçılar olarak görmüştür. Onların resimlerinde, nefret ettiği birbirinin kopyası Alman Realizmini değil, çok emek ve sabır isteyen doğa detaylarının kullanımını, idealizm duygusunun ifadesini bulmuştur.

Ruskin Pre-Raphaelite'leri savunmak için arka arkaya makaleler yayınlamış, 1851 Ağustos'unda Pre-Raphaelitizm adında bir kitapçık yayınlamıştır. Ruskin'in bu tavrı sonucunda Pre-Raphaelite'lere karşı eleştiriler son bulmuş, halkın bu sanatçılara karşı tutumu olumlu yönde değişmiştir. 1852'de Millias 'Ophelia', Hunt 'Hireling Shepherd' resimlerini sergilemiş, halktan olumlu tepkiler almışlardır.

⁷³ Bkz. (54), İNANKUR, 44.

Millais'ın Ophelia (R: 3.3.1.10.) resmi konusunu Shakespeare'in Hamlet oyunundan almıştır. Hamlet içinde bulunduğu durum dolayısıyla Ophelia'nın aşkına karşılık vermemiş, bunun sonucunda Ophelia her zaman kıyısından çiçek topladığı nehre kendini atarak hayatına son vermiştir.



Resim 3.3.1.10. J. E. Millais, "Ophelia", 1851-52

Millais bu resmin mekân kısmını tamamen açık havada çalışmış, figürü atölyesinde bitirmiştir. Suda ölüm anına tanık olduğumuz Ophelia'nın etrafında çiçekler yüzmektedir. Pek çok bitkinin etrafı sardığı resimde bu bitkilerin çoğunlukla simgesel anlamları vardır. Resmin üzerindeki salkım söğütler ve servi ağacı, dalları arasındaki ısırgan otu ve yanağının yanındaki güller ve beyaz kır gülleri Leartes'in kız kardeşini 'Mayıs Gülü' diyerek çağırmasına göndermedir. Ophelia'nın giysisi üzerinde yüzen hercai menekşeler, boynundaki menekşe çelengi Shakespeare'in oyununda geçen çiçeklerdir ve Ophelia'nın boynundaki menekşeler sadakati, iffeti ve genç yaşta ölümü sembolize eder, boşuna sevgi, sadakat, ölüm gibi çeşitli anlamlar ima eder. Onların yanındaki sülüngözü Ophelia'nın kederini, gelincik kara

tohumlarıyla ölüm ve uykuyu, nergisler sahte umudu simgeler. Ophelia'nın sağ elinin yanında yüzen papatyalar saflığı, düğün çiçekleri çocukluğu anlatır. Güller; gençlik, aşk ve güzellik sembolüdür. Resimdeki ardıçkuşu salkım söğüdün dalları arasındadır. Birinci oyunun beşinci sahnesinde Ophelia “For bonny sweet Robin is all my joy”^{*} demektedir. Kuş ruhu sembolize eder. Burada ressam ardıçkuşunu hem oyunda sözü geçtiği için hem de kırmızı göğsünden ötürü tercih etmiştir. Kırmızı geleneksel olarak Katolik inançta şehitliğin, kanın ve ölümün rengidir. Yaz mevsiminde erkek ve dişi ardıçkuşları eş seçmek ve yaşam alanlarını belirlemek içinsavaşırlar. Tek başına duran ardıçkuşu Ophelia'nın Hamlet tarafından terk edilmesini işaret etmektedir.

Millais Ophelia'nın ölümü gibi trajik bir konuyu canlı yeşillerle, genelde olumlu duygular yaratan çeşitli çiçeklerle estetize etmiştir. Ophelia sadece ölmemiştir, doğaya dönmüştür. Doğa onu bağrına basmıştır.

Pre-Raphaelite'lerin yeniden saygınlık kazanmaları ve başarılarıyla birlikte grup yavaş yavaş dağılmaya başlamıştır. Bununla birlikte 1860'a kadar Pre-Raphaelite'ler simgesel gerçekçi bir üslupta resim yapmışlardır. William Holman Hunt'ın bu üsluba sanat yaşamının sonuna kadar bağlı kalmasına karşın, Millais ile Rossetti'nin üslubu özellikle 1855–1860 döneminden başlayarak büyük ölçüde değişmiş ve Pre-Raphaelite sanatın ikinci üslubu ortaya çıkmıştır. Bu yeni üslup XIX. Yüzyılın ikinci yarısında etkili olacak Sembolist sanat akımının ilk örneklerinden biridir. Bu simgeci ya da Sembolist üslupta resimdeki öyküsel öge en aza indirgenmiş ya da bazı durumlarda tümüyle kaldırılmıştır. Bu üslupta yapılan resimlerde bir duygu uyandırılmaya çalışılır. İzleyici genel ya da evrensel bir gerçek ya da yaşam deneyiminin bir yönü üzerinde düşünmeye yöneltilir. Bunun yanı sıra bu tür resimlerde bir duygu uyandıran, bir çağrışım yapan, belli bir atmosfere sahip ve dekoratif ya da tümüyle estetik biçim ve renk etkileri uğruna, öykücü gerçeklikten vazgeçilmiştir.

* Güzel tatlı ardıçkuşu benim tüm neşemdir.

Sembolizm, Rossetti'nin daha 1850'de yaptığı "Ecce Ancilla Domini"sinde belirmeye başlamıştır. Bu tabloda, beyazın egemen olduğu alışılmamış renk düzeni, diğer bütün renklerin üç ana renge indirgenmesi, kompozisyondaki renklerin yalınlığı hep birlikte Rossetti'nin temasını, Meryem'in masumiyeti temasını vurgulayan ciddi ve yalın bir etki uyandırmaktadır. Rossetti'nin Sembolizm yönündeki gelişimi onun 1855'lerden sonra yaptığı dekoratif ve belli bir atmosferi olan suluboyalarıyla daha da tutarlı bir hale gelmiştir. Sanatçının konuları Dante'den ya da kral Arthur öykülerinden aldığı romantik çağ sahneleri bu dönemin tipik örnekleridir. 1859-60 yıllarında yeniden yağlıboya çalışmaya başlayan Rossetti, yaşamının son yirmi yılında yaptığı bu yağlıboyalarla Sembolizmin en yetkin örneklerini gerçekleştirmiştir. Dante Gabriel Rossetti 1856 yılında yedi kişiden oluşan yeni bir grup kurmuş ve bu ikinci grup Pre-Raphaelite resmine hem uluslararası bir ün, hem de Sembolizm akımı içinde önemli bir yer kazandırmıştır.

Natüralist ideaları sürdüren Hunt'ın aksine, Rossetti ve okulu gittikçe romansa kaçışı takip etmiştir. Pre-Raphaelitizm bir mistisizm duygusuyla birleşmeye gitmiştir fakat bu her zaman, Ruskin'in tinsel mistisizm değildir; daha ziyade, bu, efsanelerin sivilize edilmiş sanatından çıkan, gizem ve romansa sahip olan bir mistisizmdir. Bu, bu sivilize sanatın edebi niteliği ve yapay mistisizm duygusudur.

Millais'ın Sembolizmi ilk kez onun 1856 yılında yaptığı 'Autumn Leaves'nde (R: 3.3.1.11.) kendini gösterir. Bundan önceki işlerindeki simgesel gerçekçilik daha çok alegoriktir. Belirgin simgelerle şifrelenmiş bir öykü anlatır resimler ancak Millais bu resminde daha gizemli bir tutumda bulunmuş, detaylara resmin vermesini istediği duyguyu feda etmemiştir. Resminde gün batımından biraz önce kendi evinin çimenliği; onun arkasında ise kavak ağaçları, sis içinde kaybolmuş bir kent ve sarı bir gökyüzü betimlenmiştir. Diğer resimlerinden farklı olarak ayrıntıcı tavır azalmış hatta peyzajda ayrıntılar tamamıyla yok olmuştur. Sonbahar, kuru yapraklar, duman ve güneşin batışı geçiciliğin simgeleridir. Bu ölüm ve çürüme duygusunun hâkim



Resim 3.3.1.11. J. E. Millais, "Autumn Leaves", 1855-56

olduğu resimde kızların gençliğinin de geçici olduğu hissedilmektedir. Soldaki ve ortadaki iki kızın giydikleri, yas elbisesini andıran siyah elbiseler de bu ölüm duygusunu pekiştirmektedir. Sağdaki küçük kızın elinde sonbaharı simgeleyen bir elma vardır ancak bu ilk günahı anımsatmak için de koyulmuş olabilir. Resme bu bağlamda bakacak olursak, resim dini bir anlam taşımaya başlar, neredeyse ayinsel bir hava sezebiliriz. Resimdeki elemanların gösterdiğinden daha derin bir anlama taşıyan bu tip bir okuma resmi Sembolizme yaklaştırır. Millais bu resmiyle Sembolistlerin puslu anlatımlarına biraz daha yaklaşmıştır.

3.3.2. Ölüm Konusuna Sembolist Bakış

Ölüm konusu tarih boyunca sanatçıların en çok ilgilendiği konuların başında gelmiştir. Ölüm/yaşam ve karanlık/aydınlık ilişkisi zaman içerisinde kendi evrimini geçirmiş, dönemlerin düşünsel ve sanatsal eylemlerinde kendine has biçimlerinde ifade bulmuştur. Eser metin kapsamı içinde Sembolist resimde ölüm ve karanlık ilişkisi üzerinde durmam gerekmektedir.

3.3.2.1. Ölüm Mevhumunun İfadesi Ve Tenebrizm

...Ölümün tek iyiliği bir daha olmayacak olmasıdır.

Nietzsche

Ölüm olgusu genelde siyah ve beyaz renklerle simgelenmiştir. Bir taraftan bilinmezliğin, karanlığın göstergesi olarak siyah, diğer yandan yeni bir hayatın başlangıcı olarak beyaz.

Aslında siyah da beyaz da fiziksel açıdan birer körlük/görememe durumudur. Nesnenin üzerine düşen ışığın içindeki tüm renklerin nesne tarafından yutulması sonucu siyah ortaya çıkar; bu hiçbir rengin görülememesi durumudur. Beyaz ise ters bir yolla, tüm renklerin geri yansıtılması ile yine hiç bir rengin ayırt edilememe durumudur. Bu iki rengin/renksizliğin bahsedilen nitelikleri sebebiyle ölümü veya hayatı yansıtması manalıdır. Renksizliğin ölümün bir göstergesi olarak düşünülmesi renklerin hayata işaret ettiği, hayatı temsil ettiği çıkarımını yapmamızı sağlar. Hayat fiziksel ve duyuşsal olarak görebildiğimiz, algılayabildiğimizken, ölüm duyumsayamadığımız, tanık olamadığımızdır.

Siyahla beyaz birbirinin zıttı olarak anımlanmakla birlikte aynı anda birbirini tamamlar. Örneğin beyaz aynı zamanda saflığın, el değmemişliğin ve bekâretin simgesi olagelmiştir. Bu durum şöyle düşünülebilir: el değmemiş, yaşamın renklerini

tanımamış, kırmızının şehvetine kapılmamış, sarının coşkusunu yaşamamış: yaşama karşı henüz gözlerini açmamış, yaşamı ve onun zevklerini tanımamış. Bir nevi yaşanmamışlık/yaşamamışlık durumunun başlangıç ve pür halidir. Duygular ve dürtüler ölümle yaşam arasında, yaşamın başlangıç anına daha yakındır ve bu durum beyazdır.

Siyah ise kötülükle, belirsizlik ve cehaletle özdeşleştirilmiştir. Yaşamın tüm renklerini dışlamış, onları içinde barındırmamış, hepsini; şehveti, coşkuyu, sükûneti, acıyı, tatlıyı reddetmiştir. Yaşamın içinden renkleri, durumları seçmemiş, insan olmanın tüm tatlarını inkâr etmiş, belki de iyiliğe ve güzelliğe bu yolla körleşmiştir. Ölümden sonrası belirsizdir. Yeni bir başlangıç var mıdır?

Bu düşünüş şekli bir tip inançsızlık olarak da algılanabilir. Tanrının kutsal kitaplarda vaat ettiği sonsuz yaşama olan inanç sarsılmış gibi görünür ya da yeni başlangıca olan inanç. Ölümden sonra da yaşamda süre giden karanlık devam mı edecektir? Bir şeyler başlamayacak, yaşam yok olacak veya yaşam aynı belirsizliği ile farklı bir boyutta devam mı edecektir?

Siyah ve beyaz, aydınlık ve karanlık durumların öteki dünya/sonraki yaşamla kurduğu ilişki Dante'nin Divina Commedia'sında oldukça belirgindir. En karanlık, en korkunç sonsuz yaşam cehennem dokuz karanlık çukuru iken en aydınlık, en parlak, mutlu sonsuz yaşam dokuz katlı, dokuzuncu katında tanrının bulunduğu cennettir.

Ancak yine de, sonunda Cennet veya Cehennem bile olsa ölüm soğuktur. Hayata dair şeyleri içinde barındırmaz. Renksizdir, bilinmezdir. İçinde ne huzur ne coşku vardır. Yaşamın tam karşıtıdır ancak inanan insan için ölüm yaşamın doğal sonucu, uzantısı, yaşamın meyvesidir.

Dini inançlarda ölümden sonraki yaşam, tanrının çocuklarına vaat ettiği ödüldür ancak insan yine de ölümden her zaman korkmuştur. Yaşamı boyunca sonraki ebedi yaşamı beslemek ve kurmak zorunda olduğu inancıyla hayatını

sürdürürken insani zaafalarına çoğu kez yenik düşer ve ölümün bilinmezliğinden kaçmaya çalışır. “O, hanginizin daha güzel amel yapacağını denemek için ölümü de dirimi de takdir eden yaratandır.” (el-Mülk, 67/2). İyi bir insan olmuş mudur? Vaat edilen cennete ulaşabilecek midir yoksa insani zaafalarının kurbanı olduğu için cehennem dipsiz kuyularını mı boylayacaktır? Fani yaşamının kuruluşuna ve sıkıcılığına karşın vaat edilmiş sonsuz, güzel öteki dünyaya ulaşma çabasında olması gereken insan neden (kendince) korkunç bulduğu suçları ölümle cezalandırır? Birinin veya bir şeyin ölümüne karar vermeyi acaba ölümü alt etmek olarak mı görürüz? Kim bilir. Belki de ölümün korkunçluğunun sebeplerinden biri kaçınılmaz oluşundadır. Kişinin tercih hakkı yoktur. Her canlı ölmeye programlanmıştır. “Nerede olursanız olun, tahkim edilmiş yüksek kalelerde bile bulursanız ölüm sizi bulur.” (en-Nisa, 4/78)

Peki, cennet ve cehennem var mıdır? Ölüm hiçlik midir? Ya da ruh diye bir şey var mıdır? İnsan doğanın basit organizmalarından biri midir sadece? Ölmüş bedenimiz toprağa bir mineral olarak katkıda bulunacak, dünya yaşam döngüsünün basit bir zinciri midir?

İşte bu ve benzer sorular insan zihnini hep meşgul etmiştir. Ölüm hep insan için derin bir tefekkür konusu olmuş, ölümün yaşamla olan bağı insanı tedirgin etmiştir. Ölüm mevhumunun bu özellikleri tarih boyunca insanların özellikle sanatsal ifadelerinde yerini bulmuş, resimler, tragedyalar, romanlar, heykeller, müzikler, vs. her zaman ölümün soğuk gölgesiyle ilişkilerini koruyarak üretilmişlerdir.

Esasında ölüm ve hayat birbirinden ayrılmaz bir bütündür. Biri diğerinin sonuyken aynı zamanda da başlangıcıdır. Böylelikle ışık ve karanlık aslında aynı zaman da hayat ve ölümü simgeleyebilir. Tarih boyunca insanlar yaşamın kaynağını aramış, ölüm ve yaşam döngüsü filozofların başlıca temalarından olmuştur. Ancak sanat tarihinde ışığın ve karanlığın/gölgenin ilişkisi üzerinde en çok Barok dönemde durulmuştur.

17. yy resminde ışık ve gölge ilişkisi, görsel yapının ana problemi ve ifadenin en karakteristik yolu olmuştur. Bu dönem resimlerinde, önceki dönemlerin plastik anlayışının tersine, görünen ışık, karanlık kısımların büyüklüğü ve şiddeti tarafından düzenlenmiştir. “1600’den itibaren pek çok İtalyan ve İspanyol resimde tuvalin üçte ikisini ve daha fazlasını sık sık kaplayan koyu yüzeyler “istatikselsel yönden” daha çok boşluğu kapamıştır. 17. yy. sanatçıların çok büyük bir bölümünün resimindeki ışık ve gölgenin güçlü kontrastı ve karanlığın kapladığı geniş alanı ifade eden, belirli biçimsel eğilim “pittura tenebrosa”^{*} olarak ifade edilmiştir.”⁷⁴ Bu yenilik, ‘karanlığın keşfi’ veya ‘gecenin keşfi’ olarak tanımlanabilir. Doğal olarak da ışığın kullanımının yoluyla ilgilidir.

Sanat tarihinde pek az yapıtta ışığın, Barok resimde oynadığı önemli rol gözlemlenmiştir, “bazı yazarlar pozun gerçekçi ve “dünyevi” işlevinin, belirtilmiş bir zamanda (gece, gündüz, şafak, akşam karanlığı) sunulması üzerinde dururken, diğerleri ışıktan dini yorum çıkarmışlardır.”⁷⁵ Sadece, aktif karanlığı kullanarak, ışık etkisini elde etmek mümkündür. Karanlık, sanatsal ve psikolojik bir değerdir. Işığın çeşitli olanaklarını sergilemek için gizem, belirsizlik ve anlatılamaz öğesinin tanıtılmasında vazgeçilmezdir.

Resimlerdeki karanlık, 16. yy’ın sonlarında, ‘notti’ olarak bilinen, meşale ya da lamba gibi ‘gerçek’ ışık kaynaklarıyla aydınlatılan gece sahneleri ile derinleşmiştir. Dini resimlerin büyük çoğunluğunda zaman ve yer çözümlenemez. Gece ya da gündüz olduğundan, sahnenin içeride ya da dışarıda gerçekleştiğinden emin olamayız. Işık kaynağı sıklıkla görünmezdir. Bununla birlikte, bir mum ya da lamba gibi gerçek bir kaynaktan çıkan ışığın parlaması bazı sembolik anlamlar taşıyabilir. Yanan bir mum, ışığın cehaleti dağıttığını belirtebilir, fakat aynı zamanda ‘ruhani’yi de temsil edebilir, tinsel aydınlatma, ‘karanlık bir yerde bir mum’ vb. durumlarla işaret edebilir.

* Karanlık resim.

⁷⁴ Maria RZPINSKA, **Tenebrism in Baroque Painting and Its Ideological Background**, 91.

⁷⁵ A.g.m., 92.



Resim 3.3.2.1.1. M.Caravaggio, "St. Jerome", 1607-08

"Resimlerdeki karanlığın bazı kısımları içine girilemez bir karanlığa ulaşır fakat bu, önceki bazı eleştirmenler tarafından safça inanıldığı gibi "çizimin hatalarını kapatmak" anlamına gelmeyen, sanatsal pozitif bir değer olarak anlaşılır."⁷⁶

Karanlık, dönem Avrupa'sının güçlü bir eğilimidir.

12., 13. ve 14. yy. Hıristiyan dünyasında ışığın simgesel anlamı teoloji, kozmoloji ve felsefenin tamamını işgal etmiştir. Işık, bütün dünyaya egemen olan, varoluşun ilk kaynağı olarak kabul edilmiştir.

"Robert Grossetete "omnia esse anum ab unius lucis perfectione" demiştir. Dünya, kozmik cennet olan, artan parlaklığın, ışığın eşmerkezli kürelerinin merkezine yerleştirilmiştir. Bu cennet tinsel cennetin imajıdır, sonrasında hiçbir şey yoktur, ama tanrıdan çıkan ışıktır."⁷⁷

⁷⁶ A.g.m., 93.

⁷⁷ A.g.m., 97.

Bu parlak evrende karanlık için hiç yer yoktur. Tanrıdan çıkan ışık aynı zamanda tanrının kendisidir, karanlık tanrının barındırmadığı bir şeydir. Eğer bunlar kabul edilirse, karanlık ve gölge her zaman olumsuz bir anlam taşımıştır. Karanlık şeytanla, inkârla, var olmamakla ve günahla bir tutulmuş ve böylece olumsuzla anlamlandırılmıştır. Bu görüş skolâstikler kadar mistikler tarafından da paylaşılmıştır.

Bu klişe çok yavaşça ve aşamalı olarak Rönesans'ta değişmiştir. Quattrocentonun Neo-Plâtoncuları hala ışığın ortaçağa özgü metafiziksel estetiğinin sürdürücüleridirler.

“Fecini'nin tüm kozmografi* si ilahi ışık üzerinde döner. Işık en yüksek değerdir, karanlık ise “ağır hareketsiz özdek”tir. Güzel, parlaklıktadır ve formun süsüdür, Güzel, hareketsiz karanlık özdekte değildir. Bir hümanist ve sanat teorisyeni olan Leone B. Alberti “doğal olarak biz parlak şeyleri severiz” iddiasında bulunur ve “siyah ve korkunç işlerden kaçınım” tavsiyesini verir. Bununla beraber Fecini'nin tamamen kuramsal sistemi ve tinselcilikle iç içe olan çevresi dünyanın direkt gözlemi görüşünü geliştirmiştir. Bunun, her katı gövdenin ürettiği ve barındırdığı gölgeyi görmezden gelmesi imkânsızdır. Bu gerçek, bilimcilerin ve sanatçıların dikkatini çekmeye başlamıştır.”⁷⁸

Leonardo da Vinci ışık ve gölgenin eşsiz bir skalasını çıkararak karanlığın bilimini geliştirmiştir aynı zamanda boyanın yapısal dönüşümünde de çok önemli bir rolü vardır. Leonardo'nun çağdaşları resimlerinde, Caravaggio'dan neredeyse yüzyıl önce Leonardo'nun estetiğiyle farklılıklarını göstermişlerdir, bununla birlikte bu, ortaçağ ‘ışık estetiği’ ile Barok ‘ışık ve karanlık estetiği’ arasındaki ilk aşama olarak ele alınabilir.

Leonardo, chiaroscuro teorisini, geometrinin kurallarından ve doğa gözlemlerinden türetmiştir. Bu evrimdeki sonraki aşama, gerçekçilikten vazgeçilmeksizin, ışığı metafiziksel bir öge olarak kabul eden Lomazzo'nun tezinde (Milano 1584) belirtilmiştir. 16. yy. eleştirisi ve tarihi içerisinde ışık ve gölgenin

* Kâinat ilmi

⁷⁸ Bkz. (74), RZPINSKA, 97.

problemleri, ressamın uygulamalarında çeşitli yollarla zenginleştirilip geliştirilmelerine rağmen (Correggio (3.3.2.1.2.), Luca Cambiaso, Titian, Tintoretto), çok nadiren ve tesadüfen yer almıştır. Bu sebeple Lomazzo'nun çalışması, çok ayrıntılı bir yolla ışıkla meşgul olmuş eşsiz bir iş olmuştur. Lomazzo iki bölüm sunar. Bunlardan biri birincil ve ikincil ışık hakkındadır (lumi primari e lumi secondari). Lume primario ışığın kaynağını belirtir ve bu üç formda meydana



Resim 3.3.2.1.2. A. Correggio, "Leda and Swan", 1531

gelir; "a) gökyüzü ve güneş gibi doğal ışık, b) lume divino gibi ilahi kişiden veya meleklerden çıkan metafiziksel ışık ve c) biri tarafından yakılan ateşten, meşale veya mumdan gelen yapay ışık."⁷⁹ Lomazzo'nun işaret ettiği, lume divino'nun, resmin, gece veya gündüz gerçekleşen sahneleri bağımsız olarak temsil edip edemediğinin gösterilmesidir. Bununla birlikte, bunun tüm optik sonuçları, 'lume primo divino'^{*} nun gerçek ışığın öznesi olması, onun sonraki düşüncelerini takip eder. Ve burada diğer tipolojik bölüm, lume diretto, riflesso ve rifratto ortaya çıkar. Lume

⁷⁹ Bkz. (74), RZPINSKA, 98.

* İlk ilahi ışık.

diretto, bir objenin üzerine direkt düşen ışık, Lomazzo tarafından lume primario ile ve ışığın kaynağı ile bir tutulur. Bu metafiziksel ya da doğal olabilir ancak bu, ışığın meydana gelmesi gerçeğini değiştirmez. Çünkü objeler ışığın yolunu keser ve gölgelere, kısmi gölgelere ve yansımalara neden olur. Lomazzo'nun bu konsepti 16. yy'ın sonlarına şeklini veren, dinsel resmin resmi yapısının esas değerlerindedir ve buna mükemmelce uygun düşmektedir. 'Metafiziksel' etki, her zaman yoğunlaştırılmış ışık tarafından anlamlandırılmayı başarmıştır, başka bir deyişle, karanlık bir interiordaki küçük bir boşluktan, yoğun bulutların arasındaki bir yarıktan geçerek gelen veya her parlak fenerden gelen ışıkla anlamını bulmuştur. Bunu, kompozisyona gölgenin girişi ve karanlığın harekete geçmesi olmaksızın yapılan aydınlatmanın etkisiyle oluşturmak olanaksızdır. 17. yy. resminde bu karanlık, gittikçe yoğunlaşan bazen fonda derinleşen koyuluğa ve içinden geçilemez bir siyahlığa dönüşmüştür. İtalyan, İspanyol, Flemenk ve Fransız dini resimlerinin büyük çoğunluğunda sahneler İncil'den ve mitolojiden alınmadır ve gece yarısı sahneleridir. Bununla beraber karanlık genellikle özerk bir faktördür. Ressam bunu ortaya çıkarırken, gelenek tarafından nesilden nesile aktarılan koşulları göz ardı etmiştir.

Resimlerde, gölge ve karanlığın ışık kadar önemli olduğu ve bazen ışığa baskın geldiği özel yapılar yeni bir estetiği ima eder. Egemen olan resmi klasik estetikle bağdaşmayan bu olgu dönemin teorisyenleri tarafından formüle edilmemiştir.

“Resimde, tenebrizmin yayıldığı oldukça geniş alan, dünya görüşündeki bazı eğilimlerin artistik ifadesi olması ile açıklanamaz, çağı için, kurumsal veya resmi olmayan fakat özellikle önemli ve ayırt edici olan hangisiydi? Karanlığı, ışığın bir inkârı ama aynı zamanda vazgeçilmez bir tamamlayıcısı olarak, bir değer olarak ele alan bu entelektüel eğilim, tinsel ve entelektüel yaşamın bazı alanlarında bulunabilir. 1) dindarlık tipinde bir değişim ve yeni mistisizm dalgası, 2) gölgelerin gösteriminin bilimi ve astronomisi ve 3) sınıksız öğretiler ve hepsinin de üstünde, simya.

Tarihçiler, dindarlıkla post-tridentine dönem arasındaki ilişkiye geniş bir alan vermişlerdir. Bununla birlikte, şimdiye kadar kimse, 16. yy.

sonlarında St. John of the Cross tarafından yapılan karanlığın teolojisine giriş dışında, konunun gerçek önemine değinmemiştir.”⁸⁰

Onun kuramında karanlık ve geceye olumlu bir şey olarak değinilir. Gecenin ruhu, Gecenin günahı değildir, bu olumsuz bir şey değildir; aksine bu, tinsel mükemmelliğe erişmek ve tanrıya götüren yolda olmak için vazgeçilmezdir. Noche Oscura ve Sub/da del Monte Carmelo tezlerinde İspanyol gizemci, ruhun ilerleyişinin devam eden evrelerinde karanlığı üçe ayırır; duyunun aktif Gecesi, ruhun aktif Gecesi ve pasif Gece.

“Way to Mounth Carmel”inde St. John of the Cross; “gece denen, tanrı ile ruhun birleşiminin ilerlemesi için üç sebep vardır. Birincisi, yitik konumundan dolayı ruh, dünyada sahip olduğu şeyleri, tüm şehvetle ilgili şeyleri küçümsemesi gerektiği gibi, bunları terk eder. Bir vazgeçiş olarak, bu şeylerin yoksunluğu insan duyusu için bir Gecedir. İkincisi buna Gece denir çünkü bu tanrıya giden yoldur ya da ruhun birliğe ulaşması için bir düzen kullanmasının yöntemidir. Gecenin gölgeleri gibi, zihin için bir karanlık olan itikadın yöntemidir. Üçüncüsü, buna sondan dolayı Gece denir, bu sonra, tanrı olmaktır.”

Duyuların aktif gecesi ele alınırken St. John, ruhun aktif gecesinden bahsederken şöyle der;

“Zifiri karanlığın gecenin gölgelerinden daha derin olması gibi, daha derin olan tinsel kısımda belirsizliktir. Total karanlıkta birinin bir şey görmesi imkânsızken gecenin karanlığında bile hala bir şey görmek mümkündür. Ayrıca, duyuların gecesinde hala biraz ışık kalır; sonradan sömükleştirilmedikleri gibi, zihin ve sağduyu kalır. Bununla birlikte, tinsel gece, itikat, sağduyu ya da duyulardan gelen tüm ışıktan mahrum eder.”⁸¹

Ve sonra;

“teologlara göre itikat ruhun yeteneği, eminliği ve koyuluğudur. Bu, koyu yetenektir çünkü bu, birini, gerçeklerin, tüm doğal ışıkların

⁸⁰ Bkz. (74), RZPINSKA, 100.

⁸¹ A.g.m., 97.

üstünde olan tanrının kendisi tarafından gösterildiğine inandırır. İtikattan gelen bu güçlü ışık ruh için, güneşin bütün ışıkları gölgede bırakması gibi, sağduyunun ışıktan mahrum olması gibi derin belirsizliktir.” İtikat ruh için bir gecedir ancak aynı zamanda ona ışık verir.”⁸²

Ve ışık arttıkça, bu ışık daha fazla şeyi gizler.

Erken Rönesans tezleri, optik ve çizgisel perspektife gölgenin bir problemi olarak çok nadiren değinmiş (Leonardo hariç) veya tesadüfen buna girişmiştir. Bununla birlikte 1600 dolaylarında bu durum göze çarpacak şekilde değişmiştir. Pek çok sayıdaki işte, ışığın doğal, yapay, ilahi gibi pek çok çeşidinin gölgelerinin gösteriminin tartışıldığı görülür. Bunlar doğa tarihçileri ile matematikçiler tarafından yazılmıştır, bu kişiler aynı zamanda sanatsal problemlerle uğraşmışlardır; geniş bir şekilde tartışılıyor olan, resimde ışığın dağıtılması ve gölgenin doğru gösterimi meselesi ile ilgilenmişlerdir.

“Bu problemin dimdik duruşunun nedeni olayın sıklığıdır ve onun, resimde en yüksek ifadesine ulaşan ışıkla, gölgeyle ve karanlıkla mücadelesine olan paralelligidir.”⁸³

Rönesans ve Barok’un kültüründe, bazı zamanlar için özel bir ilginin konusu olan esoterik bilimlerin önemi, önceleri beşeri ilimler tarafından görmezden gelinmiştir. Geç Rönesans ve Barok’taki, simya ve okült veya büyüsel terimlerden gelişmiş, geniş skaladan gelen tüm bilimler, doğal bilimin gelişmesiyle paralellik göstermiştir. 16. yy’ın ortalarında simyacıların kuramları, yayımlanmış sayısız işte geniş bir alanda yerini bulmuştur. 16. yy’da büyü ve büyü terimleriyle tefekkür ile ilgili bu yazıların sayısı hızla artmıştır. Kilisenin bu bilimlere karşı görüşü değişebilir ve belirsiz olmuştur. ‘Büyücü’ uygulamaları kınanmıştır ancak simya pek çok önde gelen kilise büyükleri için bir ilgi konusu olmaya devam etmiştir. “Ressamlar ile simya ve eczacılığın bağlantısı her zaman resim yapma yordamının tanımında canlı kalmıştır.”⁸⁴ Ayrıca renklerin sembolizmi, sanatçıların bildiği, gezegenlerin,

⁸² A.g.m., 100.

⁸³ A.g.m., 103.

⁸⁴ A.g.m., 103.

mizaçların, mitolojik figürlerin ve simya sürecinde kişisel evrelerin anlatımında neredeyse kesinleşmiştir. Sanat tarihçileri birkaç Rönesans işinin ikonografisini, simya sembelleri yoluyla yorumlamıştır (örn. Dürer'in gravürlerinde görülen sihirli küre veya Parmagiano'nun bazı motifleri). Yine de onlar, sonradan büyüsel/ simyasal tezlerin temel bağları olacak olan, ışık ve karanlığın resimdeki ifadesinin resmi anlamı ile dini ve kozmolojik sembolizmi arasındaki tesadüfü görmezden gelmişlerdir.

Bu tezleri karşılaştıran biri, sembolizmin geçirdiği evrimi görebilir. Karanlık ögesinin değeri, gölgenin rolü, 1600 civarında ve yaklaşık olarak yüzyılın ortalarına kadar devam eden sürede zirveye ulaşırken büyümüştür.

“De Oculata Philosophia’da Cornelius Agrippa (d. 1535) Neo-Platonizmden ve Hıristiyanlıktan gelen, karanlığın sadece olumsuz bir öğe olarak ele alındığı, ışığın metafiziğini sürdürmeye devam eder. Tanrı pre-eminent ışıktır fakat aynı zamanda, dünyevi bilgi parlaklıkla ve cehalet karanlıkla Agrippa tarafından birbirine benzetilir. Benzer bir bakış açısında da, diğer yazılarında skolâstik felsefenin, gizemciliğin veya “magia naturalis”in olup olmadığının bir önemi olmadığı, Rönesans’ın diğer yazarları tarafından varsayılır.”⁸⁵

16. yy’ın sonlarına doğru bu görüşte bir değişim olmuştur. Sayısı artan, basılmış simya tezleri, varoluş, kozmik-psişik sistem konuları kadar, ‘umbra’* ve ‘nigredo’* motiflerini sıkça konu almıştır. Simyacıların öğretilerinin esası, materia prima’nın Kaostan dört elementin ortaya çıktığına olan inançtır (Aristo’dan türetilmiştir): toprak, hava, su ve ateş. Her element bu dört maddeden çift nitelikte çıkar; soğuk, nemli, kuru ve ılık. Bunların çeşitli bileşimleri ‘elementlerin dönüştürülmesi’ teorisine ulaştırır. Her metal bu dört elementin niteliklerine sahiptir, bu yüzden metaller simyacıların beherinde dönüştürülmeye maruz kalır. Onun uygulamalı tarafından (metallerin dönüştürülmesi, altın araştırması) başka, simyanın

⁸⁵ A.g.m., 104.

* Gölge alan.

* Siyah evre.

* İlk malzeme/tanrı.

felsefi ve mistik yönü vardır. O meditasyon ve imgelem üzerinde durur ve ayrıca kozmoloji ve varoluşçu sembolizmi sunar.

“Opus simyasının dört evresi nigredo, albedo, citrinitas ve rubedo’dur (siyah, beyaz, sarı ve kırmızı). Yine de bu evrelerin sayısı her zaman eşit değildir. Pek çok araştırmada citrinitas, elementlerin geleneksel sayısının değişmemesine rağmen, herhangi bir şekilde meydana gelmez (son işlerinde sadece bu dört rengi kullanan sanatçı Titian’ın çağından kaynaklara göre). Nigredo ilk Kaosu, massa confusa, materia prima’yı ifade eder. Dört elementin ortaya çıkışının dışında “ikinci karanlık”, simya sürecinin evrelerinden biri olan, tenebrositas, mortificatio, putrefactio veya melanosis’i, her “fiziksel” terimin “fiziksel” karşılığının olması gibi, öğretinin yordamını ifade eder. Simyacılar nigredo’yu nigrum, nigrius nigro olarak tanımlar ve bunlara örnek vermek için, bunu kuzgun başı, kömür, kurşun, katran veya yanmış kemikle kıyaslar. Simya araştırmaları renk sorusuna çok geniş yer verir. Aristo’yu takip etmek, tüm renklerin farklı oranlarda siyah ve beyazın (karanlık ve ışık) birleşiminden kaynaklandığına inanmaktır. Simyacıların, zıtlıkların süblimleştirilmesinin birleştirilmesinin yorumu: ateş/ su ve ışık/ karanlık sonuçları, bazen gök kuşağı olarak tanımlanan, cauda pavoniste ortaya çıkar. Buna rağmen, aynı zamanda tüm renklerin siyahtan türediği garip ve daha ziyade ayrılmış bir görüntü ortaya çıkar. Paris’te (Biblioteque Nationale) bir anonim elyazmasında “sadece siyah gerçek bir renktir, çünkü diğer hepsi ondan türer, Angus’un yüz tane siyah gözünün bilgeliğiyle anlattıklarına dikkat çekilmesi gibi... fakat Angus’un ölümünden sonra Juno, onun gözlerini tavus kuşunun tüylerine yerleştirdi, hepsi farklı renklerde parlamaya başladı ve bu tüm renklerin siyahtan türediğini gösterir.”⁸⁶

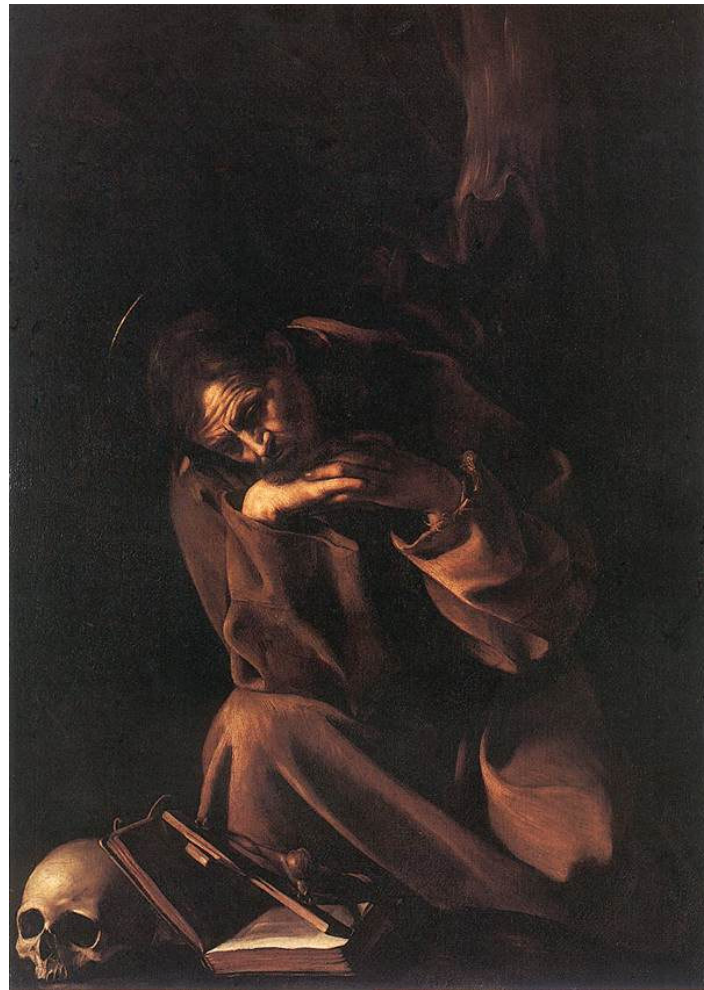
Simyanın uygulama alanı, onun felsefi tarafından ayrılmıştır. Sonraki yaşam için temel nokta, yeni bir yaşam için her organizmanın önce ölmesi ve çürümesi gerekliliğidir. Nigredo kelimesi ölüm, çürüme, güneş tutulması veya rahmin karanlığı ile bağlantılandırılmış, böylece ölümün sembolleri ve yeniden doğuşla, doğumun embriyosuyla birlikte anlatılmaya çalışılmıştır.

“Caravaggio’nun patronu olan Cardinal Franceco del Monte, Libarius isimli simyacının yazıları üzerinde çalışmalar yapmıştır. Kardinalin kardeşi Guido Baldo del Monte, gölgelerin gösterimine

⁸⁶ Bkz. (71), RZPINSKA, 104.

geniş bir bölüm ayırdığı “Perspectiave Libri Sex” (Pesaro 1600)i yazmıştır. Bu olguların arasında Caravaggio’nun resmi biçimini almıştır.”⁸⁷

Caravaggio’nun (R: 3.3.2.1.1. ve 3.3.2.1.3.) resimlerindeki tüm yoğun karanlık, ışık ve gölgenin birlikteliği, gölge ve karanlığı bir değer olarak ele alan yeni estetiğin vurgulu bir ifadesidir.



Resim 3.3.2.1.3. M. Caravaggio, "St. Francis in Meditation", 1606

“Caravaggism” pittura teneborosa olgusunun değerini sürdürmede yalnız değildi, pek çok yaratıcı muhteşem takipçisini İtalya dışında bile buldu. Resimdeki bu eğilimin kaynağı, yavaşça şekillenen fakat

⁸⁷ A.g.m., 106.

doruk noktasına ve en iyi sanatsal ifadesine Barok'ta ulaşan, yeni tinsel stereotipi.”⁸⁸

Katolik mistisizminin yükselişi, Protestan mistisizmi, karanlık olanla ilgili simyacıların “nigredo”su gibi ve aynı zamanda, ölümün ve çürümenin zorunlu aşamaları, sırasıyla yaşam ve ışığın yükselebilmesi gibi simya konseptiyle sarılmıştır. Tüm bu bulgular bir şekilde bir araya gelmiş ve barok dönemin önemli bir eğilimi olarak biçimlenmiştir. Bu eğilimin evrenselliği göze çarpmaktadır. Bu eğilim, Katoliklik ve Protestanlıktaki dini görüş ayrılıklarına aldırılmaz. Mistik akım, yeni doğa bilimi ve “büyü”nün terimleriyle düşünmek, astronominin onlardan bağımsız olarak gelişmesi, dünyanın büyüklüğü ve uzayın karanlığının keşfi gibi, dinlerden bağımsız olarak Avrupa ülkelerini sarmıştır. Simya çalışmaları İtalya, Almanya, Hollanda, Fransa ve İngiltere’de basılmış ve tamamı en genel hatlarıyla benzer kuramlar içermişlerdir.

“... Işık tanrısal maddedir ve aslında, varoluş hiyerarşisinin potansiyel meselesidir.”⁸⁹

“Mezmun 138: “...fakat gece, gündüz gibi parladı ve ikisi de sana benzeyen karanlık...” ,takip eden bölümde etraflıca yapılan yorum ve akıl yürütme şöyle özetlenebilir: tanrı, kendisine hiç kimsenin erişemeyeceği ışıktayken yaşar. Bu ışık, bizim için, baykuş, yarasa ve diğer gece yaratıklarına gün ışığının karanlık olması gibi, aynı zamanda karanlıktır. Karanlık, ışık gibi tanrısal doğaya aittir ve sonraki yaşamla tanımlanır. Tanrı her şeydir, her şeyi veren odur, her şeyi kapsar, bu nedenle karanlığı da. O, Kaostan ışığı ve karanlığı ayırdı ve onlara gündüz ve gece adını verdi, O, ezeli Kaostan dört ana elementi oluşturdu...”⁹⁰

Buna göre aslında biz tanrının bilgisini, ışığını kavramaktan o kadar acizizdir ki onun ışığı bize karanlık görünür. Fiziksel ve ruhsal yeteneklerimiz onu olduğu gibi görmeye yetecek kadar gelişmemiştir.

⁸⁸ A.g.m., 106.

⁸⁹ A.g.m., 106.

⁹⁰ A.g.m., 107.

Barok resimde ışık ve karanlık problemi karakter olarak sadece sanatsal bir sorun değildir. Zamanının tüm entelektüel yaşamına, dinine, felsefesine ve doğa bilimine nüfuz etmiştir. Bu, ayrıca, Avrupa kültürünün tarihinde daha önce ya da sonra bilinmeyen önemli bir pozisyon elde eden ve üzerine pek çok kuram üretilen gölge ve karanlık fenomeninin hâkim olduğu tek dönem olarak görülür.

Yeni astronomi yermerkezli sistem için hareket noktası olan güneş tutulması ve ayın evreleri olgularını vurgulamıştır. Astronominin ve simyanın yaşam döngüsü ve zaman üzerine ürettiği teoriler dağılmalarına ve birbirlerinden bağımsız görünmelerine rağmen, tesadüfi olmayan bir uyuşmayı gösterirler; onlar, önemli kültürel olguların çeşitli yüzleridir. Bu yüzlerden biri tenebrist resimdir. Onların karanlığı sembolik bir karanlıktır. Orta çağdaki altın fonun, ilahi ışığın* simgesi olması gibi barok resimlerin karanlık fonu, bağlama göre, bir “mistik gece” veya sonraki yaşam olabilecek “karanlık bir yer” olarak anlaşılabilir bir mecazdır. Tenebristi'nin karanlığı onun teolojik yönünde, “koyu itikat”ın işareti olarak yorumlanabilir fakat bu aynı zamanda simyacıların, yeni bir yaşama kaynak veren olumlu bir değer olarak da “nigredo” anlamına gelebilir. Sembollerin çift anlam taşımamasından bu yana sanatçıların niyetlerini okumak her zaman mümkün değildir (bu sıklıkla bilinçaltıyla ilgilidir). Şüphesiz pek çoğu karanlığı olumsuzlukla eşleştirmiştir. Yine de tenebristi resimlerinde karanlık, yeni bir estetik yaratarak, hem ikonik hem de sembolik olarak olumlu bir değer olarak görülmüştür. Sonraki yaşamın ihtişamını ve parlaklığını şarta bağlaması gibi karanlık ışıkla eşit sayılmıştır. Işık ve karanlığın dinsel, kozmik, simyasal ve varoluşçu sembolizmi ikonografik konular yoluyla ifade edilmemiştir fakat Tintoretto, Caravaggio, Georges de la Tour, Rembrant ve İspanyol sanatçıların işlerindeki görsel yapının tümü, ülkelerin, okulların ve patronların ötesine geçmiştir.

Karanlık ögesinin sık kullanıldığı dönemlerden biri de Sembolist dönemdir. Özellikle karanlık sanatlar ve ölüm konularında karanlık estetiğine başvurulmuş, Sembolist resmin plastik yapısında önemli bir yer edinmiştir. Sembolist sanat içinde

* lux perpetua.

esoterizm ile ilgili konular ve bu konuların karanlık yüzlerinin sanatsal ifadesi için tenebrizmden sıkça faydalanılmıştır.

3.3.2.2. Rose+Croix Salonu

Kökenini esoterizmden alan oluşumlardan biri Rose+Croix* örgütüdür. Bazı kaynaklara göre bu örgüt 14. veya 15. yy'da doğan ve efsaneye göre yüz altı yıl yaşayan okültist Christian Rozenkreutz tarafından kurulmuştur. Rose+Croix örgütü gizli bir örgüttür ve tarihçesi belirsizdir. Bir tarikat niteliğinde olan bu oluşum her dine uygulanabilirliğinin yanında çoğunlukla kabala öğretisiyle ilişkilendirilmiştir. Örgüt İngiltere, Fransa, Hollanda, Belçika ve Lüksemburg'a daha sonra da Rusya'ya yayılmıştır.

Joséphin Péladan, Stanislas de Guaita'nın Fransa'da kurduğu Gül+Haç Kabala Örgütü'nün bir üyesiydi. Bu, lisans, yüksek lisans ve Kabala doktorluğu veren bir okült üniversitesiydi. Péladan, 1890'da bu örgütten ayrılmış ve *Ordre de la Rose+Croix Catholique** Örgütünü kurmuştur (1891). “Bu oluşumun iki amacı vardır; dünyanın imanı ve evrensel din.”⁹¹ Kısa bir süre sonra ‘Rosicrucianism Estetiği’nin kurallarını yayımlamıştır. Péladan tüm zamanların sanatını kucaklamayı amaçlayan bir esoterik yaratımı önermiştir. 1892’de Péladan’ın teşvikiyle birinci Salon de la Rose+Croix organize edilmiştir. “Péladan’ın Rose+Croix Salonunun (Salon de la Rose+Croix) misyonu ‘onur ve ideale hizmet’ti.”⁹²

“Bu aktivite ifadenin çeşitli biçimlerinin (eleştiri, kurgu, tiyatro) sosyal, politik ve dini çevrelerde şiddetli bir etki yapmasına çalışmasına rağmen bir felsefenin esoterik kanadı olarak görülüyordu.”⁹³

* Gül+Haç .

* Katolik Gül+Haç.

⁹¹ Bkz. (46), GIBSON, 56.

⁹² A.g.k., 56.

⁹³ Bkz. (33), RAPHETTI, 88.



Resim 3.3.2.2.1. Jean Delville, "Portrait of the Grand Master of the Rose-Croix", 1894

1892'den 1897'ye kadar Paris'te düzenlenen Salon de la Rose+Croix ideolojik bir yaklaşımla Natüralizmi tamamen ortadan kaldırmayı amaçlamıştır.

“Direkt gözleme dayanan Realizmin ve algının duyumuna bağlı olan Empresyonizmin tersine idealist sanat soyut, güçsüz, sanatı muhteşem ve ölümsüz kılan maddi olmayan öz ile sunar.”⁹⁴

“Péladan tarafından, bu sergiye katılım için koyulan kriterler genelde imgeleme dayanıyordu. ‘Salon de la Rose+Croix’in kural ve denetimi’ yazısında Péladan, ‘reddedilen konular’ı yazdı; bu sadece natürmortları değil ayrıca ‘tarih resmi, yavan ve ders kitabı

⁹⁴ Marla H. HAND, *Carloz Schwbe's Poster for the Salon de la Rose+Croix: A Herald of the Ideal in Art*, 40.

illüstrasyonları' ve 'özel veya genel modern hayatın herhangi bir betimi'ni içeriyordu ve sonra 'Katolik idealini ve Mistisizm'i destekleyeceğini ilan etti, sonrasında Efsane, Mit, Alegori, Düş ve muhteşem şairlerin Açılımları ve son olarak da Lirizm geldi."⁹⁵

Bu yasaklı konuların içine portre resmi, kırsal sahneler, deniz manzaraları, oryantalizm, tüm hayvan betimleri ve çiçekler de giriyordu. Bu sergiler Fransa, Belçika, Hollanda, İsveç ve Almanya'dan Emile Bernard, Ferdinand Hodler, Fernand Khnopff, Gaetano Previati, Carlos Schwabe, Jan Toorop, Felix Vallotton, Jean Delville, Georges Mine, Xavier Mellery, Amond Aman-Jean, Charles Filigger, Armond Point, Alexandr Seon gibi sanatçıları çekmiştir. Rose+Croix Salon'u altı yıl boyunca 230 sanatçının işlerini sergilemiştir.



Resim 3.3.2.2.2. Fernand Khnopff . "La Vice Supreme", 1885

1892'nin ilk aylarında ressam Carlos Schwabe'nin ilk Salon de la Rose+Croix için tasarladığı, sanatta idealizmi canlandırmaya ve toplumdaki tinsel değerleri onarmaya karar veren bu yeni salonun açılışını duyuran afiş (R: 3.3.2.2.3.)

⁹⁵ Bkz. (33), RAPHETTİ, 89-90.

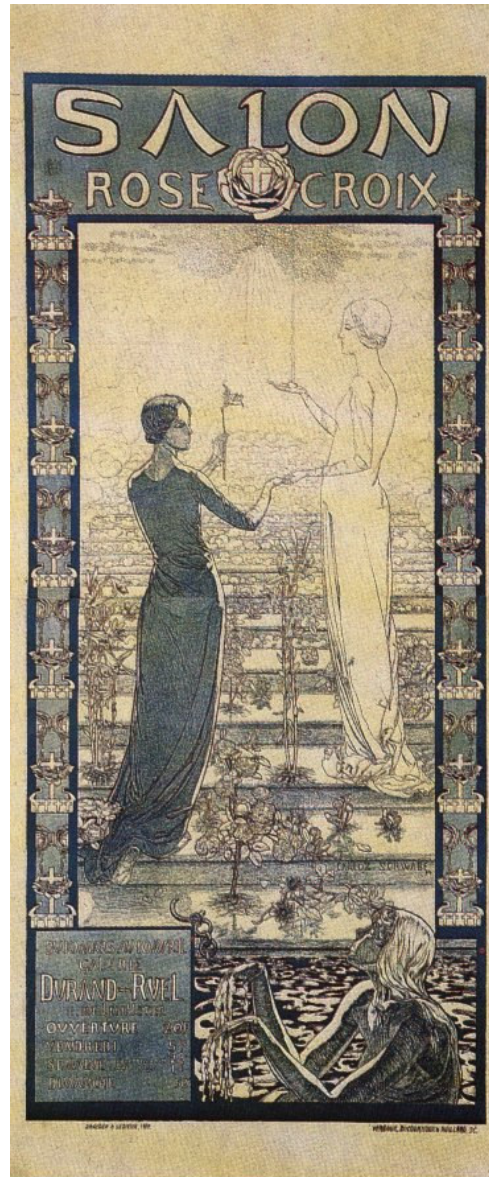
serginin amaçlarını etraflıca betimleyen bir iştir. “Bu poster Salon’un kurucusu Sâr Jos  phin P  ladan’ın resimsel manifestosuydu.”⁹⁶ Posterin ana teması Rose+Croix’un sanatı yoluyla tinsel y  celmedir. Poster güncel insan varoluşunun arıtılmasının alegorisidir. Bu, insan ruhunun günlük yaşamın maddi kaygılarından kurtulmasını ve onun idealist sanat sayesinde sonsuz kurtuluşunu betimler ve bu, tinsel değerlere dayanan yeni sanatın yöntemi tarafından d  nyeviden tinsele insan varlığının dönüşümünü oğ  tler.

Posterde hiyerarşik bir düzende     figür görünür. En altta karanlık sulara gömülmüş,   plak ve sağlar dağınık İnsanlık’ı temsil eden bir kadın figürü vardır. Onun üstünde elinde bekâretin, saflığın ve masumiyetin geleneksel sembolü olan bir zambak tutan Saflık’ı simgeleyen başka bir figür, onun yakınında ve biraz daha yukarıda bembeyaz giysisiyle İnanç’ı simgeleyen diğer figür vardır. Bu afişin ikonografisi gayet a ıktır. İnsanlık büyük bir tehlike içindedir; çamura batmış, karanlıklara g  m  lm  ştir. Diğer figürlerin giyinik olmaları ve saçlarının toplu olmasına karşın insanlığı temsil eden figürün dağınık saçları şehvete düşkünlüğünü,   plaklığı tutkularına yenikliğini, gölgelerin içinde kayboluşu kurtuluştan uzak olmasını simgeler. Diğer iki figürün üzerinde durduğu basamaklarda saflığın ve inancın çiçekleri olan zambaklar ve beyaz g  ller yetişmiştir. Saflık ve inanç ise insanlığın tersine işiğa ve kurtuluşa doğru gitmektedirler. Burada mavi renk geleneksel olarak karanlık ve gece ile özdeşleştirilmiştir. H  z  n,   l  m ve   k  ş duygularını anımsatır. Beyaz ise işiğin ve günün rengi olarak inanç, saflık, kutsallık, masumiyet ve yeniden doğuş anlamına gelir. Kompozisyonda maviden beyaza, karanlıktan işiğa doru bir geçiş vardır. Karanlık tarafından yutulan İnsanlık’la bembeyaz, işikli İnanç arasında bize sırtı dönük olan koyu mavi giysili Saflık vardır, fakat o, ilahi işiğa dönmüş, işikle yıkanmaktadır. Formunun etrafını beyaz bir kontur sarmıştır. İnanç ise bembeyaz giysisiyle işiğin ve işiğin temsil ettiği her şeyin özünü ifade eder.

“Böylece, imajın derecelendirilmiş renklendirilmesi, mavi tonaliteden beyaza geçişin metodik süreci, insanlığın kötü

⁹⁶ Bkz. (93), HAND, 40.

karanlığın ve günlük gerçeğin dekadansından daha yükseğe, tinsel yeniden doğuşun daha aydınlık seviyelerine, insan varoluşunun evriminin ifadesidir.”⁹⁷



Resim 3.3.2.2.3. Carlos Schwabe, "Poster of the First Rose+Croix Salon", 1892

⁹⁷ Bkz. (93), HAND, 42.



Resim 3.3.2.2.4. Fernand Khnopff, "I Lock My Door Upon Myself", 1891

Bu poster her ne kadar Rose+Croix oluşumunun bakış açısını yansıtırsa da bu görüş biçimsel ifadesini Jean Deville, Fernand Khnopff gibi ressamın işlerinde bulmuştur. Fernand Khnopff'un işlerine baktığımızda (R: 3.3.2.2.4.), onun Pre-Raphaelite'lerden, özellikle Edward Burne-Jones'tan etkilendiğini görürüz. Khnopff'un tercih ettiği kadın tipi Pre-Raphaelite kadınlarının güzellik anlayışını yansıtırken, konuya yaklaşımı daha çok Burne-Jones'un geç dönem işlerini anımsatır. Burne-Jones dönemin Sembolistlerini Pre-Raphaelite Kardeşliği'nin diğer üyelerinden daha fazla etkilemiştir.

“Pek çok nedenden dolayı, bu akımın, önceki kuşağın İngiliz sanatçılarıyla, özellikle de Pre-Raphaelite'lerle ilgilenmiş olması doğaldır. En önemlisi, Pre-Raphaelite'lerin idealleri, 1890'lara kadar, sadece Sir Edward Burne-Jones gibi önemli sanatçılar tarafından canlı tutulmakla kalmamış, uygulamalı sanatlar ve desenin tüm çeşitleri ve idealleri bu akıma nüfuz etmiştir. Ayrıca, Pre-Raphaelite'ler Fransız edebiyatına da etki etmiş ancak bu alandaki etkileri belki de görsel sanatlardaki etkilerinden daha az göze çarpmıştır.”⁹⁸

Burne-Jones'un William Morris'in 'Earthly Paradise' eseri için yaptığı bitirilmemiş 'Perseus Cycle' serinin resimlerinden biri olan 'Perseus and the

⁹⁸ Richard LANGHAM SMITH, *Debussy And Pre-Raphaelites*, 95.

Graiaide' (R: 3.3.2.2.5.) resminde kullandığı üslup, 17. yy. tenebrizmi ile 19. yy. Sembolizminin karanlık estetiği arasındaki önemli bir halkasını oluşturmaktadır.



Resim 3.3.2.2.5. Edward Burne-Jones, "Perseus and Graiae", 1892

Resme dikkatle bakacak olursak bir paradoksla karşılaşırız. Orijinal hikâyede çirkinlikleriyle ün salmış Graiae kardeşler zarif ve güzel oldukları düşündürülecek şekilde resmedilmişlerdir. Söylendiğine göre onlar gri saçlı ve tek gözlü doğmuşlardır. Ancak sanatçı karakterlerini siyah saçlı, genç, sevimli bakireler olarak resmetmiştir. Bir kadın figürünün yüzü seyirciye dönük, diğerleri sırttan görünür vaziyettedir. Yüzü görünen figürün hatları, Pre-Raphaelite tipiğinin yansıması gibidir; pürüzsüz, solgun bir ten, zarif bir burun ve dudak, Pre-Raphaelite bir çene.



Resim 3.3.2.2.6. Edward Burne-Jones, "The Death of Medusa", 1875–88

Bu dönemin işlerinden bir başka örnek ise Perseus serisinin beşinci resmi 'The Death of Medusa' (R: 3.3.2.2.6.)dir. Bu resimde Perseus, Medusa'nın başını kesmiş, baş hala kollarının arasındayken Medusa'nın panikleyen kardeşlerinden kaçmaktadır. Her iki resim de karanlık ve ıssızdır. Figürlerin zarafetleri ve güzellikleri bile onları iyi göstermez. Mekân bu dünyaya aitmiş gibi görünmez, hiçbir yaşam barındırmaz; ne bir bitki vardır ne de bir şeylerin yeşerebileceği toprak. Her yer kayalık, gri ve karanlıktır. Mekândaki perspektif duygusu gariptir, her şey yüzeye yakındır. Derinlik duygusu yerine yüzey duygusu vardır. Bizimkine hiç benzemeyen bu dünyada sanki hiç kaçış yoktur. Kız kardeşlerden birinin kolu olmayacak şekilde kırılmış, biçimsiz bir rakurside gösterilmiştir. Bu hayaletimsi dünya klostrufobik bir duygu aşılacaktır; her ne kadar dış mekân betimlemesi olsa da hapsedilmişlik duygusu veren karanlık ve figürlerin resmin kadrajın kenarlarına sıkıştırılmış olmaları boğucu bir etki yaratır. Bu resimlerde tenebrist anlayışın biçim

değiştirdiğini görürüz. Karanlık ışığı göstermenin bir bahanesi olmaktan iyice çıkmış, başlı başına bir ifadeye sahip olmuştur. Burada ışık sadece görme işleminin gerçekleşmesi için vardır. Kötülük ve ölüm temaları karanlıkla özdeşleşmiş, karanlık yoluyla ifadesini bulmuştur. Bu dönem işlerinde karanlık ve gece sahneleri Burne-Jones'un karakteristik biçimsel öğeleri olmuştur.

3.3.2.3. Sembolist Resimde Ölüm Konusu

Bir ülke var, her şey tertemiz orada:

Bir de adı var: Ölümler Ülkesi

Hugo von Hofmannsthal

“Sanat yapıtını inceleyerek sanatçı üstünde, sanatçıyı inceleyerek de sanatı hakkında bir takım sonuçlara varılsa bile, bunlar hiçbir zaman kesin olmaz; olsa olsa birtakım gerçekleşebilecek sanılar ya da yerinde tahminler olur ancak.”⁹⁹

Bu bakıştan yola çıkacak olursak, resimler üzerinde yapılacak yorumların her zaman eksik belki de çoğunlukla eğreti kalacağı ön kabulüne sahip olmamız gerekmektedir. Hele ki Sembolist sanatçıların simgeyi dile gelmez ifade aracı olarak kullandıklarını düşünecek olursak bu sanatçıların resimleri üzerinden yazı yazmak yerine onları sadece izleyerek ve kendi sezilerimize kulak vererek kendimizde kalacak yorumlara sahip olmamız gerektiğini düşünüyorum. Ancak bu sanatçılardan bazılarının eserleri üzerinden kendi resimlerime giden yolda Sembolist resmin mantığıyla çelişmemeye çalışarak bunların kimilerinin yorumuna/ tarifine girişmem gerekir. Bu durumda Sembolist resmin öncüleri olarak kabul edilen Pre-Raphaelitler'in etkileri ile başlanabilir.

Sembolist sanatçılar üzerinde Pre-Raphaelitler'in etkisi daha çok ölüm, yıkım, kötülük gibi konulara yaklaşımları yönünden belirgindir. Pre-Raphaelitler'in

⁹⁹ Ender GÜROL, *Carl Gustav Jung*, 157.

bu türdeki temalara kadın figürü üzerinden gitmesi Sembolist ressamların yaklaşımlarıyla örtüşmektedir. Pre-Raphaelite kadınları genel olarak ikiye ayrılmıştır; anne olan, iyilik ve mutluluk kaynağı, bakire iffetli kadın ve diğeri ise insanı kötülüğe, yıkıma götüren şehvetli, kötü kadın. Sembolist resimde Pre-Raphaelite resme göre kadın imgesinin kullanımının farkı; kötülüğe, yıkıma götüren iffetsiz ve lanetli kadın tipini övme eğilimidir.

Ölüm temalı resimlerde kadını yücelten bir örnek olarak Dante Gabriel Rossetti'nin Beata Beatrix (R: 3.3.2.3.1.) adlı yapıtı gösterilebilir. Bu resim Rossetti'nin eşi Elizabeth Siddal'ın ölümünün ardından yapılmıştır. Rossetti İtalyan asıllı bir aileden gelir. Babası bir Dante aşığı olduğu için oğluna Dante ismini vermiştir. Rossetti bu resmi yaparken Dante Alighieri ile arasında bir bağ kurmuş olmalıdır. Beatrice figürü Dante'nin Divina Commedia'sının ana figürlerindedir. Dante esasında bu eserini sevgilisi Beatrice'in ölümü üzerine kaleme almıştır. Divina Commedia'da Dante henüz ölmediği halde ölümler dünyasına bir yolculuk yapar. Ölümler dünyası üç temel alandan oluşur; Cehennem, Araf ve Cennet. Dante rehberi Vergilius'la birlikte Cehennem ve Arafı geçer ve Cennette Beatrice ile birlikte yolculuğuna devam eder. Aslında Divina Commedia'nın tamamı Beatrice için yazılmıştır diyebiliriz. Bu, bir nevi Dante'nin Beatrice'e olan aşkının ölümsüzleştirilme çabasıdır. Dante Cehennem'in karanlık ve korkunç halkalarından ve Arafın uğursuz tepelerinden sadece Beatrice'e ulaşmak için geçmiştir. Beatrice ise Cennette, ışığın en yoğun olduğu en yüksek katmandadır. Beatrice'in idealleştirilmesi o kadar ileri götürülmüştür ki o neredeyse Meryem Ana ile bir tutulmuştur. İyi ve güzel olan tüm değerlerin kişileşmiş halidir Beatrice figürü. İşte Divina Commedia'nın bu özelliği Rossetti'ye ilham vermiştir. Rossetti'nin çalkantılı bir ilişki yaşamış olduğu eşi Siddal aşırı dozda aldığı uyuşturucudan yaşamını yitirmiştir. Rossetti bu kaybın etkisinden kurtulamamış ve yaptığı işlerde Siddal'i yaşatmıştır. Beata Beatrix resmi Siddal'ın ölüm anını betimler. Figürün gözleri kapalıdır. Kutsal ruhu simgeleyen bir güvercin kadının ellerine uykuyu temsil eden bir gelincik çiçeği bırakmaktadır. Burada uyku ve ölüm birbiriyle eş tutulmuştur. Siddal henüz ölmemiştir ama son nefesini vermektedir. Arkada birbirinden ayrı düşmüş olan Dante ve Beatrix figürleri vardır. Güneş saati ise geçen zamanı

göstermektedir. Siddal her ne kadar ölümün karanlığı içerisinde bulunsa da Cennetin ışığı, onu arkasından aydınlatmaktadır. Bu resimle birlikte Elizabeth Siddal Beatrice ile eş tutulmuş, ona atfedilen tüm iyilik ve güzelliklerin taşıyıcısı olmuş, ideal kadın figürü olarak sunulmuştur. Sevdiği kadın için bir eser yapan Rossetti ise bu yolla Dante Alighieri ile kendini özdeşleştirmiş, Siddal'e olan aşkını ölümsüzleştirmiştir.



Resim 3.3.2.3.1. D. G. Rossetti, "Beata Beatrix", 1863

Sembolistlerin sıkça kullandığı kötü kadın/ femme fatale imgesinin örneklerini Gustave Moreau'nun de resimlerinde bulabiliriz. Bu resimler içinde en ünlüleri Salome (R: 3.3.2.3.2.) ile ilgili olanlarıdır. Hikayeye göre Salome'nin babası ölünce

annesini merhum eşinin kardeşiyle evlenir ancak Salome'nin amcası olan üvey babası Herodes, Salome'ye aşıktır. Vaftizci Yahya, Kudüs sarayında gerçekleşen bu düğünün ahlak dışı olduğunu insanlara söylemesi nedeniyle Herodes tarafından hapse atılır fakat halkın Yahya'ya olan düşkünlüğü nedeniyle onu öldürmez. Bir şekilde Yahya'yla tanışmış olan Salome ona aşık olmuştur ancak Yahya Salome'yi reddetmiştir. Herodes, doğum gününde Salome'ye yedi tül dansını yapması konusunda ısrar eder ve ne isterse vereceğini söyler. Salome striptiz şeklindeki bu dansı yapmayı sadece Yahya'nın başı kesilip ona verilirse yapmayı kabul eder.



Resim 3.3.2.3.2. Gustave Moreau, "Salome Dancing Before Herod", 1876

Nihayetinde Yahya'nın başı kesilir ve Salome dansını yapar. Salome karakteri bu hikâyesinden dolayı en ünlü femme fatale figürü olmuştur. O, aşık

olduğu insana bile, kendi şehvi duygularına cevap vermediği için nefret beslemiş, onun yıkımına sebep olmuştur. Bu ise yine onun şehvetli dansı ile mümkün olmuştur. Famme fatale'in yakınında durmak bile yıkım getirir. O, sadece ölüm, yıkım ve kötülük sağlar. Moreau'nun Salome'si oldukça esrarengizdir. Egzotik figür, izleyicinin dünyasına fantastik mimari kadar mesafelidir. Puslar içinde bereket tanrıçası Diana ve sağ köşede karanlıklar içinde sinmiş olan siyah panter gibi öğeler, mekânın izleyici ile olan mesafesini açar. Salome tüm özgüveniyle dans etmektedir. Sağ elinde, saflıkla anlamlandırılabilir bir lotus çiçeği tutmaktadır. Huysmans'ın A Rebours romanının kahramanı des Esseintes Salome için şunları söyler:

“... O, bir bakıma, yok edilmesi olanaksız Kösnüllüğün simgesel tanrıçası, ölümsüz İsterinin tanrıçası, özellikle de etlerini katılaştırıp sertleştiren istem yitimiyle seçilmiş lanetli Güzellik, eskil çağın Helene'si gibi, yanına yaklaşan her şeyi zehirleyen ilgisiz, sorumsuz, duyarsız, canavarımsı Hayvandı”¹⁰⁰

Moreau, Salome'nin şehvet, bedensel cazibe ve yıkım gücü arasındaki çağrışım üzerinde durmuştur.

Ölüm konusu çerçevesinde kadın figürünün nispeten tarafsız işlendiği resimlere örnek olarak Jacek Malczewski'nin “Death” (R: 3.3.2.3.3., R: 3.3.2.3.4.) isimli resimleri verilebilir. Bu resimlerde ölüm figürü bir kadın olarak tasavvur edilmiştir. Bu resimlerde kadın formundaki ölüm figürü nazikçe karşısındaki kişinin gözlerine dokunmaktadır. Bu şekilde biçimlenen ölüm şekli korkutucu değildir ancak iç rahatlatıcı olduğu da söylenemez. Ölüme bakış burada tarafsızdır; o ne iyi ne de kötü bir şeydir. Ölümden sonrası için bir şey düşündürmez ama açıkça bellidir ki ölüm bizi incitmez. Ölüm kibar ama kararlıdır. Belki de ölümün bu kadını cazibesi sebebiyle ondan kaçınmak zordur ama şu kesindir ki insan ölüme boyun eğmelidir.

¹⁰⁰ Bkz. (22), HUYSMANS, 79–80.



Resim 3.3.2.3.3. J. Malczewski, "Death", 1902



Resim 3.3.2.3.4. J. Malczewski, "Death", 1911

Ölüm konulu resimler incelenirken ilk akla gelen resimlerden biri de Arnold Böcklin'in "The Isle of the Dead" (R: 3.3.2.3.5.) resmidir. 1880 ile 1886 yılları arasında Arnold Böcklin "The Isle of the Dead" resminin beş versiyonunu resmetmiştir.

"Böcklin, bu serinin ilk resmini Floransa'da yapar. Genç yaşta dul kalan Marie Berna kocasının ölümünün ardından kendisine 'gündüz düşleri' gördüreceği bir resim yapmasını ister ressamdan. Evinde her işini uşaklarına gördüren üst sınıfa mensup insanların can sıkıntısından kaçış yoludur gündüz düşleri. Kadınlar arasında hülyalara dalarak kendini buldukları dünyadan soyutlamak yaygın bir alışkanlıktır."¹⁰¹



Resim 3.3.2.3.5. Arnold Böcklin, "The Isle of the Dead", 1880

Bunların dördü şu an mevcuttur – Basel, Berlin, Leipzig ve New York'ta.

Resimde karanlık suların ortasında yükselen ürkütücü bir ada ve kayıkla o tarafa giden iki figür görürüz. Kompozisyonun merkezine, güney Avrupa'daki

¹⁰¹ Bkz. (2), ERDOK, 123.

hemen hemen her mezarlıkta bulunan bir ağaç olan, yükselen servi ağaçları egemendir. Antik çağlarda, tapınağın yanına ekilmişlerdir. “Işık tanrısı Apollon’un bir genci alev şeklinde serviye dönüştürdüğüne inanılıyordu ve ayrıca yeraltı dünyasının tanrıları bu ağaçla ilişkilendirilmişti.”¹⁰² Ağacın sembolik karakteri muğlâktır: her mevsim yeşildir ve uzun ömürlüdür, yaşam ve ölümden sonraki sonsuzluğun her ikisinin de sembolü işlevini görür. Ancak ağaçların yeşilden ziyade siyah görünümleri ölümden sonra başlayan sonsuz yaşamı daha çok çağrıştırır. Ada ıssız bir görünüme sahiptir.

“Jung’a göre ada, bilinçdışının tehditkâr ‘derya’sından gelen saldırıya karşı bir sığınak, başka bir deyişle, bilinç ve iradenin sentezidir. ... Ada aynı zamanda tecrit, yalnızlık ve ölümün simgesidir.”¹⁰³

Ağaçlardan başka yaşayan bir şey yokmuş gibidir ancak insanlar için yapıldığı belli olan, terkedilmiş görünümlü tapınak veya ev diyebileceğimiz bir yapı vardır. Ada tamamen kayalıktır. Böcklin doğayı melankoli duygusunu ifade edebilmek için araç olarak kullanmıştır. Böcklin’in doğayı bu ele alış şekli güneye yaptığı yolculuklar sonucunda İtalya’nın ışığı ve antik eserleri keşfetmesi sonucu olmuştur. Yüzyıllar boyunca sanatçılar İtalya’ya gitmiştir. İdeal antikite, mimari ve heykel kalıntıları onlar için insani mükemmelliğin göstergesidir. 19.yy.da kendi şehirlerini çok sesli ve karmaşık bulan ressamalar da İtalya’ya kaçmıştır. Böcklin de bu sanatçılardandır. Zamansız bir Arkhadia* arayışında olan sanatçı bu ülkeye yolculuk yapar.

Böcklin adasını İsviçre’den uzağa güneye yerleştirmiştir ve resimde kendi yaşadığı dönemden başka bir zamanı kurmuştur. İtalyan inancına göre ölü kendi tabutuna kendisi girer. Böcklin’in bu serisinin resimlerinin her birinde bir kayıkçının, beyaz giysili birini ve bir tabutu karşısındaki kayalık adaya geçirdiği görülür.

¹⁰² Rose-MARİE & Rainer HAGEN, **What Great Paintings Say**, 665.

¹⁰³ J. E. CİRLLOT, **Dictionary of Symbols**, 160.

* Mutluluk Beldesi, Yunanistan’da bir bölgenin adı.

Kayıpta ayakta duran beyaz giysili figürün Charon* olduğu düşünülür. Adaya varmak için geçilen su da Acheron*la ilintilenir. Yaşamdan ölüme geçiş suda yolculukla sembolize edilmiştir. Ayrıca “yaşamın alanıyla ölümün alanını ayıran karanlık sular, unutmama nehri Lehte ile sandalcı Charon tarafından kürek çekilerek ölüm tarafına geçilen Styx nehrinin birleşimini düşündürür.”¹⁰⁴ Karanlık sular yaşayanların dünyasını ölümlerinkinden ayırır. Böcklin resminde ölümden sonra yaşamın devam ettiği duygusunu yaratır.

“Ressam, 25 yaşında Roma’ya yaptığı bir yolculuk sırasında evlenmiş ve eşi 1855–73 yılları arasında 11 çocuk doğurmuş, ancak bu çocuklardan beşi ölmüştür.”¹⁰⁵ Böcklin’in bu sersinin resimlerinden beş tane yapmış olması da bu bilgi ışığında ilginçtir. Kaybedilenlerin ardından yaşanan melankoli duygusu hâkimdir Böcklin’in resimlerinde.

Böcklin’in ölüme olan takıntısı yaptığı oto portreden (R: 3.3.2.3.6.) de anlaşılmaktadır. Resimde elinde palet tutan Böcklin’in hemen arkasında keman çalan bir iskelet vardır. Aslında resim kendi ifadesinin gücü nedeniyle fazla söze yer bırakmamaktadır. Neticede sanatçının resimleri üzerine yaptığımız yorumlar onları tarif etmek veya onlar üzerinde kişisel tahminlerde bulunmaktan öteye geçmeyecektir.

“Ölümler Adası’yla neyi anlatmak istediği sorusuna Arnold Böcklin’in verdiği yanıt tarihe geçecektir: ‘Neyi görüyorsanız onu. Resim yapıyorum; bulmaca değil.’”¹⁰⁶

* Charon: Yunanca çok aydınlık demektir. Hades’in kayıkçısıdır. Etrüsk’teki karşılığı Charun’dur. Yeni ölen kişiyi eğer bir obolus (para) varsa Achenon nehrinin bir kıyısından diğerine geçirir. Antik Yunan’da ölümler dillerinin altına konan parayla gömülür. Parasız olanlar Acheron nehrinin kıyısında yüz yıl bekler.

* Acheron: Kuzeybatı Yunanistan’da Epirus Bölgesi’nde bir nehirdir. Acheron ‘Ağıt Nehri’ demektir. Yunan mitolojisine göre bu nehrin bir kolu da yeraltı dünyasına, Hades’e giden Acheron’dur.

¹⁰⁴ Bkz. MARİE- HAGEN, 667.

¹⁰⁵ Bkz. (2), ERDOK, 124.

¹⁰⁶ Mehmet ERGÜVEN, **Görmece**, 201.



Resim 3.3.2.3.6. Arnold Böcklin, "Selfportrait with Death with a Violin", 1872

Böcklin'in etkilendiği ressamlardan biri Caspar David Friedrich'tir. Friedrich doğrudan Sembolistlerin arasında sayılmasa bile Sembolist resmin öncüleri arasında yer alır. Onun doğayı ele alış biçimi ve peyzaja yüklediği anlamlar Sembolist sanatçılar için ilham kaynağı olmuştur. Yapıtları tüm Romantik resim, şiir ve felsefi oluşumlarda olduğu gibi derin bir mistisizm yüklüdür. Doğayı yüceltir, pitoreski sever, çizginin yerine rengi yeğler. Manzarayı saf ruhsallığın ve mistisizmin melankolik bir biçimde kaynaştırılabildiği en etkin alan olarak tercih eder. Hipnotize edici bir tarz yakalar. Melankolik peyzajlarında sakin bir doğa parçasında figürlerini resmeder. Resimlerinde sükûnet ve sonsuzluk duygusu hâkimdir. Sükûnet ve sonsuzluğun yanında resimlerinde yer alan başka bir şey de 'geçmiş'tir. Friedrich, gotik kilise kalıntılarını ve megalitleri resmederek yüzünü geçmişe döner. Megalitler, Romantik nihilizmin ve melankolinin sembolüdür. İnsanın hiçliği ve ölümü onların pagan gölgesinde yatar.



Resim 3.3.2.3.7. C. D. Friedrich, "The Monk by the Sea", 1808–09

Friedrich'in resimlerinde mesele Tanrı'dır. Ressamın bize gösterdiği, Tanrı'nın karşısında varoluşumuzun yalnızlığı ve küçüklüğüdür. Onun resimlerindeki insanlar kurtuluş arayışındadır. Doğanın her yerinde var olan Tanrı ile ruhsal diyalog kurma çabasındadırlar. Figürler genelde arkası dönük resmedilmiştir. Ruhsallığın alegorisi olan bu figürler resme bakan kişi ile doğa arasında duran bir araç gibidir. Resimlerde tanrının kendini doğada gösterdiği düşüncesi ve panteist bir anlayış hâkimdir. Yalnız insan doğanın içinde cüceleşmiş görünür ve ışığın dramatik kullanımı bazen süblime bazen melankoliye yaklaşan bir duygu dalgalanımı yaratır.

Friedrich'in peyzajları gerçekte var olan doğa parçasının hayal gücü ile şekillendirilmesiyle oluşturulan eserlerdir. Sanattan ruhun yükselişini ve dini ilham bekler Friedrich.

“Ressam bu konuda “Gözünüzü kapatın, böylelikle resminizi ilk olarak ruhsal gözünüzle görürsünüz, sonra gördüğünüz resmi karanlıktan gün ışığına çıkarın, böylece bakan kişiler üzerinde dıştan içe etki edebilir.” demektedir. “Ressam yalnız gözünün önünde olan şeyi boyamamalıdır. Aynı zamanda kendi içinde gördüğünü de

boyamalıdır. Eğer kendi içinde bir şey göremezse gözüünün önünde olanı da boyamayı bırakmalıdır.” der Friedrich.”¹⁰⁷

“Doğayı ilahi olanın dışı vurumu olarak ele alan tüm Romantik sanatçılar gibi Friedrich de politik ve ideolojik olgulardan yoğun destek alan bir görsel dünya yaratmıştır. Yalnızlık dolu olan bu yapıtlar esasında çoğulcu bir sosyal atmosferin parçaları olmaktan başka bir şey değildir. Bir kaos ortamında insan ve kaderiyle baş başa kalarak insanın kaderine karşı ayakta kalma mücadelesi, ıssız kıyıları, sonsuz ormanlar, yalçın kayalıklar ve dağlar ile unutulmuş harabeler ve megalitler arasından çıkarak güçlü bir etki bırakmaktadır.”¹⁰⁸

Friedrich’e göre manzara resmi doğanın tuval üzerinde kayda geçirilmesi değil duyguların canlanmasıdır.

‘Deniz Kenarında Keşiş’ (R: 3.3.2.3.7.) tablosunda fonda (denizden başka) hiçbir şeyin olmayışı sonsuzluk duygusu yaratır. Buradaki figür sonsuzlukla bizim aramızdaki tek varlıktır. Göz kapakları kesilmişçesine bir bakış söz konusudur. Friedrich kendisini bir keşiş olarak tanımlar. Keşiş, varoluşu, boşluğu ve doğanın enginliğini düşünür. O, evrenle, doğayla, geçmiş ve gelecekle mistik birlik içinde kendi içine giden yoldadır. Ayın duruşunu seyreden, bir dağın tepesinde duran ya da deniz kıyısında bulunan figürler daima uzağa bakarken resmedilmiştir. Bu figürler derin düşüncede kaybolmuş meditasyon halindeki insanlardır. Buradaki sonsuzluk duygusu bize ölümü işaret eder çünkü bizim için sonsuz olan tek şey ölümden sonraki yaşamdır.

Friedrich’in bir başka resmi ise “Dağdaki Haç” (R: 3.3.2.3.8.) isimli tablosudur.

“Sanatçının dönemin önde gelen fikir adamlarından teolog ve sanat tarihçisi Johannes Karl Hardwig Schulze (1786–1869) ile yaptığı yazışmalar esnasında bir mektubunda yapıtın bahsederek, amacının Luther Protestanizmi ile ilgili olduğunu ve merkezi öge olarak da haçı vurgulamak istediğini belirtmesi ilgi çekicidir. Friedrich

¹⁰⁷ Bkz. (2), ERDOK, 107.

¹⁰⁸ Şule Nurengin BEKSAÇ, **Caspar David Friedrich ve Dağdaki Haç**, 22.

yazılarında ayrıca bu resimle ilgili olarak ağaca çakılmış İsa'nın sonsuz görüntüsü ile batan güneş arasında ilgi kurmaktadır. Ayrıca İsa'nın öğretisinde yeryüzünü hareket ettiren Baba Tanrı'nın elindeki zamanın Eski Dünya'yı ortadan kaldırdığından bahsetmektedir. Haçın, Kurtarıcı İsa'ya olan sarsılmaz inanç gibi kayanın üstünde inatla durduğunu da vurgulamaktadır.”¹⁰⁹



Resim 3.3.2.3.8. C. D. Friedrich, "Cross in the Mountains", 1807-08

Eser gerçekçi olduğu izlenimini veren görünümüne karşın derin bir anlamlar dizgesine açılmaktadır. Doğal bir görüntü değil tamamen sanatçının duygularıyla doğayı yorumlamasıdır. Bu noktada ressam için doğrudan yansıtılmış bir doğa görünümü değil, duygulara göre seçilmiş parçaların bütünlüğü önemlidir.

“Sanatçı aldığı Protestan eğitimi nedeniyle her sanatın dinsel, doğanın bütün görünümlerinin kutsal olduğuna, kutsallığın bir dağda, bir ağaçta, bir çayırdan dile geldiğine inanıyordu. Böylece de

¹⁰⁹ A.g.m., 22.

doğa ‘doğa üstü’leştirilirken çağın nihilizminden de etkiler alarak sosyal ve politik mesajları da ana bütünlüğüne dahil etmiş oluyordu.”¹¹⁰

Geleneksel dini bir konunun uyarlaması olan eser, çarmıhtaki İsa’yı batan güneşin ışıkları sararken İsa ve bütünleştiği Haç doğa içinde dağılmakta olan bir ruha dönüşmektedir. Tam bir meditasyon aracına dönüşen doğa içinde dağlar güçlü birer inanç sembolüdür. Batmakta olan güneş kapanan bir dönemi temsil etmektedir.

Haçın etrafında daima yemyeşil olan renkleriyle hayatı simgeleyen köknar ağaçları aynı zamanda bireysel insan kimlikleri ile de örtüşen anlamlarıyla haça gerilmiş olan ve onda bütünleşen insan ümitleri gibi çağlar boyu dimdik ayakta durmaktadır.

Sembolist resmin öncülerinden bir de Heinrich Füssli’dir. Heinrich Füssli (1741–1825) Zürih doğumludur ancak 1764’ten sonra İngiltere’de yaşamaya başlar ve adını Henry Fuseli olarak değiştirir. Resimlerinde teatral etki ve hayal unsuru hâkimdir. ‘Kutsal topraklardaki yokluğunda kendisine sadık kalmayan Meduna’yı öldüren Ezzelin Bracciaferro onun ölüsünün başında düşünmektedir’ (R: 3.3.2.3.9.) adlı resminde Füseli kurduğu sahnede sevdiğini öldüren ve bir adım sonra delirmek üzere olan bir adamın portresini çizmiştir. “Bu hikâyenin kaynağını haftalarca araştıran ve bulamayan Lord Byron Fuseli’ye sorduğunda Ezzelin ve Meduna’yı ressamın kendi yazdığı bir hikâyeden resmettiğini öğrenir.”¹¹¹

Melankoli pozunu verilen Ezzelin’in Meduna’yı öldürdüğü kılıç geride duvara dayalı durmaktadır. Korkunç eserin başında oturan Ezzelin’in bir elinin parmakları hiddetten kasılmış, diğeri ise kara düşüncelerle sarılmış alnında durmaktadır. Dayandığı masada açık bir kitap, kum saati ve tespihin ucundan sarkan bir haç bulunmaktadır. Bir ayağını yerde ölü yatan Meduna’nın ayaklarının arasına koymuştur. Işık Meduna’nın geriye düşen başından bedenine, onun ayaklarından

¹¹⁰ A.g.m., 22.

¹¹¹ Bkz. (2), ERDOK, 88.

Ezzelin'in bacağına ve bacağına pençe gibi duran elinden başına koyduğu eline ve oradan da Ezzelin'in hiddetli portresine akarak sonsuz bir çember oluşturur. Ezzelin de böylesine bir kısır döngünün ortasındadır ve işin içinden ancak delirerek çıkabilir. Figürlerin etrafını saran koyuluk melankolinin kara yüzüdür.



Resim 3.3.2.3.9. J. Henry Füseli, "Ezzelin and Meduna", 1779

Füseli'nin Sembolist resme öncülük etmesindeki nedenlerden biri düşlerin ve doğüstünün dünyasında dolaşmasıdır.

“Canavarların kaynaştığı korkunç hayallerin kurbanı uyuyan genç kadınlar, bunları tutsak alan bir iskelet, pencereden uçan şeytanın üzerine bindiği bir canavarın korkuttuğu çıplak kadınlar. Erotik nitelik, desenlerinde daha da göze çarpar: Bunların arasında böcek kadınlar, erkeklerini parçalamaya hazır dişi Peygamberdeveleri. Gözetleyicilerin (röntgencilerin) gözetledikleri şehvetli Füseli

kadınları yalnızca Sembolizmin değil aynı zamanda Sürrealizmin de öncüleridir.”¹¹²

Sembolist resim içinde önemli bir yeri olan diğer bir ressam da Fransız Odilon Redon’dur (1840–1916). Redon hayatının ilk elli yılında siyah beyaz çalışmış ve son yirmi yılında renk patlaması yaşamıştır. “Rüyalar dünyasından üstü kapalı bir şekilde bahseden Redon gizli beyin aktivitelerini karanlıkla ilişkilendirdi. O siyahı bilinçsizliğin rengi olarak sundu.”¹¹³ Ressam eserlerinde doğal dünyayı karanlık görünümlere ve garip fantezilere dönüştürür. Gizemli kara çizimleri (Les Noirs), ışıklı pastelleri, zengin tekstürlü tuvaleri ve dramatik gölgelerle yarattığı litografileri sanatını oluşturur. Sembolizm ve dekadansla işbirliği içinde olan Redon’un sanatı fantastik rüyaları ve zihnin oyunlarını gerçek hayata tercih eder. “Redon hayal gücü ile melez yaratıklar panteonu yaratır.”¹¹⁴ Edebiyat, İncil ve mitolojiden konuları kendi yorumuyla aktarır. İlk olarak kadifemsi karalarla sonra da girdapsal renkli bir atmosferle sanatını yüzen kafalar, canavarımsı insan, bitki ve hayvan kombinasyonlarıyla, vücutsuz dişlerle, gülen örümcekler, kanatlı arabalar ve garip bitkilerle gerçekleştirir. Hayvanların insan yüzüyle melezleştirilmesi doğanın insan eliyle ölçülmesi ve bilimle tanımlanmasını ifade eder.

Darwin’in türlerin kaynağı konusundaki araştırmalarını bilen Redon Paris’teki Doğa tarihi Müzesi’ni ziyaret eder, tıp okulunda derslere girer. Redon’un yarattığı yüzen hücreler, cinsiyetsiz figürler evrim ve insan hayatının başlangıcı üzerine düşüncelerdir. Redon’un tek gözlü kiklopları, yumurta kafaları, gülen örümceği, insan bitkisine kadar canavarımsı melez yaratıkları vardır. Tanımlanamayan bu yaratıklar gerçek hayatta bulunan duygusal derinliğe sahiptir. Redon, fantastikle gerçeği, hayal gücüyle gözlemi birleştirir.

“İmgenin gerçeği düşsele dönüştürmesi, bitkinin bir yüz, topun bir göz olması onun sanatında çok doğaldır. Fantastik bir tema, bir mitos değildir, doğallıkla ortaya çıkar. Redon bu konuda şunları söyler:

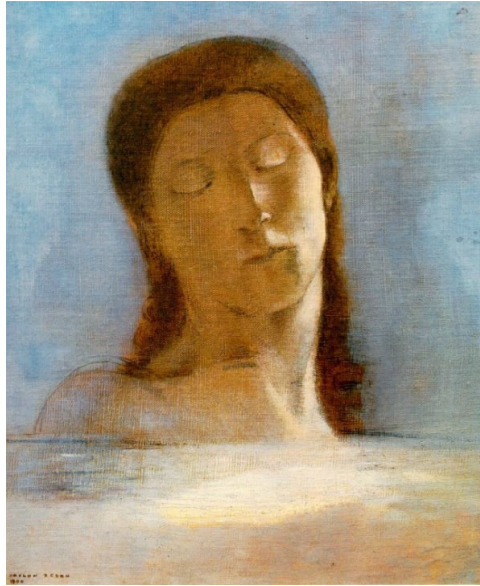
¹¹² Bkz. (24), CASSOU, 32+34.

¹¹³ Bkz. (33), RAPHETTİ, 56.

¹¹⁴ Bkz. (2), ERDOK, 132.

“En gerçekdışı yaratımlarıma yaşamın yanılması vermek yeteneğini kimse elimden alamaz.”¹¹⁵

Hayatı boyunca şiir ve nesir hayal gücü üstünde etkili olmuştur. Yazarlarla ilişkisi onun eserlerinin itici gücü olur. ‘Gözler Kapalı’ (R: 3.3.2.3.10.) resmini arkadaşının ölümü üzerine yapar. Resimde gözleri kapalı olan figür ışık seli içindedir. Gözlerini ancak karanlıkta açabilecek melankolik bir insanın resmini yapmıştır Redon.



Resim 3.3.2.3.10. Odilon Redon, "Les Yeux Clos", 1890

Odilon Redon, Flaubert’in La Tentation de Saint Antoine’ı için yaptığı illüstrasyonlarının iki serisinde ölüm temasında varyasyonlar üretmiştir.

“1888 tarihli ilk serisinde, ölüm, güllerle çevrelenmiş bir maske olarak sunuldu. Bir yıl sonra gerçekleştirilen ve “Death: “Mine ironi surpasses all others” (R: 3.3.2.3.11.) olarak adlandırılan bu versiyonda ölümün başı ve güller vardır fakat bu imaj kadın figürü içermesiyle daha da güçlenmiştir.”¹¹⁶

¹¹⁵ Bkz. (24), CASSOU, 126.

¹¹⁶ Gadrun SCHUBERT, **Women and Symbolism: Imagery and Theory**, 29.

Bir rüya durumu görülmektedir. Bu figür kollarına dolanan şeye rağmen kaçınılmaz felakete karşı kollarını yukarıya doğru, karşı koyarcasına açmıştır. Redon, sonraki pastellerinde ve resimlerinde sık sık ölüm temasına dönmüştür.



Resim 3.3.2.3.11. Odilon Redon, Death: "Mine Irony Surpasses All Others", 1889

Symbolizm hareketi içinde önemli sanatçılardan biri de Franz Von Stuck'tır. Stuck'ın karanlık resimleri içinde en çarpıcıları yılanı teslim olan kadınları resmettiği tablolarıdır. Kendini yılanı teslim eden kadın teması 1889–1912 yılları arasında, değişik adlar altında birçok defa yeniden işlenmiştir: Günah, Kötülük, Şehvetperestlik. Yılan Âdem ile Havva'ya ilk günahı işleyen şeytani güçtür. Şehvetperest, çekici ve karşı konulamaz kadın, kendini saran baştan çıkartıcısına teslim olmuş, kendini ona sunmuştur. Bu resimlerden biri de "Sin" (R: 3.3.2.3.12.) isimli resimdir. Resimde kadının bedenine sarılmış yılanın başı kadının boynundan sarmakta, izleyiciye doğru kükrercesine tıslamaktadır. Kadının yüzü karanlıkta, bedeni aydınlıktadır. Kadının göğüslerinin üzerine düşen ışık ve geri planda kalan portresi ile kadının seksüelliği ön plana çıkarılmış, kadının şehvetinin simgesi olan yılan, adeta kadının yerine konuşur olmuştur. Kadın bir kurban gibi görülse de yılanla kadın aynıdır. Onun arzuları, yılanın arzularıdır. Tehditkâr davranışı ile

erkeğe karşı bir tehlike oluşturan yılan/kadın erkeği yıkıma sürükleyecektir. O belki de kötü kadının simgesi olan Salome'nin güncel ifadesidir. Kadın/ şeytan/ ölüm. Ölüm, çünkü o karanlıkların gücüdür, onun tehdidi ölümcüldür.



Resim 3.3.2.3.12. Franz von Stuck, "sin", 1893

Ölüm temasıyla ilişkili olan başka bir resim de John White Alexander'ın "Isabel and the Pot of Basil" (R: 3.3.2.3.13.) isimli resmidir. Resmin konusu J. E. Millais'ın "Lorenzo and Isabel" (Bkz. R: 3.3.1.2.) resmi ile aynıdır. Alexander'ın resmi hikâyenin sonunu resmeder. Lorenzo Isabel'in ağabeyleri tarafından

öldürülmüştür ve Isabel sevgilisinin cesedini bulmuş, başını bir fesleğen saksısında saklamıştır. Böylece sevgilisiyle daha uzun bir süre birlikte olabilecektir.



Resim 3.3.2.3.13. John White Alexander, "Isabel and the Pot of Basil", 1897

Bu resimde konuyu bilmeyen kişi için ölümle ilgili tek anıştırma elemanı vardır: karanlık.

4. RESİMLERİM

Bu metin içerisinde resimlerimi anlatmak için Sembolizm akımını tercih etmem elbette bir tesadüf değildir. Her ne kadar resim yapmaya başlamam Sembolistlerle karşılaşmamdan daha önce olmuşsa da Sembolistlerle kendimi yakın hissetmiş olmam ve onlardan kimi yerde etkilenmiş olmam bu metini bazı Sembolist sanatçılar üzerinden yazma gerekliliğini doğurmuştur. Elbette ki bir insanın düşünsel ve pratik yaşantısı belli dönemler içerisinde örneklenmiş emsallerden oluşan yaklaşımlarla sınırlı değildir. İnsan bedeniyle, fikirleriyle, tecrübeleriyle, okudukları, gördükleriyle ve doğduğu andan itibaren sahip olduğu genetik donanımıyla ve çoğaltılabilecek bunun gibi şeylerle bir bütündür. Sembolistlerle kendimi örnekleme çabam Sembolistlerin bana diğer düşünsel ve estetik hareketlerden nispeten yakın olmalarındandır. Onların içselliği, içe kapanıklığı ve insanı evrenin bir modeli olarak görme eğilimleri benim onlarla olan yakınlığının en belirgin özellikleridir. Onlarla kendi işlerimin örtüştüğü noktalardan en önemlisi çok anlamlılık, örtük anlam gibi niteliklerdir. Benim resimlerimde elde etmek istediğim tam olarak budur.

“Bir resmi ‘müşteriye anlam taşıyan bir kurye kamyonu’ olarak düşünmenin hiçbir anlamı yoktur. Seyirciler bir resimden paketlenmiş anlamlar almak için bekleyen kişiler değil, anlamın saptanmasına bilfiil katılan insanlardır.”¹¹⁷

İzleyicinin resimle kurduğu ilişki içinde benim izleyiciye verdiğim elemanlar ile izleyicinin algısının birleşimi yeni bir anlam doğuracaktır. Bu anlamlar izleyici sayısı ile artacak, her algı kendi anlamını belirleyecek, bu yolla çok-anamlı bir yapıt ortaya çıkacaktır. Bu sebeple benim resimlerime yüklediğim anlamı yazın diliyle anlatmam kendimle çelişkiye girmeme de sebep olacaktır çünkü resimlerimde hikâyeleştirmedığım duyguları burada anlatmak, görünenin arkasında kişisel tecrübelerin oluşturacağı diğer anlamlara ket vurmamak olacaktır. Ancak bir belge niteliğinde olan bu çalışma çerçevesinde resimlerimden bazılarını anlatmaya çalışacağım.

¹¹⁷ Richard Leppert, Sanatta Anlamın Görüntüsü, 17

Resimlerimin geneline baktığımda hep insanın kendisiyle olan meseleleriyle uğraştığını görüyorum. Bir başkası, toplum, kurallar veya din değil de kendisi. Böyle olunca da aslında model kim olursa olsun yine de kendimle bir hesaplaşma, kendimi cezalandırma, affetme, sorgulama gibi problemlerle karşılaştığını, kendi yaşantımı estetize ettiğimi anlıyorum. Resimlerimdeki tek figürlü kompozisyonlar veya aslında tek kişiyi anlatan çok figürlü kompozisyon kuruluşları zaten bahsettiğim konuda yeterli bir ipucu olarak görülebilir. Bu noktada izleyiciyi ilgilendiren kısmı anlatmayı tercih ederim.

Figürlerim genelde belirli bir zaman ve mekân içinde yer almazlar. Kıyafetleri bir tarihi işaret etmez. Tüm insanların ortak hissettiği korku, umut, hüznün gibi duyguları betimlemek için belirli bir zamana ihtiyaç yoktur. Mekân ise genelde insanın iç dünyasıdır. Bu nedenle zaman ve mekân benim resimlerimde sadece estetik bir değer olarak yer alır.

Resimlerimdeki önemli plastik unsurlardan biri karanlık ögesidir. İnsanın yaşamı ana rahminin karanlığında başlayıp, toprağın karanlığında biter. Belki de karanlık en güvende ve en huzurlu olduğumuz yerdir. Bir başkası karanlığın ardından ışığın geleceğini bildiği için bunun bir bekleyiş olduğunu da düşünebilir. Ana rahminde doğmayı beklemek, gece yatakta sabahı beklemek, toprağın altında dirilmeyi beklemek. Bense bekleyişi düşünmem. Yaşam zaten karanlıktır. Bekleyecek bir şey yoktur. Işık sadece, bu karanlık evrende yolumuzu bulmamız için gereklidir. Karanlığı severim. İçinde barındırdıklarından korkmam ancak barındırdıkları beni korkutmasa da her zaman tedirgin eder. Yaşam belki sonsuzluğa ulaşan zincirin bir halkası, belki de madde olarak evrenin sonuna kadar sürecek döngünün bir parçasıdır. Bu ise önemli değildir. Yaşam, ölüm ve dirilme/ yeninden yaşama birbirine kenetlenmiş, biri olmadan diğerinin mümkün olmayacağı bir rutindir. Ölümden korkmakla yaşamdan korkmak benim için birbirine denktir. Ölüm korkulacak değil kabullenilecek bir şeydir.

İnsan ölmek için yaşadığını bilir. Bunu bilir ama korkar. İşte bu korku benim resimlerimin ana temalarından birini oluşturur. Benim için kişinin neden korktuğu

önemli değildir. Asıl olan korkunun kendisidir. Korku savunma mekanizmamızın önemli bir parçasıdır. Küçük bir bebek ani bir gürültüden irkilir. Tehlike sinyaldir korku. Doğuştan sahip olduğumuz bir histir, bizim en önemli duygularımızdan biridir. Çoğu zaman bilinmezden korkarız hatta neden korktuğumuzu bile bilmeyiz. Ölümden korkumuzun altında yatan da bu bilinmezlik olsa gerek.

İnsanın korkularını kendisinin yarattığını düşünürüm. Kişi en çok kendinden korkmalıdır; barındırdığı ve çoğu zaman bilincinde olmadığı potansiyelden korkmalıdır. Zihninin yarattığı iyilik, kötülük kavramlarından, dinden, günahattan, canavarlardan korkar aslında. Her şey kafasının içindedir. Belki de korkmak ihtiyacındadır. Onu yaşama bağlayan diğer duygularının canlı kalması için bir gerekliliktir belki. Sebebi ne olursa olsun korkar ve bu korku, anın gerçekliğidir. Bu ise genellikle insanlar için karanlık bir durumdur. Karanlık ölümü anımsatır çünkü. Bilinmeyendir o, her şeyi yutan, barındıran. Nasıl gecenin karanlığı her şeyi içine alırsa ölüm de hiçbir ayırım yapmadan tüm canlıları bağrına basar, yutar. O yüzden karanlıkla ilişkilidir ölüm ve her korkunun derinlerinde ölüm vardır. Korktuğumuz şey bizi felakete sürükleyecek ve en kötüsü de öldürecektir.

Korku I (R: 4.1.) isimli resim bu tema üzerine yapılmıştır. İnsan kendisinden korkar. Arkasında her zaman onun kendi görece kötü tarafı vardır. O ne kadar renkliyse diğeri o kadar renksizdir. Ölüm gibi hep ensesinde durur. Zamanını bekler. Bu figürün dünyası klostrufobiktir. Kaçabileceği hiçbir yer yoktur. Neticede kaçsa bile kendinden kaçma imkânı da asla olmayacaktır. İnsan kendi bedenine sıkışmış bir varlıktır ve o bedenin içinde kendi yarattığı yaratıklarla yaşamaya mahkûmdur. Nerede olursa olsun gözünü kapadığı anda kendi hapisanesinde sıkıştığını tekrar tekrar fark edecektir. Bu bir kısırdöngüdür. Resmin içindeki figürlerinin hareketleri, duvardaki Caravaggio resmindeki Meryem'in başındaki haleden sağdaki figürün başına, oradan eline ve ortadaki figürün elinden çocuk İsa'nın eline ve oradan tekrar haleye hareket eden direksiyon bu kısırdöngüyü işaret eder ama bu döngü içindeki her şey, çocuk İsa'nın diğer kolu, Meryem'in ve sağdaki figürün bakış yönleri, kumaşın kıvrımları hep merkezde duran ana figürü işaret eder. Bu onun döngüsüdür.

Resimde, figür kendisiyle yüzleşecektir belki de. Bu yüzleşme kısır döngüyü kıracak mıdır?



Resim 4.1. Huri Kiriş, "KorkuI", 2005

Benim en büyük korkum bu kapalılık durumu olduğu için belki de resimlerdeki bu klostrfobi benim için kaçınılmazdır. Sonuçta tuvalin kenarları resmin sınırlarıdır ve bu sınırlar olmaksızın resim de varolamayacaktır. Resim benim için klostrfobinin betimidir.

Ölümün ya da ölüm-yaşam döngüsünün kişileşmiş hali Persephone (R: 4.2.) figürüdür. Demeter'in güzel kızı Persephone yeraltı tanrısı Hades tarafından yeraltına



Resim 4.2. Huri Kiriş, "Persephone", 2003

kaçırılmış ve yeryüzüne tekrar dönmemesi için Hades ona orada nar yedirmiştir. Ancak Demeter buna çok üzülmüş ve tüm dünya kış mevsimine dönmüş, sonunda Zeus Persephone'nin belirli zamanlarda yeryüzünde ve yeraltında dönüşümlü olarak yaşamasına karar vermiştir. Böylelikle Persephone'nin yeryüzüne çıkışıyla ilkbahar ve yaz, yeraltına gidişiyile de sonbahar ve kış meydana gelir. Bu tam bir döngüdür.

Doğum/ilkbahar, büyüme/yaz, yaşlanma/sonbahar ve ölüm/kış. “Helios’la güneşe, Proserpina ile yeraltına gidiş, hayatın metabolizması içinde ayrılmaz bir bütün oluşturan nefes alıp verme gibi, iki simgesel duraktır.”¹¹⁸ Persephone nefes vermiştir.

Resimde Persephone ışığa sırtını dönmüş, Hades’e gitmekte, ölüme yol almaktadır. Karanlığın krallığına gitmektedir. Persephone figürü bu özelliğinden dolayı bana ölümün bir cazibesi olabileceğini düşündürmüştür. Sonuçta o da Hades’e aşık olmuş, ölümün kollarına sevecek atılmıştır.



Resim 4.3. Huri Kiriş, "Ophelia", 2004

Ölümlle sıkı bir ilişkide olan diğer bir karakter ise Ophelia (R: 4.3.)’dir. Ophelia’nın özelliği intihar etmiş olmasıdır. Ölümü bilinçli olarak seçmiştir. Sevdiği

¹¹⁸ Ekkehard KAEMMERLİNG , **Ikonomie und Ikonologie**, Zur Kritik der kunstwissenschaftlichen Symboltheorie başlıklı yazıda alıntıyı yapan Lorenz Dittmann

kişiden istediği cevabı alamamış, kendini nehre atmış, acısını bu yolla dindirmiştir. O saf, bakire, güzel ve tüm iyiliklerin birleştiği bir figürdür ama ölmüştür. Önemli olan onun ölü durumudur. Yaşarken ne yaptığı ya da öldükten sonra onu neyin beklediği hatta artık onun kim olduğu bile önemli değildir. O ölmüştür. Bunlara rağmen onun ölümü önemlidir çünkü onun ölümü hüznüldür. Bizde ölümün hak edilmesi gerekmiş de Ophelia ölümü hak etmemiş gibi bir duygu uyandırır.

“... Ölüm her zaman doğüstü bir açıklama, ya da suçlanacak birini gerektirir: Bir düşmanın laneti, bir büyücünün büyü, Parsi'nin elindeki pamuk ipliğinin kopması ya da Tanrı'nın ölüm meleğini göndermesidir ölümün nedeni.”¹¹⁹

Ophelia çok genç ve masumdur. Haksızlığa uğramış, bu acıya katlanamamıştır. Hüzün korku gibi doğuştan gelmez; zamanla kazanılır. Farkındalık hüznü getirir bize. Hüzün ruhsal bir acıdır.

Beata Beatrix (R: 4.4.) isimli resim ismini Dante'nin Divina Commedia'sından ilham alan Rossetti'nin yapmış olduğu Beata Beatrix resminden alır. Daha önce anlatıldığı gibi Beatrice her iki yapıtın da ana karakteridir. Her iki yapıtta da ana karakter ölmüş, arkasında onu çok seven insanlar bırakmıştır. Ölen kadın üzerine biri destansı bir şiir diğeri de resim yapmış, onu ölümsüzleştirmiştir. Beatrice ve onunla özdeşleştirilen Siddal bu eserlerle idealize edilmiş, tüm erdemlerin kişileştirilmiş simgeleri olmuşlardır.

Benim için Beatrice figürü kesinlikle beyaz giymelidir, çünkü tüm iyi ve güzel şeyleri barındırır o. Onun tüm erdemleri onun kefeni gibidir aynı zamanda. Ölmüştür ve ona en çok beyaz yakışır. Ancak ölü olmasına karşı zihinlerde dipdiri duran bu imgenin tenselliği yaşayan bir insan kadar belirgindir. O bir kadın olarak, bir erkeğin aşk imgesidir çünkü. O barındırdığı cinsellikle bile bir bakire gibi saftır ve erdem doludur. Bu durumda mekânı da ancak altının verebileceği bir parlaklıkta olacak olan cennettir.

¹¹⁹ Ivan ILLICH, **Ölüme Karşı Ölüm**, 58.



Resim 4.4. Huri Kiriş, "Beata Beatrix", 2003

Daha önce, benim için yaşamın karanlık olduğunu söylemiştim. Bu mizaçla ilgili sanırım. Ben kendimi her zaman Platon'un mağarasında zincirli bir şekilde karanlığa mahkûm biri olarak görürüm. Gördüklerim sonuçta beynimde oluşan elektrik akımlarından ibarettir, bu akım içinde bir bozulma olsa belki de bu gün gerçek dediğim şey benim için bambaşka bir nitelik kazanacaktır. Bir renk körü olsam örneğin, kim bana kırmızı rengi anlatabilir veya gerçekliğin başka olduğunu ispatlayabilir? O halde gerçekliğin hangisi olduğuna kim karar verebilir? Algularımın

gerçeklikle olan bağına hiçbir zaman bilemeyeceğimi düşünüyorum. Toplumun, coğrafyanın, zamanın bana öğrettikleri ya da dayattıkları ne kadar gerçektir? Bu gün geçerli olan iyi, kötü, doğru, yanlış, güzel, çirkin kavramları yarın geçerli olacak mıdır? Düne ait değerlerin sabit kalmadığını, bir moda gibi geçici olduklarını düşünürsek, günümüz gerçeklik anlayışının da belirsiz ve kaygan olduğu sonucuna varabiliriz. Bu sonuca varmadan önce şunlar da düşünülebilir; iyiyi iyi yapan, kötüyü kötü yapan nedir? Doğduğum coğrafyanın ve içinde yetiştiğim toplumun dini, ahlaki ve siyasi görüşleri, bunların verdiği bilgi nereye kadar veya ne zamana kadar doğrudur? Bir kişilik ve birey olarak kendimi tanımada ve tanıtmada kullanacağım argümanların, beni ben yapan bileşenlerimin doğruluğundan nasıl emin olabilirim? Bilmenin aydınlık, bilmemenin karanlık olduğunu varsayarak yaşantımın karanlık olduğunu söyleyebilirim ki bu bile özünde fikirlerimle çatışabilir. Bu coğrafyadan on bin kilometre ötede, bambaşka bir toplumda veya zamanda yaşamış olsam belki de bilme durumu karanlık olarak düşünülebilir ancak bu durumda bir tercih yapmam gerekir ki o zaman kendimi yine bu mağaranın karanlığında bulurum. Her ne kadar düşüncelerimi kelimelerle anlatmaya çalışsam da bunun yeterli olmadığını, kendimi olması gerektiği gibi ifade edemediğimi söylemem gerek. İşte bu sebeple resim yapıyorum.

Pek çok insan uykuyla ölümü özdeşleştirir. Bense yaşamın çoğu zaman uykuya benzediğini düşünürüm. Hep bilginin eksik olduğunu, var olan bilginin de güvenilir olmadığını, sürekli bir şeyler tarafından uyutulduğumuzu, doğamıza ters bir yaşam sürdüğümüzü ve bunun gibi nedenlerin sonucunda karamsarlık ve depresyonla boğuştuğumuzu düşünürüm. Ölümden sonrasının gece karanlığına benzediğini bir türlü varsayamam. Bu sebepten uyku ve gece karanlığı yaşamla daha ilintilidir benim için. Tabi ki uykuyla ölümü özdeşleştirecek bir izleyici için Uyuyanlar (R: 4.5.) isimli resim, ölmüş çocuklar izlenimi verebilir. Benim bu resmi yapma amacım ne olursa olsun bu sahne karşısında hüzünlenmem; onlar benim için ölü değil, yaşamın içindedirler.



Resim 4.5. Huri Kiriş, "Uyuyanlar", 2003

Karanlık ise yaşamın gerçeğidir. Okült vb. karanlık bilimlerin gerçekliği konusunda belirgin bir fikrim olmasa da varlıklarını yadsıyamam. Bu bilimlerin çağlar boyu inatla sürdürülmesi belki de yaşamın karanlığının farkında olan kişilerin bu belirsizliğe verdikleri tepkilerin sonucudur. Büyücü I (R: 4.6.) ve Büyücü II (R: 4.7.) isimli resimler karanlık resim yapma isteğinin sonucunda oluşmuşlardır. Esasında resimler büyücü resimleri değildir, sonradan kendiliğinden Büyücü isimlerini almışlardır. Karanlık ögesi ile büyücülük gibi karanlık işlerin kaçınılmaz özdeşliğinin sonucudur bu isimleri almaları.



Resim 4.6. Huri Kiriş, "Büyücü I", 2002



Resim 4.7. Huri Kiris, "Büyücü II", 2003



Resim 4.8. Huri Kiriş, "Seremoni", 2004

Seremoni (R: 4.8.) isimli resim kız kardeşlerimin resmidir. Yaşları birbirine yakın olan iki kardeşin en basit bir işi bile büyük bir ciddiyetle yapıyor olmaları her zaman dikkatimi çekmiştir. Çocukluktan yetişkinliğe geçiş sürecindeki o ara devrede yaşama bakış ne kadar karamsar ve ciddidir; kendisinin ve çevrenin farkına varma, bununla mücadele etme. Her şey, basit bir bilek bağını bağlama bile törensel bir ciddiyet taşır. Geleceğe atılacak adımlar, karanlık yollar o günlerde gerçekten de zifiri karanlıktır.



Resim 4.9. Huri Kiriş, "İsimsiz", 2005

İsimsiz (R: 4.9.) adlı resim de ergenlik çağındaki iki kız konu alır. Işığa bakmak aslında hiçbir şey görememektir. Göz alıcı ışık bizi körleştirir. Bu bakıştır ancak bunda asla bir görüş yoktur.

Ebru (R: 4.10.) da karanlıklar içindedir. Her ne kadar karanlık bizim korktuğumuz bir şeyse de aynı zamanda en güvenilir sığınağımızdır. Ayıplarımızı, utançlarımızı, gizlerimizi, sırlarımızı örter. Ona sığınır ve kendimiz oluruz, başkasına göre değil, kendimize göre davranırız. O da karanlıklara sığınmış, kendiyi baş başa kalmıştır. Kendi hesaplaşmasını yapabilir artık, mahremiyeti karanlıkla güvence altına alınmıştır.



Resim 4.10. Huri Kiriş, "Ebru", 2006

Karanlık aynı zamanda bizi kötülüklerden ve dışımızdan gelebilecek her şeyden korur. Bilinmenin bir parçası oluruz. Biz bilinmez olurken, en iyi bildiğimiz kişiyle, kendimizle baş başa kalırız. Karanlık bizi başkalarına vereceğimiz hesaptan muaf tutar, kimseyle paylaşacak bir şeyimiz yoktur, an bize aittir.

Pero (R: 4.11.) isimli resim bu konuyla ilgilidir. Pero'nun babası zindana atılmış ve ölümlle cezalandırılmıştır. Pero ise yemek verilmeyen babasını doyurmak için zindanda onu gizlice kendi sütüyle besler. Onu gölgesinde saklar. Genellikle korkulan karanlık Cimon'un kurtuluş umudu olmuştur artık. Utancını, zaafını, sırrını, korkusunu, yaşam mücadelesini Pero'nun gölgesine, karanlığa saklar.



Resim 4.11. Huri Kiriş, "Pero", 2007

5. SONUÇ

Romantizmin sanat tarihinde bir kırılma yaratarak modern sanatı başlattığı söylenebilir. Ancak Romantizmle birlikte gelen öznelcilik Sembolizm ile doruk noktasına çıkmış, kişinin kendi dünyasıyla bir hesaplaşma başlamıştır. Sembolizmle birlikte dile gelmez düşünceler ifade bulmuş, anlatılamazın sezdirme yoluyla ortaya çıkması sağlanmıştır. Sembolist sanatçılar tarifte bulunmazlar. Sanatsal biçme dönüştürdükleri zaten tarif edilemeyendir. Açık bir gerçeği simgelerle şifrelemeyi, alegori yapmayı kabul etmezler, kullandıkları simgeler zaten çözümsüzdür. Onların imgeleri belirsiz anlamlar taşır, izleyicisiyle buluştuğunda, izleyicinin zihninde son şeklini alır. Bu durumda Sembolist sanatın yapıtlarından bahsetmek, onları yorumlamak bir konuda fikir beyan etmekten öteye gidemez. Eser metin içindeki yapıtlar için yazılmış olanlar kişisel yorumdan ibarettir, çünkü aksi bir iddia Sembolist sanatın anlaşılmadığını gösterecektir. Bu durumla birlikte Sembolist sanatçının istediği izleyicinin kendi yorumunu getirip, yapıtın tamamlanmasını sağlamaktır. Bu doğrultudan hareketle Sembolist sanatın karanlıkla ve özellikle ölümle ilgili yaklaşımından payıma düşenle resimlerim hakkında bazı düşünceleri paylaşmaya çalıştım.

Ölüm, ey koca kaptan, yelken açalım artık!
Sıkıldık bu ülkeden, Ölüm! Tatalım yolu!
Gök, deniz varsın olsun katran gibi karanlık,
Yürekllerimiz, bilirsin, ışıkla dolu!

Zehrini dök içimize, dök de güç alalım!
Beynimiz ateşiyle yansın da onun iyi,
Uçuruma, ha Cennet ha Cehennem, dalalım
Bilinmezin dibinde bulmak için yeni'yi!¹²⁰

¹²⁰ Charles BAUDELAIRE, *Kötülük Çiçekleri*, 267.

6. KAYNAKLAR

Kitaplar

ALKAN, Erdoğan (1985), **Sembolizm**, Deyiş Yayınları, İstanbul.

ALKAN, Erdoğan (2005), **Şiir Sanatı, Dünyada ve Türkiye’de Şiir Akımları ve Şiirin Temel Sorunları-Kavramları**, İnkılâp Yayınevi, İstanbul.

BAUDELAIRE, Charles (2001), **Kötülük Çiçekleri**, Çev. Sait Maden, 4. basım, Çekirdek Yayınlar, İstanbul.

BAUDELAIRE, Charles (2003), **Modern Hayatın Ressamı**, Der. Ali Artun, Çev. Ali Berktaş, 3. basım, İletişim Yayınları, İstanbul.

CRAUSSE, Anna-Carola (2005), **Rönesans’tan Günümüze Resim Sanatının Öyküsü**, Çev. Dilek Zaptçioğlu, Literatür Yayıncılık, Sanat Dizisi, İstanbul.

ECO, Umberto (2006), **Güzelliğin Tarihi**, Çev. Ali Cevat Akkoyunlu, Doğan Kitapçılık, İstanbul.

ERGÜVEN, Mehmet (1998), **Görmece**, Metis Yayınları, İstanbul.

GIBSON, Michael (1995), **Symbolism**, Taschen, Köln.

GÜROL, Ender (1977), **Carl Gustav Jung**, Cem Yayınevi İstanbul.

HAUSER, Arnold (1995), **Sanatın Toplumsal Tarihi, Rokoko, Klasizm, Romantizm, Naturalizm, Empresyonizm Ve Film Çağı**, Çev. Yıldız Gölönü, 2. Basım, Remzi Kitabevi, İstanbul.

HUYSMANS, J. K. (2003), **Tersine**, Çev. Tahsin Yücel, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

İNANKUR, Zeynep (1997), **19. Yüzyıl Avrupasında Heykel ve Resim Sanatı**, Kabalcı Yayınevi, İstanbul.

LEPPERT, Richard (2002), **Sanatta Anlamın Görüntüsü, İmgelerin Toplumsal İşlevi**, Çev. İsmail Türkmen, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.

MARİE, R. – HAGEN, R. (2005), **What Great Painting Say, Volume II**, Taschen, Köln.

RAPETTİ, Rodolphe (2005), **Symbolism**, Flammarion, Paris.

Makaleler

BEKSAÇ, Şule Nurengin (2004), “Caspar David Friedrich ve Dağdaki Haç”, **Sanat ve Bilgi**, 4, Mayıs: 22–24.

ERGÜVEN, Mehmet (1996), “Sembol Ve Psikanaliz: Ölüler Adası”, **Cogito**, 9, Güz: 193–199.

DİTTMANN, Lorenz (1979), “Zur Kritik der Kunstwissenschaftlichen Symboltheorie” **Bildende Kunst als Zeichensystem**, 1, 329–352.

HAND, H. Marla (1984), “Carloz Schwabe’s Poster for the Salon de la Rose+Croix: A Harald of the Ideal in Art”, **Art Journal**, 44, no: 1, Bahar: 40–45.

HELLER, Reinhold (1955), "Concerning Symbolism and The Structure of Surface", **Art Journal**, 45, no: 2, Yaz:146–153.

HIRSH, Sharon (1985), "Symbolist Art and Literature", **Art Journal**, 45, no:2, Yaz: 95–97.

ILLICH, Ivan (2004), "Ölüme Karşı Ölüm", **Cogito**, Çev. E. Efe Çakmak, 40, Yaz: 22–28.

KOTZİN, Michael (1966), "Ruskinism And French Symbolism", **Art Journal**, 25, no: 4, Yaz: 347–350.

MOROWITS, Laura (1996), "Lost Paradise: Symbolist Europe", **Art Journal**, 55, no: 1, Bahar: 92+94+95+97.

RZEPINSKA, Maria (1986), "Tenebrism in Baroque Painting Aand its Ideological Background", **Artibus et Hitoriae**, 7, no: 13, Yaz: 91–112.

SCHUBERT, Gudrun (1980), "Women and Symbolism: Imagery and The Theory", **Oxford Art Journal**, 3, no:1, Nisan: 29–34.

SMİTH, Richard Langham (1981), "Debussy and the Pre-Raphaelites", **19th-Century Music**, 5, no:2, Sonbahar: 95–109.

STEVENS, Maryanne (1976), "Symbolism in Europe 1860–1910", **The Burlington Magazine**, 118, no: 875, Şubat: 120+122+124.

Naturalizm, www.istanbul.edu.tr/Bolumler/guzelsanat/dersnotlari.htm

Sözlük ve Ansiklopediler

CASSOU, Jean (1987), **Sembolizm Sanat Ansiklopedisi**, Çev. Ö. İnce – İ. Usmanbaş, Remzi Kitabevi, İstanbul.

CİRLLOT, J.E. (1983), **Dictionary of Symbols**, Routledge/Kegan Paul, Londra.

“Sembolizm”, **Milliyet Hachette** (1999), Cilt X, Milliyet, İstanbul.

Tezler

ERDOK, Esmâ (2006), **“Melankolinin Görsel Anatomisi: 19.yy. Avrupa Resmî'nin Başyapıtlarında Melankolinin Temsili”**”, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Eser Metni, MSÜ. Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

İNANKUR, Zeynep (1988), **“Pre-Rafaelitizm”**, Yayınlanmamış Doktora Tezi, MSÜ. Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

7. ÖZGEÇMİŞ

Huri KİRİŞ

| | |
|-----------|--|
| 1980 | İstanbul'da doğdu |
| 1994–1998 | İstanbul Anadolu Güzel Sanatlar Lisesi Resim Bölümü |
| 1998-2004 | M.S.Ü G.S.F Resim Bölümü |
| 2004 | M.S.Ü S.B.E Resim Bölümü yüksek lisans programına başladı. |

Katıldığı Sergiler

| | |
|-----------|--|
| 1995–1998 | K.S.M Gençlik Sergileri /İstanbul |
| 1999 | Türk Kalp Vakfı Resim Yarışması Sergisi /İstanbul |
| 2000 | Türk Kalp Vakfı Resim Yarışması Sergisi/İstanbul Resim Heykel Müzesi |
| 2001 | Şile Kültür ve Sanat Şenliği Karma Resim Sergisi /İstanbul |
| 2001 | İpek-Ahmet Merey Resim Yarışması Sergisi/İstanbul |
| 2001 | Deniz Kuvvetleri Komutanlığı Resim Yarışması Sergisi /İstanbul |
| 2002 | İpek-Ahmet Merey Resim Yarışması Sergisi /İstanbul Resim Heykel Müzesi |
| 2002 | Değirmendere II. Resim Sempozyumu Sergisi /Kocaeli |
| 2003 | Tüyap Sanat Fuarı M.S.Ü Standı /İstanbul |
| 2004 | Tüyap Sanat Fuarı M.S.Ü Standı /İstanbul |
| 2005 | Tekel Resim Yarışması Sergisi /İstanbul |
| 2005 | ‘Değişen Yüzler’ Karma Resim Sergisi /İstanbul |
| 2005 | ‘Genç Açılım Resim’ Sergisi /İstanbul |
| 2005 | ‘Genç Portreler’ Karma Resim Sergisi /İstanbul |
| 2005 | Tüyap Sanat Fuarı Akademililer Sanat Merkezi Standı /İstanbul |
| 2005 | ‘Merkezde Ne Var-II’ Karma Resim Sergisi /İstanbul |
| 2006 | Ümraniye Belediyesi Resim Yarışması Sergisi /İstanbul |
| 2006 | 32. Dyo Resim Yarışması Sergisi /İstanbul |

Aldığı Ödüller

| | |
|------|---|
| 2000 | Türk Kalp Vakfı Resim Yarışması Mansiyon |
| 2001 | İpek-Ahmet Merey Resim Yarışması II. Başarı Ödülü |
| 2002 | İpek-Ahmet Merey Resim Yarışması III. Başarı Ödülü |
| 2005 | Tekel Resim Yarışması II. Başarı Ödülü |
| 2006 | Ümraniye Belediyesi Geleneksel 2. Resim Yarışması Mansiyon |

