



**T.C.**

**ÇANAKKALE ONSEKİZ MART ÜNİVERSİTESİ**  
**SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**

**GOTİK ROMANTİZM'İN ART NOUVEAU'YA ETKİLERİ**  
**ve JEANNE D'ARK**

**Yüksek Lisans**

**Tuğba ÇAKIR**

**Tez Danışmanı**

**Doç. Dr. Hakan DALOĞLU**

**Çanakkale - 2019**



**T.C.  
ÇANAKKALE ONSEKİZ MART ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
RESİM ANASANAT DALI**

**GOTİK ROMANTİZM'İN ART NOUVEAU'YA ETKİLERİ  
ve JEANNE D'ARK**

**Yüksek Lisans**

**Hazırlayan  
Tuğba ÇAKIR**

**Tez Danışmanı  
Doç. Dr.  
Hakan DALOĞLU**

**Çanakkale – 2019**

## TAAHHÜTNAME

Yüksek Lisans Tezi olarak sunduğum “**GOTİK ROMANTİZM’İN ART NOUVEAU’YA ETKİLERİ ve JEANNE D’ARK**” adlı çalışmanın, tarafımdan, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını, özgünlüğünü ve bir başka mecraya sunulmadığını, yararlandığım eserlerin kaynakçada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu ve yararlandığım kaynak ve verilerde hiçbir çarpıtma yapmadığımı belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

(Tarih) 28/08/2019



Tuğba ÇAKIR



Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi  
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü'ne



Tuğba ÇAKIR' a ait GOTİK ROMANTİZM'İN ART NOUVEAU'YA ETKİLERİ  
ve JEANNE D'ARK adlı çalışma, jürimiz tarafından Resim Ana Sanat Dalı YÜKSEK  
LİSANS TEZİ olarak oybirliği ile kabul edilmiştir.

Üyeler

İmza

Doç. Dr.  
Hakan DALOĞLU  
(Danışman)

Doç. Dr.  
Dalila ÖZBAY

Dr. Öğr. Üyesi  
Umut GERMEÇ

Tez No : 10286780  
Tez Savunma Tarihi : 06.08.2019

ONAY

Prof. Dr. Şerif KORKMAZ  
Enstitü Müdürü

29.08/2019

## ÖZET

### GOTİK ROMANTİZM'İN ART NOUVEAU'YA ETKİLERİ ve JEANNE D'ARK

Gotik Romantizmin karakteristik yapısı; vahşilik, değişkenlik, doğalcılık ile birlikte grotesk bir katılık-sertlik ve arabesk unsurlar barındırmaktadır. Hem Gotik hem de Romantik olanın öncüleri: Goya, Blake ve Füssli gibi Kara romantiklerin tarih anlayışını belirleyen Fransız Devrimi; gerçekliğin zırhını: Fanteziler, rüyalar, maceralar ve aşkla ironileştirmişlerdir. Sanatın en yüksek değeri olan İroni'nin John Ruskin'e göre iyi ve yüce ruhu yansıttığı olgusu, Ön-Raphael Kardeşler Birliğinin inançlarına da uygun düşmüştür. Benzer inanç, tıpkı romantik düşlemde olduğu gibi yine gotikten devir alan romantizmin üslup özelliklerinin Art Nouveau'da da görülmekte olduğu iddia edilebilir. Ancak romantik düşlemden ayrılan noktası, *Sanat ve Zanaat Hareketi*'nin ortak bir bileşkesi olarak yeniden üretim teşviki ile birlikte arabesk, çizgisellik, ritmik kıvrımlar, cezp edicilik ve hayal âlemindeymiş gibi betimlenen figürlerdir. Özellikle kadının erotik-estetik unsurları üzerinden lüksleştirilmiş bir dekoratif sanatlar haline getirildiği ve William Morris'in Kelt yazmalarından esinli grafiksel tarz da yaptığı eserlerinden büyük ilham alanıp, Art Nouveau'nun geçmiş dönemi taklit etmek yerine tarihi yeniden oluşturmuş oldukları da görülmüş oldu.

Kötücül-kutsal kadın ayrımının bileşkesi olan Jeanne d'Arc'ın Gotik Romantizmin ve Ortaçağ şövalyeliğinin mutlak idealist görüşleriyle Tanrı yolunda mistik görevi olduğu bulgusu araştırıldı. Bilhassa Romantik milliyetçilikle kurulmuş olan politik bağı temsil eden Jeanne d'Arc'ın, ülkesini kurtarma misyonuna ilham verdiği görülür. Tarihteki soylu, korkusuz ve kusursuz kadınların Art Nouveau akımı içerisinde bir kahramanlık sembolü olarak yapıtlara yansıyan örnekleri bulunmaktadır. Bunlar, Gustav Klimt'in *Pallas Athena*'sı, Georges de Feure'nin *Astre Cola'nın Carcassone'daki Jeanne D'Arc*'in reklam posterini ve J. Everett Millias'ın *Jeanne d'Arc Dua Ederken* adlı eserleridir. Sonuç olarak Art Nouveau akımı Ortaçağ ve Modern çağın estetik ve ifadeci özelliklerini gotiğe dayalı romantizmin karakteristik-estetik özelliklerinden almaktadır.

**Anahtar Kelimeler:** Art Nouvaeu, Gotik ve Kara Romantizm, Jeanne d'Ark, *Arts and Crafts*, *Pre-Raphaelite Brotherhoods*, Ortaçağ Estetiği, Sembolizm, Arabesk Süsleme, Alegori-Grotesk-Melankoli-*Femme fatale*.

**ABSTRACT**  
**THE EFFECTS OF GOTHIC ROMANTICISM ON ART NOUVEAU and**  
**JEANNE D'ARK**

The characteristic structure of black romance parallels to gothic romanticism; it possesses grotesque, rigidity, and arabesque elements with wildness, variability, naturalness. The pioneers of both gothic and romantic; France Revolution, which determines the concept of the history of black romantics like Goya, Blake, and Füssli, they ironized the armor of reality: fantasies, dreams, adventures, and love. The fact that irony, the highest value of art, reflects the good and supreme spirit according to John Ruskin, is also in line with the beliefs of the Pre-Raphael Brothers Union. It can be argued that the stylistic features of romanticism, which took over from the gothic era, as in the same belief, romantic phantasy, can also be seen in Art Nouveau. However, the point that differs from romantic phantasy is the figures that are portrayed as arabesque, linearity, rhythmic curves, attractiveness and imagination with the encouragement of reproduction as a common combination of art and craft movement. It has also been seen that the woman has been transformed into decorative art that has been deluxe based on the erotic-aesthetic elements of the woman and that the graphic style inspired by William Morris's Celtic manuscripts is inspired by his works and that Art Nouveau was rebuilt instead of imitating the past.

Jeanne d'Arc, the combination of the evil-sacred distinction of women was investigated as an absolute idealistic view of Gothic Romanticism and medieval knighthood and a mystical mission to God. Jeanne d'Arc, whose political affiliation was established especially with Romantic nationalism, seems to be inspired by the mission to save his country. There are examples of noble, fearless and perfect women in history reflected in the works as a symbol of heroism in the Art Nouveau movement. These are Gustav Klimt's Pallas Athena, George de Feure's advertising poster of Astre Cola's in Carcassone Jeanne d'Arc and J. Everett Millais's Jeanne d'Arc Prayers. As a result, the Art Nouveau movement takes the aesthetic and expressive feature of the Middle Ages and the modern era from the characteristic-aesthetic features of gothic romanticism.

**Keywords:** Art Nouveau, Gothic and Black Romanticism, Jeanne d'Arc, Arts and Crafts, Pre-Raphaelite Brotherhoods, Medieval Aesthetics, Symbolism, Arabesque Ornament, Allegory-Grotesque-Melancholy-Femme fatale.

## ÖNSÖZ

Modern çağda kadının bazen ikincil bir konuma yerleştirilmesini, çoğu zaman da yok sayılmasını ve hatta tehlikeli görülerek yok edilir. Örneğin tarihte yer alan Fransa'nın kadın kahramanı Jeanne d'Ark önemli rol oynar. Bu çalışma, ortaöğretim yıllarımda sinemaya uyarlanan 1999 yapımı *Jeanne d'Arc The Messenger* filmi; Milla Jovovic, Dustin Hoffman ve John Malkovich'in başrollerini oynadığı, Luc Besson'un yönetmenliğini yaptığı, tarihi Fransız kadın kahraman Jeanne d'Ark'ın yaşam öyküsünün anlatıldığı sahneleri, görkemli savaşı ve yıldız oyuncularıyla epik davranışlarından etkilenmenin teze yansımış bir sonucudur. Her çağda kadının zekâsını ve cinselliğini bastırmaya çalışan ve bunun din adına olduğunu savunan erkekler tarafından yakılan, taşlanan, acımasızca öldürülen kısacası bir nevi cadı avına uğrayan kadınların gerçek ya da kurmaca hikâyelerinde temsili olarak Jeanne d'Ark belirtilmektedir. Ayrıca resim sanatında romantik akım ve sembolist yaklaşımın izleri olan Art Nouveau, modern çağ kadını; *her kadın bir Jeanne d'Arc'tır* sloganı altında oluşturulmuştur. Jeanne figürü tüm kadınlara esin kaynağı olmuş ve aynı zamanda kadınların fikir, düşünce özgürlüğünün ortaya çıkmasına neden olmuştur.

Araştırma çerçevesinde kaynakçalar çok sınırlı olup Jeanne d'Arc teması tez anlatımında sanatçıların birkaç eserleri ve Margaret Oliphant'ın *Kutsal Bakire Jan Dark Yaşamı ve Ölümü* adlı kitabında ve makalelerden yararlanılmıştır. Bu yüzden Jeanne d'Ark karakterini özümsemeye çalışarak ve tez de açıklayıcı ve estetik bir dille anlatılmaya çalışılmıştır. Art Nouveau akımının içerisinde Gotik Romantizmi irdelendiğinde, Jeanne d'Ark karakterinin resimleri az sayıda yer almaktadır. Çünkü tüm dönemin sanatçıları Jeanne d'Arc figürünü ele alarak, birçok alanda yaygınlık göstermektedir.

*Gotik Romantizm'in Art Nouveau'ya Etkileri ve Jeanne D'ark* adlı tezin konusunun belirlenmesinde iki etmen söz konusudur. Birincisi Danışman Sayın Öğretim Üyesi Doç. Dr. Hakan DALOĞLU'nun *Bilimsel Araştırma ve Yazım Yöntemleri* dersi için Yüksek Lisans Programı'nda hazırlanan "Caspar David Friedrich'in Alegorik Peyzajları ve Alman Romantizmi" makale çalışması, ikinci etmen ise, *Atölye ve Baskı Resim* uygulamalarında yapılan *Jeanne d'Ark* gravür çalışmalarına olan yönelimdir. Söz konusu çalışmaları yaptığım *Atölye* ders sorumlusu Sayın Öğretim Üyesi Doç. Dr. Evren KARAYEL GÖKKAYA'ya ve *Baskı Resim Teknikleri* ders sorumlusu Sayın Öğretim Üyesi ve Resim Anasanat Dalı Başkanı Prof. İhsan DOĞRUSÖZ'e destekleri, motivasyonları ve ilgileri

için teşekkür ederim. *Resimde Mekân* ders sorumlusu Sayın Dr. Öğr. Üyesi H. Cenk BEYHAN'a, *Sanat Eleştirisi* ders sorumlusu Sayın Dr. Öğr. Üyesi Umut GERMEÇ'e, *Seminer* ders sorumlusu Sayın Dr. Öğr. Üyesi Gül SARIDİKMEN'e destekleri ile birlikte mesleki ve akademik tecrübelerini paylaştıkları için minnetle teşekkürlerimi sunarım.

Akademik olarak burada en son olmakla birlikte en başta teşekkür etmek istediğim tez danışmanı Sayın Doç. Dr. Hakan DALOĞLU'na danışmanım olmayı kabul etmesiyle birlikte tez konusunun belirlenmesinden sonuçlanmasına kadar her aşamasında zaman mefhumu gözetmeksizin verdiği destekler için teşekkür ederim. Bilimsel çalışmalarının gerekleri konusunda örnek alınabilecek gözle görülmeyen nice kayıt dışı ders mahiyetinde bilgileri edinmiş olmanın ayrıcalıklı şansını elde etmiş olabilmekten dolayı da şükranlarımı sunarım.

Ayrıca yayın taramaları ve literatürlere ulaşmamda yardımlarından ötürü Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Terzioğlu Merkez Kütüphanesi ve Balıkesir İl Halk Kütüphanesi çalışanlarına teşekkür ederim.

Son olarak, sanat-akademik eğitimde ve yaşamsal konularda karşılaşılan sorunlarla ilgi ve alakalarıyla kolaylaştırdıkları bu zorlu yaşam için biricik annem ve sevgili babam Narin ve Süleyman ÇAKIR'a minnetle ve sonsuz bir saygıyla, canım kardeşim Tolga ÇAKIR'a ise kucak dolusu sevgilerle...

Tuğba ÇAKIR  
Çanakkale, 2019



## İÇİNDEKİLER

ÖZET .....	i
ABSTRACT .....	ii
ÖNSÖZ .....	iii
İÇİNDEKİLER .....	v
KISALTMALAR .....	vi
RESİM LİSTESİ .....	vii
GİRİŞ .....	1

### BİRİNCİ BÖLÜM GOTİK ROMANTİZM ve KARA ROMANTİZM

1.1. Öncüler: Goya, Blake, Füssli.....	46
1.2. Ön-Raphael Kardeşler Birliğinde Sembolist Yaklaşım ve Yeni Sanat.....	67
1.2.1. Dante Gabriel Rossetti'nin Beata Beatrix'in Melankoliği .....	74
1.2.2. John Everett Millais'ın Ophelie'sında İntiharın Yorumlanması .....	79
1.2.3. Edward Burne-Jones'da Shakespeare ve Perrault .....	85
1.2.4. Walter Crane'nin Politik Sembolizmi ve Ortaçağ Estetiği .....	88

### İKİNCİ BÖLÜM GOTİK ROMANTİZM'İN ART NOUVEAU'YA ETKİLERİ ve JEANNE D'ARK

2.1. Evren ve Stilleri .....	99
2.2. Sanat ve Zanaat Hareketi ve Yeni Üslupta Toplumsal Arayış.....	128
2.2.1. William Morris: Dekorasyon ve Materyalizm .....	132
2.2.2. Romantik Sanat ve Ulusal Romantizm .....	136
2.3. Art Nouveau'da Marazi Kadın ve Jeanne d'Ark İdealitesi .....	138
2.3.1. Klimt, Feure, Mucha'nın Baş Döndürücü ve Marazi Kadınları .....	151
2.3.2. Aubrey Vincent Beardsley'in Şehvetperest Kadınları .....	155
SONUÇ ve ÖNERİLER .....	158
KAYNAKÇA .....	160
EK RESİMLER .....	178
ÖZGEÇMİŞ .....	247

**KISALTMALAR**

<b>A.g.e.</b>	: Adı geçen eser
<b>Bkz.</b>	: Bakınız
<b>ev.</b>	: Çeviren
<b>Fr.</b>	: Fransızca
<b>Haz.</b>	: Hazırlayan
<b>K..Y.B</b>	: Kağıt zerine Yağıboya
<b>No.</b>	: Numara
<b>Nu.</b>	: Number
<b>p.</b>	: Page
<b>s.</b>	: Sayfa
<b>T..Y.B</b>	: Tuval zerine Yağıboya
<b>Vol.</b>	: Volume

## RESİM LİSTESİ

### BİRİNCİ BÖLÜM

Resim No	Sayfa
<b>Resim 1.1.</b> Horace Walpole, <i>Strawberry Hill</i> , 1784, Neo-Gotik Mimari, Twickenham, İngiltere Fotoğraf .....	7/248
<b>Resim 1.2.</b> Francisco Goya y Lucientes, <i>Kapriçyolar</i> (Los Caprichos), <i>Hiç Kimse Kendini Bilmiyor</i> 6. Parça, 1798 Aside Yedirme Baskı (Gravür), Leke Baskı San Jose Sanat Müzesi, Kaliforniya .....	8/248
<b>Resim 1.3.</b> Salvator Rosa, <i>Talih</i> (Allegory of Fortune), 1658-1659, Tuval Üzerine yağlıboya, 200.7 x 133 cm J. Paul Getty Müzesi, Los Angeles .....	12/248
<b>Resim 1.4.</b> Salvator Rosa, <i>Regulus'un Ölümü</i> (The Death of Atilius Regulus), 1662 Gravür, 46.4 x 72.9 cm Ulusal Galeri, London .....	12/248
<b>Resim 1.5.</b> Salvator Rosa, <i>Büyücülük Sahnesi</i> (Scenes of Withcraft), 1646 Tuval Üzerine Yağlıboya, 72 x 132 cm Ulusal Galeri, London .....	12/248
<b>Resim 1.6.</b> William Blake, <i>Devrimin Güneş Mitosu</i> (Glad Day), 1780 Gravür ve Suluboya, İngiliz Müzesi, Londra .....	24/248
<b>Resim 1.7.</b> Arnold Böcklin, <i>Keman Çalan Ölüm İle Otoportre</i> (Self-Portrait with Death Playing the Fiddle), 1872 Tuval Üzerine Yağlıboya, 75 x 61 cm Alte Ulusal Galeri, Berlin .....	24/248
<b>Resim 1.8.</b> Arnold Böcklin, <i>Ölümler Adası</i> (The Isle of the Dead), 1883 Tuval Üzerine Yağlıboya, 111 x 155 cm. Alte Ulusal Galeri, Berlin .....	28/248
<b>Resim 1.9.</b> William Kent, <i>Faerie Queene</i> , 1730-1740 Kâğıt üzerine mürekkep, Viktorya ve Albert Müzesi, Londra .....	32/248
<b>Resim 1.10.</b> Caspar David Friedrich, <i>Bulutların üzerinde Gezgin</i> ( The Wanderer above The Sea of Fog), 1818 Tuval Üzerine yağlıboya, 95 x 75 cm Kunsthalle, Hamburg .....	32/248

- Resim 1.11.**Giovanni Battista Piranesi, *Hapishanelerin Değişken Buluşları* (Carceri d'Invenzione), 1760  
Gravür, Levha VII, Roma ..... 33/248
- Resim 1.12.**Jacques Louis David, *Horatius'ların Andı* (The Oath of the Horatii), 1784  
Tuval Üzerine Yağlıboya, 330 x 423 cm  
Louvre Müzesi, Paris ..... 37/248
- Resim 1.13.**Jacques Louis David, *Marat'ın Katledilmesi* (The Death of Marat), 1793  
Tuval Üzerine Yağlıboya, 165 x 128.3 cm  
Belçika Kraliyet Güzel Sanatlar Müzesi, Brüksel ..... 39/248
- Resim 1.14.**Josi de Goya y Lucientes, *Los Caprichos içinde levha 12* (Hunting for Teeth/ A caza de dientes), 1799  
Gravür and Lithografik, 250 x 150 mm  
Metropolitan Sanat Müzesi, New York ..... 48/248
- Resim 1.15.**William Blake, *Ölüm Evi* (The House of Death), 1795- 1805  
Renkli Gravür ve Suluboya, 316 x 450 mm  
Tate Galeri, Londra ..... 56/248
- Resim 1.16.**William Blake, *Kıyamette Yargı Günü* (Judgment Day), 1757- 1827  
Renkli Gravür ve Suluboya, 232 x 170 mm  
British Müzesi, Londra ..... 57/248
- Resim 1.17.**Joshua Reynolds, *Didon'un Ölümü* (The Death of Dido), 1723- 1792  
Tuval Üzerine Yağlıboya, 147.5 x 239.2 cm  
St. James Sarayı, Londra ..... 59/248
- Resim 1.18.**Josi de Goya y Lucientes, *Aklın Uykusu Canavarlar Yaratır* (The Sleep of Produces Monsters), Kaprisler Dizisi 43. Levha, 1797- 1799  
Aquatint / Asit Oyma, 215 x 150 mm  
Özel Koleksiyon, Brooklyn Müzesi ..... 60/248
- Resim 1.19.**Johann Heinrich Füssli, *Kâbus* (The Nightmare), 1781  
Tuval Üzerine Yağlıboya, 180 x 250 cm  
Detroit Sanat Enstitüsü, Amerika Birleşik Devletleri ..... 60/248
- Resim 1.20.**Johann Heinrich Füssli, *Titania ve Bottom*, (Titania and Bottom), 1790  
Tuval Üzerine Yağlıboya, 2172 x 2756 mm  
British Müzesi, Londra ..... 60/248
- Resim 1.21.**Johann Heinrich Füssli, *Lady Macbeth*, 1784  
Tuval Üzerine Yağlıboya, 221 x 160 cm  
Louvre Müzesi, Paris ..... 60/248
- Resim 1.22.**Salvator Rosa, *Saul'dan Önce Samuel'in Görünüşü* (The Apparition of Samuel before Saul), 1668  
Tuval Üzerine Yağlıboya, 275 x 191 cm  
Louvre Müzesi, Paris ..... 62/248

- Resim 1.23.**Edward Burne- Jones, *Altın Merdiven* (Golden Stairs), 1880  
Tuval Üzerine Yağlıboya, 276 x 117 cm  
Tate Galeri, Britain ..... 68/248
- Resim 1.24.**William Holman Hunt, *Claudio ve Isabella* (Claudio and Isabella), 1850  
Maun Üzerine Yağlıboya, 75.8 x 42.6 cm  
Tate Galeri, Britain ..... 68/248
- Resim 1.25.**John Everett Millais, *Sonbahar Yaprakları* (Autumn Leaves), 1856  
Tuval Üzerine Yağlıboya, 103 x 75 cm  
Şehir Sanat Galerisi, Manchester ..... 68/248
- Resim 1.26.**Gustave Moreau, *Oidipus ve Sfenks* (Oedipus and the Sphinx), 1864  
Tuval Üzerine Yağlıboya, 206.4 x 104.8 cm  
Metropolitan Sanat Müzesi, Paris ..... 69/248
- Resim 1.27.**Edward Burne- Jones, *Flora*, 1885  
Duvar Halısı / Dokuma, 301 x 209.5 cm  
Whitworth Sanat Galerisi, Manchester ..... 71/248
- Resim 1.28.**Edward Burne- Jones, *Prenses Sabra* (Princess Sabra or The King's  
Daughter), 1865 - 1866  
Tuval Üzerine Yağlıboya, 105 x 61 cm  
Orsay Müzesi, Paris ..... 71/248
- Resim 1.29** John Everett Millais, *Kurtarma* (Recovery), 1855  
Tuval Üzerine Yağlıboya, 83.6 x 21.5 cm  
Viktorya Ulusal Galerisi, Melbourne ..... 72/248
- Resim 1.30.**John Everett Millais, *İsa Anne ve Babasının Evinde* (Christ in the House of His  
Parents), 1849  
Tuval Üzerine Yağlıboya, 86.4 x 139.7 cm  
Tate Galeri, Britain ..... 72/248
- Resim 1.31.**William Holman Hunt, *Vicdanın Uyanışı* (The Awakening Conscience), 1853  
Tuval Üzerine Yağlıboya, 76.2 x 55.9 cm  
Tate Galeri, Britain ..... 72/248
- Resim 1.32.**Dante Gabriel Rossetti, *Kral Arthur'un Mezarı* (Arthur's Tomb), 1860  
Kağıt Üzerine Suluboya, 23.5 x 36.8 cm  
Tate Galeri, Britain ..... 74/248
- Resim 1.33.**Dante Gabriel Rossetti, *Lady Lilith*, 1867  
Tuval Üzerine Yağlıboya, 96.5 x 85.1 cm  
Delaware Sanat Müzesi, Wilmington ..... 75/248
- Resim 1.34.**Walter Howell Deverell, *On İkinci Gece*, (Twelfth Night, Act II, Scene IV),  
1850  
Tuval Üzerine Yağlıboya, 401.8 x 521.4 cm  
Forbes Dergi Koleksiyonu, New York ..... 76/248

- Resim 1.35.**Dante Gabriel Rossetti, *Beate Beatrix*, 1863  
Tuval Üzerine Yağlıboya, 86.3 x 66 cm  
Tate Galeri, Britain ..... 76/248
- Resim 1.36.**John Everett Millais, *Ophelia*, 1852  
Tuval Üzerine Yağlıboya, 112 x 76 cm  
Tate Galeri, Britain ..... 81/248
- Resim 1.37.**Lars Von Trier, *Melankoli* (Melancholia), 2011  
Bilim kurgu, dram ve sanat filmi, 2 saat 16 dakika  
Danimarka Yapımı ..... 82/248
- Resim 1.38.**Edward Burne-Jones, *Kral Cophetua ve Dilenci Kız* (King Cophetua and the Beggar Maid), 1884  
Tuval Üzerine Yağlıboya, 293.4 x 135.9 cm  
Tate Galeri, Britain ..... 85/248
- Resim 1.39.**Edward Burne-Jones, *Fatima*, 1862  
Tuval Üzerine Suluboya ve Guaj, 77.5 x 26.7 cm  
Özel Koleksiyon, İngiltere ..... 85/248
- Resim 1.40.**Edward Burne-Jones, *Sidonia von Borcke*, 1862  
Kağıt Üzerine sulu ve guaj boya, 33.3 x 17.1 cm  
Tate Galeri, Britain ..... 86/248
- Resim 1.41.**Giulio Romano, *Margherita Paleologo'nun Portresi* (Margherita Paleologo's Portrait), 1531  
Tuval Üzerine Yağlıboya, 115.3 x 91 cm  
Kraliyet Koleksiyonu, Hollanda ..... 87/248
- Resim 1.42.**Aubrey Vincent Beardsley, *Salome'nin Tuvaleti* (The Toilette of Salomé), 1903  
İnce deri üstüne tire ve yarım ton baskı, 34.7 x 27.2 cm  
Özel Koleksiyon, İngiltere ..... 87/248
- Resim 1.43.**Walter Crane, *Hanımefendi Shalott* (Lady of Shalott), 1862  
Tuval Üzerine Yağlıboya, 29.2 x 24.1 cm  
İngiliz Yale Sanat Merkezi, Londra ..... 88/248
- Resim 1.44.**Walter Crane, *Kurbağa Prensi* (The Frog Prince), 1874  
İllüstrasyon, Resimli Çocuk Kitapları Kapak Tasarımı  
Smithsonian Kütüphaneleri ..... 88/248
- Resim 1.45.**Walter Crane, *Grimm'den Ev Hikâyeleri* (Household Stories from Grimm), 1882  
İllüstrasyon, Resimli Çocuk Kitapları Kapak Tasarımı  
Kongre Kütüphanesi, Londra ..... 88/248
- Resim 1.46.**Walter Crane, *Faerie Queene*, 1894-1896  
Çizim Oyma/ İllüstrasyon, Edmund Spencer'in eserini resimlemiştir.  
George Allen- 7 Yayınevi ..... 88/248

- Resim 1.47.**Walter Crane, *Mayıs Günü için Bir Çelenk* (A Garland for May Day), 1895  
İllüstrasyon, Kapak Tasarımı  
Uluslararası Sosyalist İşçi ve Sendikalar Kongresi ..... 89/248
- Resim 1.48.**Walter Crane, *Emek Yerde Yatıyor; Parti Politikaları, Kapitalizm ve Dinsel Riyakârlık Yüzünden ve Sosyalizm Meleği* (Labor Lies On The Ground; Party Policies, Capitalism and Religious Phony; and the Angel of Socialism), 1886  
Cartoons for The Cause'dan Ahşap Baskı ..... 90/248

## İKİNCİ BÖLÜM

- | Resim No   | Sayfa   |
|--|---------|
| <b>Resim 2.1.</b> Hector Guimard, <i>Tulipe Métro</i> , 1900-1901<br>Porte Dauphine Metro İstasyonu, Art Nouveau Stili<br>Paris ..... 96/248   | 96/248  |
| <b>Resim 2.2.</b> Eugène Delacroix, <i>Özgürlük</i> (Freedom), 1830<br>Tuval Üzerine Yağlıboya, 260 x 325 cm<br>Louvre Müzesi, Paris ..... 96/248  | 96/248  |
| <b>Resim 2.3.</b> Eugène Grasset, <i>Dört Aymon Oğul'un Efsanesi</i> (The Legend of the Son of the Four Aymon), 1883<br>Ukiyo-e Tekniği, 28.5 x 23.5 cm, 224 pp.<br>Paris ..... 101/248            | 101/248 |
| <b>Resim 2.4.</b> Eugène Grasset, <i>Bahçede Genç Kadın</i> (Girl in the Garden), 1894<br>La Plume dergisinin kapağı, Fotoğraf :Bulloz<br>Dekoratif Sanatlar Müzesi, Paris ..... 102/248           | 102/248 |
| <b>Resim 2.5.</b> Eugène Grasset, <i>Jeanne d'Ark savaş sahnesi</i> , 1880<br>Vitray Tasarım/ Suluboya, Kalem ve Siyah Mürekkep, 866 x 445 mm<br>D'Orsay Müzesi, Paris ..... 102/248               | 102/248 |
| <b>Resim 2.6.</b> Eugène Grasset, <i>Jeanne d'Ark</i> (Sarah Bernhardt), 1893<br>Kağıt üzerinde renkli litografi, Afiş Tasarım, 127 x 83.8 cm<br>Özel Koleksiyon, Paris ..... 103/248              | 103/248 |
| <b>Resim 2.7.</b> Gustave Moreau, <i>Orpheus</i> , 1865<br>Ağaç Üzerine Yağlıboya, 134 x 99.5 cm<br>Louvre Müzesi, Paris ..... 103/248   | 103/248 |
| <b>Resim 2.8.</b> Gustave Moreau, <i>Alacakaranlık</i> (Twilight), 1865<br>Kağıt Üzerine Suluboya ve Guaş, 37.1 x 20.3 cm<br>Pushkin Müzesi, Moskova ..... 104/248                                 | 104/248 |
| <b>Resim 2.9.</b> Odilon Redon, <i>Kanatlı Adam ya da Düşmüş Melek</i> (Winged Man or Fallen Angel) 1880<br>Tuval Üzerine Yağlıboya, 24 x 33.5 cm<br>Güzel Sanatlar Müzesi, Bordeaux ..... 104/248 | 104/248 |

- Resim 2.10.**Odilon Redon, *Yeşil Ölüm* (Green Death), 1905  
Tuval Üzerine Yağlıboya 54.9 x 46.9 cm  
Modern Sanat Müzesi, New York ..... 105/248
- Resim 2.11.**Henri de Toulouse-Lautrec, *Kutsal Koru* (Sacred Preserve), 1884  
Tuval Üzerine Yağlıboya, 172 x 380 cm  
Henry & Rose Pearlman Vakfı, Princeton Üni. Sanat Müzesi ..... 105/248
- Resim 2.12.**Henri de Toulouse-Lautrec, *Moulin Rouge'da Dans* (Dance in the Moulin Rouge), 1890  
Tuval Üzerine Yağlıboya, 115.5 x 150 cm  
Philadelphia Sanat Müzesi, Amerika Birleşik Devletleri ..... 105/248
- Resim 2.13.**Henri de Toulouse-Lautrec, *Jardin de Paris*, 1893  
Beş renkte basılmış litografi; makine dokuma kâğıdı, 129.1 x 93.5 cm  
Metropolitan Sanat Müzesi, Amerika Birleşik Devletleri ..... 106/248
- Resim 2.14.**Jules Chéret, *Jeanne d'Arc* (Hipodrom Jeanne d'Arc Pantomime binicilik gösterisi), 1880  
Kâğıt Üzerine Renkli Litografi 80.5 x 62 cm  
Özel Koleksiyon, Paris ..... 107/248
- Resim 2.15.**Dante Gabriel Rossetti, *Meryem'e Müjde* (Ecce Ancilia Domini), 1850  
Tuval Üzerine Yağlıboya, 72.6 x 41.9 cm  
Tate Galeri, Londra ..... 107/248
- Resim 2.16.**Dante Gabriel Rossetti, *Bakire Meryem'in Çocukluğu* (The Girlhood of Mary Virgin), 1849  
Tuval Üzerine Yağlıboya, 84.1 x 62.8 cm  
Tate Galeri, Londra ..... 107/248
- Resim 2.17.**William Morris, *Kraliçe Guinevere* (La Belle Iseult), 1858  
Tuval Üzerine Yağlıboya, 72.3 x 50 cm  
Tate Galeri, Londra ..... 108/248
- Resim 2.18.**Dante Gabriel Rossetti, *Proserpina*, 1877  
Tuval Üzerine Yağlıboya, 119.5 x 57.8 cm  
Tate Galeri, Londra ..... 109/248
- Resim 2.19.**Edward Burne-Jones, *Merlin'in Çoşkusu* (The Beguiling of Merlin), 1874  
Tuval Üzerine Yağlıboya, 186 x 111 cm  
Lady Lever Sanat Galerisi, Port Sunlight ..... 109/248
- Resim 2.20.**William Holman Hunt, *Azize Agnes Arifesi* (The Eve of St. Agnes), 1848  
Tuval Üzerine Yağlıboya, 25.3 x 35.5 cm  
Guildhall Sanat Galerisi, London ..... 109/248
- Resim 2.21.**Aubrey Beardsley, *Seni Ağzından Öptüğüm İokanaan* (Salome), The Studio'nun I., Sayısı, Nisan 1893  
Çini Mürekkebi, Kurşun Kalem ve Fırça Tekniği, 27.8 x 14.8 cm  
Princeton Üniversitesi Kütüphanesi The Yellow Book dergisi için taslak,



- Tate Galeri, Londra ..... 110/248
- Resim 2.22.**Walter Crane, *Neptün'ün Atları* (Neptune's Horses), 1892  
Tuval Üzerine Yağlıboya, 86 x 215 cm  
Neue Pinakothek Müzesi, Münih ..... 111/248
- Resim 2.23.**Katsushika Hokusai, *Büyük Dalga* (The Great Wave), 1829-1832  
Ukiyo e tekniği, Renkli Ağaç Oyma Baskı, 46 adet 25.7 x 37.9 cm  
Özel Koleksiyon ..... 112/248
- Resim 2.24.**Eugène- Emmanuel Viollet-le-Duc, *Notre Dame Katedral*, 28 Ocak 1843  
Mimari Restorasyon, Grotesk Yapı, Çizim Taslağı  
Paris ..... 112/248
- Resim 2.25.**Ferdinand Hodler, *İlkbahar* (Spring), 1907  
Tuval Üzerine Yağlıboya, 102 x 129 cm  
Karl-Ernst-Osthaus Müzesi, Hagen ..... 113/248
- Resim 2.26.**Ferdinand Hodler, *Gece* (Night), 1890  
Tuval Üzerine Yağlıboya, 116 x 299 cm  
Kunst Müzesi, Bern ..... 114/248
- Resim 2.27.**Ferdinand Hodler, *Düş Kırıklığına Uğramışlar* (Disappointed Souls), 1892  
Tuval Üzerine Yağlıboya, 120 x 299 cm  
Kunst Müzesi, Bern ..... 114/248
- Resim 2.28.**Ferdinand Hodler, *Yaşam Yorgunları* (Tired of Life), 1892  
Tuval Üzerine Yağlıboya, 149.7 x 294 cm  
Neue Pinakothek, Münih ..... 114/248
- Resim 2.29.**Hermann Obrist, *Whiplash*, 1895  
Nakış, Kırbaç Motifi, Art Nouveau Kıvrımlığı  
Münih Şehir Müzesi, Almanya ..... 115/248
- Resim 2.30.**Joseph Maria Olbrich, *Sezession Binası* (Sezession Building), 1897-1898  
Mimari, Art Nouveau Stili  
Viyana, Paris ..... 115/248
- Resim 2.31.**Louis Henry Sullivan, *Wainwright Binası* (Wainwright Building), 1890  
Mimari, Art Nouveau Stili, Fotoğraf: Missouri Üniversitesi  
Amerika Birleşik Devleti ..... 117/248
- Resim 2.32.**Frank Lloyd Wright, *Şelale Ev* (Falling Water House), 1935  
Mimari, Art Nouveau Stili, Kaufmann Ailesi için tasarlandı.  
Pittsburgh, Pennsylvania ..... 118/248
- Resim 2.33.**William Bradley, *Kıvrımlı Dans* Loie Fuller (The Serpentine Dance), 1894  
The Chap Book İllüstrasyonu, Aralık Sayı 1, 19 x 11.4 cm  
New York ..... 119/248
- Resim 2.34.**Ethel Reed, *The Boston Sunday Herald*, 1894

- Renkli Taş Baskı, Poster, 48 x 30 cm  
Amerika Birleşik Devletleri ..... 119/248
- Resim 2.35.**Ethel Reed, *Folly veya Saintless*, 1895  
Kağıt Üzerine Helioype, 51.6 x 37.9 cm  
Smithsonian Amerikan Sanat Müzesi, Washington ..... 119/248
- Resim 2.36.**Egon Schiele, *Ölüm ve Genç Kız* (Death and Young Girl), 1915  
Tuval Üzerine Yağlıboya, 150 x 180 cm  
Österreichische Galeri Belvedere, Viyana ..... 121/248
- Resim 2.37.**Oscar Kokoschka, *Rüzgârın Gelini veya Fırtına* (Bride of the Wind or Storm)1904  
Tuval Üzerine Yağlıboya, 181 x 221 cm  
Sanat Müzesi, Basel ..... 121/248
- Resim 2.38.**Otto Wagner, *Karlsplatz İstasyonu* (Karlsplatz Station), 1894-99  
Art Nouveau, Modern Mimari, Wiental Çizigisi  
Karlsplatz, Viyana ..... 122/248
- Resim 2.39.**Otto Wagner, *Majolika Evi* (Majolika House), 1898-99  
Art Nouveau, Modern Mimari, ön yüzünden detay apartman blok  
Linke Wienzeile 40, District VI, Viyana ..... 122/248
- Resim 2.40.**Otto Wagner, *Gipsabgusse Müze* (Gipsabgussa Museum), 1896  
Perspektif Görünüm, Kalem-mürekkep-suluboya tekniği  
Viyana ..... 122/248
- Resim 2.41.**Joseph Maria Olbrich, *Viyana Sezession Binası Taslak Çizimi* (Vienna Sezession Building), 1897-1898  
Mimari, Art Nouveau Akımı, Viyana Sanat Okulu  
Viyana ..... 123/248
- Resim 2.42.**Antonia Gaudi, *La Sagrada Familia*, 1882-1926  
Moorish Stil Mimari, Art Nouveau Akımı  
Barselona ..... 123/248
- Resim 2.43.**Pablo Picasso, *Avignonlu Kadınlar* (Women with Avignon), 1907  
Tuval Üzerine Yağlıboya, 243.9 x 233.7 cm  
Modern Sanat Müzesi, New York ..... 124/248
- Resim 2.44.**Juan Gris, *Mandolinli Kadın: Corot'ya Atıf* (Woman with Mandolin: Citation for Corot), 1916  
Tuval Üzerine Yağlıboya, 92 x 60 cm  
Sanat Müzesi, Basel ..... 125/248
- Resim 2.45.**Leonardo Bistolfi, *Yıkılan Kadın* (The Washerwoman), 1906  
Heykel, 150 x 150 x 180 cm  
Ulusal Modern Sanat Galerisi, Pinciano ..... 126/248
- Resim 2.46.**Leonardo Bistolfi, *Günbatımı* (Sunset), 1904

- Plaka Üzerine Yağlıboya, 22 x 31.9 cm  
Ulusal Modern Sanat Galerisi, Pinciano ..... 126/248
- Resim 2.47.**Leonardo Bistolfi, *Kurban veya Fedakârlık* (Sacrifice), 1911  
Sembolist Heykel,  
Altare della Patria, Piazza Venedik ..... 126/248
- Resim 2.48.**Leonardo Bistolfi, *Aşıklar* (The Lovers), 1884  
Sembolist Heykel,  
Civico e Glipsoteca Bistolfi Müzesi, İtalya ..... 126/248
- Resim 2.49.**Duilio Cambellotti, *Dante*, 1920  
Karton üzerine karışık teknik, Art Nouveau tarzı ahşap çerçeve, 56 x 28 cm.,  
Livio Ambrogio koleksiyonu ..... 126/248
- Resim 2.50.**Victor Horta, *Hôtel Tassel*, 1894  
Mimari, Art Nouveau Stili, Brüksel ..... 127/248
- Resim 2.51.**Victor Horta, *Maison du Peuple*, 1896-1899  
Mimari, Art Nouveau Stili, Brüksel ..... 127/248
- Resim 2.52.**Fernand Khnopff, *Bir Yalnız Kadın- Kapıyı Kendime Kilitledim* (A Lonely Woman- I Lock the Door Upon Myself), 1891  
Tuval Üzerine Yağlıboya, 141 x 72.7 cm  
Belçika Güzel Sanatlar Kraliyet Müzeleri, Brüksel ..... 128/248
- Resim 2.53.**Fernand Khnopff, *Peri Kraliçesi* (Fairy Queen), 1892  
Tuval Üzerine Yağlıboya, 150.8 x 45 cm., Fotoğraf: J. Geleyns  
Belçika Güzel Sanatlar Kraliyet Müzeleri, Brüksel ..... 128/248
- Resim 2.54.**Fernand Khnopff, *Okşamalar* (Caresses), 1896  
Tuval Üzerine Yağlıboya, 150 x 50.5 cm., Fotoğraf: Diathèque de Belgique  
Belçika Güzel Sanatlar Kraliyet Müzeleri, Brüksel ..... 128/248
- Resim 2.55.**William Morris, *Aziz James Saray'ındaki James'in Şamı* (St. James Palace St. James's Damask), 1866-1867  
İpek bir duvar örtüsü, Art Nouveau Stil  
Londra ..... 132/248
- Resim 2.56.**William Morris, *Yeşil Yemek Odası* (Green Dining Room), 1862  
Ortaçağ tarzı ev,  
Victoria ve Albert Müzesi, Londra ..... 132/248
- Resim 2.57.**William Morris, *Dasiy*, 1864  
Blok baskılı duvar kağıdı, 68.6 x 54.6 cm.,  
Morris & Company, Londra ..... 132/248
- Resim 2.58.**William Morris, *Tavuskuşu ve Ejderha* (Peacock and the Dragon), 1878  
Lüks Dokuma Yün Kumaşı, yaklaşık bir metre  
William Morris Galerisi, Londra ..... 136/248

- Resim 2.59.** Jacques Louis David, *Sabine Kadınlarının Müdahalesi* (The Intervention of the Sabine Women), 1799  
Tuval Üzerine Yağlıboya, 522 x 385 cm.,  
Louvre Müzesi , Paris ..... 137/248
- Resim 2.60.** Daniel Gabriel Rossetti, *Venus Portresi* (Venus Verticordia), 1864-1868  
Tuval Üzerine Yağlıboya, 82 x 69 cm.  
Russell-Cotes Sanat Galerisi ve Müzesi, Bournemouth ..... 138/248
- Resim 2.61.** Leonardo da Vinci, *Medusa'nın Başı* (Head of Medusa), 1753  
Ahşap Üzerine Yağlıboya, 74 x 49 cm.  
Uffizi Sanat Galerisi, Floransa ..... 140/248
- Resim 2.62.** Franz Von Stuck, *Günah* (The Sin), 1890-1891  
Tuval Üzerine Yağlıboya, 95 x 59.5 cm.  
Neue Pinacothek, Münih ..... 141/248
- Resim 2.63.** Daniel Gabriel Rossetti, *Pandora*, 1869  
Tuval Üzerine Yağlıboya, 128.3 x 76.2 cm.  
Özel Koleksiyon, Londra ..... 141/248
- Resim 2.64.** Jean Cousin, *Pandora Havva* (the Elder, Eva Prima Pandora), 1550  
Ahşap Üzerine Yağlıboya, 150 x 97.5 cm.  
Louvre Müzesi, Paris ..... 141/248
- Resim 2.65.** Albert Besnard, *Küçük Saray*, (Petit Palais), 1900  
Tavan Resmi  
Louvre Müzesi, Paris ..... 142/248
- Resim 2.66.** Jean Auguste Dominique Ingres, *VII. Charles'in taç giyme töreni üzerine Jeanne d'Arc* (Joan of Arc on the coronation of Charles VII), 1851-1854  
Tuval Üzerine Yağlıboya, 240 x 178 cm  
Louvre Müzesi, Paris ..... 144/248
- Resim 2.67.** Eugène Romain Thirion, *Jeanne d'Arc, Melek Michael'dan Mesaj*, (Jeanne d'Arc écoutant les voix), 1876  
Tuval Üzerine Yağlıboya  
Notre- Dame Kilisesi, Paris ..... 146/248
- Resim 2.68.** Pedro Américo, *Jeanne d'Arc*, 1884  
Tuval Üzerine Yağlıboya, 229 x 156 cm  
Ulusal Güzel Sanatlar Müzesi, Rio de Janerio ..... 146/248
- Resim 2.69.** Dante Gabriel Rossetti, *Jeanne d'Arc Teslim Kılıcını Öpüyor* (Jeanne d'Arc kisses his delivery sword), 1863  
Tuval Üzerine Yağlıboya, 61,2 x 53,2 cm  
Strasbourg Modern ve Çağdaş Sanat Müzesi, Strasbourg ..... 146/248
- Resim 2.70.** John Everett Millias, *Jeanne d'Arc Dua Ederken* (Jeanne d'Arc Praying), 1865  
Tuval Üzerine Yağlıboya, 82 x 62 cm

- Londra Kraliyet Akademisi, Özel Koleksiyon ..... 147/248
- Resim 2.71.**Jean- Jacques Scherrer, *Jeanne d'Arc Orléans'a Gelişi* (Jeanne d'Arc into Orléans), 1870  
Tuval Üzerine Yağlıboya, 229 x 156 cm  
Jeanne d'Arc Müzesi, Rouen ..... 147/248
- Resim 2.72.**Jules Eugène Lenepveu, *Jeanne d'Arc'in varlığında Reims'deki Charles VII'nin taç giymesi* (Charles VII's coronation in Reims in the presence of Jeanne d'Arc), 1886-1890  
Duvar Resmi, 15 x 2 m yüksekliğinde dört ana panel  
Panthéon Müzesi, Paris ..... 148/248
- Resim 2.73.**Jules Eugène Lenepveu, *Jeanne d'Arc'in Yargılanması: Rouen de yakılarak idam edilmesi* (Jeanne d'Arc Judgment of Rouen execution of the burning), 1886-1890  
Duvar Resmi, 15 x 2 m yüksekliğinde dört ana panel  
Panthéon Müzesi, Paris ..... 149/248
- Resim 2.74.**Odilon Redon, *Jan d'ark*, 1900  
Kâğıt Üzerine Pastel, 52 x 27.5 cm  
Musée d'Orsay, Paris ..... 149/248
- Resim 2.75.**Gustav Klimt, *Pallas Athena*, 1898  
Tuval Üzerine Yağlıboya, 75 x 75 cm  
Viyana Şehir Tarih Müzesi, Viyana ..... 151/248
- Resim 2.76.** Gustav Klimt, *Çıplak Gerçek*, (Nuda Veritas), 1898  
Ver Sacrum dergisi için tasarım  
Özel Koleksiyon ..... 152/248
- Resim 2.77.**Gustav Klimt, *Danae*, 1907-8  
Tuval Üzerine Yağlıboya, 83 x 77 cm  
Özel Koleksiyon, Viyana ..... 152/248
- Resim 2.78.**Tiziano, *Urbino Venüsü*, 1538  
Tuval Üzerine Yağlıboya, 119 x 165 cm  
Uffizi Galerisi, Floransa ..... 153/248
- Resim 2.79.**Edouard Manet, *Olympia*, 1863  
Tuval Üzerine Yağlıboya, 190 x 130.5 cm  
Musée d'Orsay, Paris ..... 153/248
- Resim 2.80.**Georges de Feure, *Sonsuzluğu Arayan Kadınlar* (the Seekers of Infinity), 1897  
Kâğıt Üzerine Suluboya, 65 x 50 cm  
Özel Koleksiyon, Paris ..... 153/248
- Resim 2.81.**Georges de Feure, *Astre Cola'nın Carcassone'daki Jeanne D'Arc* (Astra Cola's Jeanne D'Arc in Carcassone), 1896  
Renkli Litografik Baskı, Poster, 94,5 x 35,5 cm  
Özel Koleksiyon, Paris ..... 153/248

- Resim 2.82.**Alphonse Maria Mucha, *Gismonda*, 1894  
Renkli Litografik Baskı, Poster, 217 x 74 cm  
Özel Koleksiyon, Paris ..... 154/248
- Resim 2.83.**Alphonse Maria Mucha, *Job*, 1897  
Renkli Litografik Baskı, Poster, 52 x 39,8 cm  
Özel Koleksiyon, Paris ..... 154/248
- Resim 2.84.**Alphonse Maria Mucha, *Doğa* (Nature), 1899- 1900  
Bronz, yaldızlı, gümüş kaplama Büst, 67 cm  
Özel Koleksiyon, Paris ..... 154/248
- Resim 2.85.**Aubrey Vincent Beardsley, *Lysistrata* (Lysistrata Haranguing the Athenian Women), 1896  
Aristofanes'in en müstehcen satirik oyun Lysistrata, İllüstrasyon Çizimi  
Özel Koleksiyon, Paris ..... 156/248
- Resim 2.86.**Aubrey Vincent Beardsley, *Herodias ve Salomé* (Herodias and Salomé)  
İllüstrasyon Çizimi, 1894  
İngiliz Victoria & Albert Müzesi, Londra ..... 156/248

## GİRİŞ

“Dünyanın gerçek gizemi görünmez olan değil, görünür olandır. Apaçık görebilmek, aynı anda hem şiir, hem kehanet, hem de dindir..”<sup>1</sup>

John Ruskin

“Güzel şeyler üretme arzumu bir yana, hayatımın başlıca tutkusu hep modern uygarlığa karşı nefretim olmuştur, şimdi de olduğu gibi.”<sup>2</sup>

William Morris

Tezin öncelikle Art Nouveau stiline oluşum nedenselliğini ortaya koyması için Gotiğin ve Romantizmin kökleri üzerine hem estetik hem de tarihsel araştırmanın tartışılmaz bir gerekliliğidir. Kısacası Romantik düşlemede olduğu gibi Art Nouveau'nun da üsluba dair nedenselliğinin altında yine gotikten devir alan romantizmin özelliklerinin yer aldığını söyleyebiliriz. Öncelikle Gotik: vahşilik, değişkenlik, doğalcılık, grotesklik, katılık-sertlik ve gereğinden fazlalık olarak arabesk unsurları içinde barındırmaktadır. Sanatsal yaratıcılık ve düzenleme yeteneklerinin kazanılması açısından bakıldığında; Batı ve Doğu Romalı (Bizans) ustaların yarattığı arabesk süsleme ve zengin düşleme yeteneğinin mirasçısı olan Gotik sanat; imgesel yaratımını miras bırakacağı romantik anlayışın düşsel gerçekliğinin ilk kaynaklarıdır. Nitekim Gotik sanatın sanatsal amacı; izleyiciyi, resimsel anlatımda bulunan çok sayıda ayrıntı ve figürlerin bireysel özellikleri ile ilişkiye sokmaktır.”<sup>3</sup> İşte Art Nouveau'nun esinlendiği Gotik sanatın arabesk Doğu motifleri, çizgisellik, ritmik kıvrımlar, uçuculuk, cezp edicilik ve hayal âlemindeymiş gibi betimlenen figürler, özellikle seyirlik nesne durumundaki kadının erotik unsurları üzerinden lüksleştirilerek dekoratif hale getirilmiştir. Kuşkusuz bu açıdan Art Nouveau, bir terim olarak zarif dekoratif süslemelerin ön plana çıktığı, kıvrımların ve bitkisel desenlerin sıklıkla kullanıldığı ve tema olarak gotik romantik edebiyatın çeşitli edebi konularının görselleştirildiği afiş, grafik ve illüstrasyonların sayısız örneklerini barındıran bir estetik eğilimi karşılamaktadır. Art Nouveau, Almanya'da *Jugendstil*'e, Avusturya'daki *Sezessionstil*'e, İtalya'daki *Stile Floreal*'e veya *Still Liberty*'e ve İspanya'daki hem *Modernist* hem de *Modernismo*'ya atıfta bulunur. Art Nouveau stili ayrıca posterlerde ve cam desenlerde kullanılmıştır. Ayrıca Hector Guimard'ın tasarladığı

<sup>1</sup>Anonim, “John Ruskin Sözleri”. <https://www.meshursozler.com/meshur-sozleri/388-john-ruskin-sozleri.html> (Erişim Tarihi: 02.06.2019).

<sup>2</sup>Ali Artun, *Sanat Manifestoları - Avangard Sanat ve Direniş*, İletişim Yayınları, İstanbul 2010, ss. 11-66. <http://www.aliartun.com/yazilar/manifesto-avangard-sanat-ve-elestirel-dusunce/>, (Erişim Tarihi: 02.06.2019).

<sup>3</sup>Bryan Doubt, “Uluslararası Gotik,” (Çev. Gizem Aldoğan-Firdevs Candil Çulcu), *Sanatın Tüm Öyküsü*, Hayalperest Yayınevi, İstanbul 2014, s. 131.

Paris Metrosu girişinin önemli bir kısmını süsleyen arabesk motifler, demirden ve emaye çelikten yontulmuş göz alıcı formlar Art Nouveau stile örnek olarak gösterilebilir. Resimde Gustav Klimt, Georges de Feure ve Alfons Maria Mucha'nın eserlerinde kadın figürler; baş döndürücü, kışkırtıcı ve marazî yaklaşım içerisinde ele alınmıştır. Bu yüzden her tasarımcının metamorfoz sorununa farklı bir çözümü bulunmaktadır.

Ortaçağ'a ilham veren soylu, korkusuz ideal kadının sembolü; Tanrı'nın verdiği kutsal görevi taşıyan Jeanne D'arc, henüz daha on üç yaşındayken Azize Catherine, Azize Margaret ve Aziz Micheal'in ruhları ile önsezi yoluyla iletişime geçtiği rivayet edilir. Tanrı'nın onunla konuştuğunu, veliaht Prens Charles'ın Fransa kralı olarak taç giymesine yardımcı olması gerektiğini ülkesini kurtarma görevinin ona verildiği yanılmasıyla bir misyon olarak ülkenin gerçek hükümdarına Rheims Katedrali'nde taç giydirilmesi gerektiği yolunda kutsal bir kaderi olacağına inanan hayalperest bir haçlı şövalye olarak bilinmektedir.

Kutsal bakire-Haçlı Şövalye karakterinin Art Nouveau sanat akımındaki görsel yerini belirleyecek olan tezin birincil amacında Art Nouveau stilinde eğilim gösteren görsel yapıtların ve dekoratif ürünlerin çizimlerinde Ortaçağ'dan bu yana Jeanne D'arc'ın kahramanlıkları üzerine edebi tasvirlerin sınıflandırılmasını amaçlamaktadır. İkincil amacı: Gotik Romantizm ve Art Nouveau stilini kapsayan Jeanne D'arc temalı resimlerin karşılaştırılması. Üçüncül amacı: Tez, Romantizmin köklerindeki ulusal romantizm anlayışının mantığını ortaya koyarak Fransız milliyetçiliği içerisinde Jeanne D'arc'ın yerinin belirlenmesidir.

Tezin Kapsamı: Çalışma sürecine göre, ilk olarak Gotik unsurun açıklayıcı ifadesinin bağlantılarını Romantizm akımı ile birleştirerek öncüleri (Goya, Blake, Füssli), Ön-Raphael Kardeşler Birliği ve kurucu üyeleri (Rossetti, Millais, Burne-Jones)'in sembolist yaklaşımları ile Crane'in politik unsurun Ortaçağ üzerine yaklaşımlar ele alınmıştır. Tezin ikinci bölümde ise; Avrupa tarihine bakıldığında çoğunlukla kadın, baştan çıkarıcı ve ölümcül kadın (*femme fatale*) sıfatının atfedildiği bilinmektedir. Kadın tutkuyu ve şehveti simgeler ve aynı zamanda kutsal ve kahramanlık algısı da yerleşmiştir. Bu yüzden kadın, Gotik Çağın resim sanatında Meryem figürü, ilahi duyguyu masumiyet deryasında betimlenirken; Romantik akımda ise ressamların kadın figürünü hem kendi beğenileri hem de erkek seyirci beğenisi doğrultusunda haz duygusu ve seyirlik bir nesneye dönüştürüldüğü bulgulara varıldı. Gotik üslubun içinde barındırdığı tutkular;



mistik, ilahi, kasvet ve melankolik duygusu ile tam yetki vererek, bir anlamda romantik estetiğin habercisi olunarak; XIX. ve XX. yüzyılda tüm Avrupa’da, mitolojik, alegori, sembolizm alanında gizemli eserlerinin de etkisinde kalarak, Sanayi Devrimi’ne karşı çıkıp, Art Nouveau akımını oluşturmuştur. Akım, sanatın her dalında; mimari, resim, grafik, heykel alanlarında kendini göstermiştir. Art Nouveau akımı içerisinde barındırdığı Gotik Romantizm etkilerinin, sanatçıların ve diğer sanat dallarının ön plana çıkardığı kadın figürü eserler üzerinden gidilerek, Jeanne d’Arc kadın kahramana bağlanmıştır.

Art Nouveau, modernist bir stil olarak kültürel her üretimini içine alan bir dekoratif anlayış bütünü sergilemekle birlikte burada sembolizmin Art Nouveau ile olan ortak yakınlıklarını belirlemeye çalışılarak edebi eğilimler taşımalarının nedenselliği de ortaya konmuş olacaktır. Bu bakımdan tezin kapsamı içerisinde Art Nouveau, Avrupa’nın ve Amerika kıtasının çeşitli ülkelerindeki kültür ve sanat ağırlıklı metropollerinde zengin bir görünüm arz etmesinin ortaya konması üzerine diyebiliriz ki tezin kuramsal çerçevesi oldukça geniş bir spektrum göstermektedir. Böylelikle tezin araştırma evreninde grafik sanat yapıtlarına ağırlık verilerek Art Nouveau’nun sembolist gizemi, Japon zarafeti, ardıl izlenimci (*post-Impressionist*) ressamlar: Henri de Toulouse-Lautrec ve Gustav Klimt’in çizgilerinin zarafetini birleştiren görsel yapıtların kuramsal nitelikte irdelemelerini kapsayacaktır. Dolayısıyla tez, gündelik nesnelere sanat yapıtlarına kadar geniş bir spektrum gösteren böylesi kapsamlı bir konuyu sınırlandırma zorunluluğuna sahiptir. Bu kapsam genişliğinin getirdiği zorunluluk üzerine grafik sanat yapıtlarının örneklem evrenini temel alacaktır. Böylelikle grafik sanat yapıtlarında Art Nouveau stiline edebi eserlere işlendiği ve edebi eserlerden de belli temalarının görsel sanat yapıtlarına yansıdığı üzerinde durulacaktır.

Tezin Yöntemi: Tezde konu ile veriler; kitaplar, dergiler, makaleler, görsel materyaller üzerinden araştırma yapılacaktır. Tezin ana fikrini pekiştiren görsel, tanımsal verilere ulaşmak çalışmanın yöntemini oluşturacaktır. Teorik yöntemi ise; Tezde disiplinler arası karşılaştırmalı bir metin olarak zaman kesiti yönteminin kullanılmasıyla birlikte zaman derinliği yöntemi de gereken bölümlerde uygulanacaktır.

Araştırma Evreni: Tezde öne sürülen Art Nouveau Sanatı üzerinden Jeanne D’arc temasının üretimleri ve bu alanda yapılacak görsel araştırmalar tezin XIX. ve XX. Yüzyıl Avrupa’sının Fransa, İngiltere, Almanya, Amerika, Avusturya, İspanya, İtalya ve Hollanda–Belçika’daki kentlerinde yer alan kültürel ve sanatsal hareketleri araştırma

evreni olarak belirleyecektir. Ayrıca içerik olarak Browning ve Sir Thomas Mallory'nin, Shakespeare'den *Kral Arthur Destanı* ve Bernard Shaw'un *Ermiş Jeanne*'ı, Dante'den *İlahi Komedya*, Mary Shelley'in *Frankenstein*'i ve benzeri edebi külliyatın yanı sıra biçimsel olarak da kitap resimleri için Ortaçağ el yazmalarından ve kitap süslemelerinden yararlanılması da araştırma evrenini teşkil edecektir. Gotik ve romantik akımların birleşiminin olası sonucu olarak Art Nouveau'nun; mimari, dekorasyon, cam, tekstil, duvar kâğıtlarında, mobilya, iç dekorasyon, posterler ve politik propaganda afişleri, gizemli ve mitolojik resimlerin tümünü kapsayan yeni bir modernizmin görselliğini temsil ettiği düşünülürse; tezin araştırma evreninin kapsam genişliğinin daha da belirginlik kazandığı görülecektir.

**Veri Toplama Teknikleri:** Bu çalışmanın veri toplama teknikleri; kaynak tarama, görsel yapıtların incelemesi ve deneysel uygulamaların örnekleme, karşılaştırması ve yeniden tamamlanmasına dayanacaktır.

## BİRİNCİ BÖLÜM

### GOTİK ROMANTİZM ve KARA ROMANTİZM

Gotik sanat, XII. yüzyılın başlarında Fransa’da resim, heykel ve mimari alanında doğacı bir canlılığın veya mistik bir zarafetin izlerini taşımakla birlikte, stil olarak Avrupa’nın yapısal ve estetik tarzını ifade etmektedir. Gotik, “birbirini izleyen tarihsel dönemlerin korkularını ifade etmek için gereken söylemi sağlama konusunda her zaman çok yönlülük içermiştir.”<sup>4</sup> Gotik, karakteristik bir yapı gereği vahşilik, değişkenlik, doğalcılık, grotesklik, katılık-sertlik ve gereğinden fazlalıkla arabesk unsurları içinde barındırmaktadır. Terim olarak *gotik* sözcüğünün kökeni, İskandinav ve Doğu Avrupa kökenli ülkelerin İsa’dan sonra Romanın gücünü kırarak başkenti talan eden kabileleri; Yunan ve Romalı yazarlarca da *Got* ve *Gotlar* olarak adlandırılmalarından gelmektedir.<sup>5</sup> Kısacası bu terimler savaşa bağlantılı barbarlıkla eş anlamlı hale geldiler ve “yağmacılığa ve intikama olan düşkünlükleri karanlık çağı beraberinde getirdi.”<sup>6</sup> Gerçekten de bugün çağımızda *Got* sözcüğünün karanlık güçlerle, hâkimiyet kurma ihtirası ile kökleşmiş bir zalimlikle ilişkilendirildiği bilinmektedir. Bu Ortaçağ insanında Gotların acımasızlığının doğurduğu korku ve kinin ortaya çıkardığı aşırı reaksiyonların bir sonucuydu. Ayrıca Tanrı’nın, gönlünün alınmasına gereksinim duyan bir güç olarak görünmesi ile birlikte insanlık ve çevre arasında mutlu bir uzmanlaşmanın yolunu gözlemleyen klasik iyimserliğin bir antitezi olan Ortaçağ gotik sanatı, işte bu aşırı korku ve gerilim üzerinde oluşmuş olduğu düşünülmektedir.<sup>7</sup> Bunun nedeni toplumsal güç, karşı koyma, yıkım ve ölüm içgüdüsünün el birliğiyle korkuyu doğurmuş olmasından kaynaklanmaktadır. Ancak bu terim mimari bir üslubu anlatır hale gelerek en incelikli görkemine XIII. yüzyılın ortalarında Fransa, Almanya ve Kuzey Avrupa’da gelişen katedrallerle ulaşmıştır. Bilhassa Reims ve Köln katedralleri sayesinde bu zengin mimari ve süsleme anlayışında gökyüzüne erişme dürtüsü ile dünyevi yaşam tutkusundan sıyrılmayı amaçlamıştır. Ortaçağ gotiğinin insan ruhunu yücelterek; tanrısal gücü övmek uğruna, dönemin kiliselerine sipsivri kulelere ait yüce anıtlar inşa etmişlerdir. Bu görkemi süsleyen sembolizm, tüm taş ve inşa işçiliğinde görülen tutarlı anlamlar haline gelmiştir.

<sup>4</sup>Richard Davenport-Hines, *Gotik: Aşırılık, Dehşet, Kötülük ve Yıkımın Dört Yüz Yılı*, (Çev. Hakan Gür), Dost Kitabevi, Ankara 2005, s. 12.

<sup>5</sup>A.g.e.

<sup>6</sup>A.g.e.

<sup>7</sup>A.g.e.

Gotik sanatçılar, Avrupa’da dini sembolizmle resmedilmesine odaklanmış ve dünyevi değişikliklerle insanın estetik algısını değiştirmişlerdir. Sanat hayranlığı, insanın gözünde Tanrı’nın görkemliğini canlandırma amacı ile mutlak gücün sınırlarını göstermek için teknik hünere yaratıcılıktan daha fazla önem verilmiştir. Dolayısıyla Gotik Sanatçılar, sanatsal yaratıcılık veya düzenleme yetenekleri açısından Romalı ve Bizanslı ustalardan kazandıkları süsleme duygusuna sahiptirler. Sanatçıların ortaya koyduğu eserler zengin düşlemede gerçeği sadece dıştaki görünen özneler üzerinde aramayarak imgesel gerçekliği de fiili gerçekliği ifade edişleri kadar başarılı bir biçimde yaratırlar.

Gotik ressamalar, dini konular üzerinde çalışırken derinlikle ilgili gerçeklere eğilmekten çok olayın mistik ve ilahi yönlerini dikkate almışlardır. Özellikle kadın figürlerinde yüzlerin sakin bir görünüm ve sanki belli bir model örnek almışçasına hafif stilize edilmiş olan bir ifade kullanılmıştır. Bu figürlerin ifadesinde günlük yaşamı, acı ve hüznün, zarafet, güzellik ve denge içinde yaşamış bir hava verilmiştir. Gotik sanatında, Meryem figürleri geometrik kıvrımlarla birlikte zarif ve bol bükümlü yere kadar serilmiş giysiler giydirilerek yansıtılmışlardır. Böylelikle Meryem figürü, ilahi duyguyu masumiyetin bir temsili olarak izleyiciye aktarmıştır. Bu resimlerde parlak zırhlar içerisinde savaşa giden şövalyeler ile görkemli elbiseler giyen din adamları Meryem figürünün yanında diz çöküp şevkle dua edilirken resmedilmiştir. Romantik sanatın saf ve ince parlaklığı yerine; Gotik sanatın içerisinde barınan tutkuları, kasvet duygusuyla romantik sanatçılarına tam yetki vererek, bir anlamda Gotik ve Kara Romantizm estetiğinin habercisi de oldu.<sup>8</sup>

Kısacası Gotiğin imgesel gerçekliği ortaya koyması zamanla romantik anlayışın düşsel gerçekliğine nedensellik yaratacaktır. Sanatsal mirasını Gotikten devir alan romantik anlayış, politik ve estetik açıdan modern dünyanın gençliği olduğu kadar aynı zamanda tutkularının yanılttığı ve tarihin ihanetine uğramış bir kuşağın yaşlılığını da temsil etmektedir.<sup>9</sup> Esasen Gotik Romantizm, imgelem gücünün düşsel yanını yücelten yeni bir anlayışı belirtmek için ortaya çıkmış bir sanat üslubunu ifade etmektedir. Çünkü Akıl ve bilgeliğin önünde; insan duygularına önem verilen ve onu idealize edilmiş formlar aracılığıyla ifade etmeye çalışan, *Romantizm*’dir. Sanat, tüm formların ereği iken; bütün bağları kendin de kopartarak, öznel ifadeyi ve sübjektif içeriği yazılı olmayan

<sup>8</sup>Maria Christina Gozzoli, *Gotik Sanatını Tanıyalım*, (Çev. Solmaz Turunç), İnkılap ve Aka Kitabevleri, İstanbul 1982, s. 58.

<sup>9</sup>Kolektif, “Sanat ve Kültür: Dünya,” *Thema Larousse Tematik Ansiklopedi*, Sayı: 5, Milliyet Gazetecilik Yayınları, İstanbul 1994, s. 86.

anayasası haline getirmişti.<sup>10</sup> Sonuç olarak Gotik Sanat, Romantizmin bir uzantısı ve bir başlangıç noktasıdır.

Edebiyatta Gotiği incelediğimizde görülmektedir ki gotik olan ürkütücü üstünlükleri akla getirmekle birlikte Almanya’da gotik üslubun Ortaçağ’a özgü olanı belirtmek amacıyla oldukça geç kullanılmasına karşın, kısa zamanda edebiyat ve eleştiri alanına geçtiği görülmektedir. Bütün gotik yazarlar, dönemin hâkim otoritelerine karşı çıkan ya da savaşıyan bir güç halkası oluşturmak için, karanlık yönlerini ifade etmekten çekinmeyen ve bir o kadar da ahlaksızlıkla göze batan entelektüeller olarak karşımıza çıkmaktadırlar. Tüm gotik temalarında, her çağda egemenlik kaygısını değerlendirirken kültürel değerlerimize hem yabancılaşma hem de değişen nitelikler doğrultusunda; idealleştirilmiş hümanizmi yeniden yansıtmayı tarihsel bir süreç içinde amaçlamışlardır. *Korkutucu-Romantik*<sup>11</sup> olarak adlandırılan metinler edebi gotiğin bir parçasıydı ve XVIII. yüzyılda Almanların görüşleri bir süprüntü kapsamında değerlendirilmekteydi. Ayrıca söz konusu eserlerin etkisiyle ya da Horace Walpole’un<sup>12</sup> çok yanlış anlaşılmiş romanlarının etkisiyle yazılmış birçok İngiliz gotik öyküsü ve romanı da dâhil edilirse gotik eserlerin çoğu değersiz edebiyat eserleri olarak karşımıza çıkmaktadır.<sup>13</sup> Walpole, Güç tutkusunun dürtülerin en doymak bilmezi ve en yok edici olan gotik edebiyattan betimlemeler yapmıştır. Örneğin Gotik üsluba benzeyen, romantik çağdan esinlenen *Strawberry Hill*<sup>14</sup> (**Resim 1.1.**) şatosu, Walpole’un kendi karakterini gösterdiği mimari eseridir. Bu mimari eserinde Walpole, duygusal ve şiirsel bir edebi olan *Otranto Kalesi*’inde<sup>15</sup> *alaycı ve taşlamaya dayalı havası*<sup>16</sup> olduğundan şatonun sahiplerinin yararsızlığı ve çaresizliğini ifade etmektedir. Çünkü Otranto Kalesi aslında *Strawberry Hill*’dir. Walpole’un Ortaçağ hayranlığını şişirerek korkutucu edebi eserlerinden biri olan *Otranto Kalesi*’nin anahtarı, Lady Marry Coke’a adanan sonede (şiirsel anlatım)’da yatmaktadır.<sup>17</sup> Ayrıca Roman da; *Manfred adında sert ve rahatsız edici bir tiranın yönetiminde, Otranto adını taşıyan bir ortaçağ İtalyan prensliğinde geçer.*<sup>18</sup>

<sup>10</sup>Anna-Carola Krausse, *Rönesans’tan Günümüze Resim Sanatının Öyküsü*, (Çev. Dilek Zaptıcioğlu), Literatür, İstanbul 2005, s. 53.

<sup>11</sup>*Schauerromantik*

<sup>12</sup>Zamanını, üsluplar ve beğeni kuralları üzerine düşünmekle geçiren, hali vakti yerinde İngiliz centilmenlerinin en dikkati çekeni, İngiltere’nin ilk başbakanının oğlu olan, ünlü Horace Walpole’dur.

<sup>13</sup>Richard Davenport-Hines, a.g.e., s. 17.

<sup>14</sup>Yeni-Gotik bir villa, Horace Walpole, Richard Bentley ve John Chute *Strawberry Hill*, Twickenham, Londra, 1750-1775 dolayları

<sup>15</sup>*Castle of Otranto*, 1764

<sup>16</sup>Richard Davenport-Hines, a.g.e., s. 167.

<sup>17</sup>A.g.e., s. 168.

<sup>18</sup>A.g.e.

XVIII. yüzyıl boyunca kesin bir çizgi izlemeyen *gotik* edebiyat; insan kimliğini doğaçlama unsurlardan kurtarıp, sürekli gelişen gotik eylemler olarak yeniden tasarlanmasına yardımcı olmuştur. Bu sayede *gotlar*, insan varlığının üstünlüğünü değişmeyen içsel benliğin dürtülerini kabul etmediğinden, yeniden var olmanın etkisiyle acı ve hazzı yansıtmışlardır.

Acı ve hazzın yarattığı yeniden var olmanın etkilerini inceleyen Edmund Burke'nin *Yüce ve Güzel Kavramlarımızın Kaynağı Hakkında Felsefi Bir Soruşturma*<sup>19</sup> adlı eserinde de ifade etmektedir. *Got*'ların acı ve hazzı yansıttığı düşüncesine göre; Burke, *en doğal etki biçimleriyle acı ve hazzın, her birinin mutlak bir nitelikte olduğunu ve birbirinin varlığının diğerinin varlığına bağlı olmadığını düşünme taraftarı*<sup>20</sup> olduğunu açık bir şekilde anlatmaktadır. Bu noktadan itibaren Burke, insanın varlığının sayısız toplumsal, duygusal ve biçimsel taklit yönünü tüm eylemlere yapılandırıldığının farkına varmıştır. Ve bu taklidin yüksek zekâ gerektiren bir başarı ulaşma çabası, pek de zekâ gerektirmeyen yapmacık bir dublörlük, orta bir seviye de zekâ gerektiren bir kopyalama formu olasılığını söylemektedir.<sup>21</sup> Çünkü “bu taklitçi varoluşu bütün bireyleri birbirlerine karşı ortak yükümlülük hisseden bir tür olarak kabullenmekte ve bunu toplumun en güçlü bağlarında biri olarak görmektedir.”<sup>22</sup>

Sanatın taklidi üzerine söylenen düşüncelerin, toplum da kendimizi baskı altında hissetmeksizin son derece tuhaf bir duygu içinde edebiyatta, şiirde ve ya resimde temsil edilen nesnenin gerçek hayatta görmeyi istediğimiz türden olarak gereksinim duyulmaktadır. Sanatçının taklitten bahsetmek istediği etik duygunun yanı sıra acı ile haz birbirinin ayrılmaz olduğu gibi, güç de bizim üst konumda olanların bize yaşattığı bu korkunun unsuru haline gelmiştir. Bu yüzden, Goya'nın, *Los Caprichos (Resim 1.2.)* adlı eserinin altıncı parçası için yazdığı Gotlar için, “dünya bir maskeli balodur; suratlar, giysiler, sesler, her şey uydurmadır. Herkes aslında olmadığı gibi görünmek ister; herkes kandırır ve hiç kimse hiç kimseyi tanımaz.”<sup>23</sup> Bu söylem, gotik dünyasında parçalanmış karakterlerin ayrılmaz bir parçası olup, başkalarının mutluluğunu kaçamak taklitler uygulayan savunmasız ve aciz bireylere indirgemektedir.

Gotiğin ulaşmak istediği bakış açısı irdelendiği takdirde felsefecilerin kafasını kurcalayan güç ilişkilerini sergilemek için kullanılan sado-mazoşizm, her yerde geçerli

<sup>19</sup>A *Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*

<sup>20</sup>Edmund Burke, *Yüce ve Güzel Kavramlarımızın Kaynağı Hakkında Felsefi Bir Soruşturma*, (Çev. M. Barış Gümüşbaş), BilgeSu Yayınları, Ankara 2008, s. 36.

<sup>21</sup>Richard Davenport-Hines, a.g.e., s.19.

<sup>22</sup>A.g.e.

<sup>23</sup>A.g.e.

düzen ilişkileri, yüzyıllar boyunca Aristoteles'in *Efendi-köle* paradigmasına dayanmıştır. Bu paradigma öğretisinde efendilik mazoşizme götürür ama kölelikten mazoşizme çıkan yol bize daha kısa görünür. Başka bir deyişle arzu ettiklerimizi ulaşılmaya çalışmak ve başarısızlığın verdiği hayal kırıklığı tarafından gerçek bir tanrıyı, kendi girişimlerinden etkilenmeyen bir varlık olarak ortaya çıkarabilecektir. Anladığımız kadarıyla metafizik arzu her zaman köleliğe, başarısızlığa ve utanca itmektedir. Aslında felsefiyi gerçekliğin farklı düzenlerinden ayıran geniş spekülatif bireşimler daha önceleri de görülmüştür:

Aristoteles'den önce Platon, Descartes'dan sonra Spinoza ve Leibniz, Kant'dan sonra Fichte ve Schelling bunlar arasında sayılabilir. Ama tarihin yaratıcısı olarak zaman ve oluşu, değişme ve gelişmeye hepsi yer vermemişlerdir.<sup>24</sup>

Nitekim XVIII. yüzyılın sona erip XIX. yüzyılın başladığı yıllarda Hegel, *Efendi-köle* arasındaki ilişkiyi *Tarih Felsefesi* adlı eserinde irdelemiştir. Buna göre;

Hegel diyalektiği uyarınca, kölelik ve efendilik çelişkisinden yaratıcı bir devingenlik, bir başka deyişle, *tarihsel değişim* doğar. Bu çelişki şöyle açıklanabilir: bir yandan efendi, köle tarafından tanınmayla yetinmez. Kendi konumunda olanlarca; yani, diğer efendilerce de tanınmak ister. Yaşamını tehlikeye sokarak köle tarafından tanınmayı sağlayan efendi, bunu yetersiz görmeye başlar. Böylece, efendi bu kez diğer efendiler tarafından tanınma, bir başka anlatımla, onların köleleştirme savaşımına girerek, yaşamını yeniden tehlikeye atar.<sup>25</sup>

Diyerek *Tarih Felsefesi* eserinde Hegel, gücünün tanınması için zalimin kölesi üzerinde tehdit düzeyinde şiddet uygulayarak gerçekleştirdiği bu üstünlüğün yalnızca kuramsal ya da yüzeysel olduğunu vurgular. Tıpkı mazoşizm de olduğu gibi uygulamada da efendi üstünlüğünü kabul ettirmek için diğerlerini sınırlama ya da öldürme yoluna gidemez; bunun için uygun davranış biçimlerini çiğnemesi ve kabul görmeyi, bu en çok istediği şeyi tehlikeye atması gerekir. Burada efendi, özgür denetime sahip olmasına rağmen aslında konumu için köleye gereksinim duymaktadır ve kölenin de bir kez konumunun farkına varması olasılıkları; aralarındaki güç ilişkisinin değişkenliğinin her an değişeceğini ifade edecektir. Her efendi kendisinden başka bir efendi tanımaz, bu nedenle yeni savaş çanları çalarak egemenlik arayışı doğar. Köle ise, hayatta çektiği ıstırabı nedeniyle özgür olmayı düşlemiştir. Kölede oluşan özgürlük arayışı bilinçli bir hal alır; kendi gücünün efendi gücünden daha büyük olduğunun idrakine varmaya başlar. Bu durumda köle aklını kullanma ile toplumsal-bireysel koşulları değiştirme olanağını, yani

<sup>24</sup>Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Seçilmiş Parçalar*, (Çev. Nejat Bozkurt), Remzi Kitabevi, İstanbul 1986, s. 19.

<sup>25</sup>Onur Bilge Kula, *Hegel Estetiği ve Edebiyat Kuramı-I*, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, Sayı: 312, İstanbul 2010, s. 308.

toplumsal devrim yaratma olanağını içinde barındırır. Efendi ile köle bağlamında bu devrim, kendi içinde nedensellik, salt nesnelere biçimlendirilir ve duygusal algılara yol açar. Bu nedensellik Aydınlanmanın düşünce etkinliğiyle oluşan özgürlük, akıl ve düşünen ilişkisinde kişinin özgürlüğüdür. Doğası gereği insan özgür olmayı bireysel öz-bilinç sayesinde kendi ereği olarak görür. Hegel'e göre; *öz-bilinç, bireyin kendince özgürleştiği veya özerkleştiği ölçüde, başka öz-bilinçler için de özerkleşmiş olur.* Böylece, bilinen öz-bilinç kendisinin dışına çıkarak başka öz-bilinçlerle etkileşerek çok yönlü anlatımlar ortaya çıkar; gerçekte bu durum tek bir öz olmaya ulaşma çabasıdır.<sup>26</sup> Jean Jacques Rousseau'nun 1762 yılında yayınlanan *Toplum Sözleşmesi*<sup>27</sup> adlı eserinde, öz bilincin kendince özgürleştiği durumlarda bile "insan özgür doğar [ancak sonrasında] ve her yandan zincirlenmiştir."<sup>28</sup> Ardından "birçok insan, kendisinin diğerlerinin efendisi olduğu inancını taşır, ama onlardan daha fazla köledir"<sup>29</sup> sözüyle gücün sosyal eşitsizliği doğuran yönünü ve tarihsel kimliğin<sup>30</sup> algısını bizlere aktarır.

Hegel'in *Tarih Felsefesi*'nde alt felsefi bir sorunsal olan yöneten ile yönetilen arasındaki ilişkileri, Hegel'den önce ele alan diğer filozoflar da kendi tarihi süreçleri üzerinden çıkarımlar yaparak tarihsel değişimin temellerini ve yasalarını tanımlamaya çalışmışlardır. Somut anlamda ilk örneği Fransız yazar Denis Diderot'un *Kaderci Jacques ile Efendisi*<sup>31</sup> adlı yapıtıdır.<sup>32</sup> Daha sonraları tarih felsefisi üzerine Hegel, Marx ve sonrasında Brecht'e değin uzanan *Efendi-Köle İlişkisi* ve bu ilişkinin diyalektiğini kuramsallaştırmanın çıkış noktası olmuştur. Aslında sorunsalın altında yatan temel olgu "toplumsal ve politik iki yapının, feodalite ve burjuvazinin -Fransız Devrimi ve Napoléon savaşları ile sarsılan Avrupa sahnesine değin süre gelen- dengesinin"<sup>33</sup> bozulmaya başladığının işaretleriydi. Yine İngiltere'de endüstrinin başlamasıyla eski yaşam biçimlerinin temelinden sarsılması ve bu sürekli değişim karşısında filozoflar kendilerini çelişkiler ve onların yarattığı bunalımlar üzerinde derin düşüncelere sahip olmuşlardır. Böylece çağın ilk yarısında insanların tedirginliğine yanıt ararken aynı zamanda doğanın düzenini ve insan yapısını açıklamaya çalışan büyük öğretiler dönemi başlamış oldu. Gerçekten de;

<sup>26</sup>Onur Bilge Kula, a.g.e., s. 309.

<sup>27</sup>*Le Contrat Social*

<sup>28</sup>Richard Davenport-Hines, a.g.e., s. 143.

<sup>29</sup>A.g.e.

<sup>30</sup>*Toplum Sözleşmesi* eserinde Rousseau, insanların, erdemleriyle hareket eden yurttaşlar, yani yurtsever insanlar olabilecekleri, demokratik, eşitliğe dayanan bir toplumun ilkelerini koyar.

<sup>31</sup>Bkz. Denis Diderot, *Kaderci Jacques ile Efendisi*, (Çev. Adnan Cemgil), Sosyal Yayınları, İstanbul 1984.

<sup>32</sup>Onur Bilge Kula, a.g.e., s. 303.

<sup>33</sup>Georg Wilhelm Friedrich Hegel, a.g.e., s. 19.



Maistre ve Bonald'ın geleneksel felsefelerinden, Saint-Simon ve Fourier'nin toplumsal kavramlarına, Kant sonrası idealizmlerden Auguste Comte'un pozitivismine değin tüm bu öğretiler, insanlığı temelde tarihsel bir gerçeklik olarak ele almışlardır.<sup>34</sup>

Oysa insanlığı temelde tarihsel bir gerçeklik olarak ele almadan önce, “bir giz, doğüstü ve Tanrı kayrasına bağlı bir şey gibi anlaşılmış; insan, tarihini yapan olarak değil de, yalnızca uygulayan bir varlık olarak görülmüştür.”<sup>35</sup> Bu görüştekilerin bakış açısı ile söylenebilirse, bütün tarih, “insanlara Tanrı tarafından dikte edilmiş vahiy'e dayalı bir düzenin açıklanmasından başka bir şey değildir.”<sup>36</sup> Ve böylesi bir mutlak idealist görüşe paralel olarak Tanrı'nın Jeanne D'arc'la konuşarak kutsal bir kaderi olacağını ve bu kaderin ülkesini kurtarma görevinin ona verildiği yolundaki mistik misyonunda olduğu gibi, Jeanne D'arc, tarihini yapan olarak değil, sadece uygulayan bir varlık olarak örneklendirilmektedir. İşte Gotik söylemin filozofu olarak belirlenmesine rağmen Hegel'de felsefi anlamda değerlendirildiğinde gotik edebiyat ve sanatta karşılaştığımız özgürlük sorunu; esasen eserlerde incelenen kahramanların “kendi iradelerine ne kadar az şeyin bağlı olduğunun ve kendilerinin asla tam olarak kavrayamadıkları ama itaat ettikleri gücün vasıtası olduklarının bilincindedirler.”<sup>37</sup> Ancak bilindiği üzere Hegel'den önce Kant ile birlikte *felsefe ve doğruluk* (hakikat) kavramları *insansal* bir boyut ve nitelik kazanmıştır. Gerçekten de “Kant'ın bilge öğretisi Tanrı'dan ya da Varlık'tan kaynaklanma anlayışına bir son vererek, bilgiyi insan zihninin ve eylemin gelişip ilerleyen bir ürünü olarak belirlemeye yönelmiştir.”<sup>38</sup> Kant'a göre mantığın acımasız karanlık yüzünün kullanılması, doğanın özü gereği iyi ya da güzel olup olmadığından kuşku duymamıza sebep olur. İnsan mantığı, var olan bir bilgiyi ya da nesneyi bedeninde ayırma, bir kavram biçiminde, kendi egemenliği altına alma, bir başka deyimle bağımsızlaşma gücüne sahiptir. İnsanın doğasında zalimlik, kâbuslarla dolu sınırsız aklın güçlü ışığıyla aydınlanmış bir evrende tek gayesi olan zevke ulaşmak yolunda harcadığı çaba, acı çekmekten geçiyor.<sup>39</sup> Sonuçta sanat, gotik kahramanların içinde buldukları tarihsel şartlarda “sürekli bir riskin mevcut olduğu ve hiçbir şeyin korunmadığı bir dünyanın korkularını her zaman açığa vurmuştur. Gotik, acıyı zevke dönüştürmenin sınırlarını [zalim bir kahramanlık olarak] sergilemektedir.”<sup>40</sup> Ve bu noktada Efendi-Köle

<sup>34</sup>Georg Wilhelm Friedrich Hegel, a.g.e., s. 19.

<sup>35</sup>A.g.e., s. 20.

<sup>36</sup>A.g.e.

<sup>37</sup>Richard Davenport-Hines, a.g.e., s. 144.

<sup>38</sup>Georg Wilhelm Friedrich Hegel, a.g.e., s. 21.

<sup>39</sup>Umberto Eco, *Güzelliğin Tarihi*, (Çev. Ali Cevat Akkoyunlu), Doğan Kitapçılık, İstanbul 2006, s. 269.

<sup>40</sup>Richard Davenport-Hines, a.g.e., ss. 22, 23.

ilişkisi dışında mazoşizmin esasen insanın doğasında mevcut olan kötülük sorununa değinmemize de olanak tanımaktadır. Çünkü Klasik Gotik'te yer alan ilk günahın varlığına ilişkin kalıcı mesajlar, ileri de modern gotiğin tüketicilerine çok çeşitli eserler sunacaktır. Örneğin Salvator Rosa'nın dehşetin çekiciliğini gösterdiği tablolarında kompleks olarak yer alan alegorik ve tarihsel içerikli resimler; *Talih*<sup>41</sup> (**Resim 1.3.**) ve *Regulus'un Ölümü*<sup>42</sup> (**Resim 1.4.**) bu çizgi de iddialı yapıtlardır. Ancak Rosa'nın *Büyücülük Sahnesi*<sup>43</sup> (**Resim 1.5.**) adlı eseri gotik imajın kusursuz bir örneği olarak karşımıza çıkmaktadır. Resimde “cadı, yaşlı adam ve örtünmüş refakatçi, bir aldatma ve ihanet tablosu oluşturan kötü görünümlü figürlerdir.”<sup>44</sup> Aslında ressam, resimde betimlenen birbirileriyle ilgisiz görünen figürlerle adeta korkuların ve fantezilerin insanın içinde oluşunu ima etmektedir. Yine de tablodaki kambur ve eğik duruşlu kadınlar çarpık düşünceleriyle meşgulken, kıskançlık ve sinsilikleri şehvetlerinden daha iğrenç olan bu kadınların tüm ilgisini çeken güç, gotik edebiyatta çok yerleşik olan yasa dışı arzuları yansıtmalarından dolayı aşırı kötü niyetlerle doludurlar.<sup>45</sup> Gerçekten de resmin sağından tuhaf canavarlara binmiş iki cadı doğurganlığı ve büyümeyi yok eden kötü kadınlar olarak yaklaşmaktadırlar. Gaddar suratlı cadının elinde kurban edilmesi gereken kundaklanmış masum bir bebek vardır, bu esnada manzara, gün doğumunun yakın olduğunu ima etmektedir ki bu durum ufuktaki dehşet verici mavi ve altın renkli çizgilerden anlaşılmaktadır. Rosa, kötülüğün güçlerini davet için kullandığı büyülerin malzemesini sıralayacağı cadı konulu şiirlerinde de benzer kötülük teması yinelenmektedir. Fakat Ruskin, ondan bahsederken kutsallık duygusu olmayan ve yalnızca inceliksiz ve berbat olanı gördüğünü yazarak onun akıl dışı, karamsar, korkutucu ve esrarengeç olduğunu belirtir. Bu noktada resim sanatının yepyeni bir anlayışla XVII. yüzyılın sonlarında ortaya çıkışında Rosa, büyük bir önem taşır. Onun üzücü, korkunç ve hatta dehşetinin bize çok çekici gelmesiyle birlikte sahip olduğumuz tüm değerlerin güçle gösterilmesi, esasen insan doğasına dair genel bir beklentidir. Rosa, bu beklentiye kasvetli bir manzara içinde hortlaklar, cadılar ve tüyler ürpertici bir atmosferde tasvir eder. Onun resimlerinde zevk ve keyif kavramlarının güzellikle bağdaştırılmış olmasının bu dehşet duygusunun nasıl olup da hoşla gittiğini; bize merak edici bir heyecanla izletir.<sup>46</sup> Sanatçı yaşamın içinde hareket eden karanlık güçleri yakalama konusunda ustalaşmış olarak

<sup>41</sup>Fortune, 1658.

<sup>42</sup>Death of Regulus, 1662.

<sup>43</sup>Scene of Witchcraft, 1646.

<sup>44</sup>Richard Davenport-Hines, a.g.e., ss. 32, 33.

<sup>45</sup>A.g.e.

<sup>46</sup>Umberto Eco, 2006, , a.g.e., ss. 288, 289.

insanoğlunun özünde iyi olduğuna dair fikri alaya almakta ve böylelikle insanda iyilik değil; karanlık güçlerinin hakimiyetini görmektedir. Burada ruhun bedene dalıp gitmesi, içimizdeki varoluşun özgür canlılığını, zevk uyandıran şeyin tanımlanmasından, hatta belirlenmesinden kaynaklanan zevkten çok iradeye dönük keyfi davranışların nesnel estetik potansiyelin üzerinde durmaktadır.<sup>47</sup> Salvator Rosa korku ve fantezilerin insan ruhunda oluşunu ve bunların gizli bir zevksizliğini göstererek bizdeki tedirginliğin titrek bir şekilde tablonun her köşesinde hissedilmesini anlamaya itmektedir. Sonuç olarak Rosa, herhangi bir dönemden ya da ulustan doğamayacak kadar evrensel ve temel duygulara yönelik imajlar sağlamış oldu. Bu imajlar; akıldışı, karamsar, korkutucu ve esrarengiz bir tahminlik duygusu aşılamaktadır. Ruskin, onun çalışmalarını kayıp bir ruh hissini en belirgin biçimde veren ressamlardan biridir diye açıklayarak, Gotik resmin temsili rolünü Rosa'nın eserlerinde görüldüğünü onaylamaktadır. Elbette Rosa, resim sanatında yepyeni bir anlayışla XVII. yüzyılın sonlarında İngiltere'de ortaya çıktığında o vahşi kayalıkları, çağlayanları ve parçalanmış ağaç görüntüleri ile İngilizlerin yabancı tür manzaraların resimsel niteliğini görmelerini sağladığını da bilmekteyiz. Onunla birlikte Claude-Lorrain, yıkılmış tapınaklarla antik dünyanın diğer örnekleri ile çeşitlendirdiği geniş manzaraların resimsel niteliğini benimsedi.<sup>48</sup> Ancak Rosa'nın uçurumları, kupkuru ağaçları, acımasız haydutları ve pervasız, tuhaf şekilde silahlanmış münzevileri, Watteau, Fragonard ve Boucher'a ulusal bağlılığı olan Fransız koleksiyoncuların zevkine asla hitap etmedi.<sup>49</sup> Rosa da olduğu gibi, yalçın kayalıklar üzerinde bodur ağaçlar ve upuzun sarmaşıklar, kayalıkların tepesinde terk edilmiş binalar, İngilizlerin dağ manzara yaklaşımı Thomas Burnet'in etkisi altında büyük ölçüde yenilenmekte görülmektedir. Nitekim Burnet'e göre dağlar yalnızca büyük yıkıntılardı; ancak bu halleri ile doğanın muhteşemliğini tıpkı Romalıların eski tapınakları ve yıkık amfi tiyatrolarında olduğu gibi göstermektedirler. Esasen burada insanın kibirliliği hakkında çıkarılacak bir ders vardı: "üstüne titrediğimiz dünyamız ne kadar da kaba bir kütle..."<sup>50</sup> Gerçekten de Burnet'in betimlediği dağ manzarası tüm gotik dehşetiyle düşüşün ürünü ve simgesi olarak tanımlarken betimlenen araziler ihtirasın cezasını inlemektedir. Gotik etkiye sahip bu görünümün içerisinde dağ manzaraları potansiyel kazalar nedeniyle hala korku vericiydiler. Nitekim Thomas Gray, "1739'da Fransız Alplerinde, dağların gereğinden

<sup>47</sup>Umberto Eco, *Ortaçağ Estetiğinde Sanat ve Güzellik*, (Çev. Kemal Atakay), Can Yayınları, İstanbul 2012, s. 147.

<sup>48</sup>Richard Davenport-Hines, a.g.e., s. 35.

<sup>49</sup>A.g.e., s. 35.

<sup>50</sup>A.g.e., s. 38.

fazla korkutucu olma özgürlüğünü kullanır. Ve bu dağın taşıdığı dehşet, *bana onun güzelliklerini düşünmeye zaman bırakmayacak kadar fazla tehlike içeriyordu*,<sup>51</sup> diye yazdığında memnuniyetini, yalçın kayalıklar ve şelaleler arasında geçirdiği anları en huzurlu, en romantik ve en hayranlık uyandırıcı manzaralar olarak dile getirir. Yarım yüzyıl sonra kültürel çağrışımlar için bir alan niteliği kazanan bu kısa gezintiler ve seyahatleri Horace Walpole ise bu dağları *muhteşem ıssızlıktaki geniş manzaraların yalnız efendileri*<sup>52</sup> olarak anlatıyordu. Bu muazzam uçurumlar, dağlar, akarsular arasında 1778'de *La Grande Chartreuse*'a giderken kendisini ortamın dehasına kaptırarak manzara felsefesinden heyecanlanmıştı.<sup>53</sup> Ayrıca Salvator Rosa, gelecek yüzyılın İngilizlerine dağlara olduğu kadar ağaçlara ilişkin yeni bir algılama da esinlendirmiş oldu. Lawson'da ölü ormanları anlatıyordu; ancak Rahip William Gilpin, Salvator'un eserlerini harap olmuş ağaçların güzelliğinin kanıtı olarak gösteriyordu. Gilpin, *bomboş bir gövdesi, ya da ölü bir dalı, sarkık bir kolu ya da ölmekte olan bir dalı olan yaşlı bir ağaçtan daha güzel olan ne var?*<sup>54</sup> diye sorduğunda estetik olarak ebedi hayal gücünü sürdüren manzaralardaki orman imajını sorgular. Nitekim Shakespeare'in orman imajını akıllarda iz bırakacak düzeyde kullanmış olması; ormanın Gotik hayal gücünde özel bir rolü olduğunu kanıtlar. Yazarın Macbeth'in beşinci sahnesinde habercinin tepede nöbetçilik ederken ve etrafı izlerken Birnam Ormanı'na doğru bakarken bir dakika sonra ormanın hareket etmeye başladığını gördüğünü söylemesini Macbeth kızgınlıkla reddederek; *yalancı köle!*... Diye bağırır. Haberci;

*Bu sözlerim doğru değilse, öfkenizin acısına katlanmaya razıyım.  
Üç mil ötede ormanın bize yaklaştığını görebilirsiniz.  
Korular bu tarafa doğru geliyorlar.*<sup>55</sup>

İngiliz ressamlarının çoğu, XVIII. yüzyılda Shakespeare'in başyapıtı olan Macbeth'den esinlenmiştir. Gotik hayal gücünde saklı olan korkunun ve kötülüğün eş zamanlı olarak hem edebiyatta hem de resim sanatında tragedyalardan esinlenildiğini söyleyebiliriz. Oysa XVII. yüzyıl şiirlerinde peyzajın edebi etkileri mülkiyet ve güçten kaynaklanan refahı belirtmek için kullanılmasına rağmen aslında yolculuktaki kısıtlılıklar yüzünden ne Shakespeare ne de John Dryden<sup>56</sup> yaşadıkları sürece dağ görmedikleri düşünülürse orman imgesine ne denli sıklıkla sarıldıkları daha iyi anlaşılabilir. Nitekim Dryden'in engebeli

<sup>51</sup>Richard Davenport-Hines, a.g.e., s. 39.

<sup>52</sup>A.g.e.

<sup>53</sup>Bkz. Guy Chapman, *The Travel Diaries of William Beckford of Fonthill*, I (1928), pp. 281,82.

<sup>54</sup>Richard Davenport-Hines, a.g.e., s. 40.

<sup>55</sup>William Shakespeare, *Macbeth*, (Çev. Aksu Büyükatlı), Felsefe Kulübü Yayınları, İstanbul (t.y.)

<sup>56</sup>John Dryden (1631-1700) İngiliz şair ve tiyatro yazarı.

manzaralara yönelik düşünceleri, bu konudaki bilgisinin dolaysız olmaktan ziyade kuramsal olduğunu göstermektedir.<sup>57</sup> Onun asıl tutkusu yaşadığı çağın anlayışını, ritmik ve canlı bir imgeyi yaratmadaki başarısı ile sonuçlanır. Sonuçta Shakespeare'in Macbeth'i ve diğer tragedyalarından esinlenen *Gotik Romantizm* döneminde Salvator Rosa'nın ürkütücü imajları, çağın gotik edebiyatının ve resim sanatının esas manzarası haline gelmiştir. Örnek vermek gerekirse; Ann Radcliffe'in *Adolpho'nun Gizleri*<sup>58</sup> adlı eserinde hapsedilen kadın kahramanın çaresizliğini ve umudunu kişileştirmek için orman imgesinden yararlandığını görmekteyiz.<sup>59</sup> Nitekim Gotik hayal gücündeki özel rolü için verebileceğimiz örneğe göre;

Shakespeare'in dört büyük tragedyasının kötülük üzerine yazdığı en derin ve en olgun fantezisi olarak "Macbeth'deki kendine özgü kötülük, Ortaçağ'ın yarı karanlık, ilkel atmosferinde kanlı bir saltanatın şiirsel öyküsüne doğru gelişir."<sup>60</sup> Macbeth'de geçen şiirsel anlatım, tıpkı Salvator Rosa'nın vahşi manzaralarına denk düşen orman imajının en derin fantezilerini yansıttığı gibi, yaratıcı bir dokuya sahip olan tragedyasında genellikle nefret motifi dikkatimizi çeker. Günler geçtikçe daha çok kişinin canını kıyan Macbeth Kralı, "önce kendinden önceki Kral'ı, sonra cinayetin tanıklarını öldürür, daha sonra da ondan kuşkulananları ortadan kaldırır."<sup>61</sup> İşte burada nefretin bir motif olarak dikkati çeken özelliği *Hamlet, Troilus ile Cressida* ve *Kral Lear* adlı tragedyalarında, "insanoğlunun hedefe varmadaki ısrarını, dünyadaki çelişkileri ve uyumsuzları içindeki doyumsuzluğunu izleriz."<sup>62</sup> Oyunlardaki kötülük, insanın olumlu isteklerinin inkârı olarak düşünüldüğünde aslında tragedya kahramanları insancıl düşüncelerin bir yorumcusu olarak düşünen Shakespeare, kötüye değil *iyi olana* işaret etmektedir. Fakat Macbeth'de hüznün değil, hiçlik vardır ve bu nedenle kötülük görece değil mutlak bir kavram olarak karşımıza çıkmaktadır ki bu tragedya, "cehennemden işkencelerini gösteren bir karabasandır. Buradaki kötülük mutlaktır, dolayısıyla insanlığa yabancıdır, bu yüzden insanlık dışı ve doğaüstü bir temele oturtulmuştur."<sup>63</sup> Shakespeare'in tragedyalarındaki

<sup>57</sup>Bkz. John Dryden, *The Indian Emperour* (1965) için itiraf.

<sup>58</sup>Bkz. *The Mysteries Adolpho* (1794), Üçüncü kitap, bölüm sekiz

<sup>59</sup>(...) sonra, upuzun tepeleri salınmaya başlarken, bir çam ormanının arasından, soldan, derinden homurdanan rüzgâr aşağıdaki ağaçlığa doğru, ağaçları neredeyse köklerine kadar eğerek esti; uzun uzun yankılanan güçlü rüzgâr, esip geçerken, sağdaki diğer ağaçlık sanki bu sesli ağıt'a yanıt verir gibiydi ve daha da ötedeki diğer ağaçlar da bu sesi yumuşatıp fısıltıya dönüştürdü, sessizlik içinde solup gidene kadar. Richard Davenport-Hines, a.g.e.

<sup>60</sup>Özdemir Nutku, *Shakespeare Oyunları Üzerine Bir İnceleme: Gecenin Maskesi*, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul 1995, s. 82.

<sup>61</sup>Özdemir Nutku, a.g.e., s. 82.

<sup>62</sup>A.g.e.

<sup>63</sup>A.g.e., s. 83.

grotesk ve gotik üslubundan ve yarattığı muhalif (antagonist) karakterlerinden etkilenen İngiliz roman ve şiirini temsil eden romantik öncüler, yeni bir çağda kurgusal anlatımları ile edebi kötülüğün canı karakterlerindeki şeytani yapıyı sergileyerek ataerkil kültürün politik yapısına ışık tutmuşlardır. Çünkü “edebiyatta kötülük eş zamanlı bir çakışma ile sosyal, ahlaki ve dinsel bir varoluşta birleşirler.”<sup>64</sup> Dinsel, sosyal ve ahlaki çevredeki davranışlarla ilişkili olarak söz konusu karakterlerin kötücülüğü sadece basit ve kesin bir gereklilik içerisinde açıklanamadığı gibi ayrıca sosyal yönleri politik yönlerinde ayrı tutulmamalıdır.<sup>65</sup> Bu konuda Mary Douglas’ın<sup>66</sup> öne sürdüğü gibi söz konusu “politik etkiler; yerleşmiş resmi politikaların gelenekleriyle sınırlandırılmayacak kadar tüm sisteme dağılmış bir yapı” sunmaktadır.<sup>67</sup> Çünkü toplumsal bir formasyon olarak siyasi yapı kültürel bir formasyonun oluşumunu geneller. Gerçekten de toplumsal evrimin sonuna ulaşmış olmadığımız düşünüldüğünde sanayi devrimi insanların yitirilmiş davalarının kimisinde henüz çare bulamadığımız toplumsal kötülüklerin ipuçlarını yakalayabiliriz. William Blake’in 1798’de söylediği gibi; *hayvan ve fahişe sınır tanımaksızın hükmediyorlar*,<sup>68</sup> diyerek insan soyunun düşmanlarıyla mücadelenin kökenine işaret eder ki, Edward Palmer Thompson 1963’de yayınladığı *İngiliz İşçi Sınıfının Oluşumu* adlı eserinde Blake’in özdeyişini İngiliz işçi sınıfının toplumsal ortamının imgelem diliyle bir ifadesi olarak nitelemiştir. Shakespeare oyunlarında cinayetler, suikastlar, intiharlar, düellolar, işkence sahneleri, *ırza geçmeler*<sup>69</sup> ve savaşlarda ölesiye çarpışmalar yer almaktadır. Bununla birlikte hayaletler, periler, gulyabaniler, büyücüler, uçan ruhlar, fallar geliştirilmekte ve böylelikle doğaüstü olaylar ve acımasızlıklar birlikte ele alınmaktadır. Olası olarak Shakespeare’in bu tür acımasız gösterilerden hoşlanmamış olduğu düşünülse bile yaşadığı toplumun doğal ve politik şiddet potansiyelini gözler önüne sermiştir.<sup>70</sup> Oyunlarında heyecan ve şiddet imleyen sahnelemeler içermesi izleyicilerin tiyatroya akın etmelerinin doğal bir neticesi gibiydi. Doğal olarak izleyiciler içerisinde potansiyel olarak kültürlü izleyiciler kadar alt

<sup>64</sup>Christopher Thomas Cairney, “Antagonist Characters in the Early Gothic Novel: A Matter of Political Anxiety?”, Doğu Üniversitesi, İstanbul, s.21.

<sup>65</sup>A.g.e.

<sup>66</sup>Bkz. Mary Douglas, *Purity and Danger, An Analysis of Concepts of Pollution and Taboo*, Routledge and Keegan Paul, London 1966.

<sup>67</sup>Christopher Thomas Cairney, A.g.e., s.21.

<sup>68</sup>Edward Palmer Thompson, *İngiliz İşçi Sınıfının Oluşumu*, (Çev. Uygur Kocabaşoğlu), Birikim Yayınları, İstanbul 2004, s. 47.

<sup>69</sup>Lucrece’in *İrzina Geçilmesi*

<sup>70</sup>CebraİL Esen, “Shakespeare Oyunlarındaki Karakterlerin Yorumunda Diksiyon Enerji İlişkisi,” Bilkent Üniversitesi Müzik ve Sahne Sanatları Enstitüsü, Tiyatro Ana Sanat Dalı, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara 2005, s. 13.

seviyeden gelen izleyiciler birlikte kozmopolit bir kitle oluşturmaktaydılar. Örneğin ayı ve köpek dövüşlerinden çıkıp tiyatroya gelen ve sahnede savaşlar, cinayetler ve hayaletler izlemeyi bekleyen her iki izleyiciye karşılık bir izleyicinin cebinde kültürel bir gösterge olarak Bacon ve Montaigne'in eserleri bulunmaktaydı.<sup>71</sup> Yazarın oyunlarında şiddet davranışları –şiddet rolleri çok ani ve plansız olsa bile- gelişigüzel ve rastgele değildir. Shakespeare, eserlerinde şiddete neden olan insanlarla kurbanların portrelerini birlikte sunarak kültürel ve politik şiddet unsurlarının temelinde yer alır. Bu şiddet unsurların asıl nirengi noktası kilise ve onun politik sistem içerisindeki otoritesinin tabiatıydı. Nitekim Kilise de;

şiddet, kanunlar ve anti-sosyal kodlarla yapılandırılmasına rağmen kaba kuvvet davranışları kanunlarla cezalandırılabilir ki zalimce ve doğal olmadığı da söylenir. Bu sistem de baskı ve direniş ideolojisi varlığı gereği baskıya bağlıdır ve asla sona erdirilemez ve doğallıkla bir sunum olarak bütünlük kazanır.<sup>72</sup>

Shakespeare'de şiddet, bu anlamda Cohen'in dediği gibi; *meşru ve suçlu olarak her ikisinin de kültürel ifadenin hayati biçimleridir. Burada egemen kültür her zaman meşruluk ve suçluluğu tanımlamak için var olur.*<sup>73</sup> Ancak egemen kültürün her zaman meşruluk ve suçluluğu tanımlamak için var olduğunu bilmek gerekir. Bu nokta da egemen kültür, tıpkı Romalıların zaman tanrısı Janus'un meşruluk ve suçluluğun da olduğu gibi ikiyüzlüdür. Ve onun güvenemezliğinde altında; *güveneceğine tanı yazmaktadır. Çünkü meşru şiddet, ciddi bir gözlemin sakinliği içerisinde yargılar ve mahkûm eder ya da öldürür ki bu nokta da meşru olmayan şiddeti kavrayabiliriz. Tüm bu şiddet meşru olmadığından dolayı tutku ve nefret cinayetleridir. Ama bir görevi yerine getirme bahanesi ile bir insanın bir başka insanı öldürmesine gelince, işte bu Us (Akıl - Mantık) dışıdır. Fransız yazar Marki de Sade, nefretini meşru cinayetten tiksintiye kadar vardırıldığında şöyle der; *kendileri de cahil iken, kendilerini ya da savlarını başkalarını cezalandırmayı, hem de en keskin bir biçimde cezalandırmayı göze alabilecek ölçüde erdemli sanan insanlar*<sup>74</sup> asıl nefretin hedefleri haline gelmiştir. Camus onu onaylar: *Hiç kimsenin suçsuz olmadığı, yargısız bir dünya da benim hakkımda karar vermeye kim cesaret edebilir?* diyerek meşru şiddeti kabul etmez. Tekrar Shakespeare'in döneminin Kilise ve Monarşisinde olduğu gibi geniş ölçüde şiddet suçuna (meşru ve meşru olmayan)*

<sup>71</sup>Cebrail Esen, a.g.e., s. 14.

<sup>72</sup>Derek Cohen, *Shakespeare's Culture of Violence*, Second Education, St. Martin's Press, York University, New York, s. 1.

<sup>73</sup>Hakan Daloğlu, "Resimde Şiddet İmgeleri / Kültürel Şiddet ve Anti - Estetik Yapı," Yayınlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi, Danışman Devrim Erbil, Mimar Sinan Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Resim Anasanat Dalı, İstanbul 2003, s. 392.

<sup>74</sup>Morvan Lebesque, *Camus*, (Çev. Ayşe Kurultay), Alan Yayıncılık, İstanbul 1984, s. 115.

geri dönersek söz konusu şiddet, zengin ve güçlülerden tamamen ayrı olarak fakir ve zayıflar için bir yaşam faktörüdür. Çünkü burada kötülük olarak adlandırdığımız noktada güç istemi her şeyin üstündedir ve gücü elinde tutanlar yoksulların mevcut devrim tehdidini (tehlike olasılığını) meşru şiddet ile bastırabilirler. Çünkü *sadece fakirler zengin toplumdaki asgari fayda sağlarlar*<sup>75</sup> diyerek zenginler çok şey kaybetse bile fakirlerin her şeylerini kaybedeceklerini belirterek kapitalist toplumlarda refah ve sosyal fırsatların çeşitliliği arasında fakirler ümitsizliğin, çaresizliğin ve her şeyi göze almanın kıyasındadırlar.<sup>76</sup> İşte kötülük bu nokta da her şeyi göze almanın cesaretinde yer almaktadır ve Shakespeare'in oyunlarında gerçekleşen ikiyüzlü ilişkiler gözler önüne ustalıkla sergilendiğinde buradaki şiddet, başrol oyuncularının akıbetlerinde de belirginlik kazanır. Kuşkusuz özellikle kadınlar üzerinde... Çünkü burada kadınlar başrol oyuncuları erkekler tarafından öldürülürler! Gerçekten de Shakespeare'in oyunlarında "sistemin otoriter baskısı altındaki kadınlar, kilisenin güç ve şiddet ilişkilerinin ustalıkla serilip araştırılmasında uygun subjeler"<sup>77</sup> olarak karşımıza çıktıklarında fark ederiz ki, tüm bir gücün tek bir kişide toplanması tanrısal yetkilerle donanmış monarşi de en yüksek hedeftir. Burada egemen kuvvet yani bir başka deyişle hükümdar gücünü tanrıdan aldığından hükümdar ve devlet birbirinden ayrılmaz unsurlar olarak belirginlik kazanır. Çünkü burada;

hükümdarın iradesi devletin iradesidir ve devlet her şeyden önce geldiğinden öyleyse hükümdar da her şeyden üstün tutulan, önde gelen bir kişidir. Burada gerçekçi bir yaklaşımla Shakespeare'de kadın kahramanların uğradıkları şiddetin temellerinde erkek egemenliğinin yattığını söyleyebiliriz. Gücün farklı derecelerinin- krallar, prensler, soylular; majesteler, generaller, babalar, oğullar, kardeşler,- birleşimi içerisinde iktidar; erkeklerin ve az da olsa doğurganlığını yitiren yaşlı kadınların ellerinde dönüşüme uğrar.<sup>78</sup>

Kısacası Cohen'a göre; *kadının iffeti kilisenin otoritesinin köşe taşıdır*.<sup>79</sup> Buradan çıkarabileceğimiz anlam; sistem içerisinde kadınların kontrol edilmesine gösterilen hassasiyetin ihtiyaç gösterilmesidir ki bunun altında -kadınların boyun eğmesinin- sistemin hayatta kalmasının zorunluluğu yatmaktadır. Örnek olarak, Desdemona cinayetinin, -otoritenin ayakta kalması için- Othello tarafından bilinçli olarak yapıldığı konusunu Cohen şöyle açıklar;

<sup>75</sup>Derek Cohen, a.g.e., s. 2.

<sup>76</sup>Hakan Daloğlu, a.g.e., s. 393.

<sup>77</sup>Derek Cohen, a.g.e., s. 4.

<sup>78</sup>Hakan Daloğlu, a.g.e., s. 394.

<sup>79</sup>Derek Cohen, a.g.e., s. 8.



bu zorunlu infaz kadının daha çok erkek ile ihanet etmesini engelleme esasına dayanmaktadır. Kadın uyanık ve itaatli kurbanlık bir nesne olarak Othello'nun otorite özleminin bir ürünüdür. Othello şiddetini serbest bırakarak otoritenin yenilenmesini soğukkanlılıkla yapılandırır.<sup>80</sup>

Böylelikle Othello korkunç, karmaşık, psikolojik ve fiziksel şiddet davranışları ile otoritesinin mantık yapısının us dışı değerlerini ifade eder. Kuşkusuz Shakespeare'nin kurban ettiği tek kadın kahraman Desdemona değildir. Cordelia ve Lavinia'da trajediden nasibini alan şiddet kurbanlarıydı. Gerçekten de;

üç Shakespeare trajedisinde de kadın kahramanlar erkekler tarafından öldürüldüler. Titus Andronicus'ta Lavinia, babası tarafından, Othello'da Desdemona kocası tarafından ve son olarak Kral Lear'de Cordelia, bir asker tarafından öldürüldü.<sup>81</sup>

Sonuçta Shakespeare, yukarıda belirtildiği üzere; yaşadığı toplumun doğal ve politik şiddet potansiyelini gözler önüne sererek, dünya düzeni içerisinde dün veya bugün, kilise ya da monarşik sistem ya da dinsel–radikal fanatik sistemler ve dahası ne olursa olsun egemen sistemin güce sahip olmak için diğerlerinin o güce sahip olmamalarını arzuladıklarını ifade eder.<sup>82</sup> Tüm bu bilinçli ve koşullanmış mirasın altında yatan dünya düzenindeki kötülüğün çılgınlığında şiddet, yaşamsal bir bilinçle bir şeytani seçimin kesin kabulünü gerektirmektedir. Bu nokta da hatırlamalıyız ki Terry Eagleton'nun *Kötülük Üzerine Bir Deneme*'sinde<sup>83</sup> belirttiği üzere; hangi görüş haklı olursa olsun *başkalarını kötü oldukları için cezalandırmak isteyenler, kendi özgür iradeleriyle kötü olduklarını kabul etmek zorundadır*<sup>84</sup> ki bu noktada şiddet, yaşamsal bir bilinçle yapılmış seçim olarak bir kesin kabulü de gerektirdiği üzere; Shakespeare'in *kötü olduğumu kanıtlamaya kararlıyım*,<sup>85</sup> diyen cüretkâr III. Richard'ı, John Milton'ın *Kayıp Cennet*'in de<sup>86</sup> *Kötülük, benim iyiliğim ol!*<sup>87</sup> diye haykıran Şeytan veya Jean Paul Sartre'in *Şeytan ve Tanrı* oyununda *Ben kötülüğü kötülük için yapıyorum*,<sup>88</sup> diye itirafta bulunan fiyakacı Goetz gibi kötülüğü amaç edinmiş olduklarını gördüğümüzde; kötülüğü

<sup>80</sup>Derek Cohen, a.g.e., s. 8.

<sup>81</sup>Hakan Daloğlu, a.g.e., s. 79.

<sup>82</sup>A.g.e., s. 396.

<sup>83</sup>Terry Eagleton, *Kötülük Üzerine Bir Deneme*, (Çev. Şenol Bezci; Ed. Levent Cantek), İletişim Yayınları, İstanbul 2011, s. 11 [Bkz. Terry Eagleton, *on Evil*].

<sup>84</sup>Terry Eagleton, a.g.e., s. 11.

<sup>85</sup>A.g.e.

<sup>86</sup>Bkz. John Milton, *Kayıp Cennet*, (Çev. Enver Günsel), Pegasus Yayınları, İstanbul 2015. Eserde XVII. yüzyılda İngiliz Edebiyatının *Kör Homeros*'u olan Milton, Adem ile Havva'nın cennetten kovuluşunu içeren dinsel bir mite edebi bir estetiğe büründürerek ilk günahın çarpıcı bir yorumunu verir.

<sup>87</sup>Terry Eagleton, a.g.e., s. 11.

<sup>88</sup>A.g.e.

bilinçli olarak seçtiklerini de kolaylıkla idrak ederiz.<sup>89</sup> İnsan buradaki kötülüğün içerisindeki iyiliğe dair olan adalet duygusunun gerekliliğini hissederken bir yandan da şiddeti hem kendisinde, hem de içerdiği ileti ve beklentide görmektedir. Hatta kötülük, beden ve ruh arasında bir ayrılmayı içerdiğinden empati kurmanın olası olmadığı bir duyarsızlığı ifade eder. Kötülük romanlarından örnek verebileceğimiz William Golding'ın roman kahramanı Pincher Martin, ölmeyi reddeden bir adamın öyküsü olarak yaşayan bir ölünün durumunu ifade etmektedir. Martin, çevresindeki kurbanların (insanların) vücutlarının gerçekliğini inkâr ettiğinde; onları kendi keyfinin mekanik araçları olan et parçaları gibi görmektedir. Burada esasen aç gözlü, şehvet düşkün, çıkarıcı deniz subayının duyarsızlığının altında kahramanın aslında hiç canlı olmadığına bir metaforik ifadesi ile karşılaşıyoruz. Kötü olmak, kahramanı ne tam ölü, ne de tam canlı bir vücut şekli olarak belirlerken burada kötülük doğal sınırlarımızı aşan güçlü bir istek gibi görünse de bunun aksi olan yaşam ve ölüm arasına sıkışmış bir varoluşun sonsuzluğunu sembolize eder. Denizcinin merhametsizliği, -bir istem roman da *karanlık merkez* olarak nitelenen yerde- kendini tartmaktan uzak canavarımsı egosu; hem gerçek, hem de ahlaki anlamda düşünülebilir. İnsan bilinci kendisiyle yüzleşemez çünkü yaptığı eylemleri değerlendiremez. Eğer deniz de ölen kişinin kim olduğunu öğrenseydi, pişman olabilir ve gerçekten de ölebilirdi. Burada kötülük, soyut bir baskı kurma ve tahrip etme gücüne rağmen her ne kadar sağlam ve dayanıklı görünse de örümcek ağı kadar uçucu bir nitelik göstermektedir.<sup>90</sup>

Aydınlanma Çağı'nda kötülüğün yıkıcı gücüne ilişkin vurgulu söyleminde Fransız kuramcısı Jean Bodin<sup>91</sup> *Kötü ruhlar asla iyi bir şey yapmaz, bir tesadüf söz konusu olmadıkça*<sup>92</sup> diyerek kötülüğün aslında bilinçli bir iradenin varlık nedeni olduğunu ortaya koymaktadır. Esasen kötü olanın iç mantığı, kendini sürekli çoğaltarak ondan çıkacak iyinin olumsuzluğunda bile kötü bir şeyin var olduğunu iddia eder. Nitekim bireyin kendi öz niteliklerini gerçekleştirmek için özgür etkinliğe yetenekli dünyayı dönüştürebilir ve onu kendi istencine göre değiştirebilmesi<sup>93</sup> için gösterdiği *yıkma istencinin*<sup>94</sup>

<sup>89</sup>Terry Eagleton, a.g.e., s. 11.

<sup>90</sup>A.g.e., ss. 24- 30.

<sup>91</sup>Bkz. Jean Bodin, Vom ausgelasnen wütigen Teuffelsheer, s. 6.

<sup>92</sup>Peter- André Alt, *Aydınlanma ve Psikoloji Şeytanın Yeni Marifetleri*, (Çev. Sabir Yücesoy), Sel Yayıncılık, İstanbul 2016, s. 46.

<sup>93</sup>Karl Marx, *1844 El Yazmaları*, (Çev. Kenan Somer), Sol Yayınları, Ankara 2005, s. 23.

<sup>94</sup>Alman filozof ve ahlakçı Ludwig Feuerbach'ın 1841'de yazdığı *Hıristiyanlığın Özü* adlı yapıtında dinin eleştirisini yaparak tanrı ve dinin, insan iradelerinin, ıstıraplarının ve isteklerinin bir izdüşümünden başka bir şey olmadığını vurgular.

olumsallığını temel bir inkâr arzusundan çıkarsayan Goethe'nin Mephisto'su da *teodise*<sup>95</sup> modeline açıkça ters düşen bu kötülük anlayışını desteklemektedir. Oysa felsefi iyimserliğin en önemli göstergesi olan *teodise*, Leibniz'in kötülük probleminin çözümü konusunda yazılmış en yetkin felsefi bir çalışma olarak bilinmektedir. Çünkü teodise'de Leibniz, teoriyi düşünce sisteminde birleştirerek esasen var olan dünya düzenindeki memnuniyetini ifade etmiştir. Leibniz, dünyanın yetkinliğini ifade etmede şu üç önemli unsur vurgulamıştır. Bunlardan ilki; dünyamızın en büyük miktardaki özlülüğün ve imkânın reel insan varlığına dönüşebileceği kadar çok realiteyi içerdiğini ifade ederek çarelerin asgarisi ile azami sonucun sağlanabileceğini öne sürmüştür. Böylelikle felsefi iyimserliğin göstergesi olarak Leibniz'e göre; *bütün varlıklar, birbirleriyle uyum içindedir ve birbirlerinin arasında mümkün olan biricik varlıklardır.*<sup>96</sup> Bu demektir ki, kendi kendilerine katlanabilmeye elverişli olarak yaratılan bu dünya, en büyük çeşitliliği, en büyük düzen içeren dünyadır<sup>97</sup> diyerek Leibniz evrendeki canlıların birbirleriyle uyum içerisinde olabileceklerini ortaya koyarak iyiliğin nedenlerini açıklar. Ancak Teodise'de Leibniz, dünyadaki kötülüğü yadsımayı düşünmekte ve kötülük ile hesaplaşmaya çalışmakta, kötülüğün doğası gereği nereden başladığı ile çaba harcamaktadır. Yine de Leibniz, kötülüğü yadsımayı düşünmemekte, kötülük ile hesaplaşmaya çalışmakta ve kötülüğün tabiatının kökenini göstermeye çaba harcamaktan geri durmamaktadır. Ve onu, kısacası kötülüğün kaynağını, gizil-güçsel kuvvet durumunda olan Tanrı'nın kucağında mevcut olduğunu belirterek, kötülüğün orada aranmasının gerekliliğini ifade eder.<sup>98</sup>

Etimolojik olarak kötücül ve hain adam anlamına gelen Lucifer'in arabulucusu olan Mephisto, Goethe'nin Faust I'inden verdiğimiz alıntıya göre şöyle der; *Başlangıçtaki bütünün parçasının parçasıyım ben, ışığı doğuran karanlığın parçası...*<sup>99</sup> diyerek kendini takdim ettiğinde, bu takdim gösterisi, Hıristiyanlığın yaratılış mitinin şeytanca bir uyarlaması olarak karşımıza çıkmaktadır. Buna göre, Mephisto'nun rolünde yaratılışın kökenine işaret eden gece ve karanlık ve onun bir parçası olan kötülük her şeyden önce gelmektedir. Oysa Kutsal Kitap'taki Tekvin anlatısıyla çelişkili olan bu duruma göre Tanrı, önce ışığı yaratmış, daha sonra karanlığı ondan ayırmış olması bakımından Goethe'nin Mephistofeles'nin ayırt edici bir karşı duruşu kolaylıkla

<sup>95</sup>*Teodise*: Din felsefesinde kötülük ile mutlak iyi olan Tanrı kavramının nasıl bağdaştığını açıklama çabasıdır. Başka bir ifade ile kötülük olgusu karşısında Tanrı'nın adaleti ve haklılığını savunmak kötülük problemi karşısında Tanrı'yı savunma anlamı taşır. [Bkz. Terry Eagleton, a.g.e., s. 117.]

<sup>96</sup>Charles Werner, *Kötülük Problemi*, (Çev. Sedat Umran), Kaknüs Yayınları, İstanbul 2000, s. 29, 30.

<sup>97</sup>A.g.e., s. 30.

<sup>98</sup>A.g.e., s. 31.

<sup>99</sup>Peter- André Alt, a.g.e., s. 46.

görülebilir. Çünkü Tanrı önce ışığı yaratmış, daha sonra karanlığı ondan ayırarak kendi ana maddesinden ışığı da oluşturacak üretici bir enerji atfettiği bilinmektedir. Mephisto, burada Hesiodos'un *Tanruların Doğuşu*'nda<sup>100</sup> yer alan *karanlığın ışığı yarattığı mitinden* yararlanarak *yoktan var etme*<sup>101</sup> fikrini dile getirmektedir. Böylelikle bu fikrin ardında Mephisto, koşulsuz özgür bir uyanışın yattığını öne sürmüştür. Mephisto, dünyanın kökeni karanlık güçlere bağlayarak burada Hıristiyanlığın yaratılış mitini bulanıklaştırmakta, Tekvin anlatısında ve daha sonraki Yuhanna İncili'nde (I: 5-9) yapılan bu şeytanca değişiklik iki noktaya dayandırılmıştır. Birincisi, “geceye ışık karşısında mitsel anlamda öncelik tanınmıştır; ikincisi, karanlığa üretici bir enerji atfedilir; böylece kendini üretebilen karanlık, kendi ana maddesinden ışığı oluşturmuştur.”<sup>102</sup>

Antikçağ'da gece varlığın ilkesi temel sayılırdı ve Goethe, Karl Philipp Moritz'in *Tanrılar Bilgisi*<sup>103</sup> adlı eserinde bunun bir açıklaması yer almaktadır. Gerçekten Eğer gece, varlığın temeliyse, yaratılışın başlangıcında onun ilkesi yer alıyor demektir. Ki bu durumda dolayı Moritz, *ışığı doğuran karanlığın parçası* olarak Mephisto'da vücut bulan kötülükte onsuz hiçbir şeyin var olamayacağı evrensel bir kuvvetin var olduğunu öngörmüştür.<sup>104</sup> Ancak yinede Mephisto, Lucifer'in mahiyetinde düşük bir sevide bulunduğu ve büyüklerden biri olmadığını itiraf ettiğinde hatta Şeytan'a tanınan kehanet yetisinden bile yoksun olması nedeniyle Ortaçağın cehennem mitlerinde İblis'te cisimleşen nesnel, elle tutulur karşıt güçler, Goethe'nin Faust'unda Mephisto'nun yerini derme çatma bazı özelliklere bırakmış olduğu görülür. Üstelik Mephisto, kinik bir zevk ustası olarak Faust ile Gretchen'i bir araya getiren çöpçatan rolünü oynarken, zevkin baştan çıkarıcı yanlarını iyi bildiği bellidir ki böylesi hikâyeler Ortaçağ da anlatılan öykülerin<sup>105</sup> bir uzantısı sayılabilir. Çünkü o, “Walpurgis Gecesi'nde kendini kaybedecek kadar materyalisttir ve sadece hazzın verdiği mutluluğa inanır, ama bir yandan da bunun armağanı olan organik dünyanın çürümeye terk edilmesini ister.”<sup>106</sup> İronik bir aksaklıkla da olsa *teodise* fikri ile örtüşen Mephisto karakterinin çelişik yanları ile birlikte esasen başkaldırı ve yıkıcılık Lucifer mitinde sıklıkla Şeytan'a atfedilir. Nitekim edebiyatta;

<sup>100</sup>Bkz. Hesiodos, *İşler ve günler Tanruların Doğuşu*, (Çev. Furkan Akderin, Ed. Derya Önder), Say Yayınları, İstanbul 2012.

<sup>101</sup>*creatio ex nihilo*

<sup>102</sup>Peter- André Alt, a.g.e., ss. 46, 47.

<sup>103</sup>*Götterlehre*, 1791

<sup>104</sup>Peter- André Alt, a.g.e., ss. 46, 47.

<sup>105</sup>Boccacio'nun *Decameron* eseri.

<sup>106</sup>Peter- André Alt, a.g.e., s. 48.

Tasso'dan *Marino* ve Milton'ın *Kayıp Cennet*'inden, Jean-Paul Sartre'ın *Lucifer*<sup>107</sup> ve *Tanrı* oyununa kadar birçok yazar, ressam ve şair, resimde ise Dürer'den Bosch'a ve William Blake'den Gustave Doré'a<sup>108</sup> kadar İblis, isyancı ve düzen bozucu bir karakter olarak daha çok betimlenmiştir.<sup>109</sup> Kötülük, iyiliğin ardında gizlenmiş arzularımızın sonsuzluğu, ihtiraslarının gerçek nesnelere ıvır zıvıra dönüştürür. Bundan dolayı kötü, Tanrı'yı reddedecektir çünkü Aziz Augustinus'e göre; *insan ihtiraslarının doymazlığı Tanrı'da bitecektir. Tanrı'da bulunan doygunluk, sonsuza değin hırçın ve tatminsiz olmak zorunda olan açgözlü bir irade için katlanılmazdır.* Goethe'nin Faust'u da çabalımayı, uğraşmayı bıraktığı an Mefistofeles'e teslim olur ve böylece iradenin yitirmişliği Tanrı'nın sonsuzluğunun yerini dolduracaktır. Blake'e göre; *sonsuzluk zamanın nesnelere tapılmışken bu ruhumuzdaki ani değişim bu irade sadece kendini sevebilir ve dünyadan mesafeli bir şekilde nefret eder ve sadece kendisini sonsuzluğa taşımak ister.*<sup>110</sup> Böyle bir ifade de sonsuzluk her zaman için düşünüldüğünde, tasarlanandan, temsil edilenden fazlasını içerir. Sonsuzla kurulan ilişki, her daim bir kopukluk, aşırılık, sapma, yoldan çıkma olarak görülmektedir. Artık sonsuzluk, beklentileri, istekleri ulaşılamayan aynı zamanda kavranılamaz, temalaştırılamayan lanetli bir etki taşır.<sup>111</sup>

Böylelikle dehşetin yalnız kendine dönük, gizli benlerin tuhaf ve şiddetli davranışlarıyla bireylerin bozuk psikolojileri -gotik geleneğe her zaman egemen olarak- duygusal krizi dört gözle bekleyen insanlığın yetersiz düzenine hitap eden, kararlı bir teatral düzen sergilemekte gecikmez.<sup>112</sup> Burada gotik düzendeki içsel hayaletin ortaya çıkmasında baş gösteren içe doğru bakış için ayna imgesi bir kimlik arayışında önemli bir unsur olarak karşımıza çıkar. Ve Paul Valery; *hoşça kal, der ölmekte olan adam, önüne tutulan aynaya. Artık birbirimizi göremeyeceğiz*<sup>113</sup> derken insanın aynayla çatışmalarını ve çağlar boyunca bir yandan aynayla öte yandan da iyilik ve kötülükle Tanrı ve Şeytan'la, insan ve kadınla, ben ve yansımasıyla, oto-portre ve itiraflarla felsefi,

<sup>107</sup>Lucifer, Hıristiyan inanışında genellikle şeytanı tasvir etmek için kullanılan isimdir. Latince *Lucifer* kelimesi *Işık Getiren* (lux, lucis, ışık, ve *ferre, getirmek*) anlamına gelmektedir ve *Sabah Yıldızı*na yani Venüs'e verilen isimdir.

<sup>108</sup>*Şeytanın Tasviri* adlı eseri

<sup>109</sup>Peter- André Alt, a.g.e., s. 47.

<sup>110</sup>Terry Eagleton, a.g.e., ss. 60,61.

<sup>111</sup>Özgür Taburoğlu, *Dünyevi ve Kutsal*, Metis Yayınları, İstanbul 2008, s. 266.

<sup>112</sup>A.g.e., s. 357.

<sup>113</sup>A.g.e., s. 356.

psikolojik ve ahlaksal ilişkilerini sorgular.<sup>114</sup> Kısacası Gotiğin sanatsal tüketicileri akıl sağlığını yitimi ender olarak estetik bir başarı biçiminde algılamış oldular.

Gotik düşünde kötücül ve karamsar hayal gücünün peşinde koşan Blake, sanatında doğa ve gerçekliği alabildiğine hor gördü. Onun sanatında gerçekdışı ve sonsuzluk arasında kendi arasında özel bir bağ oluşturduğu kolaylıkla görülebilir. Örneğin buna uygun düşen bir *Platon Cenneti* adını verdiği ruhani ve olağanüstü hayallerin gizli görüntülerinin transpozisyonu olan yapıtlar yarattı.<sup>115</sup> Blake, okul yıllarında, hem ilk çağ sanatından, hem de gotik sanatından doğaüstü güçlerle olan ilişkilerinden beslenen hayal sanatını sürdürmesine olanak sağlayan bir teknik öğrenmesine rağmen daha dört yaşında ilk ruhani gücü tanışmasının bir göstergesi olarak erkek kardeşinin odasının penceresinden süzülen Tanrı'nın yüzünün belirmediğini gördüğünü iddia etmiştir.<sup>116</sup> Blake, *aç hafızanın kapılarını: bana bak öylesine, derin başka biri olarak değil, sadece kendin olarak. Ben ki, senin hayaletin.*<sup>117</sup> kâhince sözleriyle düşünsel mistisizmini ortaya koyar. Blake, bu sözyle insanların hayvansı ya da şeytansı şeyler yapabilme kapasitelerini yadıklarının vurgulamaktadır. *Kehanet kitapları, Cennetle Cehennemün Uzlaşması* ne şiirde, ne de yazı alanında benzerleri olan devrimci öğretilerini getiren yapıtları olarak görülebilir. Gerçekten de Blake'in yapıtlarında ışık, karanlıkların hakkından gelen ışıktır ki bu ışık, ölümün bağrında yeniden doğan yaşam, başlangıcına dönmüş dünya metaforları (...) [dır]. Burada ışık imgesi 1789'a yaklaşırken kendilerini evrensel olarak dayatan yalın metaforlar olmalarıyla birlikte esasen yüzyıllardır dinsel değerlerle yüklenmiş olduklarından çağı olmayan antitezler olarak değerlendirilirler. Bu nedenle içinde bulundurulan dönemde Blake, *devrimin güneş mitosu (Resim 1. 6.)* olarak değerlendirilse bile, tercihlerin tutkulu bir biçimde yöneldiği değerler olarak okunur.<sup>118</sup>

Blake için, hayalgücü insanın kurtuluşunun, Yeni Kudüs'e ya da dünya da yeniden kavuşulacak Cennet'e girişin kaynağı demektir. Blake kendini bir hayalperest ve bir kâhin olarak görüyordu. Onunkiler çağırılmış düşler değil, apaçık görülerdi. Gördüğü ve konuştuğu melekler, onun gözüne hakikaten mevcutlardı. Blake'in gravürlerindeki figürler, katı Gotik yaklaşımlarla bir anatomi dersindeki derisi yüzülmüş, kasları rahatsız edici şekilde belli olan

<sup>114</sup>Sabine Melchior- Bonnet, *Aynanın Tarihi*, (Çev. İsmail Yerguz), Dost Kitabevi Yayınları, Ankara 2007, s. 12.

<sup>115</sup>Bkz. Carol Louise Hall, *Blake and Fuseli: A Study in the Transmission of Ideas*, New York ve Londra, Garland, 1985.

<sup>116</sup>George Pillement, "Resim, Gravür ve Heykel - Öncüler" (Çev. Özdemir İnce), *Sembolizm Sanat Ansiklopedisi*, (Haz. Jean Cassou), Remzi Kitabevi, İstanbul 2006, s. 32.

<sup>117</sup>Richard Davenport-Hines, a.g.e., s. 356.

<sup>118</sup>George Pillement, a.g.e., s. 32.

kadavraların görünümünü birleştirir. Capcanlı bir kâbusun dolaysızlığına ve tuhaflığına sahiptirler.<sup>119</sup>

Nitekim Fransız devriminde Rousseau, tıpkı Blake gibi *Émile*'i<sup>120</sup> yazdığında, hayallere sığındığında, birey için bir ertelemeden başka bir şey ummaz gibidir. Çünkü

bilinci tarihin gerçekliğini ve tarihsel anla kendi bağıni keşfettiği o hayati anda, neredeyse eşzamanlı olarak, tarihin içinden ve tarih üzerinden değil de tarihin dışında, artık kendisi için kaçınılmaz olan dayatmaya adeta aldırmaksızın, selamete erme özlemini duyar. Eserlerinin koca bir kısmıyla Rousseau, dönemindeki insanlara, tarihe dair karamsar bir okuma ve kişisel varoluşun yalnızlığına sığınma perspektifini önerir.<sup>121</sup>

Rousseau, dünyanın gidişatından dehşete kapılmış ruhları ve kendi masumiyetleri konusunda mutluluğu taşıdıkları içsel inancın rehberi haline gelmiştir. Bu durum birey için bunalım, özerklik, farklılık ve ölümün mesken tuttuğu bir dünyada hayatta kalma mücadelesiyle yüz yüze kalarak parçalanmıştır.<sup>122</sup>

Genel bir değerlendirme olarak diyebiliriz ki; Gotik Romantizmden bu yana *Kötülük ve Ölüm* birlikte düşünülen ve üretilen eserlere sahip olması nedeniyle Kara Romantizmin de başat ifadeleri arasında yer almaktadır. Ortaçağ'dan bu yana kötülük esasen temelde tamamen bozulmaya yönelik olduğundan ölümle ilişkilidir. Nitekim "kötülük hakikaten metafiziktir çünkü kötüler sadece şu ya da bu yönde değil, tamamen kötü olmaya yönelik bir tavır benimserler"<sup>123</sup> dediğimizde kötülük ölümle ilişkili olarak ölümle yok olur. Ayrıca kara romantizm, insandaki ilkel davranış ve coşkun yaşam duygusudur; ama aynı zamanda, solgunluktur, ateşi çıkmışlıktır, hastalıktır, yozlaşmadır, *ölüm dansı*<sup>124</sup>dır, hatta ölümün kendisidir.<sup>125</sup> İnsan kendi bedeni biçimindeki ölümünü yanında taşır ve yaşamı boyunca onunla dans eder. Hâlbuki ölümle dans edenler var ki bunlar; Sir Walter Scott, Robert Southey ve William Wordsworth'un ölüme karşı tutuculuğu; Percy Bysshe Shelley, Georg Büchner ve Stendhal'in ölümün köktenciliğidir. François- Auguste Chateaubriand'ın estetik ortaçağcılığıdır ve Jules Michelet'nin

<sup>119</sup>Duncan Heath, Judy Boreham, *Romantizm Modern İnsanın Aklını Anlamak için Çizgibilim*, (Çev. Kutlukhan Kutlu), NTV Yayınları, İstanbul 2014, s. 102.

<sup>120</sup>Jean Jacques Rousseau, *Emile*, Hayali bir kahraman ayrıca yetim, soylu ve Fransız bir çocuktur. Felsefi akımın etkisiyle yazarın eğitim üzerine düşüncelerini ele almıştır.

<sup>121</sup>Jean Starobinski, *Özgürlüğün İcadı 1700-1789 ve 1789 Aklın Amblemleri*, (Çev. Haldun Bayrı), Metis Yayınları, İstanbul 2012, s. 247.

<sup>122</sup>Jean Starobinski, a.g.e., s. 247.

<sup>123</sup>Charles Werner, a.g.e., s. 20.

<sup>124</sup>Ölüm Dansı: 13. yüzyılın sonlarında ya da 14. yüzyılın başlarında, ortaçağda ölümcül ve fethedici unsurları simgeleyen ve alegorik kavramı olan dans, ürkütücü olarak gösterilir. Özellikle Ortaçağ'ın son dönemlerinde Batı Avrupa'daki tiyatro, şiir, müzik ve resim de dile getirilir. Eserlerde, hem yaşayan hem de ölü figürlerin o dönemin otoritesine karşı alaya alınıp canlılar ve ölenlerin danslarını dans alegorisi ile edebi olmasını resimsel olarak temsil edilmektedir.

<sup>125</sup>Isaiah Berlin, *Romantikliğin Kökleri*, (Çev. Mete Tunçay), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2010, s. 35.

Ortaçağ'a karşı duyduğu tiksindenir. Ve aynı zamanda Thomas Carlyle'nin otoriter düzene tapmasıdır ve Victor Hugo'nun otoriterden nefret etmesidir.<sup>126</sup> Bu yüzden ölüm dansının arka planında her zaman Ortaçağın etkisinin çeşitli biçimlerde, geçip giden güzelliği bir korku duygusu ile gösterilmektedir. Bunda dışsal güzellik ile içsel güzellik arasındaki karşıtlıkta Ortaçağın mistik anlayışının yeri büyüktür.<sup>127</sup> Gerçekten de;

Ortaçağlı mistik bariz olarak dışsal güzelliğe güvenmeyerek kutsal kitap üzerine tefekküre veya kayra içindeki ruhun içsel ritimlerinden duyulan zevke sığınmıyordu. (...) [Nitekim] Cistercium tarikat mensuplarının ruhun güzelliğinin temaşa edilmesinin Sokratik estetiğinden söz edilmiştir.<sup>128</sup>

Bu bağlamda *Cistercium* tarikat mensupları, sokratik estetiğine göre; işkenceye uğramış din şehitlerinin bedenleri korkunç görünse bile, bu bedenler parlak bir iç güzellikle ışıldadığını vurgulamaktadırlar.<sup>129</sup> Ayrıca Boethius'un *Felsefenin Tesellisi*<sup>130</sup> adlı eserinde, ölümün eşiğinde dünyevi güzellik, her zaman geçip gittiğinden bir hüznün duygusu ile algılanır ki bu durum tüm Ortaçağ kültüründe çok yaygın olan *ubi sunt*<sup>131</sup> temasının estetik bir çeşitlemesi olarak karşımıza çıkmaktadır. *Ölüm Dansı*'nda ölümün tutkusunu kutlayan ve hüznün duygusunun retorik tarz da 1489'da sergilenen François Villon<sup>132</sup>,un *Evvel Zaman Kadınları Baladı*'nda<sup>133</sup> da görmekteyiz.<sup>134</sup> Bu yüzden

<sup>126</sup>Isaiah Berlin, a.g.e., s. 36.

<sup>127</sup>Umberto Eco, 2012, a.g.e., ss. 29-30.

<sup>128</sup>A.g.e., s. 29.

<sup>129</sup>Ey güzel ruh, yetersiz, aciz bir bedende yaşasan da, semavi güzellik seni yanına almaktan yüksünmemiş, yüce meleksi doğa sana sırt çevirmemiş, tanrısal ışık seni reddetmemiştir! (O vere pulcherrima anima quam, etsi infirmum inhabitantem corpusculum, pulchritudo caelestis admittere non despexit, angelica sublimitas non reiecit, claritas divina non repulit!) (Umberto Eco, 2012, , a.g.e., s. 30.) [Bkz. Sermones super Cantica Cantorum, PL 183, sütun 901; Opera I, s.166]

<sup>130</sup>*Consolatio Philosophiae* III, 8.

<sup>131</sup>Neredeler? Dünün büyükleri nerede, görkemli şehirler nerede, kibirliilerin servetleri, güçlülerin eserleri nerede?

<sup>132</sup>François Villon, 1431-1465 yılları arasında Paris'te yaşamıştır. Düzensiz bir yaşam süren Villon, çeşitli kavga, öldürme ve soygun olaylarına adı karışmıştır. Birçok kez de tutuklandı ve idama mahkûm edildi. O dönemlerde yapıtlarında gerçekçilikle lirizm, yergi ile mizah bir aradadır; bilinen şiir konularında ölçü ve kalıplarına gündelik yaşam dili ve argoyu sokarak, kuralları hiçe saymıştır. [Anonim, <https://www.antoloji.com/francois-villon/hayati/> (Erişim Tarihi: 31.12.2018).]

<sup>133</sup>*Balade des Dames du temps jadis*

*La reine Blanche comme lis  
Qui chantait à voix de sirène,  
Berthe au grand pied, Biétris, Alis,  
Haremburgis qui tint le Maine,  
Et Jeanne la bonne Lorraine  
Qu'Anglais brûlèrent à Rouen;  
Où sont-ils, où, Vierge souveraine?  
Mais où sont les neiges d'antan?  
(Nerdesin sütün ak kıraliçemiz.  
Bülbül gibi şakır, söyleşirdiniz?  
Koca ayaklı Berthe, Biétris, Allis,  
Ya Haremburg Ma ine iline hâkimdi?  
Nerde Jehanne, gönü saf Lorraine'li kız,*



Chaucer ve Villon ölümü tam olarak haz ve acı kadar yakın ve duyuşsal bir niteliğe büründüğünü açıklamaktadırlar. Ölümün güzelliği ile yüz yüze geldiğinde ise; yok olmayan iç güzellik (ruh) bedeni bir güvence altına almaktadır. Bu güzelliğe sığınan ve onda bir güvence bulan Ortaçağ insanı, ölüm karşısında estetik değeri ruhunda yeniden ele geçirmektedir.<sup>135</sup> Bu bağlamda ölümü, güzelliğin estetik bir değeri olarak görmekte iken; aynı zamanda ölümle ilişkilendirilen acı ve dehşette, çirkinliğin estetik bir değeri olarak da görülmektedir. Friedrich Schiller'in *Trajik Sanat Üzerine* adlı eserinde, "doğamızın genel bir olgusu sayesinde, üzücü, korkunç hatta dehşet verici şeyler, bize karşı konulamaz şekilde çekici gelir; acı ve dehşet sahneleri bizi aynı ölçüde iter ve çeker"<sup>136</sup>, ileri sürdüğü bu üperti de grotesk anlayışının izlerini taşımaktadır. Ayrıca Kant'ın *Yargı Gücünün Eleştirisi* adlı eserinde *acı ve dehşet* kavramlarını uyandıran çirkinliğin, tüm estetik zevkleri yok etmeden betimlenemeyeceğini iddia etmektedir. Ne var ki Romantizm akımı sayesinde bu sınırlamalar aşılmıştır.<sup>137</sup>

Hugo'nun *Gülen Adam*'ndaki betimlemeye göre; "çirkinlik adidir ama biçimsizlik görkemlidir. Çirkinlik, şeytanın arkasından sırtmasıdır; biçimsizlik yüceliğin tersidir"<sup>138</sup> ifadesinde Arnold Böcklin'in *Keman Çalan Ölüm İle Otoportre (Resim 1.7.)* adlı eserindeki ölüme dair vurgular da yer almaktadır. Aynadan kendini resmettiği tablosunda, sanatçının ifadesi adeta dikkatini bakmaya değil; dinlemeye yoğunlaştırmış olarak görünmektedir. Arkasında ölümü temsil eden iskelet figürü sadece keman çalmakla kalmıyor, aynı zamanda Böcklin'in kulağına bir şeyler de fısıldar gibi durmaktadır. Ölümü temsil eden kafatasının sırttan bakışı ile birlikte tedirginlik yaratan varlığının ressamı heyecanlandırdığı görülmekle birlikte, iskeletin adeta pençeye benzeyen eliyle arşeyi tutarken çaldığı tek telli kemanyla ressama eşlik ettiğini fark ederiz. Sanki kemanın bu tek teli, adeta bir metafor; ressamın hayatının kendi ellerinde olduğunun bir ifadesi olarak Böcklin'in pamuk ipliğine bağlı olan hayatını sembolize etmekte ve telin kopması ihtimali çerçevesinde iskelet, Azrail'in bir temsili imgesine dönüşmektedir.

---

*Ruan'da yakmıştı anı İngiliz?*

*Nerededirler acep Meryem anamız?*

*Ama nerde bildir yağın kar şimdi!*) Not: şiirin son dizelerinden alınmıştır.

[Bkz. Anonim, <http://mavisozler.blogspot.com/2010/11/francoisvillon.html#!/2010/11/francoisvillon.html> (Erişim Tarihi: 31.12.2018).]

<sup>134</sup>Umberto Eco, 2012, , a.g.e., s. 30.

<sup>135</sup>A.g.e., s. 31.

<sup>136</sup>Umberto Eco, *Çirkinliğin Tarihi*, (Çev. Anaca Uysal Ergün, Özgü Çelik, Arıcan Uysal, E. Nihan Akbaş, Melike Barsbey, K. Kaan Akbulut, Duygu Arslan, Berna Yılmazcan), Doğan Egmont Yayıncılık, İstanbul 2009, s. 282.

<sup>137</sup>A.g.e.

<sup>138</sup>A.g.e.

Burada *sanat uzun hayat kısa*<sup>139</sup> Latince deyimini hatırlatan bir varoluş - ölüm duygusunun işlendiği *vanitas*; natüremort, portre ve oto-portrelerde sıklıkla ele alınan temel bir sanat konusu olarak karşımıza çıkmaktadır. Çünkü bir *vanitas* anlamı doğrultusundaki portreler; betimlenen ölümlerin hatıralarımızda imgesel olarak yaşatılabileceği anımsama – belleğin sonrasızlaştırıcılarıdır.<sup>140</sup> Bir deyişe göre; *Yunanlılar vücudu idealize ederken Mısırlılar ruhu idealize ederler.*<sup>141</sup> Nitekim Erken Roma resim sanatında yer alan ölüye, sonsuzluğa yolculuğunda eşlik etmek üzere yapılan *Fayyum Portrelerinin*<sup>142</sup> canlı ve gerçekçi görünümüne rağmen, Böcklin'in oto-portresinde, ölüm her zamankinden daha çok hissedilmektedir. Böcklin'in resimlerinde ustalıklı kullandığı ölümün bizi her an bulabileceği fikri doğrultusunda iskelet kemancı metaforu aracılığıyla bir düşlem içerisinde Gotik olan tekinsizliğin atmosferini ortaya koyar. Fantastik düşlem konusunda 1886 yılında Jules Laforgue, Böcklin'in sanatı için şunları yazmıştır: *Düşteki bu birliğe, fantastikteki bu körlüğe, doğaüstündeki bu benzersiz doğala şaşırıp kalıyor insan*<sup>143</sup> diyerek esasen sanatçının simgesel doğasının niteliklerini açıklar gibidir. Gerçekten de ressamın *Ölümler Adası (Resim 1.8.)* tablosunda Caron'un kayığıyla yüksek kayalıklı, hüzünlü servili tam bir öteki dünya adasına yaklaştığını betimleyen melankolik anlatımı görüldüğünde, düş ve fantastiğin doğaüstü yanının nasıl doğal bir etkiyle canlandırıldığını kolaylıkla fark edilebilir. Sanatçı Gotik atmosfer barındıran melankolik manzaralarında insanın etkisiz gücü ile doğanın duygusuzluğu ve hırçınlığı arasındaki çatışmadan doğan derin bir lirizmin izleri görülmektedir.<sup>144</sup>

XVIII. Yüzyılda yeni ünlenen bir şair olan Alexander Pope, gotik dışı olmasına rağmen, şiiri, İngiltere'deki gotik uyanışın en az Salvator Rosa kadar güçlü bir kaynağını oluşturmaktadır. Pope, dış gerçekliğin kendi zihninin içinde karışık daralmasından bahsederken şunları söyler.<sup>145</sup>

Günlerim ve gecelerim birbirine o kadar çok benziyor, hayal dışında hareket eden herhangi bir güce karşı o kadar duyarsız ki, bazen aile arasında, bazı şeylerden gerçeğin ta kendisi ve gerçek olaylarmış gibi bahsediyorum, oysa onların yalnızca düşlemiş oluyorum; ve yine, gerçekten de olmuş bazı şeyler aklıma

<sup>139</sup>*Ars Longa, Vita Brevis*

<sup>140</sup>Anonim, "XIX. Yüzyıl Avrupasında Sanat, Sembolizm ve Art Nouveau." <https://tr.khanacademy.org> (Erişim Tarihi: 28.10.2018).

<sup>141</sup>Bkz. Ludwig Goldscheider, *Roman Portraits*, Phaidon Press, Second Published 2004, New York, NY, pp. 5.

<sup>142</sup>Mısır'ın Fayyum bölgesindeki yer altı mezarlıklarından çıkarıldıkları için bu adla nitelendirilmişlerdir.

<sup>143</sup>George Pillement, a.g.e., s. 59.

<sup>144</sup>A.g.e., s. 61.

<sup>145</sup>Richard Davenport-Hines, a.g.e., s. 55.

geldiğinde, (sorup da öğrenene kadar) onların yalnızca benim düşlerimin eseri olduğunu düşünüyorum.<sup>146</sup>

diyerek Pope, hayal gücünün işlevi doğada evrensel bir güzellikte var olan eğilimleri saptamakta olduğunu ifade eder. XVIII. yüzyılın başlarında, doğa artık insanın üstünlüğünü kabul ettirdiği o büyük tehlike kapsamında olmayan ama güzel olan, düzenli şekilde budanmış bitkileri ve suyun kullanıldığı şekilsel bahçeleriyle geometrik bir bahçe tasarımlarının titiz ve görkemli süslemeleri yerine, doğanın vahşiliğinde görülüyordu. Joseph Addison deyimiyile; *Dünya öğrenme ve felsefe tarafından aydınlatılmadan önce, atalarımız doğaya daha fazla saygı ve korkuyla bakıyordu*. Bu açıdan Pope'un manzaralar konusundaki tercihi romantik yabanıllık yerine *pitoresk*<sup>147</sup> görülmektedir. Aynı şekilde William Shenstone *pitoresk*'i İngilizlere özgü olan bu kavramı tanımlarken; *yeni manzara düzenine uygun bahçelerin bazı süslemelerindeki ortaçağ taklitçiliği ve mimarideki gotik stilin yeniden canlanmasını hissettirdi*.<sup>148</sup> Pope, sanatın birliğine ve sanatsal zevkin kusursuzluğuna inanmasından dolayı edebi hayal gücüne tablolar, peyzaj tasarımdan, teatral manzaralardan ve mimariden alınma pitoresk ile oluşturduğu pastoral şiirleri *gözlerimiz önüne serilmiş (...) her biri tasarlanmış bir sahne ya da manzara*<sup>149</sup> biçiminde tanımlamaktadır.<sup>150</sup> Pope'un şiir ve resmin ve özellikle de pastoral şiirlerle manzara ressamlarının uyumuna verdiği önem o dönemin sık rastlanan etkilerine ulaşmıştır. Bunu Pope'un dostu olan Walter Harte (1709-74), *Resim Üzerine Denemeleri*<sup>151</sup> adlı eserinde de ifade etmektedir.<sup>152</sup>

Romantik bir ressamın yapması gereken, gördüğünü ikinci dereceden kopyalarla çoğaltmak değil, nesnenin ötesindeki, berisindeki ideal, cisimleştirmeye direnen sert anlam parçasını ortaya çıkartarak görülen bir münzevi anlatımı sadeleştirmek ya da kendinden geçmiş biri gibi bezemek, stilize etmek, abartmak gerekir.<sup>153</sup> Yaratılışın büyük bir paralellik göstermesiyle bazı cevapları bulabilmek için uç noktalarda münzevi bir

<sup>146</sup>Richard Davenport-Hines, a.g.e., s. 55.

<sup>147</sup>Resimler açısından hoşnut edici olması veya grafik bir canlılık anlamına gelen *pitoresk* sözcüğünü Fransızca'dan uyarlayanın Pope olduğu bilinmektedir. 1728'de Joseph Spence'in yaptığı tanıma göre, *pitoresk* düşüncesinin kaynağı, Thames Nehri'nin sularına eğilmiş bir ağacın gölgesinde, güneşin altın ışıklarıyla bezemiş bir kuğu olarak görülmektedir.

<sup>148</sup>Richard Davenport-Hines, a.g.e., s. 59.

<sup>149</sup>Bkz. John Butt, *The Poems of Alexander Pope*, Yale Üniversitesi Published, U.S.A. 1963, p. 121.

<sup>150</sup>Richard Davenport-Hines, a.g.e., s. 60.

<sup>151</sup>Walter Harte; *Essay on Painting*,

“Şiir için doğru olan her ne ise,  
Resim için de geçerlidir, eğer doğru dengelenirse.”

[Bkz. Elizabeth Manwaring, *Italian Landscape in Eighteenth Century England*, Oxford University Press New York 1925, p. 20.]

<sup>152</sup>Richard Davenport-Hines, a.g.e., s. 60.

<sup>153</sup>Özgür Taburoğlu, a.g.e., s. 228.

şekilde gezinen, kendisini ölçüsüz bir şehvet düşkünlüğü içine de bırakarak ağaç kümeleri arasında, fırtına bulutlarının altında yapayalnız kalmışlığı sağlayan, yalçın kayalar bile asla kendilerini ölü hissetmezler.<sup>154</sup>

Bu yüzden XVIII. yüzyıl melankolik bir çağdır. Melankoli hafızasının ilk tazelenişi Rönesans ile gerçekleşmiştir. Çok sayıda düşünür, şair, ressam ve bilim adamları tarafından melankolik kavramını algılamada sayısız eser ve somut veriler ortaya çıkartılmaktadır. Gotik romantizm de tanımlandığı haliyle melankolik bir ruh hali, doğrudan somatik bir hastalık belirtisi olabileceği gibi, bazı hastalıkların sonucunda da ortaya çıkabilmektedir.<sup>155</sup> Örneğin, Joseph Addison, *kasvetlilik ile melankolinin*<sup>156</sup> zevklerine ve insan zihninin doğal olarak duyarlı olduğu o gizli korkuları ve endişeleri canlandıran şeytanların ve hayaletlerin sevimli korkusuna güvenmekteydi. İnsan eylemleri anlatımı olarak; Addison'a göre; soğuk ve kasvetli bir hayal gücüne ve felsefi bir yaratılışa sahip insanların bu türden şiire karşı [bir tutum içerisinde olmaları] ukalalıklarının da kapılmaktan çekindiği bir şeytan betimlemektir.<sup>157</sup> Melankoli söz konusu olduğunda ruhun bedeni etkileme gücünü mezarlık şairi denen bir grubun saplantısıydı; Pope'un dostu olan ve *Ölümden Bir Gece Parçası*<sup>158</sup> adlı eseri yazan Thomas Parnell (1699-1746) ve *Mezar*'in<sup>159</sup> yazarı Robert Blair (1699-1746) ve bu dahası şairler arasındadır. Bu bakımından Thomas Warton'ın 1745'te yazdığı *Melankolinin Zevkleri*<sup>160</sup>, *arınmış ruhların zarafetini*<sup>161</sup> melankoliye özgü sahnelerin etkisi ile gotik yer altı mezarları ve yıkıntı halinde binalar, dehşetin hüküm sürdüğü bu şiirsel yerlerde ve bunun karşılığı olarak da sıkıcı gurur meselesi ile mezarların zevksiz ihtişamı tercih etmektedirler.<sup>162</sup> Britanya'da yeniden canlanan görkemli gotik ihtişamı, kısmen bile olsa da teatral anlamındadır. Bu teatral anlamda *pitoresk*'in zevki olarak da görünmektedir. Bu canlanan gotik ihtişamı, kişinin kendisi içinde bir tür dramatize edilmiş çürümüşlük hissi; mezarlığın saldırdığı korkular ve melankoli, aynı zamanda kendisine eziyet edişi de eklenmektedir. Örneğin yıkılmış dünyanın parçaları olan dağlar,

<sup>154</sup>Richard Davenport-Hines, a.g.e., s. 63.

<sup>155</sup>Haydar Akın, "Johann Weyer ve Melankolik Cadılar", Tarih Okulu Dergisi, Yıl: 7, Sayı: XX, 2014, ss. 391-414. <DOI No: <http://dx.doi.org/10.14225/John645>> (Erişim Tarihi: 30.09. 2017).

<sup>156</sup>Richard Davenport-Hines, a.g.e., s. 63. [Bkz. Spectator, no. 419.]

<sup>157</sup>A.g.e.

<sup>158</sup>*A Night-Piece on Death*

<sup>159</sup>*The Grave*

<sup>160</sup>*Pleasures of Melancholy*

<sup>161</sup>*Grace of purified souls* [Bkz. Thomas Warton, *Poetical Works*, I (1802), pp. 68-95.]

<sup>162</sup>Richard Davenport-Hines, a.g.e., s. 63.

yıkık, harabe binalar ve kurumuş ağaçlar gelip geçiciliğin, kişisellikten uzak güçlerin ve özenle beslenen melankoliğin sembolüdür.<sup>163</sup>

Başka bir deyişle; Addison'un *Muhayyilenin Hazları* üzerine mektuplarından bulunan, XVIII. yüzyıl duyarlılığının temel metinlerinden birini yeniden göz attığımızda,<sup>164</sup> manzaranın yarattığı *meditasyon* duygusunu ve azametli görünümünün bizlerde bıraktığı etkiler ve yücelik duygusunu önemli bir yer tuttuğu da görülmektedir. Dolayısıyla *manzara*, kendilerini şaşırtan şeylerin peşine düşen gezgin ressamlar tarafından yapılmaktadır. Ve tabiat kendisini seyreden kişiye sanatın tüm başarılarının önceden algılanması olanağını sunduğu vakit, işte o zaman keşfedilmemiş görünüm karşısında duyulan şaşkınlığa, tabiatında değişkenliği ya da ilginçliği karşısında duyulan heyecana bağlı olduğunu gösteren tek şey manzardır. Bu manzara da bakışı cezbeden şey, resimlenmeye değer olandır (*pittoresque*), yani nesneyi kaplayıp resim haline gelmeyi talep eden o bir nevi çekicilikle görülmektedir.<sup>165</sup> Nicolas Cochin'in<sup>166</sup> tavsiyesinde *ressam yolculuğa çıkmışsa, kendi ülkesinde ender rastlanan ilginç ağaç türlerine özellikle dikkat etmelidir.*<sup>167</sup> Bununla birlikte Jean Honoré Fragonard'ın ve Hubert Robert'ın manzara resimlerinde yapılmaya değer gördüğü vatanı olan İtalya'ya gerçekleştirdikleri yolculuklarda yaptıkları çalışmalarda da yer almaktadır. Ve bu çalışmalar ağaçlarla, kayalarla, sularla, şiirsel parklarla ilgilenmezler sadece; o dönemin zevki, yapıların da, yani bir manzarayı süsleyen binaların da unutulmamasını istemektedir. Fakat bu yapıların görülmeye değer bir etki yaratmaları için, ya görkemli (harabeler) ya da kaba saba (köylü kulübeleri) olmaları gerekmektedir: *Gotik ya da harabe halindeki yapılar*<sup>168</sup> diye tanımlarız ve Levesque'in kaleminden de,

<sup>163</sup>Richard Davenport-Hines, a.g.e., s. 64.

<sup>164</sup>Azamet derken, basit bir nesnenin kütlesini değil, neredeyse aynı anda görülen ve bir nevi bütün olarak tasarlanabilen her şeyin enginliğini kastediyorum. Açık bir kıvrım, ekilip biçilmeyen geniş bir bozkırın, üst üste yığılmış gibi duran dağların karmakarışık kümesinin, kayaların ya da derin uçurumların, ya da göz alabildiğine uzanan bir suyun görünümü budur; bunlardan bizi etkileyen, nesnenin ne yeniliği ne de güzelliğidir; tabiatın bu hayret verici eserlerinde asıl beliren o çetin ve koyu görkemdir. Muhayyilemez bir nesnenin içinde kaybolup gitmekten, ya da sınırları içine kapatamadığı şeye takılıp gitmekten hoşlanır. Ruhu bir nevi huzur ya da vecde daldıran bu uçsuz bucaksız nesnelere görünce, hoş bir şaşkınlık hissederiz (...). Fakat çalkantılı bir denizde, yıldızlar ya da göktaşlarıyla süslü bir gökte, ya da nehirlerin, ormanların, kayalıkların ve çayırların görüldüğü engin bir manzarada, şayet bu azamete güzellik ya da olağanüstülük eşlik ediyorsa, kendisini doğuran sebeplerle orantılı bir biçimde haz da artar.[Bkz. Jean Starobinski, a.g.e., s. 149.]

<sup>165</sup>Jean Starobinski, a.g.e., s. 153.

<sup>166</sup>1610'da Troyes'te doğdu. Ufak hazlarının çizimcisi olan Fransız ressam ve gravürçüdür. Jacques Callot ve Stefano della Bella'nın çizimlerini taklit ederek gerçekçi figürlerle mükemmel bir sanatçıdır. Aynı zamanda uzmanlığı savaşlar, kuşatmalar ve kamp alanları dâhil olmak üzere topografyacıdır.

<sup>167</sup>Jean Starobinski, a.g.e., s. 153.

<sup>168</sup>A.g.e.

melankolik ruhlara çok çekici gelen eskimişlik fikrini akla getirirler. Melankolikler, hep genç kalan ve yeniden doğan tabiat ile eskiyen ve sonunda yıkıntıdan başka bir görünüm sunmayan insan elinden çıkma en sağlam işleri karşılaştırmayı severler. Asil yapılar manzaraya büyük bir haşmet katar; kaba saba yapılırsa buralarda barınan insanların sürdürdükleri tatlı ve saf, temiz yaşam hakkında hoş fikirler uyandırır.<sup>169</sup>

Gotiğin yeniden varoluşunun erken dönem sanatçılarının çoğu, William Kent'in Edmund Spenser'ın *Faerie Queene*<sup>170</sup> (**Resim 1.9.**) baskısı için yaptığı çizimlerinde görüldüğü gibi, gotik kahramanlığın hayal ürünü saflığına ve romansına özlemle yansıtmaktadır. Kent'e göre *Faerie Queene* aslında mitolojik unsurların yer aldığı devler, canavarlar, büyücüler ve kaleler ile Cervantes'in alaya aldığı aşk ve onur ideallerini akla getiren romantik bir tablo olarak görülmektedir.<sup>171</sup> Bununla birlikte bu idealler romans taşlamaya doğru gitse de (Salvator Rosa gibi) belki de Kent açısından bu eser beğenilir nitelikte olduğunu göstermektedir. Kent, bahçe tasarımının zevkini Spenser'ın *pitoresk* betimlemelerini okuyarak kazandığını sık sık dile getirildiğini gotik zevke hitap edecek türden olduğunu belirtir.<sup>172</sup> Nitekim Kent'in gözünden gotik zevki çarpıcı bir görünüm ile seyircileri etkileyen şaşkınlık ve dehşetin karışımı türünden bir duygu, benzer durumlarda kendimizi içinde bulduğumuz etkilenme tarzını çok güçlü bir biçimde tasvir eder. Edmund Burke'in görüşünde de bu tutumun sergilendiği göstermektedir. Zira ona göre;

şiddetli bir heyecana maruz kaldığımızda, ilk başta heyecanı yaratan neden ortadan kalktıktan sonra da, zihin doğal olarak benzer bir durumdaymışçasına devam eder. Deniz fırtınadan sonra da çalkalanmaya devam eder ve dehşetin bu kalıntısı tamamen yatıştığına, beklenmedik olayın ortaya çıkardığı heyecan da onunla birlikte yatışır ve zihin her zamanki hissizliğine geri [döndüğünde]...<sup>173</sup>

Caspar David Friedrich'in *Bulutların Üzerindeki Gezgin* (**Resim 1.10.**) adlı yapıtında arkası seyirciye dönük figürü benzeri bir rol üstlenmiştir. Tablo da doğanın bitmek tükenmek bilmeyen gizemi ve bakanın tersini döndürecek figürü, onun sonsuz yaşama bir hazırlık olarak kabul eden münzevi adamı olarak temsil etmektedir.<sup>174</sup> Geçmişin bir kalıntısı doğal tabiatı asilleştirdiği gibi sıradan bir görüntüyü kahramanca bir manzara

<sup>169</sup>Jean Starobinski, a.g.e., ss. 153-155.

<sup>170</sup>*Alçak, bomboş bir inde,*

*Dimdik bir uçurumun en dibinde*

*Karanlık, mahzun, kasvetli, sanki açgözlü bir mezar,*

*Hâlâ çürüyen cesetlere özlem duyar,*

*Onun tepesinde şeytani çılgınlıklar atan*

*O korkunç baykuş yaşardı.*

[Bkz. Edmund Spenser, *Faerie Queens*, kitap I, kanto ix, satır 294-299.]

<sup>171</sup>Richard Davenport-Hines, a.g.e., s. 73.

<sup>172</sup>A.g.e., s. 74.

<sup>173</sup>Edmund Burke, a.g.e., s.39.

<sup>174</sup>Kolektif, "Sanat ve Kültür: Dünya," *Thema Larousse Tematik Ansiklopedi*, Sayı: 5, Milliyet Gazetecilik Yayınları, İstanbul 1994, s. 281.

yansıtır.<sup>175</sup> Bunlar; ıssız dağ, deniz, orman, gotik kalıntı, mezarlık, düş ve tuhaf karışık olaylar karşımıza çıkmaktadır.

Venedikli Giovanni Battista Piranesi'nin yapıtlarında da “kuşku götürmez mekânların kaygı verici bir sıralanması halinde”<sup>176</sup> gotik kalıntıları olarak görülmektedir. Onun yapıtlarında Roma'yı tutkuyla sevmesini ve onu, ölüme direnen bir güç istencinin hayaletimsi haşmetiyle donattığı bilinmektedir. Titiz bir gravürücü ve sanrılı bir sanatçı olarak ışık-gölge oyunları ile ondan önce pek geliştirilmemiş olan bir dışavurumsallığı ortaya koymuştur. Antik klasik denge ideal görüşlerinin benimseyen Goethe; *antik harabelerin Rembrandt'ının yarattığı güçlü etkiler* karşısında hissettiği rahatsızlığı gizlememektedir.<sup>177</sup> Piranesi'nin “ateşli taşkınlığı yerine, mesela bir Herman van Svanevelt'in daha derli toplu ve daha alçakgönüllü çalışmalarını tercih ediyordu.”<sup>178</sup> Yalnızlık içinde ve dış dünyayla kendisini soyutlamış olan sanatçı, hayal gücü tuhaflığı, korkutucu ve sert, yaşam kargaşası içinde oluşunu çizimlerinde göstermektedir. Sanatçı, 1745'te Venedik'te sahne manzaraları resmettiği bir dönem de Tiepolo'nun<sup>179</sup> stüdyosunda çalıştığı sıralarda Daniel Marot'un 1702'den kalma bazı opera çizimlerini, Roma'da 1745'te boy gösterecek olan *Hapishanelerin Değişken Buluşları*<sup>180</sup> (**Resim 1.11.**) adlı on dört levhalık bir sahneye uyarlayarak ilk başarısını elde etmiştir.<sup>181</sup> Piranesi, hapishane çizimlerindeki tahta galerilerine ufak tefek figürler yerleştirerek insanların kendileri için oluşturduğu cehennemini yansıtmaktadır. Bu cehennem hapishanelerle birbirini örnek oluşturması Hıristiyan düşüncesinin doğal bir sonucudur. Mahzenler daima gotik hayal gücünün en popüler mekânlar arasında olmuştur; ancak, taşıdıkları anlam sayesinde genel bir korkunun ürünü olmaktan yanı sıra; cehennem çok daha belirgin imajı olarak sergilenmektedir. Ayrıca bu mahzenler, hak edilen cezanın verildiği bir kapalı mekân korkusundan başka olup, yalnızlığa doğru değişim göstermektedir. Muhtemelen kişinin kendi kendisine uyguladığı ceza ve umutsuzluğun göstergesi olan -gravürdeki lanetlenmiş ruhlar- kendi acılarına bağlanan olarak gösterilmektedir.<sup>182</sup> *Hapishane*'lerin bir diğerinden, işkence için direklere zincirlenmiş

<sup>175</sup>Jean Starobinski, a.g.e., s. 160.

<sup>176</sup>Georges Pillement, “Resim” (Çev. Özdemir İnce), *Romantizm Sanat Ansiklopedisi*, Remzi Kitabevi, İstanbul 2006, s. 98.

<sup>177</sup>Jean Starobinski, a.g.e., ss. 160,161.

<sup>178</sup>A.g.e., s. 161.

<sup>179</sup>Giovanni Battista Tiepolo (1696-1770), Venedik ekolünün en sonuncu büyük ustası ve rokoko stilinin ilk resimlerinin üreticisi İtalyan ressamı.

<sup>180</sup>*Invezioni Capric de Carceri all Acqua Forte*

<sup>181</sup>Richard Davenport-Hines, a.g.e., s. 239.

<sup>182</sup>A.g.e., ss. 236, 237.

bir grup esir olarak gösterilmesi üzerine Pascal'ın söyleminde gerçekleşmektedir.<sup>183</sup> Piranesi'nin biyografisi yaşamında Lord Mancroft, onun resimlerini gördüğünde, *cezalandırıcı adaletin gereği olan hapisanelerin tasarımları*<sup>184</sup> olarak tarif etmektedir. Ve devamında ise; *üzerindeki figürün sürekli ilerlediği ama hiçbir ilerleme kaydedemediği bu sonu gelmez merdivenlerin verdiği umutsuzluk, resme bakan kişinin canlılığını felç eder gibidir.*<sup>185</sup> Piranesi'nin endişesine yaşamamak şartıyla, sakin biçimiyle harabelerin estetiği minör bir dille ifade etmektedir. Nitekim sanatçı, ölümün araya girdiği insan ve tabiat arasında tekrar kurulan uyumu görmektedir.<sup>186</sup>

#### Hyatt Mayor, Salvator Rosa'nın

uzaklardaki felaketleri işaret ederken mızraklarını saplar gibi hareketler yapan, bir arada fısıldaşan, ya da talihsiz başlarını iki ellerinin arasına almış dikilen ve hayali antik zırhlar içinde askerliğe uygun olmayan bir heyecan taşıyan askerleri<sup>187</sup>

betimleyen dehşetin çekiciliği çizimleri Piranesi üzerindeki etkisini göstermiştir. Piranesi Salvator Rosa'nın yaptığı bir resmin sahibiydi ve Piranesi'nin *Vedute di Roma*'sında devrilmiş taşların aralarından büyüyen ağaçlar, en az insanlar kadar Salvator'un etkisi taşımaktadır.<sup>188</sup> Bu harabelerde hayale dalmak, varoluşumuzun bize ait olmaktan çıktığını ve şimdiden uçsuz bucaksız unutulmuş kavuştuğunu hissetmek olduğunu aktarmaktadır. Ama bu unutulmuş bilincine varmak ve hafızamızı uyandırdığımızda hayaller su yüzüne çıkar; harabeler mekân ve zaman koordinatlarına indirgenir. Piranesi'nin anıtsal hayalleri bile sistemli bir tespitten geçirilmiş ve bilim kılıfına bürünen rüyalara dönüşmektedir.<sup>189</sup> Burada Piranesi'nin yapıtlarının son tahlilleri tabiatla ya da ilimde gotiğin yeniden dirilişi imkân vermek şöyle dursun, ölümün hissesi azalmadığında, harabeler arasında kaybolan gölgelerle karşılaşmak insanın içini daraltabildiği melankolik unsurun dehşet etkileri taşımaktadır. Gotik içinde seyre dalmış melankolik, kendi efsanesinin içinde yaşamdaki can sıkıntısının etrafının, bir çember ya da bir yıldız kümesi, şiddet, ensest, felaket fantasmalarının serbestçe at koşturduğu yoğun hayallerle sarılmasıdır.<sup>190</sup>

<sup>183</sup>“Zincirlenmiş bir grup insan düşünelim, hepsi de ölüme mahkûm, ve bu insanlardan her gün bir kısmının boğazı diğerlerinin gözleri önünde kesiliyor, ve geriye kalanlar kendileriyle aynı kaderi taşıyanların durumunda kendi durumlarını görüyorlar, ve sıralarını bekliyorlar, birbirlerine kederle ve umutsuzca bakarak. İşte bu, insanlık durumunun resmidir.” [Bkz. Richard Davenport-Hines, a.g.e., s. 238.]

<sup>184</sup>Bkz. Arthur Samuel, daha sonraları birinci Mancroft baronu, Piranesi (1910), pp. 107-8.

<sup>185</sup>Richard Davenport-Hines, a.g.e., s. 240.

<sup>186</sup>Jean Starobinski, a.g.e., s. 161.

<sup>187</sup>Richard Davenport-Hines, a.g.e., s. 240.

<sup>188</sup>A.g.e.

<sup>189</sup>Jean Starobinski, a.g.e., ss. 162, 163.

<sup>190</sup>A.g.e., ss. 166, 167.



Avrupa'nın Ortaçağı'nı tasvir eden resimli ya da yazılı eserlerde gündelik yaşam yoğun bir kutsallıkla anlatılmaktadır. Nitekim dindışıyla kutsalın, ara bir mekânda aracısız olarak karşılaşılmasıyla, yarı bedensel yarı ruhsal ara türler ortaya çıkmaktadır.<sup>191</sup>

Bu türlere;

saf simgesellik düzeyi aşılır, ruhani ve bedensiz varlıklara alegorik temsiller yakıştırılır. Sırlar dünyasının varlıkları, belirli biçimler altında görünür şekillere sokulur, alegorik hikâyelerin parçası yapılıdır. Alegori, ruhsal ve fikri düzlemdeki soyutlamaların, çeşitli figürlerle eşleştirilmesi işidir. Şekilsiz düşünceler, sözlü, yazılı ve resimli temsiller yoluyla yaşama karışır. Maddesiz ifade, alegorik kavrayışın içinde cisimleşir, hacim kazanır.<sup>192</sup>

Ortaçağ resim sanatı altında, Descartes'ın yöntemli şüpheciliği ve eleştireliliği bir kırılma, modernliğe bir geçiş sağlandığını göstermektedir. Şekillerin ve biçimlerin ötesinde, aklın zorlamaya karar vermiş bir düşünürün bildirisini oluşturmaktadır. Her idea ve anlam bir şeklin doğrultusunda olduğu bir dönemi içinde oldukça kesin ve cüretli bir çıkış noktası olduğunu göstermektedir. Ancak Descartes'ın bu çıkışı yaptığı zaman, akıl yürütmelerle iç içe geçmiş körlemesine fikirler, kalıp ifade ve düşünüş tarzları ortaklıkta görülmektedir. Dönemin düşünürleri, içlerinde buldukları fikri yoksunluğu kapatmak için, çoğu zaman *belagat*<sup>193</sup> sanatına kullanılmaktadırlar. Bu da sözdeki içerikten çok, biçimi, dış görünüşü öne çıkartmaktadır. Bu sayede söz, belagat yardımıyla sıvanır, sağlamlaşır ve sözün arkasındaki düşünsel eksiklik süs yardımıyla kapatılır.<sup>194</sup>

Ortaçağ kültürü, dünyevi kültürünü de öte-dünyaya dair etkilerini uzlaştıracak ara biçimlere çokça rastlanmaktadır. Şövalyelik ülküsü, bu türden uzlaştırmacı bir motiftir. Estetize edilmiş bir yaşam şekli olan şövalyelik, farklı bir sofuluk, ama dünyevi kökleri de olan bir dinsel pratik önerir. Öyle ki ortaya bir kahramanlar tapınası çıkar ve dindışı eylemlerin sahibidir. Ayrıca yarı efsanevi sayılan kimi şövalyeler aziz ilan edilir ve ya dinsel takvimde kendilerine birer yer bulurlar.<sup>195</sup> İşte bu şövalye hikâyeleri sürekli bir arayışı dile getirir. Peşinden koşulan şey ki bu sevgi olur ya da gerçeğin ve kurtuluş; ama bunlara götürülen yollar kesişmektedir. Şövalyelik, tehlikeden tehlikeye atılarak hedefine ulaşır ya da efsaneleşir.<sup>196</sup> Şövalyeler, feodal yapı içindeki konumlarından bağımsız olarak, yarı gerçek yarı mistik kişilikleriyle, hem bu dünyaya hem de öte-dünyaya ait bir

<sup>191</sup>Özgür Taburoğlu, a.g.e., s. 66.

<sup>192</sup>A.g.e., s. 67.

<sup>193</sup>*Belagat*, sözlerin belirli bir anlamı açmadan ve arkadaki düşünsel eksikliği süs yardımıyla; yani sık ve tumturaklı görünen cümleleri etkin bir şekilde kullanılan araç olarak sayılmaktadır.

<sup>194</sup>Özgür Taburoğlu, a.g.e., s. 70.

<sup>195</sup>A.g.e.

<sup>196</sup>Kolektif, "Sanat ve Kültür: Dünya," *Thema Larousse Tematik Ansiklopedi*, Sayı: 5, Milliyet Gazetecilik Yayınları, İstanbul 1994, s. 50.

varlık görülmektedir. Şövalyelik, bu dünyanın romantik bir arayışın ara biçimi ya da dünyevi bir etik olan düşmanlarıyla savaşıyor, aşklarını yaşayan kilise tarafından kutsal ödevleri yerine getirme arzusu ile karanlık güçlerle çarpışan olarak yansıtılmaktadır.<sup>197</sup> Ortaçağın sonunda kahramanların tapınası, edebi biçimini, mükemmel şövalyelerin hayat hikâyelerinde bulunmaktadır. Örneğin, Antik kahramanlar tapınasını doğmakta olan askeri vatanseverlikle birleştirilmiş ve o çağda yaşayan bir Fransız kadını Jeanne d'Arc, XV. yüzyılda onuncu kahraman mertebesini Bertrand du Guesclin ile birlikte verilmiştir. Bu mertebeyi Papaz Sébastien Mamerot, dokuz kahramanın öyküsünü yazması ve bunlara Du Guesclin ile Jeanne d'Arc'ı eklemesi emri verilmiş<sup>198</sup> ancak Mamerot'nun eserinde bu iki isim yer almamaktadır.<sup>199</sup> Nitekim "Ortaçağın sonundaki bu kahramanlar tapınası, edebi biçimini, mükemmel şövalyelerin hayat hikâyelerinde bulmuştur."<sup>200</sup> Romantik dönem özgünlüğün ön plana çıkmasıyla kahramanda bir dönüşüm gözlemlenerek insan yaşamının en iyi taklidini sunmaktadır. Toplumsal kahramanlığın resmini kurgusal niteliğini yansıtmaktadır. Bunun aksine kurgusal nitelik epik eserlerde yer alan kahramanlık değerler benimsenmiş, toplumda yalnızlaşmış, dışlanmış, kimi zaman etkisiz bir hayalperestten başka biri olmadığı gerçeği gösterilmiştir.<sup>201</sup> Friedrich Schlegel'e göre, *romantizm olgusu ve sözcüğü bu şövalyelik, aşk ve masal döneminden türemiştir* ve romantikler yalnızca ortaçağ değil, başka dönemin izlerine de bakmaktadırlar. Romantizmin merkezinde, farklı biçimlerde etken bir ilke ile kaygı, sürekli bir oluş durumu, sorgulama ya da cevap arayış, araştırma, mücadeleyle fark edilmiştir. Bu geçmişte kalmış ideal durumun yeniden var olma ya da yeniden yaratma teşebbüsünde bulunmaktadır.<sup>202</sup> Nathan Drake'in *Terör'ün Nesneleri*<sup>203</sup> adlı eseri, Henry de Montmorency benzer bir yatakta ölüm sahnesine tanık olduğunu göstermektedir.<sup>204</sup>

Ölmekte olan şövalyenin solgun ve sapsarı yüzünde dehşetin bütün izleri belirdi; kan pıhtısıyla yapış yapış kapkara saçları dimdikti (...) konuşmaya çalışırken acısı dayanılmaz bir hal aldı ve inleyerek yattığı yere yığıldı, öldü.<sup>205</sup>

<sup>197</sup>Özgür Taburoğlu, a.g.e., ss. 70, 71.

<sup>198</sup>Johan Huizinga, *Ortaçağın Günbatımı*, (Çev. Mehmet Ali Kılıçbay), İmge Kitabevi, Ankara 1997, s. 106-107.

<sup>199</sup>Johan Huizinga, a.g.e., s. 106. [Bkz. S. Luce, *La France Pentant la guerre de cent Ans*, s. 231.]

<sup>200</sup>A.g.e., s. 107.

<sup>201</sup>Murat Kadiroğlu, "Neo-Klasik kahramandan romantik kahramana", Batı Kültür ve Edebiyatlarından Romantizm, *Ankara Üniversitesi Yayınları*, 2014, s. 203.

<sup>202</sup>Michael Löwy. Robert Sayre, *İsyan ve Melankoli Moderniteye karşı Romantizm*, (Çev. Işık Ergüden), Versus Kitap Yayınları, İstanbul 2007, s. 29.

<sup>203</sup>*Objects of Terror*

<sup>204</sup>Richard Davenport-Hines, a.g.e., s. 172.

<sup>205</sup>Bkz. Nathan Drake, *Literary Hours*, I (1820), p. 278.

Jacques Louis David'in 1784'de yaptığı *Horatius'ların Andı* (**Resim 1.12.**) adlı eserinde dönemin estetik ikliminin en güçlü ve en belirgin ifadesini yansıtmaktadır. Sahnedeki olay Roma'da, Cumhuriyet'in şafak vaktinde üç Horatius'un babalarının huzurunda Vatan'ı savunmak için ant içtiği anı yansıtmaktadır. Tablonun merkezinde simgesel bir biçimde üç iradeyi birleştiren üç kılıcı yaşlı Horatius sol eli ile tutmaktadır. Yaşlı Horatius kılıçların sapına doğru bakmaktadır; oğullarının elleri de aynı noktaya doğru kalkmıştır; birleşmiş olan üç kılıç sapının üzerinden oğullarının bakışları babanın bakışıyla karşılaşmaktadır. Resimde kardeşler arasındaki duygu birliğinin odağında kılıçları devreden babanın kendi eliyle kılıçları kutsadığı görülmektedir.<sup>206</sup> David'in *Horatius'ların Andı* eserinde "kahramanlık hamlesi, baba elinin sadece dokunaklı metaforu olduğu bir fikir için, duygusal bağlılıkların ve doğal bağların aşılmasını icap ettirmektedir."<sup>207</sup> Nitekim duygusal bağlılıkların etkisinin de dışı vurulması gerektiği ve sırf kendilerini ölüme ya da zafere adanmış savaşçılarla olan mesafeyi göstermektedir. Resmin sağında kalan kadınlar, dayanılmaz kederin gücünü ifade eden teatral gösteri böyle tanımlanır: Kanlı bir görev uğruna kendi varlığını unutan gönüllü erkekliğin karşısında, ölüme karşı duramayan ve dehşete kapılmış ve buna boyun eğen hassas kadınların varlığı gösterilmektedir.<sup>208</sup>

David'in ve Füssli'nin tüm eserlerinin üzerinde belli belirsiz bir ölüm kurgusu görülmektedir. Sanatçıların daha uygun bularak alenen belirttikleri niyetlerine göre ise, ölümlerin güzelliği *La Parca*'nın<sup>209</sup> akıl sır ermez adaletsizliğini sanık sandalyesine oturtmaktadır. Böylelikle ölüm meleği karşısında David ve Füssli'nin eserlerinde yer alan kahramanlar, uğruna feda ettikleri savaşta, üstün hedef olduğunu göstermektedirler. Kahramanların cansız bedenleri böylelikle maddi dünyanın kıyısında kalakalır, oysaki canlı iradesi onu anlaşılır bir ideale doğru taşımaktadır. Kahramanın ruhu, hedeflediği ebedi şöhreti ele geçirmiş ve duyarlı algımıza sunulmuştur. İzleyicinin gözü özsel olmayanla, cesetle karşı karşıya kalır, ama yansıyan ebediyet ışığı ona da vurmakta ve *ideal güzelin* kaideleri gözümüzde de görülmektedir. Önemli olan, kahramanlık eseridir, fakat ceset de çehre değiştirmiştir. Renkleri uyandıran ışığın altında büyük cenaze marşları devri olduğunu hatırlatır bize: François Joseph Gossec<sup>210</sup>, Ludwig van

<sup>206</sup>Jean Starobinski, a.g.e., s. 274.

<sup>207</sup>A.g.e.

<sup>208</sup>A.g.e., ss. 274, 275.

<sup>209</sup>*La Parca*: İnsanların yaşam ipliğini büken, yumak yapan ve kesen üç cehennem tanrıçası (Nona, Decima ve Morta). Bir nevi ölüm meleğidir.

<sup>210</sup>1734 Fransa doğumludur. Fransa Kraliyet Müzik Akademisi sanatçılarından biridir. Gossec'in ilk senfonisi 1754'te basılmış, 1759'da ilk yaylı sazlar *kuartet*'ini (dört yanaşık sestten oluşan dizi)

Beethoven...<sup>211</sup> Beethoven'in *Eroica*'yı bestelerken Cumhuriyetçi Bonaparte'dan, ya da İmparator Napoleon'dan esinlenmiş olmasının bir önemi olduğunu devrim olgusu olarak görüldüğü bilinmektedir. Ayrıca Igor Stravinsky'nin<sup>212</sup> Beethoven ile ilgili birtakım düşüncelerin tutumu olarak şu şekilde anlatılmaktadır:

Onun esin kaynağı, müziksel düşünüşünün üslubunu belirleyen etken çalgıdır... Ama düşünürlerin, ahlakçıların, hatta toplumbilimcilerin onun üstüne yazdıkları sayısız kitap gerçekten Beethoven'in müziği ile mi ilgilenmektedir? Üçüncü Senfoninin esin kaynağının Cumhuriyetçi Bonaparte ya da İmparator Napoleon olmasının bir önemi var mıdır? Önemli olan yalnız müziktir... Edebiyatçılar Beethoven'ı açıklama işini tekelleri altına almışa benzemektedirler. Bu işi onların tekelden kurtarmak gerekir. Bu iş onlara değil, müziği yalnız müzik olarak dinlemesini bilenlere düşer... Piyano yapıtlarında Beethoven'in çıkış noktası piyanodur, senfonilerinde, uvertürlerinde ve oda müziğinde ise çalgısal bölümdür... Kendisine ün sağlayan anıtsal yapıtları Beethoven çalgıların seslerini nasıl kullanacağını bilmesine borçludur, derken yanılmış olduğunu sanmıyorum.<sup>213</sup>

Beethoven, müziğinin Fransa'daki aşırı devrimcilere yakınlık duymasından dolayı, yaşadığı çağının olaylarını ve düşüncelerin arkasında iken; enstrümanları göstererek müziğin salt biçimsel yanını tanımlamaktadır.<sup>214</sup> *Hissettiklerimi anlatmak... Özgürlüğü her şeyin üstünde tutmak*<sup>215</sup> der Beethoven. Bütün benliğini ortaya koyan romantik sanatçı, kendi yarattığı dünyanın merkezi haline getirmenin *romantikliğin* temel ilkelerinden olduğunu göstermektedir. Örneğin acılar, ümitler, sorular, hayaller ve hayal kırıklıkları, üzüntü, sıkıntı, melankoli ve mutluluk... Bu sayede müzisyenleri, talihsizlikleri ve özlemleri olarak çağın kötülüğünü çelişik konular halinde ve abartarak dile getirmektedir.<sup>216</sup> Ayrıca;

*Fantastik Senfoni* veya *Harold İtalya'da* adlı eserlerindeki genç kahramanda kendini canlandıran Hector Berlioz, bütün ümitlerini, acılarını, anılarını ve izlenimlerini açığa vurdu. Hassas Eusebius ile tutkulu Florestan'ı yani rüya ile hayatı yaratırken Schumann, kendi kişiliğini tanımlamaya çalışıyordu. Chopin, piyanosunda, ruhunun derinliklerindeki duyguları ortaya döküyor ve kalbindeki, yurt hasretiyle örülmüş hüznün örtüsünü kaldırıyor. Bütün bu gizli günlükler

---

yayınlanmış ve 1760'da *Messe Des Morts* adlı eseri büyük ilgi görmüştür. Gossec büyük seslere ilgilidir. Kont Mirabeau'nun cenaze töreni için yaptığı *Ölüm Marşı*'nda *tamtam* (orkestrada yer alan bir tür Çin gongu) kullanır. Fransız müziğine yenilik getirmiştir. Gossec, aynı zamanda Haydn, Gluck ve Mehul (canlı bir melodik ilham sahibi) ile yaşamış olması bakımından eserleri onlarla eşittir.

<sup>211</sup>Jean Starobinski, a.g.e., s. 281.

<sup>212</sup>Stravinsky; Rus müziğinin modern anlamda ortaya çıkışına öncülük etmiş bir bestecidir. Operalarından çok orkestra yapıtları ve özellikle bale müziğindeki çok önemli atılımlarıyla bale repertuarına büyük değerler kazandırmıştır. Stravinsky, Müziğin dehası olan Beethoven'in müziğini yalnız biçimiyle ve ses etkisinin tümüyle değerlendirmektedir.

<sup>213</sup>Ernst Fischer, *Sanatın Gerekliliği*, (Çev. Cevat Çapan), Payel Yayınları, İstanbul 2003, s. 178.

<sup>214</sup>A.g.e., s. 179.

<sup>215</sup>Kolektif, "Sanat ve Kültür: Dünya," *Thema Larousse Tematik Ansiklopedi*, Sayı: 5, Milliyet Gazetecilik Yayınları, İstanbul 1994, s. 378.

<sup>216</sup>A.g.e.

romantik benliğe özgü o iç bölünmelerle, o zıt ruh hallerinin birinden diğerine geçişlerle belirginleşiyordu.<sup>217</sup>

Bu yüzden müziğin ilk büyük ressamı olarak görülen Beethoven, hem romantik müzisyenleri hem de ressamları etkilediği görülmektedir. Pierre Jean Jouve'dan<sup>218</sup> Beethoven'a devrim müziğindeki izlenimi anlatırken; [Hiç kuşkusuz] *Ölüm Marşı'nın o müthiş çıplak davullarıyla, ağaçtan ve demirden yapılma çok katı bir azameti vardır ve baslarla derinleşen öyle ses uçurumları sunar ki bunlar bizzat üslup eseri haline gelmektedir.* Bundan dolayı bu düşünce de David'in *Marat'ın Katledilmesi* (**Resim 1.13.**) tablosuyla karşılaştırılabilmektedir. Bu tablo da suyu kana bulanmış banyo teknesinin, yeşil halının, iç karartıcı tahta kasanın ve gülümseyen, artık ruhunu teslim etmiş cesedin haşinliğini, *ilahi Marat'yı* gördüğümüzü zannederiz; gölgesizlik, yüce sertlik, aynı zamanda da karanlık hissi. Bu çelişik kuvvetler, acıyı donatan, acıya acının aşırılığıyla ahenk katan kadim yazgı olan metafiziği aracılığıyla bir araya getirilmiştir. Yoğunluk açısından yer yer Beethoven'ın ünlü *Cenaze Marşı'nı* aşan *Ölüm Marşı*, ulusal yasın ifadesi olduğu görülmektedir.<sup>219</sup>

Romantik müziğin dışında, dönemin insanı rahatsız edici çelişiklerden kurtulmanın yolunu yöntemlerle ve yazarların tutarsızlığı halinde açıklama da yapmaktadır.<sup>220</sup> Siyasal romantizm üzerine yazıları ile ünlü Carl Schmitt<sup>221</sup>'e göre,

romantizmde fırtınalı renklerin (tumultuarische Buntheit) çokluğu, vesile yaratmaya yönelik öznelendirilmiş ve basit bir ilke içinde erir ve siyasal romantizm olarak adlandırılan çeşitli siyasal yönelimler arasındaki esrarengiz çelişki, her türden içeriğin estetik ilgi vesilesi olabileceğini ileri süren bir lirizmin ahlaki yetersizliğiyle açıklanır. Romantikleştirilmiş fikirlerin monarşik ya da demokratik olmasının, tutucu ya da devrimci olmasının, romantizmin özü açısından bir önemi yoktur. Bu fikirler, yaratıcı romantik benliğin üretkenliği açısından tesadüfî çıkış noktalarından başka bir şey değildir.<sup>222</sup>

Sanat eleştirmeni, resim ve sanat tarihi profesörü, çok çeşitli alanlarda ele aldığı deneme ve yazıları Victoria döneminin büyük bilge insanı olarak görülen John Ruskin

<sup>217</sup>Kolektif, "Sanat ve Kültür: Dünya," *Thema Larousse Tematik Ansiklopedi*, Sayı: 5, Milliyet Gazetecilik Yayınları, İstanbul 1994, s. 378.

<sup>218</sup>Bkz. "Chants de la liberté", *Défense et Illustration* içinde, Neuchâtel, 1943.

<sup>219</sup>Jean Starobinski, a.g.e., s. 230.

<sup>220</sup>Michael Löwy. Robert Sayre, a.g.e., s. 5.

<sup>221</sup>Alman hukuk profesörü ve siyaset kuramcısıdır. 1933'te Nazi Partisi'ne (NSDAP) girdi. İkinci Dünya Savaşı'nın sonuna kadar parti üyesi olarak kaldı. Görüşleri, aralarında Walter Benjamin, Jacques Derrida, Giorgio Agamben ve Chantal Mouffe gibi isimlerinde bulunduğu çok sayıda düşünür ve siyaset kuramcısının ilgisini çekmiş, hakkında geniş bir tartışma literatürü oluşmuştur.

<sup>222</sup>C. Schmitt, *Romantisme Politique*, Paris, Librairie Valois, 1928, s. 15. Yazarlar tarafından düzeltilmiş tercüme Bkz. *Politische Romantik*, Münih ve Leipzig, Verlag von Duncker & Humboldt, 1925, s. 162, 176, 227. [Bkz. Michael Löwy. Robert Sayre, a.g.e., s. 5]

romantizmin anahtar kişiliklerinden biridir. Çünkü Modernite'nin gelişim evrelerinde yer alan aynı zamanda kültürel eleştiri ile ekonomik eleştiri, estetik ile toplumsal eylemlerin arasında örnek bir tanık ve aracı olarak görülmektedir.<sup>223</sup> Ruskin'in *Gotik'in Doğası* adlı kitabında gotik unsurunu incelediğimizde ise şu sözlerle ifade etmektedir: *Gotik karakterin soyutlamasını anlaşılır kılmak aslında çok daha zordur; çünkü karakterin kendisi iç içe geçmiş birçok fikirden oluşur ve yalnızca onların birleşiminde var olabilir.*<sup>224</sup> Ruskin'in kendi etkisine yarattığı etki doğrultusunda ifadesine devam edecek olursak;

ne sivri kemerler Gotik'i oluşturur ne tonoz çatılar ne payanda kemerler ne de grotesk heykeller... Gotik'i ancak yanlarında daha pek çok şeyle birlikte bunların bir kısmı ya da hepsi, bir yaşama sahip olmak için bir araya geldikleri zaman oluştururlar.<sup>225</sup>

Nitekim bu etki, bir yandan doğaya odaklanmak ve diğer yandan Ortaçağ'ın ve Rönesans başlangıcının üslup, tema, atmosfer ve dinsel duygularına geri dönüşle nitelenen bir hareket olan *Ön-Raphael kardeşler birliği ressamları*, çağdaş sanatsal ve edebi hareketiyle birlikte başlaması ve kurucuları arasında Ruskin başta olmak üzere, William Holman Hunt, John Everett Millais, Dante Gabriel Rossetti- adlandırılmasıyla *Ön-Raphael Kardeşlik*<sup>226</sup> grubu olarak aktif bir rol oynamaktadır. Ruskin, *Ön-Raphael* grubun çalışmalarında önemli bir etkisi olmaktadır.<sup>227</sup>

Dönemin Romantikleri, kültürel anlamda yeniden puslu bir düşünce iklimi, karamsarlık ve karararma yaratmaktadır. Aydınlanmış Avrupalı insanın hem geneli, hem de yerel ve özel olanı açıklama konusundaki hazırcevaplığını bozmaya hazırdır. Romantiklerin de yardımlarıyla Avrupalı düşünce yeniden kendi üzerine kapanır aynı zamanda Ortaçağ'dan kalma, karanlık ve akıl almaz bir büyüklük üzerine inşa edilmiş Gotik düşüncenin kalıntıları yeniden kendisini göstermektedir. Romantik görüşü, genellemelerin arasında farklı, sınıflandırılmayan, kendine has olanı yakalama uğraşını içermektedir. Onların yaklaşımı, dünyaya soğuk ve mesafeli bir bakış değil, tutkulu bir kalıtım sağlamaktadır. Dünya ancak acı ya da haz yoluyla deneyim kazanmaktadır.<sup>228</sup>

Gotiğin önde gelen etkilerinden olan Rosa, içinde bulunduğu bin yılın sonuna kadar gelen her gotik yeniden uyanışçının öncüsü olduğunu anlayabileceğimiz durumun

<sup>223</sup>Michael Löwy. Robert Sayre, a.g.e., s. 163.

<sup>224</sup>John Ruskin, *Sanat ve Hayat Üzerine*, (Çev. Eser Bakdur), Kafka Epsilon Yayınları, İstanbul 2015, s. 6.

<sup>225</sup>A.g.e., ss. 6, 7.

<sup>226</sup>*Pre-Raphaelite Brotherhood*

<sup>227</sup>Michael Löwy. Robert Sayre, a.g.e., s. 165.

<sup>228</sup>Özgür Taburoğlu, a.g.e., s. 229.

Ruskin'in ondan bahsederken *Kutsallık duygusu yoktu (...) o yalnızca inceliksiz ve berbat olanı gördü*, [diyerek bahseder ve devam eder]; *Ben, Salvator'un acıyı nedensiz yere yücelttiğinden kuşkulanmazdım. Sürekli acıyı resmetmesi ondan zevk aldığı anlamını taşımaz; acının dehşetini ve dehşetteki çekiciliği hissediyordu.*<sup>229</sup> Rosa, dönemin ya da ulustan doğamayacak kadar evrensel ve temel duygulara imaj sergilemektedir. Ve bunlar akıldışı, korkutucu, karamsar ve esrarengizli bir yaklaşımla hissedilmektedir.<sup>230</sup> Bu yüzden romantik bakış açısı en belirgin bir geçmişe referans olmaktadır. Romantizm küçük burjuva duyarlılığının ölçüleri içinde, gelişen kapitalist toplumdaki düzensiz gelişmelerin felsefede, edebiyatta ve sanatta en eksiksiz bir biçimde görülmektedir. Romantizm başlangıçta soyluların Klasisizmine, kural ve ölçülere, soylu biçime, içinden günlük konuların seçildiği öz benliğe karşı bir küçük burjuva ayaklanması olarak sanat konularında betimlenmektedir.<sup>231</sup> Romantizm aslında *kimliğin saf anlamda olumlanmasıdır* ve hiçbir belirgin yönelime bağlanmadığı gibi düzenin ve değerlerin tek kaynağı benlik olduğundan, romantizm temelde anti-metafizik olgusu olarak tanımlanmaktadır.<sup>232</sup> Novalis'e göre, romantizm olgusunu şiir için yasaklanmış konuları işleme olanağını romantikle birleştirdi ve buna *Romantikleştirmek* adını verdi: *Bayağı bir şeyi yüceltmek, sıradan bir şeye anlaşılmasız bir görünüm kazandırmak, bilinen bir şeye bilinmeyenin saygıdeğer niteliğini vermek demektir.*<sup>233</sup> Romantik sanat, "bu anlamda temsil edilemeyen temsilidir; yani bir mucizevî olan yapıt, idealin tasarımıdır. Ancak ideal değildir, yani eksiktir."<sup>234</sup> Aslında bu yaklaşıma hakikî ve gerçek olmayana romantik denilmektedir. Başka bir deyişle; her yapıt, bir nedensellik ilişkisine dayandırılmaz ve önceden tahmin edilemez. Ayrıca şakaya, ironiye, parodiye her zaman açıktır. Bunun en önemli nedeni ise; romantik gerçekliğin öznel imgeleme inşa edilmiş bir gerçeklik oluşudur. Romantizm gerçekliği, dünyayı dönüştürmeye çalışmaz, yepyeni bir dünya kurar. Ve bu dünyanın, gerçek dünyayla bir ilişkinin olması romantizm için bir zorunluluk değildir.<sup>235</sup> Bu yüzden romantik düşünce, özgünlüğü ve öz benliği öne çıkartarak aşırı duyarlı bir hayalci olmaktan çok, tahammül edilemez gerçekliğe karşı kahramanca isyan eden kişi olarak karşımıza çıkmaktadır. Romantik sanat, sanatçının

<sup>229</sup>Richard Davenport-Hines, a.g.e., s. 34. [Bkz. Ruskin, *Modern Painters*, V, 241.]

<sup>230</sup>A.g.e.

<sup>231</sup>Ernst Fischer, a.g.e., s. 53.

<sup>232</sup>Michael Löwy. Robert Sayre, a.g.e., s. 7.

<sup>233</sup>Ernst Fischer, a.g.e., s. 53.

<sup>234</sup>Besim F. Dellaoğlu, *Romantik Muamma*, Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2010, s. 27.

<sup>235</sup>A.g.e., ss. 82-83.

kendini ifadesi edişi ve kaprisidir.<sup>236</sup> Baudelaire, *Sanatçının tek kaynağı kendisidir... [o] kendi kralı, kendi papazı, kendi Tanrısı olmuştur!*<sup>237</sup> der. Flaubert'de *Yazar, yazdığı metnin Tanrısıdır!*<sup>238</sup> der. Bunun yanı sıra romantizm olgusu gerçekliğe karşı tavrı yıkıcıdır; gerçekliğin görünümelerini tartışılır hale getirmektedir. Böylece gerçeklik, sonsuz seçeneklere ya da zaman-mekân duygusu geniş bir yaşantı sürdürmektedir. Ancak yine de romantik sanatçıların isyanı, gerçekliğe karşı mutlak bir düşüncüyü reddedici değildirler. Örneğin romantik bir kişi, herkes için imgelemin koruyucu zırhı içinde yaşayandır. İmgelemin gerçekliği zırhını, fantezilerini, rüyaları, maceraları ve aşkı savunmaktadır. Ve bu anlamda dünyanın ironileşmesidir; ayrıca dünyanın hem kendisi hem kendisinden farklı bir heyecan olmasıdır. Alman Romantikleri içinde, ironi üzerinde duran Friedrich Schlegel ise; *kendini yaratma ile kendini yok etme arasında sürekli bir gidip gelme*<sup>239</sup> olarak tanımlamaktadır. Schlegel, kendisi olmak ile olmamanın birlikteliği ironi ile diyalektiği arasında bir ilişki olduğunu şu şekilde yazmıştır: *Her zaman bir sisteme gerek vardır.*<sup>240</sup> Ancak başka bir yerde şu şekilde bahsetmektedir: *Sisteme hiçbir zaman sahip olmamalıyız.*<sup>241</sup> İşte bu durum kimilerine göre bir çelişkidir ibarettir. Schlegel içinse, bu bir ironidir. Ancak bu iki söylem birlikte söylenirse bir anlam ifade etmektedir. Örneğin kaos ve kozmos hâlâ var ve hep birliktedir; ya da cennetsiz cehennem, cehennemsiz cennet olamayacağı gibi.<sup>242</sup>

Romantik kelime olarak, Almanya'da, başlangıçta gotik üslubunu ve Ortaçağ'a özgü olanı belirtmek amacıyla oldukça geç kullanılmasına karşın, kısa zamanda edebiyat ve eleştiri alanında kullanılmıştır. Bu eleştiriye en açık ifadesi olarak; Friedrich Schlegel, XVIII. yüzyılın sonlarında, *romantik şiir*'e bir tarihsel anlam, hayal gücü ve olağandışının şiiri olduğu kadar Ortaçağ şiiri olarak da görmektedir.<sup>243</sup> Ve şu şekilde belirtmektedir;

Romantik sanat, hiçbir zaman yetkinliğe erişmeyen sürekli bir oluşturdur. Hiçbir şey onun derinliklerine ulaşamaz... Sadece o sonsuzdur, sadece o özgürdür; onun baş yasa, yaratıcısının iradesidir, hiçbir yasa tanımayan yaratıcısının iradesi.<sup>244</sup>

<sup>236</sup>Besim F. Dellaoğlu, a.g.e., ss. 81, 82.

<sup>237</sup>A.g.e., s. 83. [Bkz. Baudelaire'den aktaran Marshall Berman, *Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor*, s. 176.]

<sup>238</sup>A.g.e., s. 83.

<sup>239</sup>A.g.e., s. 91.

<sup>240</sup>A.g.e.

<sup>241</sup>A.g.e.

<sup>242</sup>A.g.e., ss. 82-91.

<sup>243</sup>Francis Claudon, "Romantizm" (Çev. Özdemir İnce), *Romantizm Sanat Ansiklopedisi*, Remzi Kitabevi, İstanbul 2006, s. 8.

<sup>244</sup>Isaiah Berlin, *Romantikliğin Kökleri*, (Çev. Mete Tunçay), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2010, s. 146.



Ernest Fischer’ın *Sanatın Gerekliliği* kitabında *Sanat ve Kapitalizm* başlığı altında romantik olguyu anlatımında yer verdiği Friedrich Schlegel, *Karanlık Çağlar* sözüne karşı çıkararak insanlık tarihindeki bu önemli dönemin geceye benzetilebileceğini ileri sürdüğünü şu sözlerle dile getirmektedir;

ama ne yıldızlı bir geceydi bu! Bugün, bana öyle geliyor ki, bulanık, geçişi bir alacakaranlık içinde yaşıyoruz. O geceyi aydınlatan yıldızlar kararmış ve çoğu yerde gözden kaybolmuş, ama güneş daha doğmamış. Yeni bir evrensel anlayış ve mutluluk güneşinin nerdeyse doğacağı sık sık bildirilmişti. Oysa gerçekler bu haberi doğrulamadı. Bu haberin gerçekleşmesi yolunda herhangi bir belirti varsa, bu sabahları gün doğmadan önce kendini duyuran soğuktan başka bir şey değildir.<sup>245</sup>

Öte yandan 1801 yılından sonra Friedrich Schlegel’in kardeşi Auguste Wilhelm Schlegel, klasik edebiyatın karşısına romantik edebiyatı daha belirgin bir biçimde şu anlamda söylemektedir: *yaşamın kökleri karanlıkta kaybolmuştur. Yaşamın sihiri çözülmez gizemlere dayanır.*<sup>246</sup>

Ayrıca romantik edebiyatı yeni beğeni doğrultusunda yazdığını ileri süren Johann Ludwig Tieck, 1801 yılında şiirlerini *Romantik Mühürler*<sup>247</sup> olarak adlandırdığı şiirlerinde karanlık ve çözülemeyen gizemleri yansıtmaktadır. Ortaçağ’ın karanlık örüntüsünde, şövalye dünyasını dile getiren Schiller ise, Jeanne d’Arc yani *Orléans Bâkiresi* adlı oyunun alt başlıklı olarak *Bir Romantik Şiir*<sup>248</sup> demeyi gerekli görmektedir.<sup>249</sup> Jeanne d’Arc karakteri, tarihsel bir figür olarak birçok oyun yazarı tarafından yazılmıştır. Bu yüzden halk kahramanı olan Jeanne d’Arc, tarihsel çatışmanın din, devlet ve millet ideolojileri üçgeninde yer almış ve hayatını bulunmaz bir dramatik bir senaryo altında yer almıştır.<sup>250</sup> Schiller’e göre; “tarihsel gerçekliğini anlatmayı seçmek yerine, Jeanne d’Arc’ta bulunan daha yüksek bir gerçeği bulup çıkarmıştır. Bu insanın ta kendisi, içgüdüleri ve kendi içinde yaşadığı çatışmalarıdır.”<sup>251</sup> Schiller için herhangi bir karşı koyma değil; aslında manevi karşı koyma ve kendinizi ciddi olarak adadığınız bir ideal adına karşı koymadır. Çünkü o bir çatışma yaratır; içinde, insanın kendisine fazla büyük gelebilecek ya da gelmeyebilecek güçlere karşı mücadele ettiği bir

<sup>245</sup>Ernst Fischer, a.g.e., s. 58.

<sup>246</sup>Isaiah Berlin, a.g.e., s. 146.

<sup>247</sup>*Romantische Dichtungen*

<sup>248</sup>*eine Romantische Dichtung*

<sup>249</sup>Francis Claudon, a.g.e., s. 8.

<sup>250</sup>Tuğçe Gözde Pelister, “Tarihsel Gerçeklik ve Dram İlişkisi: Gerçek ya da Yapıntı Karakter Olarak Jeanne d’Arc”, Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi, Sayı 11, 2014, s. 35.

<sup>251</sup>A.g.e.

çatışma olarak yansıtmaktadır.<sup>252</sup> Öyle ki Genç Goethe bile, gotik duyarlılığın derinlere kök salmış ve zaferle göğe yükselen yaşamsal bir atılıma sempati duyduğu Ortaçağ'a benzetilmektedir. Avrupa'nın her yerinde idilin ortaçağlaştığı, şövalyeliğin ya da *ozanlık türünün*<sup>253</sup> süslerine büründüğü anların olduğu görülmektedir.<sup>254</sup>

Sonuç olarak Gotik unsurun içinde barındırdığı Romantizm de;

ilkellik ve saflıktır; o, gençliktir, yaşamdır; doğal insanın coşkulu yaşama duygusudur. Fakat aynı zamanda o, solgunluk, ateş, hastalık, dekadans ve *yüzyılın hastalığı*'dir. Romantizm ölümdür. O, yaban, grotesk, mistik, doğaötesi, ay ışığı, büyümlü şatolar, devler, akan su, karanlık, karanlığın güçleri, akıl dışılık ve söylenemeyendir. O, aynı zamanda; aşinalık, gelenek, günlük doğanın gülen yüzündeki neşedir. O, antik, tarihsel, gotik katedrallerdir. O, yeniliğin peşinde olmak, devrimci değişim, şimdiyi yaşama tutkusu, bilgiyi reddediş, geçmiş ve gelecek, zamansızlığın bilincidir. O, nostalji, rüya, tatlı ve acı melankoli, yalnızlık, sıla hasreti, yabacılığa duygusudur. O, enerji, güç, irade; ama aynı zamanda kendine eziyet etme, kendini tüketme, intihardır. Romantizm, tekil olana sadakattir. Hem güzel hem çirkindir. Hem *sanat için sanat* hem *toplumsal kurtuluşun aracı olarak sanat*'tir.<sup>255</sup>

Bundan dolayı romantik ruh, ne düşün seçkin saygınlığına, ne de duygusal yaşamın hoş büyümlü her zaman sahip olduğunu görmemizi istemektedir.

Mario Praz<sup>256</sup>'ın Kara Romantizm adını verdiği ve beden, ölüm ve şeytan üçlemesinin özetlediğini ve ortaya çıkan bir yoğunlaşmaya, hastalıklı bir yapıda olduğunu aktarmaktadır.<sup>257</sup> Mario Praz, *Kara Romantizm* kavramını alışıldık anlamda ilk kez 1930'da yayımlanan, yönetsel bakımdan hâlâ okumaya değer olan araştırmacı bağlamında ortaya çıkan eser orijinal adı şu şekildedir: *Romantik Edebiyatta Et, Ölüm ve Şeytan*<sup>258</sup>'dir. Angus Davidson'ın 1933'te yayımlanan Kara Romantizm kavramı ilişkilendirilen İngilizce çevirisi kısa ve özlü bir başlık olan *Romantik İstirap*<sup>259</sup>; 1960'ta ise Lisa Rüdiger tarafından yazarın onayını alarak *Aşk, Ölüm ve Şeytan. Kara Romantizm*<sup>260</sup> başlığı benimsediği ve kesin bir bağlayıcılığı olmasa da kullanılagelen bir

<sup>252</sup>Isaiah Berlin, a.g.e., s. 102.

<sup>253</sup>Kahramanlık konuları ağır basan destansı tür olan şiiirlerdir.

<sup>254</sup>Jean Starobinski, a.g.e., ss. 168, 169.

<sup>255</sup>Besim F. Dellaoğlu, a.g.e., s. 19.

<sup>256</sup>İtalyan sanat ve edebiyat eleştirmeni Mario Praz (1896-1982), Viktoryen dönem mimari anlayışını tanımlamak için ilk defa kullandığı terim olan ölüm, yaşam, yeniden varoluş temaları yer almaktadır. *Ulysses* hakkındaki değerlendirmesinde, James Joyce'un yazısının farklı bölümlerine belli renkler atfetmeye çalıştığını, bu kısımdaki baskın renk kırmızı, bu kısımda yeşil olacak diye düşündüğünü yazar ve bunun Baudelaire'le başlayan ve Rimbaud'nun yazdığı ünlü soneden sonraya kadar akımın klişesi haline geldiğini söylemektedir. Mario Praz'ın Avrupa edebiyatında varlığını sorguladığı *yazgıyla oynayan kadın*(femme fatale) imgesinin ayrıksı bir örneği yer almaktadır.

<sup>257</sup>Francis Claudon, a.g.e., s. 26.

<sup>258</sup>*La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*

<sup>259</sup>*The Romantic Agony*

<sup>260</sup>*Liebe, Tod und Teufel. Die schwarze Romantik*

kavram bulunmuş olmaktadır. Kara romantizm kavramı hangi zaman dilimini kapsadığı belli değildir; ulusal edebiyat araştırmalarına bakınca bu konuda bir hayli çeşitlilik olduğu görülmektedir. Bu yüzden, Kara Romantizm sınırları belli bir döneme değil, başlangıcı ve sonu hiç belli olmayan bir yazınsal ve sanatsal akıma işaret etmektedir. Bu kavramla fantastik, dehşet ve hayalet öykülerinin, karanlığa, gizemli durumlara, gece mitolojisine, duygu ötesi kurgulara mesela Şeytan ve cadı figürlerinin oluşuna yönelik ilginin yanı sıra, 1919'da Freud'un tekinsizlik araştırmasından Kara Romantik edebiyat için her zaman önem taşımış olan yoğun cinsel içerikli gaddarca ve garip fantasmalar da yer almaktadır.<sup>261</sup> Freud'un 1923'de yazdığı XVII. yüzyılda *Bir Şeytan Nevrozu*<sup>262</sup> makalesinde, psikanalitik öğretilerde kötülük olgusuna büyük ilgi duyulmasına da yol açan meta teori yöneliminin karakteristik bir örneği sunmaktadır.<sup>263</sup> Bu yüzden *Romantiklerin evrensel cinselliği ve ölme-isteği de öylece Sigmund Freud'u haber veriyordu*<sup>264</sup> tehlikeler karşısında üretilen fantasmaları gösteren bu imgelerden hareketle psikanaliz, insan üzerinde belirleyici ruhsal sabitlik görülmektedir. Ayrıca Novalis'de *Düşünme organları doğanın cinsel organları, yeryüzünün üreme organlarıdır*<sup>265</sup> diyordu. Nitekim Kara romantizm akımı zaman ve mekân itibarıyla sınırlarını çizmek bir hayli zor olmaktadır. Matthew Gregory Lewis'in çarpıcı romanı *The Monk*'unda (1796) karşımıza çıkan Şeytan, kötülüğün somutlaşması değil, daha çok ona yol açan psikolojik nedenlerin yer almasından ve ayrıca Bram Stoker'ın *Dracula*'sına (1897) kadar geniş bir yelpazeden de söz edilmektedir.<sup>266</sup> Kara Romantizm kavramına daha da geniş bir kapsam atfedilmiş olmasının yanı sıra Goethe'nin *Faust* efsanelerinde ve Sade'dan başlayıp Poe ya da Gogol'dan geçerek Bürger'den Erckmann-Chatrin'e kadar bütün *korkutucu-fantastik* öykülerde görüldüğü haliyle somut varlığı *Şeytan* imgesi olarak görülmektedir. Ayrıca yaratıklar, büyücüler, cadılar, hortlaklar, mezarlık ve vampirler de yer almaktadır. Bununla birlikte edebiyat, sanat, müzik de pek çok yer alan *Şeytan* imgesi de bilinmektedir. Bunlar şu şekildedir; Béranger: *Şeytan'ın Kızı*<sup>267</sup>, Lewis, Maturin: *Melmoth* olduğu kadar, destan da ise Hugo'un *Gülen Adam*, Shelley'in *Frankenstein*, Byron'un *Cain Yargının Vizyonu*<sup>268</sup> ve Lermontov'un *Şeytan* şiirlerine, opera da *Freischütz*, Hans Heiling ve resimde ise; Delacroix, Goya, Blake, Füssli esin kaynağı

<sup>261</sup>Peter- André Alt, a.g.e., s. 116.

<sup>262</sup>*Eine Tefelsneurose im 17. Jahrhundert*

<sup>263</sup>Peter- André Alt, a.g.e., s. 79.

<sup>264</sup>Ernst Fischer, a.g.e., s. 59.

<sup>265</sup>A.g.e., s. 59.

<sup>266</sup>Peter- André Alt, a.g.e., s. 116.

<sup>267</sup>*la Fille du Diable*

<sup>268</sup>*Cain The Vision of Judgement*

olduğu görülmektedir.<sup>269</sup> Kara romantizm'e değinince, aklımıza Goya'nın karikatürcü gerçekçiliği, acımasızlığı, şiddete ve gülünç olan durumlara, şeytanların ve büyücülerin varlığı, savaşın yıkımlarından, düşlemlerden krallık portrelerine kadar, onun yapıtını, dehşetin sınırlarına uzanmış romantizmin bu yanının en etkileyici tanığı yapmaktadır.<sup>270</sup>

Sonuç olarak, gotiğin hayal gücü ile başlayan romantizm sonucu, liberalizmdir, hoşgörüdür, dürüstlüktür ve yaşamın yetkinsizliklerinin takdir edilmesidir; bütün yaşam anlayışı yapboz kavramına oduncu kamaları çakmalarının bir sonucu olarak, insan ideallerinin uyuşmazlığını öne çıkarmaktadır ve vurgulanmaktadır.<sup>271</sup> Burke'nin görüşünde olduğu gibi *sanatların gerçek ölçüsü her insanın yetkisindedir; doğadaki en sıradan bazen en bayağı şeyler üzerine basit bir gözlem en doğru ışığı verecektir ki* <sup>272</sup> işte o zaman insanlar er geç uzlaşmak zorunda olduklarını fark edeceklerdir.

### 1.1. Öncüler: Goya, Blake, Füssli

Baudelaire, 1846 Paris Sergisi'nde yorumladığı romantik sanat üslubun her türlü tanımını yanıltıcı kıldığı, ama farklı eğilimlerin de ortaya çıktığını göstermektedir. Onun değimiyle: *Romantizm, kesin olarak ne konuların seçiminde, ne de gerçeğin tam olarak verilmesindedir, ama hissetme biçimindedir... Benim için, güzel olanın en yeni ve en güncel ifadesi* olarak gösterilmektedir.<sup>273</sup> Bu farklı eğilimlerde karanlıklar, hayaller ve fantasmalar, cinler, periler, ölüm, delilik temaları, yalnız ve dost doğa, felaket temaları; kırık, kanlı bir enerji kültü, uzaklara duyulan özlem: tarihi ve egzotik sahneler... Lâkin Fransız Devrimi'nin sosyal ve politik yeni bir çağ açması gibi, aynı anda bu devrimin büyük umutlarıyla düş kırıklarını yansıtan romantizm de, resimdeki modernlikte önemli bir aşamaya damgasını vurur; resmin XX. yüzyıl'da hissedebildiğimiz biçimiyle, bağımsızlık elde edebilmenin yollarını aramaktadır.<sup>274</sup> Algı, bilgi, estetik, etik ve politikayla ilgili romantik sorunlar bu eksen çevresinde oluşmasına neden olmaktadır. Bununla birlikte, şiirsel yaratıda düş gücünün rolü ve düş gücü aracılığıyla bilgiye ve insansal yetkinliğe ulaşma isteği, öznenin doğayla ve kendisiyle ilişkisi, şiirin etik ve politik işlevi, dilin dünyayı değiştirmede etkin bir araç olup olmadığı konusunda

<sup>269</sup>Francis Claudon, a.g.e., s. 27.

<sup>270</sup>A.g.e.

<sup>271</sup>Isaiah Berlin, a.g.e., s. 173.

<sup>272</sup>Edmund Burke, a.g.e., s.57.

<sup>273</sup>Kolektif, "Sanat ve Kültür: Dünya," *Thema Larousse Tematik Ansiklopedi*, Sayı: 5, Milliyet Gazetecilik Yayınları, İstanbul 1994, s. 280.

<sup>274</sup>A.g.e.

yansıtmaktadır.<sup>275</sup> Romantik akımın etkisindeki resimlerin geniş bir konu yelpazesinde sahip olduğu anlaşılmaktadır. Ayrıca, Gotik ruhu oluşturan çeşitli düşünsel unsurlar için de bu durum söz konusudur. Onu meydana getiren, tüm özelliklerin belli ölçülerde bir arada bulunması ile birlikte Gotik'in karakteristik veya ahlaki unsurlarında önem sırasında yer almaktadır.<sup>276</sup> Gotik Romantizmin öncüleri belirgin ve karakteristik olarak üç ressam altında toplanabilir. Bu üç ressam sırasıyla Francisco Josi de Goya y Lucientes (1746-1828) eserlerinde fantastik unsurlara yer verilirken, Ortaçağ'a duyulan hayranlık William Blake (1757-1827) ve Henry Füssli'nin (1741-1825) eserlerinde görülmektedir.

Avrupa tarihinde hayli uzun bir dönemi kapsayan, kötü ruhlar ve şeytan saldırısı iddiası, Avrupa'nın tarihi kadar hafızasına da yerleşmiş olaylar zinciri ortaçağ'ın karanlık yüzünü oluşturmaktadır.<sup>277</sup> İspanya ve tüm Avrupa'nın çalkantılı bir dönemine tanıklık eden ressam Goya, *Aklın uykusu canavarlar üretir. Aklın terk ettiği düş gücü olanaksız, işe yaramaz düşünceler yaratır. Akılla bir arada kullanılan düş gücü sanatın anası ve bütün güzelliğin kaynağıdır* gotik görüşü, zamanın ahlaksızlığının bir ifadesi olarak evrensel değerleri vurguladığı eserleri, onun tarihsel çıkmazını yansıtmaktadır. Buna göre Fransız Jakobenciligi Goya'nın İspanyasında güçlü bir ters tepki yarattı ve ülkenin aptal kralı IV. Carlos'un ısrarı üzerine kuzeni XVI. Louis'in 1793'deki idamı ardından Fransa'da savaş çıktı. Askeri yenilginin sonuçları felaketle sonuçlandığı yıllarda İspanyol aydınların aydınlanma amaçlı reformları, monarşiden kaynaklanan baskı, reaksiyon türünden popülist ayaklanmalar, milliyetçilik, dış müdahaleler, savaş ve kıtlık tarafından sulandırıldı ve başarısızlığa uğradı.<sup>278</sup> Nitekim

Goya'nın 1790'ların başlarına ait sahnelerinde, bireylerden oluşan bir kalabalık yerine suratların ve bedenlerin hep birlikte, kişisellikten uzak, duyarsız ve sonuçta canavarca bir varlığa dönüşecek biçimde karıştığı veya birbirine bulaştığı bir yığın görülmektedir.<sup>279</sup>

Dolayısıyla resimlerinde İspanyol yaşamı üzerinde *mafya, kalabalık, sıradan insanlar*<sup>280</sup> kavramlarının baskıcı etkisini yansıttığı görülmektedir. Bu sıralarda 1793'de halk, Roma Katolik Kilisesi'ni Fransız Devriminin ateizmine karşı korumak için ayaklandı. Bu esnada Goya'nın dostlarının bazıları Fransız müdahalesini uzun zamandır gereken

<sup>275</sup>Erinç Özdemir, "Frankenstein'in Yazarı" Mary Shelley'nin romancılığı, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul 2004, ss. 4, 5.

<sup>276</sup>John Ruskin, a.g.e., s. 10.

<sup>277</sup>Z. Nilüfer Nahya, "İmgeler ve Ötekilleştirme: Cadılar, Yerliler, Avrupalılar", Atılım Sosyal Bilimler Dergisi, Cilt: 1, Sayı: 1, 2011, s. 31.

<sup>278</sup>Richard Davenport-Hines, a.g.e., ss. 191, 192.

<sup>279</sup>A.g.e., s. 192.

<sup>280</sup>*la plebe, la multitud, el vulgo*

reformları başlatmak için bir yol olarak görmekteydi. Çünkü Bonaparte kısa sürede Engizisyonu sindirmişti. Ancak 1808'de tutucuların önderliğinde bir güruh, Carlos'u tahtı oğlu Ferdinand'a bırakarak görevinden feragat etmeye zorladı. Napoléon, bunu izleyen anayasal krizi bir bahane olarak kullanarak kardeşi Joseph Bonaparte'ı İspanyol tahtına yerleştirdi. Fakat yeni yöneticilere karşı vatansever isyanlar söz konusu olduğundan Napoleon ürkmüş bir monarşi yerine hiddetli bir halkla yüz yüze kalıyordu.<sup>281</sup> Fransız ordusuna karşı amansızca direnen İspanyol vatansever gerillalar ile Fransız askerlerinin savaş alanlarındaki dehşetini Goya 1863'te ilk kez yayınlanan *Savaşın Felaketleri* başlığı bir *seri oyma*<sup>282</sup> resimle kaydederek Fransız istilasına karşı duyduğu tepkiyi ustalıkla betimler. Ancak umutsuz bir bakış açısına sahip, enerjik, tepkisel ve inanılmaz ölçüde zeki bir adam olan Goya'nın resimlerinde İspanya'nın dehşet dolu şiddeti belki de onun zihninde abartılmaktaydı, zira 1792-93 sonrası onu gitgide artan ölçüde sıkıntıya sokan akut sağırlığı yüzünden insanlarla ilişkisi bozulmaktaydı. 1814'te Napoléon'un gücünün kırılması sonrası İspanya tahtına VII. Ferdinand'ı getirilerek zalimliği, ödle ve beceriksiz bir despot olduğu anlaşılmıştı. Bu despot tavrı ardından Avrupa'ya çöken felaketlerin yol açtığı Aydınlanma felsefesine karşı bir somut bir reaksiyon sergilemekteydi. Goya, birkaç şahane portreyle resimlediği bu zalim VII. Ferdinand'ın saray ressamıydı.<sup>283</sup>

Goya, dönemin İspanyol yöneticileri tarafından uzunca bir süre ya hapsedilen ya da sürgüne gönderilen yazar, hukukçu ve hümanist entelektüel olarak yaklaşan Gaspar Melchor de Jovellanos'la, karşılıklı hayranlığa dayalı yakın bir dostluk kurdu. 1790'larda Jovellanos, sonraları özgürlüğünü kazanma çabasında destek olan İngiliz Whig taraftarı Lord Holland'ın dostu olmuştu. İspanyayı sık sık ziyaret eden ve İspanyol oyun yazarı Lope de Vega'nın eleştirel bir biyografisini yazan Holland, Jovellanos'a Ann Radcliffe'in romanlarını vererek Goya'nın çevresinde gotik romanlar ve şiirler arasında büyük değer kazandı. Jovellanos'un yakın çevresi arasında İngiliz edebi gotik duyarlılığın bu kadar popüler olması Goya'yı da etkileyerek Gotiğin havasını ve imajlarını kendi şahane hayal gücüne dayalı anlatımlar eserlerine yansıtmaktadır.<sup>284</sup>

Goya'nın *Los Caprichos* (Kapisler) adını taşıyan ve 1799'da yayımlanan enfes düzeyde orijinal çizimleri, gotik etkilerin, insanın kavrayışının sınırlarındaki fikirler yansıtmak için kullanıldıklarında kusursuzluğa eriştiklerini

<sup>281</sup>Richard Davenport-Hines, a.g.e., s. 192.

<sup>282</sup>*offorte*

<sup>283</sup>Richard Davenport-Hines, a.g.e., ss. 192, 193.

<sup>284</sup>A.g.e., s. 193.

göstermektedir. Teknikleri kendi kendine yeten, dışlayıcı bir estetik düzeye yükseldiğinden, gotik etkiler en düşük düzeydedir. Goya'nın gotik hayal gücünü zenginleştiren şey yalnızca İngilizlerin edebi duyarlılığı değildi [Ressam] Salvator Rosa'nın *Witches Sabbath* adlı eserinin (2 numaralı levha), sonraları Goya tarafından kullanılacak dört motif içerdiğine dikkatleri çekmektedir. Bir örnek vermek gerekirse, Goya'nın *Hunting for Teeth* (Los Caprichos içinde levha 12) (**Resim 1.14.**) adlı çiziminde ilaç yapmak ya da kötü kadere karşı muska olarak kullanmak için, asılmış bir ağızdan bir diş sökmeye çabalarken suratını dehşetle buruşturan bir kadın gösterilmektedir. (...) Kadının yaptığı iş karşısında hissettiği dehşet ile batıl inançların zorunlulukları, tam bir dikkat dağıtma etkisi yaratmaktadır; bu etki, kadının çevresinin karabasanı andıran tuhaflığıyla güçlenir. Goya'nın çizimlerinde aşırılığın sınırı ya da siperi yoktur.<sup>285</sup>

XIX. yüzyılın başlarında Goya, Marquis de Sade gotik etkilerinin kavrayışı yönünde irdelediğimizde de deliliği kültürel imgeleme, sözcükleri ve imgeleriyle dâhil etmektedirler. Bu yüzden Michel Foucault bu simaların yeni bir çağ işaret ettiklerini ileri sürer. Foucault'ın 1964 yılında yayınladığı *Delilik ve Uygurluk*<sup>286</sup> adlı eserinde Goya'nın birkaç yapıtının adını anmakla birlikte bu yapıtların hiçbirisiyle ilgili ayrıntılı bir çözümleme yapmamış ama titizlikle sürdürdüğü amatör sanat merakıyla, karmaşık bir savı ana hatlarıyla ortaya koymaktadır.<sup>287</sup> Foucault, Goya'nın tasvirlerine, *adeta hiçlikten doğmaktadır. (...) Caprichos'da resmedilen delilik değildir... Maskelerin arkasına gizlenmiş bir deliliktir.*<sup>288</sup> İfadesini kullanmıştır.

Cadılarından ve Sabbath ayinlerinden söz edildiğinde bilinmektedir ki Goya, Gotik anlayışa sahip en büyük İspanyol ressam ve gravürçüdür. Goya, sanatında kendi düşünce ve duygularını daha dolaysız bir anlatımla ortaya koyduğu ruhsal ciddiyet ve son dönem yapıtları *savaşın sıkıntıları ve insanların çılgınlığı altında ezilen ülkesinin yazgısı*<sup>289</sup> bir tepki, en içsel görüntüleri bile aktarma özgürlüğünün bir yansımasıdır. Cadıları günlük hayata yansıtan sanatçı birçok eserlerindeki ülküleştirilmiş köylülerden ve el emekçilerinden daha gerçekçi yaklaşımı Gogol'un ve Kafka'nın günlük yaşayışın yavanlığını şaşkıncu bir titreşimle vermeleri gerçek yaşamın açıklayıcı bir doğal betimlemeden daha başarılıdır.<sup>290</sup> Kafka gibi yazarların yapıtları herhangi bir yere yönelik olmayan özel bir korku, dehşet duygusuyla belirlenebilecek herhangi bir nesneye

<sup>285</sup>Richard Davenport-Hines, a.g.e., s. 193.

<sup>286</sup>*Madness and Civilisation*, 1964.

<sup>287</sup>Roy Boyne, *Foucault ve Derida Aklın Öteki Yüzü*, (Çev. İsmail Yılmaz), Bilge Su Yayınları, Ankara 2009, s. 41.

<sup>288</sup>*Delilik ve Uygurluk*, ss. 280, 81. Foucault'nun Goya yorumuyla ilgili alması için, Bkz. Wolin (1986). [ Ayrıca Bkz. Roy Boyne, *Foucault ve Derida Aklın Öteki Yüzü*, Bilge Su Yayınları, Ankara 2009, s. 41.]

<sup>289</sup>E. H. Gombrich, *Sanatın Öyküsü*, (Çev. Erol Erduran-Ömer Erduran), Remzi Kitabevi, İstanbul 2013, s. 488.

<sup>290</sup>Ernst Fischer, *Sanatın Gerekliliği*, (Çev. Cevat Çapan), Payel Yayınları, İstanbul 2003, s. 104.

bağlanmayan temel bir korkuyla dolu olmalarıdır.<sup>291</sup> Gotiğin tüm ileri düzey ifadeleri olduğu gibi, Goya'nın görüşlerinde de Sade<sup>292</sup> çizgisini taşıyan yanılmaca ve kişisel yalıtılmışlık temel özellikleri taşımaktadır. Goya'nın çizimleri genellikle anlaşılması güç bir formun etkisinde taşıyarak açıktan açığa vurgulamanın tehlikeli olabileceği siyasal ya da dinsel unsurlar dile getirilmektedir. Goya'yı sembolizme olan eğilimini karabasan özgü varoluşlarının aslında ikiyüzlülerle deliler arasında sahnelenen bir zırvalığın bir parçası olduğunu anlamadıkları takdirde, insanların yitip giden pantomim oyuncularının olduğu saplantısına benzemektedir.<sup>293</sup> “Bu her şeyden uzak durma tutumu gotik hayal gücünde merkez konumdadır; tıpkı rol değişimi ve karşıtların birbirine bağımlılığı gibi.”<sup>294</sup> Ki bu yüzden hayal gücün destansı kahramanlıkları, düşsel imgelerin ve benzeri gibi romantik sanatın birçok imgesinde gerçek yaşamda benzer nitelikte olduğu iddia edilemez. Ayrıca, sanatçıların dışsal gerçeklikten kaçındıkları bile olduğu bir şeydir; Goya'nın grotesk kişilerinin, *Notre Dame de Paris*'nin ya da François Rabelais<sup>295</sup>'nin *Gargantua ile Pantagruel*'inin acayip masalımsı yaratıklarının olduğu görülmektedir. Bu acayip masalımsı yaratıklar gerçekliğin biçimlerine ve durumlarına körü körüne bir uygunluk asla görülmemektedir. Ayrıca yaşamın kendi biçimleri doğrultusunda yeniden tasarlanması düşüncesine de hiç ters düşmemektedir.<sup>296</sup>

*Los Caprichos* yalnızca İspanyol batıl inançlarını alaya almakla kalmaz, aynı zamanda, 1790'ların Avrupa'da devrim kriziyle bir karabasan gibi alevlenen zalim aptallığa karşı hiddet içerir. Goya'nın aptalları, ahlaksızları, şeytanları, canavarları, nefret edilesi hayaletleri ve bitmek bilmeyen dehşeti kendi hayal gücünün sapkınlıklarından kaynaklanmıyor, Bourbon İspanya'sında çevresini kuşatan şeytani güçleri temsil ediyordu. Batıl inanç insanları çocukluktan itibaren köleleştirmenin ve yetişkinlere özgü bir çocukluğun içinde tutmanın bir yolu biçiminde sunulur.<sup>297</sup>

Goya'nın çukur baskı tekniği kullanarak resmettiği çalışmalarını tematik olarak dört gruptan oluşmaktadır. Bunlar cadıları, demonları, hilkat garibelerini konu alan bir

<sup>291</sup>Isaiah Berlin, a.g.e., s. 132.

<sup>292</sup>Fransız Aristokrat ve felsefe yazarıdır. Erotik edebiyat'ın önemli yazarlarından, genellikle sert pornografik yazılar yazmaktadır.

<sup>293</sup>Richard Davenport-Hines, a.g.e., s. 194.

<sup>294</sup>A.g.e.

<sup>295</sup>Rönesans'ın başlangıcını müjdeleyen Fransız Hümanist yazar, düşünürlerinden biri olan François Rabelais, iki dev olan *Gargantua ve Pantragruel*'in (baba ve oğul) maceralarını anlattığı beş ciltlikten oluşan eseriyle Fransız ve dünya edebiyatına büyük katkısı olmuştur. Sanatçının eserleri sağlıklı ve şaşırtıcı, kimi zaman biraz kaba kaçan bir gülmedir. *Ne istiyorsan onu yap* felsefesiyle hümanizmin kahramanlığını yansıtan Gargantua, dünyaya duyulan merakın, dünya nimetlerine duyulan iştahın kahramanıdır.

<sup>296</sup>Avner Ziss, *Eстетik Gerçekliğin Sanatsal Özümsemenin Bilimi*, (Çev. Yakup Şahan), Hayalperest Yayınevi, İstanbul 2016, s. 65.

<sup>297</sup>Richard Davenport-Hines, a.g.e., s. 194.



dizi eser, *Kaprisler*<sup>298</sup> olarak isimlendiren çalışmalarının seksen adet baskı içinde yer almaktadır. Goya'nın cadı ve demonları, görüntüleri tiksinti, endişe ve korku uyandıran insan-hayvan karışımı hilkat garibeleridir. İnsanı tedirgin eden bu canavarlar sanatçının yaşadığı döneme ve topluma yüklediği ironi yüklü anlamlar eleştirinin aktörleridir. *Kaprisler* dizisinde yer alan cadılar, Hans Baldung Grien'in cinsiyeti öne çıkarılmış kadın, cadı ilişkisini özdeşliğini ispata yönelik birer *obje* olan dişiliğinden ziyade, çoğu kez cinsel kimliği belli belirsiz tanımlanabilen birer varlık olarak görülmektedir. Ayrıca insanlar geceleri uyanık oldukları zaman gördükleri karabasanlar *Kaprisler*'in ana görüntüsünü oluşturur.<sup>299</sup> Sanatçının *Kaprisler* adlı eserindeki canavarımsı aristokratların hiçbir gücü ya da güzelliği olmamasından dolayı tamamen fikirler dünyasına kapanmış haldedirler ve aristokrasinin en yüce değeri olan dayanıklılıktan yoksundurlar. Goya'nın ters bir süreç sonucunda dejenere olmuş bu asilleri Fransız devrimin örneklendiği konumundaki Frankenstein'in canavarı için betimleme sağladı.<sup>300</sup>

Mary Shelley'nin on sekiz yaşında yazmaya başladığı *Frankenstein* 1918'de anonim olarak dönemin yazın çevrelerinde çok büyük ilgi ve beğeni görmüştür. *Frankenstein*, bir Fransız dergisinde romantik ve devrimsel aşırılığın örneği olarak karikatür, tutucu çevrelerce şiddetli eleştiri ve saldırı konusu; ayrıca yazarın cinsiyeti de etkili olması da etkilemektedir.<sup>301</sup> Shelley'nin romanı,

bir kimya öğrencisi olarak Frankenstein, insanoğlunun idealleştirilmiş bir modeli olması amaçlanan ama aslında çok canavarca bir görünüme sahip olduğu için görenleri şok eden bir yarattığı oluşturup canlandırmak amacıyla ortaçağın gizemleriyle çağdaş bilimi birleştirmiştir. Belli ki, *yaratıcısı ona yaşam verir vermez kendi canavarını inkâr eder yaratmış olduğum o şeyin görüntüsüne katlanamayınca, kendisini odadan dışarı attım* ve yaptığı şeyin sorumluluğunu üstlenmez.<sup>302</sup>

Shelley'nin bu sahnelerinde gotik etkilerinin çok iddialı bir sembolizm ve ağır bir biçimde simgesel ve duygusal ya da ucuz sansasyonel etkilerden uzak olmasıdır. Nitekim Frankenstein, korku ve gizemin doğaüstü etkilere dayanan bilimin kudretine dayandırılmaktadır.<sup>303</sup> Frankenstein, iyiliğinin hep kötülükle karşılık bulacağını, bedensel bozukluğunun dışında hiçbir kusuru olmamasına karşın ki bundan da yalnızca yaratıcısı sorumludur, cennetten kovulduğunu anlamaktadır. Bu yüzden John Milton'ın *Kayıp*

<sup>298</sup>*Los Chinchillas de la serie de Caprichos*

<sup>299</sup>Haydar Akın, *Ortaçağ Avrupası'nda Cadılar ve Cadı Avı*, Phoenix Yayınevi, Ankara 2015, s. 366.

<sup>300</sup>Richard Davenport-Hines, a.g.e., s. 195.

<sup>301</sup>Erinç Özdemir, a.g.e., ss. 23, 24.

<sup>302</sup>Richard Davenport-Hines, a.g.e., s. 228.

<sup>303</sup>A.g.e., s. 229.

*Cennet*'i örnek alan Shelley, romanında kendi eğretilmesiyle *Frankenstein* şeytanlaşmaya zorlanır<sup>304</sup> ve bu şekilde *bütün insanlığa ebedi nefret ve oç besler*.<sup>305</sup> Özellikle Milton'un *Kayıp Cennet*'indeki<sup>306</sup> şeytanın kötülük bir yönüyle salaş bir kahramanlık sergilediğini dizelerde anlatmaktadır. Milton'ın şiirinde canlandırdığı Şeytan karakteri bazı olumlu ve iyi olarak nitelendirilmiştir. Bir kahraman ya da savaşçı lider kadar gözü pek, kimi yerde sempatik ve kendinden emin duruşuyla hayranlık uyandırıcasına karizmatik olan Şeytan'ın İncil'deki *antagonistik*<sup>307</sup> tasvirinden farklı olarak yüklenen olumlu kabiliyetleri, şiirdeki duruşunu tartışmaya açmıştır. Aynı zamanda John Dryden, *Aeneid* tercümesinde yazmış olduğu önsözde Şeytan'ın kahraman olduğunu belirtmektedir. Dryden hangi amaçla Şeytan'ı kahraman statüüne çıkardığı ya da Adem'i mi yoksa İsa Mesih'i mi kahraman olduğu tartışılmaktadır. Ancak Milton'ın *Kayıp Cennet*'te Şeytan tiplemesindeki cazibe ile kahraman algısındaki dönüşümü başlattığı gerçeğini de değiştirmez. Çünkü Şeytan'ın kahraman olduğuna dair hem fikir olan Romantik yazarlar, Milton'ın *Şeytan*'ı bilhassa ön plana çıkarılmakta ve kahramanlık olgusuyla ifade edilmektedir. *Şiirin Savunması*<sup>308</sup> adlı eserinde ise, Şeytan'ın enerjisinden ve ihtişamından söz eden Shelley, Milton'ın dini bir öğretiyi ihlal ederek Şeytan'ın ahlaki bir varlık olarak Tanrıdan daha üstün olduğunu belirtmektedir. Aynı şekilde Blake ise, Milton'ın aslında Şeytan'ın yanında yer aldığını ancak bunun farkında olmadığını ifade etmektedir.<sup>309</sup>

Blake, teknik alanda bir devrimci, bir inançlı (Tanrı'ya kendini adayan), yalnız bir yaratıcı, çok yönlü bir tutkun, aynı zamanda şair, ressam ve gravürcü olan İngiliz

<sup>304</sup>Eriş Özdemir, a.g.e., s. 32.

<sup>305</sup>A.g.e. [Bkz. *Frankenstein*, s. 101.]

<sup>306</sup>“Ölümlülerin ulaşamayacağı yiğitlikteki  
Bütün bu melekler saygı duyuyorlardı yine de  
Korkunç önderlerine; o, gerçekten  
Boyu posu, davranışı, gururlu ve üstün  
Bir kale gibi yükseliyordu. Görünüşü  
Yitirmemişti hâlâ ilk görkemini.”

[Bkz. Umberto Eco, *Güzelliğin Tarihi*, (Çev. A. Cevat Akkoyunlu), Doğan Kitapçılık AŞ, İstanbul 2006, s. 324.]

<sup>307</sup>Antagonist, kurgu da, ana karakteri engellemekle yükümlü karşı kişi veya düşman olarak bilinmektedir. Asıl karakterin zıt şeklinde yorumlanmaktadır. Antagonizm ile yaratmak, üretmek biçiminde Marksizmin kuramcısı Karl Marx'ın da kullandığı bir terimdir. Marx, kapitalizmin sömürüyü artırarak kendi antagonistlerini (karşıtlarını) ürettiğini ileri sürer. Bu süreç de kapitalizmin aleyhine, sosyalizmin de lehine işlemektedir. Aynı şekilde Alman Edebiyatında Goethe'nin en büyük eseri olan *Faust*'ta antagonist olan karakter Mephisto Şeytan'ı yansıtmaktadır.

<sup>308</sup>*A Defence of Poetry*

<sup>309</sup>Murat Kadiroğlu, “Neo-Klasik Kahramandan Romantik Kahramana”, Batı Kültür ve Edebiyatlarından Romantizm, Ankara Üniversitesi Yayınları, 2014, s. 207-208.

resminin en önde gelen ve tam anlamıyla gotik romantik kişiliği göstermektedir.<sup>310</sup> Blake eserlerinde özellikle de *Cennet ve Cehennem Değişleri*'nde kötünün yanını tutarmış gibi yaparak, doğa ve gerçekliği alabildiğine hor görmektedir. Bütün yaşamı boyunca Londra'da geçiren Blake, gerçekdışı ve sonsuz ile geçici arasındaki *Platon Cenneti*'nde olağanüstü hayallerin geçişini eserlerinde yansıtmaktadır. Blake, ister Milton ve Dante'yi ister Young'ın *Geceler*'ini resimlesin, fantastik ve doğaüstü bir dünyaya, düşüncenin ve ruhun, bilinçaltında doğan korkunç biçimli yaratıkların somutlandığı bir evren göstermektedir.<sup>311</sup> Aynı zamanda desenci yönüyle Antik ve Gotik sanatlar konusundaki derin bilgisi sayesinde, vahiylerini, doğaüstü güçlerle yaptığı konuşmaları çarpıcı bir biçimde aktarmayı başarmıştır.<sup>312</sup>

Blake'in toplumsal ve tinsel yönünü ayrılmaz biçimde iç içe geçtiği; metafizik ve psikolojik sezgileri ile döneminde hayranlık uyandırmıştır. Bu, onun gücü ve cazibesi olmuştur. Çocukluğunda bir yandan ağaç üzerinde melekler görüp *Cennet Müjdecileri*'nin seslerine kulak verirken, öte yandan ayakları on sekizinci yüzyıl sonu ve on dokuzuncu yüzyılın başı İngiltere'sine sağlamca basmasında yatmaktadır.<sup>313</sup>

Blake, devrimci bir romantik olarak çağına köklü bir şekilde bağlı olsa da, Ortaçağ'ın gnostik sapkınlıklarından beslendi ve modern anarşizm ile özgürlükçü ekolojinin öncüsü oldu.(...) Güçlüklerle dolu yaşamı boyunca *Özgürlük Çocuğu*, ister devlet ve kral, ister kilise ve tanrı, isterse de efendi ve hırs kisvesi altında olsun her zaman otoriteye isyan etti. Tüm insanların, aklın sahte kelepçe'lerinden kurtulabilmesi, İmgelemin İlahi Sanatlarını icra edebilmesi ve tinsel özgürlüğü araştırdı. Doğrusu, kişisel özgürlüğü de sınırlamadı: *Kendi kanatlarıyla süzülen hiçbir kuş, çok fazla yükselmez.*<sup>314</sup>

Fransız Devrimi'nin patlak vermesi karşısında Blake ile aynı coşkuyu duyan Thomas Paine, Richard Price, Joseph Priestley ve William Godwin gibi büyük radikal düşünürler de yetişmiştir.<sup>315</sup> Blake, kişisel özgürlüğünü karanlıkların doğurganlığı ve yaratıcı antagonizma fikrini öne sürerek; 1789'da çıkan *Masumiyet Şarkıları*<sup>316</sup> ve *Thel'in Kitabı*<sup>317</sup>, 1794'te *Deneyim Şarkıları*<sup>318</sup> adlı eserlerine eklenir ve böylelikle tamamlanan eserin alt başlığı da *insan ruhunun iki zıt hali*'ni<sup>319</sup> gösterir. Sanatçı yaşadığı dünyaya

<sup>310</sup>Francis Claudon, a.g.e., s. 58.

<sup>311</sup>George Pillement, "Resim, Gravür ve Heykel - Öncüler" (Çev. Özdemir İnce), *Sembolizm Sanat Ansiklopedisi*, (Haz. Jean Cassou), Remzi Kitabevi, İstanbul 2006, s. 32.

<sup>312</sup>Francis Claudon, a.g.e., s. 47.

<sup>313</sup>Max Blechman, *Devrimci Romantizm*, (Çev. Bilal Çölgeçen), Versus Kitap, İstanbul 2007, ss. 51, 52.

<sup>314</sup>A.g.e., s. 52.

<sup>315</sup>A.g.e., s. 53.

<sup>316</sup>*Songs of Innocence*

<sup>317</sup>*The Book of Thel*

<sup>318</sup>*Songs of Experience*

<sup>319</sup>Jean Starobinski, a.g.e., s. 328.

yönelik yıkıcı eleştirilerine karşın, umutsuzluğa düşmemiştir. Bu sayede alternatif bir değerler sistemi önerir ve hem özgür hem de tatmin edici yeni bir toplum düzeni yaratmanın olanaklı olduğuna inanmaktadır. Amerikan ve Fransız devrimleri karşısında Blake, özgür bir toplum olma umudunu yakalamıştır. Örneğin *Masumiyet Şarkıları*<sup>320</sup>’nda gelecekte neler yaşanabileceğine dair iç görü ve *Kutsal Görüntü*’nün insanlık sayesinde parlayacağına inanıldığını aynı zamanda *Thel’in Kitabı*’nda ise, masum bir genç kızın kadınlıktan ve annelikten endişe edici hayatını anlatmaktadır.<sup>321</sup> Burda sanatçı, insan doğasına ve toplumda hem iyimser hem de kötümser yönden bakarak masumiyet ve deneyimin karşıtlığı üzerinde durmuştur. Bunun yanı sıra gerçekleri görmek için her iki bakış açısına da ihtiyaç duyulduğunu vurgular niteliktedir. Bu da Blake’e göre; *zıtlıklar olmadan ilerleme olmaz. Çekicilik ve İticilik, Akıl ve Enerji, Sevgi ve Nefret insan varlığı için gereklidir.*<sup>322</sup> Ek olarak *daha yüksek bilgelik sentezi ancak masumiyet ile deneyim, iyi ile kötü, özgürlük ile otorite arasındaki çatışmadan doğabilir.*<sup>323</sup>

Sanatçı, yaşamı ve çocukluğun ışıltısını, fişkırان kuvvetleri anlatan şarkılara, bu genç yaşamın sefalete, korkuya, yasağa, kötülük girişimlerine mahkûm olduğunu gören şarkılar cevap verir; bunun yanında manevi yaşama ve kehanet görüsüne ulaşmak için çocukluk masumiyetinden kopmak, kötülükle ve günahla yüz yüze gelmektedir. 1790’da yayınlanan *Cennet ile Cehennem’in Evliliği*<sup>324</sup> adlı eserinde ise, zamanın sonunu ve insanın asıl bedeninde, devasa boyutlara ulaşmış cevheriyle dirilişini ilan ederek; inanç ahlakın riyakârlığındaki cehennemlikleri yerleştirdiği ışıksız ateş, semavi nurla birleşmesinde meydana geldiği anlatılmaktadır.<sup>325</sup> Bu eserde sanatçı, kendisini giderek daha fazla kehanetimsi görüntülerin yazılarında ve resimlerinde anlaşılması güç alegorileriyle ifade etmesine karşın özgürlükçü duygusu parıldamaktadır.<sup>326</sup> Aynı zamanda yeryüzündeki varoluşu tahrip eden ve insanı gönül gözüyle görmeye teşvik eden şeytani korlarla yeni yaşamda doğmaktadır. Yeni yaşamın toplumsal düzeninde güvensizliğine savunulması için kurulmuş zindanlar artık gerçek bir cehennem döngüsü

<sup>320</sup>“İnsaf insanın yüreğindedir,  
Merhamet ise kişinin yüzüdür,  
Aşk insanın kutsal suretidir,  
Barış is giydiği giysidir.”

[Bkz. Max Blechman, a.g.e., s. 71.]

<sup>321</sup>Max Blechman, a.g.e., ss. 70, 71.

<sup>322</sup>Bkz. G. Keynes, *The Complete Writings of William Blake*, London 1966, Oxford: UP.

<sup>323</sup>Max Blechman, a.g.e., s. 55.

<sup>324</sup>*Marriage of Heaven and Hell*

<sup>325</sup>Jean Starobinski, a.g.e., s. 328.

<sup>326</sup>Max Blechman, a.g.e., s. 74.

görülmekte ve şu şekilde ifade etmektedir: *Karşıtlık hakiki dostluktur*. Sanatçının bu söylencesinde resimle ve grafikte ilgili tüm eserlerinin etki altında olduğunu söz edilebiliriz. Bu karşıtlık her yerde yani Blake'in üslubunda simgeleyen ile simgelenen arasındaki gizli karşıtlığı sezdirme haline gelmektedir. Bunun yanı sıra her yerde gerilim ve mücadele hüküm sürer; ama çemberin, girdabın, spiralin ahenkli büyük biçimlerinde çözüme kavuşan çelişkiler örüntü halinde bizlere göstermektedir.<sup>327</sup> Bu çelişkiler de bozgun ve kurtuluş imgeleri *Gnostik* düşüncede; Tanrı'nın sevgili oğlu addedilen *Lucifer*, Tanrı'nın göğünden kovulması ve ışığın krallığından ebedi karanlığa düşmesi, aşırı gurura ve hırsla kapılıp Tanrı'nın yerine göz dikmesinin cezası olarak anlatılmaktadır. Örneğin; Goethe'nin *Mephisto* karakterinin de benzer özellikler göstermektedir. Mephisto, sürekli inkâr eden ruh, tanrı'nın irade ve buyruğuyla alay eden bir bozguncu karakterini üstlenmektedir. Bu bağlamda Jakob Boehme, Şeytan'ı Tanrı'nın iyiliğin altındaki birliğin içinde değil, tüm görüntülerin tamamında var olmayı seçen bir *negatiflik efendisi* olarak saymaktadır.<sup>328</sup> İncil ve Hıristiyan pastoral hikâyelerden alınan sembolik görüşlerini kabul eden Blake bile; kilise düzendeki tutumlara karşı düşmandı. Fransız ve Amerikan devrimlerinin ideallerinden ve tutkularından, ayrıca Boehme ve Emanuel Swedenborg gibi düşünürlerden de etkilendi.<sup>329</sup> Blake, bu radikal muhalefet geleneğe *ezoterik*<sup>330</sup> *Kabala*<sup>331</sup> ve *Simya* görüşlerini Swedenborg ve Boehme'nin mistik öğretilerinden keşfetti ve bu öğretileri özümlediğinde onu sarhoş edici ve devrimci bir ruh olarak ortaya çıkardı.<sup>332</sup> Blake'in etkilendiği mistik öğreticisi Swedenborg'un *Arcana Caelestia*'dan (1749) bazı bölümlerinde;

Her insanda en az iki şeytan ruh vardır, cehennem için zevk veren şey, insanın kötülük yapmak ve sonsuza dek sürececek yıkımını çabuklaştırmaktır; eğer kötü ruhlar insanla bağlantılı ama insandan farklı ruhlar olduklarını algılayabilselerdi, insanı yok etmek için binlerce yola kalkışsılardı, zira insandan gitgide artan bir nefretle nefret ederler.<sup>333</sup>

Bu nedenle Blake eserlerinde ruhani bir dünyanın varlığına inanır ve devlet, kilise gibi zamanın baskıcı kurumlarını şiddetle eleştirerek özgürlükçü bir yaşamı seçtiği

<sup>327</sup>Jean Starobinski, a.g.e., s. 328.

<sup>328</sup>Peter- André Alt, a.g.e., ss. 41- 45.

<sup>329</sup>Anonim, <https://www.gazeteduvar.com.tr/dunya-forum/2017/12/10/dunya-forum-meczip-ve-dahi-william-blake/> (Erişim Tarihi: 30.11.2018)

<sup>330</sup>Ezoterik, asıl gerçeklerin yalnızca anlayabilecek yetenek ve bilgide olanlara bildirilebileceği görüşü üzerine temellenen bir öğreti sistemidir.

<sup>331</sup>Kabala, evrenin ve hayatın nasıl çalıştığını açığa çıkaran eski bir öğretilerdir.

<sup>332</sup>Max Blechman, a.g.e., s. 54.

<sup>333</sup>Richard Davenport-Hines, a.g.e., s. 372.

görülmektedir.<sup>334</sup> Ayrıca Blake'in en çarpıcı eserleri, meleklerin gökyüzünü delik deşik ettikleri, insanüstü sıçrayışlar, yeryüzü gerçekliğinin daha da ötesi ve düşerken kıvranan bir beden alev alev yandığı figürlerdir. Blake, Füssli'nin eserleri üzerinde çalışarak aktardığı Michelangelo modelini biraz basmakalıp bir benzerlikle yaptığı bilinmektedir. Bu figürler cüsseli, orantısız ve vahşi bir ıllıklikte yaratıkların dalgalarıyla dolup taşıdığı bir evrende, toprağın donup kalmışlığını ve melankolisini anlatan geniş ve hayvansı yüzler, yok edilemeyen gece, cehennem ilahlarının ağırlığıyla yansıtılmaktadır. 1790'da yaptığı *Veba* adlı eserinde havanın, suyun ateşin, hafif yaratıkların dalgalarıyla dolup taşıdığı bir boyutta sessizlik, haykırış ve melankolik anlatımı yer almaktadır.<sup>335</sup> Buna benzer olarak Daniel Defoe'nun *Veba Yılı'nın Günlüğü*<sup>336</sup> adlı romanı 1665 yılında Londra'da yaşanan veba salgınına anlattığı romanda karakterin kentte zihinsel bir haritayla yolunu bulması süreci nedeniyle, bilinen bir yerin veya mekânın korkunç ve alışılmadık bir duruma getirebilmektedir. Bu sebeple Londra kentin öznel bir algıyla, belli bir amaca yönelmeksizin tamamen katledilmesinin öncülüğünü romanında yapan Defoe, aynı zamanda güçlü bir coğrafi kavrayışı, muhalif düşünceleri ve anti-rasyonalizmiyle düşsel gezintilerinde kentin sokaklarında sonsuzluk deneyimini yeniden oluşturan Blake'i takip etmektedir.<sup>337</sup>

Blake'in eserlerinde sonsuzluk deneyimi ve ölüm, zaman içinde bir sonsuzluk ya da yaşam içinde bir ölüm biçimi olarak bizlere yansıtılmaktadır. Bunun yanı sıra Milan Kundera'nın *Gülüştün ve Unutuşun Kitabı*'nda ölümü şu şekilde açıklamaktadır: *ölümün iki yüzü vardır. Biri yok oluş; diğeri de geride kalan korkutucu varlık, yani ceset.*<sup>338</sup> Ölüm, kararmış bir toprağın üzerinde, gecenin gelişi korkunç olacağına benzer, hava solunmaz hale gelir, yaşamda uzun ve bunaltıcı bir akşamüstünden başka bir şey olmaz; tabii ölümü sıkıştıran sınırlar parçalanmadığı ve özgürleşen hayal gücümüze bir ışık evreni açılmadığı takdirde<sup>339</sup> ve bu Blake'in *Ölüm Evi (Resim 1.15.)* adlı gravür çalışması Milton'ın *Kayıp Cennet* romanına ilişkin yapılmış eseridir. Bu eser de Âdem ve Havva'nın yasak meyveyi yiyerek cennet'ten kovuluşun sonrası, Mikail meleğin Tanrı'nın buyruğunu getiren ve insan ırkının bundan sonra yaşayacaklarını anlatır; Âdem'i yüksek bir tepeye götürerek,

<sup>334</sup>Nazan Tutaş, "William Blake'de Masumiyet ve Tecrübe: Kuzu ve Kaplan", Cyprus International University, Folklor/Edebiyat, Cilt: 20, Sayı: 78, 2014/2, s. 84.

<sup>335</sup>Jean Starobinski, a.g.e., s. 328.

<sup>336</sup>*Journal of the Plague Year*

<sup>337</sup>Murat Ocakcan,

<http://www.tersninja.com/edebiyat-politika-ve-sinema-ucgeninde-bir-yolculuk-psikocografya-londra-yazilari-merlin-coverly/> (Erişim Tarihi: 30 Mayıs 2013).

<sup>338</sup>Terry Eagleton, a.g.e., s. 92.

<sup>339</sup>Jean Starobinski, a.g.e., s. 330.

ona Tufan'a kadar yaşanacakları gösterir. Âdem, burada şiddet duygusuyla hareket eden ve çeşitli hastalıklara yakalanıp ölen insanların olması durumunda dehşet ve üzüntü duymaktadır.<sup>340</sup> Aslında ölüm, hiçbir şeyin önemli olmadığı düşüncesinden kaynaklanan o büyüleyici özgürlük hissini yaşamaktır. Ölüm güdüsü ilgi, değer, anlam ve akılcılığa karşı çılgın ve tatmin edici bir başkaldırı gibi yansıtılmaktadır.<sup>341</sup> Eser de çaresizlik ve üzüntü ile insan ırkının gelecekteki kötü durumu, karanlık bir atmosfer içerisinde; kahverengi, mavi, yeşil renklerin ve ölü tonlarının kullanıldığı görülmektedir.

Blake'in düşüncesinin en çarpıcı ve belirleyici olarak tasarladığı tek devrim *Kıyamet*'tir. Ayrıca bakışını zamanın sonuna yöneltebilmesi için olaylara en derin kökene bakmakla başlamış olmasındandır. Bu bakış Yeni-klasikler gibi uygarlığın altın çağına değil, kaosa, yaratılışa ve cennet kavramlarına bakmakla ifade eder. Aynı zamanda, ilk ışığın ezoterizmde ve eskatolojide gösterilmesidir. Yani *Aden Bahçesi*'ne tekrar girmeye deneyen biri zamanın sonunu haber verir. Ayrıca evrensel bir bakış, insanlığın nihai kaderi veya dünya tarihin tamamına ermiş bir döngü içerisinde olan Blake, son derece özel şiir ve resim diliyle açıklamaktadır.<sup>342</sup> Sanatçının *Kıyamette Yargı Günü* (1794) (**Resim 1.16.**) adlı çalışmasında kendi mitolojisine ait bazı izler ve Eski Kelt Dini olan Druidizm<sup>343</sup> ve Paganizmin etkileri beraberinde gördüğü sanrılarla şekillenmiş bu panteonda, Dört Zoa<sup>344</sup>'dan biri olan, düzeni sağlayan ve zalim bir kural koyucu olarak kendini gösteren *Urizen*<sup>345</sup>, bu çalışmada tanrı bedeninde gösterilmiştir.<sup>346</sup> Ayrıca Blake eserinde inancın görsel bir eğretilmesinde bahsedecek olursak;

Geleneğin simgelerine kendisinin icat ettiği simgesel bir dil ekler, herkes adına kehanette bulunduğu halde kendisi muammalaşır. Işık fişkırmasının musallat olduğu bu sanatçı, kendisini karanlığa dönüştürür – hem de laf olsun diye değil, yerleşik toplumların ve dinlerin mahkûm oldukları hatayla arasına mesafe koymak zorunda olduğu düşündüğü için.<sup>347</sup>

<sup>340</sup>Z. Aslıhan Kuşoğlu, "15-18 Yaş Grubunun Görsel Sanat Eğitimi Bakımından William Blake ve Sanatı", Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi, Danışman Tayfun Akkaya, Marmara Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı, Resim-İş Öğretmenliği Bilim Dalı, İstanbul 2008, s. 134.

<sup>341</sup>Terry Eagleton, a.g.e., s. 98.

<sup>342</sup>Jean Starobinski, a.g.e., s. 330.

<sup>343</sup>*Druidizm*, ışığı ile bereket ve yaşam veren güneşe tapınma anlamına gelmektedir. Blake semavi dinlere ait bir imgeyi kendi düşünce ve inanç sistemi olarak betimlediği güneşin varlığına ait eserlerinde görülmektedir.

<sup>344</sup>Blake'in psikolojisinde insanı dört zoa olarak tanımladığı dört temel bileşenden oluşur: *Beden* (Tharmas), *Akıl* (Urizen), *duygu* (Luvah) ve *Tin* (Urthona). Dört bileşeni bir arada olduğu zaman etkili olabileceğini ileri sürmektedir.

<sup>345</sup>Blake'in mitolojisinde Akıl, Urizen'e (Ufuk) dönüşmektedir. Bu sıkıntılı, güç durumda kalmış neşesiz bir zorba olarak gösterilmektedir.

<sup>346</sup>Z. Aslıhan Kuşoğlu, a.g.e., ss. 35, 36.

<sup>347</sup>Jean Starobinski, a.g.e., s. 334.

Blake, Hıristiyan anarşist Tolstoy gibi tanrının krallığının içimizde olduğuna inanmaktadır; *Bütün tanrılar insanın gönlünde yaşar.*<sup>348</sup> Yaratılan ve yaratılan arasında fark olmaması durumunda ise; *Tanrı insandır ve İçimizde var olur ve biz de Onda var oluruz.*<sup>349</sup> Bu yüzden insan öncelikle tinsel bir varlık oluşu durumundadır. Blake, bu tinsel insani öze *İmgelem* ya da *Şiirsel Deha* olarak adlandırdığında şunu belirtir; *Şiirsel Dehanın gerçek insan olduğunu ve insanın bedeni ya da dış biçiminin Şiirsel Dehadan türetildiği*<sup>350</sup> olgusu olduğunu anlatmaktadır. Ayrıca insanın tinsel oluşu ve

inanç biçimleri resimsel olanla fazlaca yüklendiğinde, bedensiz varlıklar ete kemiğe bürünür, maddileşir, renklenir ya da taşlaşırlar. Öte dünya varlıkları daha kavranabilir, ölçülebilir, daha insani ve daha az korkutucu görünür. Biçimsiz bir tanrısalığın resimli karşılığı yaratılır, her kutsal kavrama belirgin imgeler, ele gelir karşılıklar uydurulur.<sup>351</sup>

Ayrıca bütün her şey imgelemde var olduğu için gözlemciyle gözlenen arasında bir fark olmadığını Blake, şu şekilde belirtir: *Benim için bu Dünya tek iç görü, Hayal veya İmgelemdir.*<sup>352</sup> Tüm doğa olayları bilincimizde iken insanın algıladıkları şey algı işlevi olarak görülmektedir. (...) Böylelikle Blake yaradılışımızın bilinçdışı ve içgüdüsel yanını olumsuz yönünü değil, olumlu bir itici güç olarak yansıtır. İnsan iradesinin anlığını son eylemini tanımlayan William Godwin<sup>353</sup> gibi Blake de bunu destekler niteliktedir: *Düşünce harekettir*<sup>354</sup> fikri öne sürmektedir.

İngiliz romantizmde Blake, eserlerinde daha çok en anlık ve kendiliğinden ortaya çıkıveren bir yaratıcılığı, yani düşü, acı veren bir kendinden geçme haline dönüştürür. Ayrıca insanın iradesine, dolayısıyla da mutluluğa inanan ütopyacılar karşı, İngiliz romantizm sanatçısı edilgen bir sağduyuya, yaratıcı bir duyarlılığa önem vermektedir.<sup>355</sup> Blake, *Fransa Devrimi*<sup>356</sup> (1791) adlı şiirinde ise; Jakoben bir perspektif bakış ve Fransız devrimi ile romantizm arasındaki olası ilişkilerin çeşitliliğini göstermektedir.<sup>357</sup> Fransa devriminde olayları gerçeğinden uzak bir efsanevi gibi yansıtarak ve bundan epey ötesine geçerek hayal gücü sarsıntıların ölçüsünü vermektedir.

<sup>348</sup>Max Blechman, a.g.e., s. 59.

<sup>349</sup>A.g.e.

<sup>350</sup>A.g.e.

<sup>351</sup>Özgür Taburoğlu, a.g.e., s. 74.

<sup>352</sup>Max Blechman, a.g.e., s. 56

<sup>353</sup>İngiliz gazeteci, politik filozof ve yazardır. Faydacılığın ilk savunucularından ve felsefi anarşizmin ilk modern destekçilerinden biri olan Godwin aynı zamanda hem görüşleri hem de feminist yazar Mary Wollstonecraft ile evlidir.

<sup>354</sup>Max Blechman, a.g.e., ss. 56- 59.

<sup>355</sup>Kolektif, "Sanat ve Kültür: Dünya," *Thema Larousse Tematik Ansiklopedi*, Sayı: 5, Milliyet Gazetecilik Yayınları, İstanbul 1994, s. 86.

<sup>356</sup>*The French Revolution*

<sup>357</sup>Michael Löwy. Robert Sayre, a.g.e., ss. 96- 97.



Bu durumda Fransızlar karşısında yönetimin suiistimalleri ve ayrıcalıklara karşı koyarak; Paris'in üzerine gölge gibi düşen kocaman kötülük bulutlarını darmadağın ederek; evrensel iyilikseverliğin şeffaflığı içinde barışarak; dünyaya bir ışık kaynağı, bir güneş merkezi verdiklerine kanaat getirmektedirler.<sup>358</sup> Bilinen bu etkilere rağmen, Blake'in eserlerinin özgünlüğü, yaratıcılığı ve tekilliği, sınıflandırılmalarını zorlaştırır. 19. yüzyıl bilim insanı ise; Blake'i "görmekli bir aydınlık, öncüler tarafından belirlenmediği gibi çağdaşlarıyla benzeştirilemeyecek, ardından gelenleri kolayca aşabilecek birisi,"<sup>359</sup> olarak gösterilmektedir.

İngiltere'de David'e yakın bir sanatçı ve çağdaşı, Homeros ile Rousseau'nun yankı bulduğu ressam, dönemin tutkusunu ortaya döken insan, Johann Heinrich Füssli'dir. 1741'de Zürih'te doğmuştur. Füssli, henüz okul çağında iken, tutkulu, heyecanlı ve savurgan bir bakış açısına sahiptir. Babası tarafından bir rahip olması için zorla papaz okuluna gönderilen Füssli, yaşamını seyahatlere ve estetiğe dayalı çalışmalara yöneltmiştir.<sup>360</sup> 1770-80 yılları arasında David ve Füssli Roma'da eğitim görmüştür; David orada Valentin de Boulogne, Carracci'ler, Il Guercino, Guido, Caravaggio ve Poussin'i incelemiştir; tablo kompozisyonu sorunları üzerine düşünürken, çevre çizgisiyle ışık ve renk uyumunu sağlamaya uğraşmıştır. Füssli ise, öncelikle çizim aşamasını detaylandırır ve sonra renklendirme ile hayal gücü azametinden ötürü Michelangelo'u örnek alırdı.<sup>361</sup>

XVIII. yüzyılın aydınlanmanın felsefesine karşı ve akla tapınmaya karşı yaşanan hayata tepki uyandırarak; bilimin insana iyiyi ve mutluluğu getireceği fikri ile mücadele eden Rousseau'dan etkilenen Füssli sanatsal hayal gücünü harekete geçirmiştir.<sup>362</sup> Gerçekte, Füssli çağdaşları arasında, 1789'da *Didon'un Ölümü (Resim 1.17.)* adlı tarih tablosunu yapmış olan baştan çıkarıcı Joshua Reynolds;<sup>363</sup> modern savaşta gösterilen yararlılıkları ilk resmedenlerden biri olan usta ve kurallara saygılı Benjamin West; en yüksek şiirselliğe uygun kahramanlık sahneleri kurmak isteyen, ama özellikle şairane

<sup>358</sup>Jean Starobinski, *Özgürlüğün İcadı...*, s. 232.

<sup>359</sup>Anonim, <https://www.gazeteduvar.com.tr/dunya-forum/2017/12/10/dunya-forum-meczup-ve-dahi-william-blake/> (Erişim Tarihi: 30.11.2018).

<sup>360</sup>Richard Davenport-Hines, a.g.e., s. 279.

<sup>361</sup>Jean Starobinski, a.g.e., s. 292.

<sup>362</sup>Charles Werner, a.g.e., s. 92.

<sup>363</sup>İngiliz Romantik Ressamı Reynolds'un sanatı, gerçek bir renkçi mizacıyla desteklenen, açıklamalı bir eklettizmdir. Ayrıca 1781'de *Didon'un Ölümü* adlı çalışması Kraliyet Akademisi'nde sergilenen tam boyutlu bir kahramanlık konusunu resimleyen sanatçı tek ve abartılı keder duruşlu İtalyan Barok etkisi hissedilmektedir. Çünkü Reynolds, İtalyan Rönesansı'nın Raffaello, Michelangelo, Correggio ve Tiziano gibi büyük ustalarının, gerçek sanatın tartışmasız örnekleri olduğu konusunda döneminin sanatını benimsemiştir. [Bkz. E. H. Gombrich, a.g.e., s. 464.]

portre türündeki tüm çehrelerin ince bir soyluluk, sevimlilik ve melankoli atmosferiyle çevrelendiği türde yapan Romney yer almıştır. Füssli'nin portresi David'inki kadar ağırbaşlı değildir, kadınsı anlamda kibardır; bununla birlikte çocuk ya da bakire masumiyetinin etrafında bir nebze baş döndürücü bir sapkınlık havası estirmeyi de becermiştir.<sup>364</sup> Fransız Devrimi'nin çağdaş tarihte yaşanılanları kaydettiği faciayı Füssli, kendi tarzına göre efsanevi bir tarih ve düşsel boyutta yaşamıştır. Bu yüzden ateşli bir Rousseau okuru olan Füssli, uygarlığın ilerlemeleriyle orantılı bir biçimde kötülüğün de ilerlediğine kanaat getirmiştir; Goya gibi, Aydınlanma idealini savunmak istemektedir. Ayrıca Füssli devrimin içindeki düşmanla ve güçle yüz yüze gelince, kendini kütlelesel simgelerle ifade etmiştir. Böylelikle sanatçı dışarı çıkarıp kovmak istediği kötülük eseri tarafından büyülenmiştir.<sup>365</sup> Goya'nın *Kaprisler*'in hâkim temasında yer alan *Akılın Uykusu Canavarlar Yaratır*<sup>366</sup> (**Resim 1. 18.**) adlı eserinde kan emici yarasalar uyuyan bir erkeğin üzerinde uçmaktadır. Goya'nın bu eserindeki imajı, Füssli'nin *Kâbus*'deki<sup>367</sup> (**Resim 1.19.**) eserinde benzer biçimleri yer alır ve her iki eser de aynı şekilde yorumlanabilir: İnsan uyuduğunda akıl tetikte değildir, bu yüzden felakete davet çıkarırcasına canavarlar her yere dağılmış ya da Aydınlanma'nın akla ilişkin olduğu düşleri canavarlaştığı ile gösterilmektedir. 1790'ların Avrupa'sında, baskıdan kurtulmanın en az kölelik kadar yıkıcı ve karabasan türü bir şeyle sonuçlanabilecek kadar kötü bir durum olduğunu anlayan Füssli, bu tür şeyleri eserlerine yansıtmıştır. Bu yüzden baskı altındaki insanların canavarımsı güçleri ile ortaya çıktığı bir gerçektir.<sup>368</sup> Ronald Paulson'ın devrim baskısı hakkında ise; *Canavarlar gibi baskı altındakilerden de, tıpkı kendi bilinçsizliğimiz ve daha alt düzeydeki cinsel içgüdülerimiz gibi, hem nefret edilir hem korkulur.*<sup>369</sup> İfadesi de yer almaktadır.

Füssli, hayal gücün verdiği baskın renk ile desen arasındaki çatışmaları çabukça kavramıştır. Sanatçının ilgilendiği konular, maddelerin, özlerin, ışık oyunlarının evreni değil, insan davranışlarının dramatik evreni olmuştur.<sup>370</sup> Bu yüzden Füssli'nin Shakespeare'den esinlenerek *Titania ve Bottom*, (**Resim 1.20.**); *Lady Macbeth* (**Resim 1.21.**) çalışmaları, erotik ya da ölümle ilgili olup; Milton'ın eserlerinden de resimler yapmıştır. Bu durum sanatçının resim imgesi yerine edebi imgenin işlevi yer almaktadır.

<sup>364</sup>Jean Starobinski, a.g.e., s. 292.

<sup>365</sup>A.g.e., s. 298.

<sup>366</sup>*The Sleep of Produces Monsters*

<sup>367</sup>*Nightmare*

<sup>368</sup>Richard Davenport-Hines, a.g.e., s. 196.

<sup>369</sup>A.g.e., [Bkz. Ronald Paulson, *Representations of Revolution*, Yale Uni. 1983, ss. 335- 37.]

<sup>370</sup>Jean Starobinski, a.g.e., s. 292.

Füssli oyun yazarlarından esinlendiğinden, oyuncularını ya da dansçıları yansıttığında bile, hem anlatsal hem zihinsel bir boyutta, gönül gözüyle keşif görüntüleri, destansı sahneler geliştirmiştir. Sanatçının desen ve tablo çalışmaları artık bir tiyatro sahnesinden bir görüntü değil; gönül gözüyle keşfedilen görüntüler, geçmiş gibi bağımlılıktan kurtulmasıdır. Bundan böyle sanatçı, izleyici ile kahramanı ortak bir mekânda göstermeden, tabloda birbirlerinin ilişkisi karşısında mahremiyetin tuhaflaştığı bilinmektedir. Milton'ın edebi eserindeki Şeytanı'nın güzelliğini sanatçılara kabul ettirdiği gibi.<sup>371</sup>

Füssli, Milton'ın şiirlerinden esinlenerek yaptığı büyük boyutlu kırka yakın resimlerin yer aldığı galeri de açmak istese de; bu eserlerinde kazanmayı umduğu sanatsal ölümsüzlük konusunda hayal kırıklığına uğramıştır. Ölümünden sonra yok edilen birçok müstehcen çizimleri ve çağdaşları tarafından *Şeytanın Baş Cin Ressamı* diye adlandırılacak kadar da günahkâr bir kişilik sergilemiştir. Çok yönlü bir tarih ressamı olan Füssli'nin en iyi hatırlanan eseri ise karabasan görünümlü canavarın olduğu çalışma *Kâbus* tablosudur. İlk kez 1782'de sergilenen *Kâbus* adlı tablosunda bir oyma baskı biçiminde yapılmış ve çok geniş ölçüde dağıtımı yapılmıştır. 1783'te Leipzig Fuarı'nda *Kâbus*'un kopyasını gören Goethe, Füssli'nin beyazlar giyinmiş yatağın üzerinde hareketsiz, cinsel açıdan alıcı konumda yatan genç bir kadın ve onun yanı başında duran iğrenç, kahverengi gözlerini dikmiş bir erkek şeytan, kadının bedenine üstüne çöreklenmiş arka planda patlak gözleriyle izleyiciye bakmakta olan çalışmasından etkilenmiştir.<sup>372</sup> Füssli'nin bu izleniminde,

çağdaşları tarafından, daha önce Royal Academy'de sergilenmiş tablolardan çok farklı olarak nitelendirildi. Tablo, bilinçli olarak bir karabasanda yaşayan boğucu korkuyu yansıtan muhteşem bir resimdi. Fuseli, her türden ham doğüstü ilgiyi inkâr ederken, insanoğlunun hayal gücünü acı ve korkunun üst düzey bir zevk biçiminde aşıldığı bir imaj yoluyla genişletmeyi amaçladı.<sup>373</sup>

Bu yüzden Füssli gotik sadakat izleri daha net bir şekilde kendini göstermektedir. Bu sayede Gotik sanat ustaları figüratif temsilleri için alegori düzeneğine başvurdukları görülmektedir. Ortaçağ da alegori, insanın benzer özellikleri yakalama, geleneksel göstergeleri ve simgeleri tanıma, bir imgeyi ruhsal eşdeğerine çevirme becerisi, kullanılan göstergelerin gereğince yorumlanmasını güvence altına almaktadır.<sup>374</sup> Peter

<sup>371</sup>Jean Starobinski, a.g.e., s. 293.

<sup>372</sup>Richard Davenport-Hines, a.g.e., s. 280.

<sup>373</sup>A.g.e., s. 280.

<sup>374</sup>Umberto Eco, 2006, , a.g.e., s. 127.

Tomory'in 1972'de *Henry Fuseli'nin Sanatı ve Hayatı*<sup>375</sup> adlı kitabında "Fuseli'nin at kafası, cin ve acı çektirilen kadın düzenlemesi, Salvator Rosa'nın *Saul'dan Önce Samuel'in Görünüşü*<sup>376</sup> (**Resim 1.22.**) adlı tablosunda Endor Cadısı'nın Samuel'in sırtında neredeyse emekler gibi oturuşuna benzetmektedir."<sup>377</sup> Nitekim Füssli'nin Kâbus'daki gotik korku unsurların derinliği Yunan ve Roma tarihin kökenlerinde ilerlemeye çalışmaktadır. Salvator Rosa'nın cadılıkla ilgili tabloları Füssli tarafından küçümsenir: *Cansız doğaya yönelik algılamalarındaki şahane ve ulu, büyüsel tasavvurlar korkunun prensiplerinden ziyade mitolojik süprüntü ve şımarıklığa dayanmaktadır.*<sup>378</sup>

Ne var ki Gotik ruhta, yaşamı oluşturan süsleyici birikime duyulan basit sevgi ve asil duygular bulunmaktadır. Ruhtaki ideali tam olarak ulaşmak için, ne yaparsa yapsın yetersiz kalacakmış gibi hisseden olağanüstü bir heves barındırmaktadır. Bu heves hiçbir şey yapmadan durmaktansa, sonuçsuz çabalar savurmayı tercih eden cömert bir fedakârlık; son olarak da, işleyişini daha önceden tanımlamaya çabaladığımız doğalcılıktan kaynaklanan, maddi evrenin zenginliğine ve doluluğuna duyulan derin bir sempati duyulmaktadır.<sup>379</sup>

Füssli, sanatın derinliğinde baş döndürücü bir gerçeklikle benimsemiştir. Ayrıca ressamın sanat evrenine sunulan inanılmaz sayıda çalışmaları bu istikametle zenginleşmiştir. Bunlar; kısaltımlar, yanlamasına perspektif oyunları, düşüşler ve havalanmalar izleyicinin üzerine eğilmektedir. Bundan dolayı Füssli, kendi tarzında sanatını canlandırmak, yitirilmiş azamete tekrar kavuşmak istemektedir. Bu yüzden yenilikçilik ya da modernlik etkileri görülmemektedir. Örneğin, sanatçı Roma'ya destansı yüceliğini değişmez bir ölçütle aramaya gitmiştir ve bu sanat ölçütlerini bulmuştur. Füssli'nin kuramsal yazıları, Rönesans'taki kurallara ve büyük örneklerle Reynolds'ın akademik söylevlerine de aynı saygıyı göstermektedir. Çünkü Füssli, başkaldıran romantizm davasını savunma hevesi hiç yoktur. Füssli, bizi tuhaflığı ve acayıplığıyla sarsan bir eserleri tepeden tırnağa klasik bir öğretiyle göstermektedir.<sup>380</sup> Bu öğreti de Füssli'nin cini gotik hayal gücünü tıka basa dolduran sayısız canavarın, dışlanmışların, kötü ruhların ve kişilerin resimlerinde olduğu gibi; tüm edebi yaratıklar arasında Marry

<sup>375</sup>*The Life and Art of Henry Fuseli*

<sup>376</sup>*The Apparition of Samuel before Saul*, (Rosa, eserinde Eski Ahit'ten esinlenerek yaptı.)

<sup>377</sup>Richard Davenport-Hines, a.g.e., s. 280. [Bkz. Peter Tomory, *The Life and Art of Henry Fuseli*, Michigan Uni. Praeger 1972, p. 92.]

<sup>378</sup>Richard Davenport-Hines, a.g.e., s. 280. [Bkz. John Knowles, *The Life and Art of Henry Fuseli*, (Yay. Haz.: H. Colburn ve R. Bentley), Volume III, London 1831, p. 102.]

<sup>379</sup>John Ruskin, a.g.e., s. 73.

<sup>380</sup>Jean Starobinski, a.g.e., s. 293.

Shelley'nin *Frankenstein*'in canavarı, Robert Louis Stevenson<sup>381</sup>'un *Edward Hyde*, *vampirler* ve hiçte çekicilik taşımayan bir tarzda beden parçalarından bir araya getirilen ifadeler arasında eserlerinde de kullanılmaktadırlar.<sup>382</sup> Füssli'nin sık sık kullanmış olduğu karabasan, şeytan, cin imgeleri her tür istismara ya da aşırı uygulamaya elverişli olarak görülmektedir. Nitekim Füssli kendi yazılarında, ısrarla, dışavurum ve karakter yaklaşımı bulunmaktadır. Bu yaklaşımında zihne onca çekici gelen Winckelmann kuramına var gücüyle direnmiştir; bu kuramı, huzuru, sükûneti, telaşsızlığı ve gerçek güzelliğin zorunlu koşulları haline getirmiş, çizgilerin ahengine ters olan tutku göstergelerini ise alt bir mertebeye indirmiştir.<sup>383</sup>

Fuseli'nin cin imajı uyumaya ilişkin düşünce tarzımızı değiştirdi, ve bu öylesine simgesel bir imajdı ki, Freud Viyana'daki dairesinin duvarına *The Nightmare*'in bir kopyasını asmıştı. Fuseli'nin bu imajının evrenselliğini, imajının geniş ölçüde taklit edilmesi de onaylanmaktadır.<sup>384</sup>

Füssli'nin eserlerindeki simgesel anlatım, Freud'un düşünce yapısı ile uyuşmaktadır. Bu yüzden XX. yüzyıl sonlarında pek çok psikanalitik düşünürler tarafından rüyalar ve bilinçsizliğe ilişkin kuramlar doğmuştur. Nitekim Freud, ayıplarımız için bizi azarlayan ahlak duygusunun, yani süper egonun, ölüm güdüsüyle bağlantılı olduğunu söyler. Bu yüzden süper egoyu saf bir ölüm güdüsü ile suçluluk hissi olarak görmektedir. (...) Freud'a göre bilinçaltımıza giden soylu yol rüyalardan geçer; ölüm güdümüze ulaşmamızı sağlayan en güvenilir yol da bağımlılık olduğunu ifade eder. İşte bu Füssli'nin kendini tamamen resim sanatına verdiği zamanlarda metinlerini kendisinin çevirmiş olduğu Shakespeare ve Milton'dan aktarılmış sahneler gibi yazınsal temaları sevmesine yol açmıştır. Sanatçı hayal gücünü kullandığında kötülükle dirsek temasında olur. Çünkü o her tür tecrübeyi, ahlaken doğru olsa yanlış da olsa, sanat değirmeninde öğütür. Bu yüzden, bir sanatçı eğer sanatını geliştirmek istiyorsa, azizlik düşlerini bir kenara itip, bir tür ahlaksız olmalı. Sanat sanki sanatçının iyiliğini emip bitirmeli. Sanat ne kadar yüceyse, sanatçının hayatı o denli yozlaşmalı.<sup>385</sup> Bu yüzden bu sanatçılardan biri olan Füssli, çizip resmettiği herşey, büyük edebi eserlerin okunmasıyla canlanan masalsi dünyanın düzleminde yer alan duygunun yansıtıcısı olmuştur.

<sup>381</sup>Geç Viktorya döneminin doruğunda yazdığı *Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde (Dr. Jekyll ve Bay Hyde'in Garip Vakası)* adlı eserinde İngiliz gotik edebiyatının öncüsüdür.

<sup>382</sup>Richard Davenport-Hines, a.g.e., s. 281.

<sup>383</sup>Jean Starobinski, a.g.e., s. 294.

<sup>384</sup>Richard Davenport-Hines, a.g.e., s. 281.

<sup>385</sup>Terry Eagleton, a.g.e., s. 56.

Başka bir edebi sanatçısı olan Milan Kundera da *Gülüştün ve Unutuştun Kitabı* romanında insanlığın meleksi ve şeytansı diye nitelendirdiği durumdan bahsedecek olursak; *meleksi* yaklaşım ile bahsettiği şey kökleri gerçekten kopuk, boş ve tuntuaklı ideal olarak göstermektedir. *Şeytansı* ise insanla bağlantılı herhangi bir şeyin az da olsa anlamlı ya da değerli olması fikrine atılan alaycı bir kahaahadan yana olduğunu yansıtmaktadır.<sup>386</sup>

Gotik idealin mistik atmosferinde gerçekliğin ve gerçekdışının birbirinden ayırt edilmesinin önünde ruhsal algıyı dehşete düşürür. Bundan dolayı

sanat muazzam korkunçluklar sergileyebilir; fakat dehşet başladığında, durmayı da bilmelidir: Korku, tiksinti ve iğrenmeden ayrı, temiz kalmalıdır. Üslup asaleti, duygusal dışavurumsallık ile zihinsel ilkenin ittifakı böyle kurtarılacaktır.<sup>387</sup>

Sanat felsefecisi Burke'nin *Yücelik* ve *Güzellik* etkilerinin gerçek nedenlerini açıklama yeteneğine sahip olmadığını itiraf etmesine rağmen, *Dehşet nasıl keyif verici olabilir?* sorusunu sormaktadır. Buna verdiği cevap ise, *Çok yakın hissetmediğimiz sürece* bizi kontrol altına alabilecek türden olduğunu anlatmaktadır. Çünkü korkudan uzaklaştığımızda bir çeşit aldırılmazlık duygusu sarar ve acı hissetmemeye başlarız. Bu aldırılmazlık, daha önceki yüzyıllarda güzellikle çok yakından bağlantılı olan yaklaşımın bir eşidir. Güzellik hoş a giden şeyi mutlaka tüketme ya da ona sahip olma arzusundan bağımsız zevk veren bir şeydir; aynı şekilde Yücelik ile ilgili dehşet, bize hükmedemeyen ve zarar veremeyen bir dehşettir.<sup>388</sup> Bu yüzden Burke'nin yücelik kavramına yakın olan ressam Füssli, eserlerinde dehşeti ön planda tutmaktadır. Aynı zamanda Füssli'nin hayal gücüne dayanarak çağdaşları tarafından şehvet dolu çizgisi ile tuhaf hazzı belirgin olarak yansıttığı bilinmektedir; ressam Benjamin Robert Haydon'ın söylemi üzerine *bütün duyguları ve konuları şiddetli, korkutucu ve iğrençtir.*<sup>389</sup>

Korkutucu- Romantik yazar Percy Bysshe Shelley'nin<sup>390</sup> *Dolunay Küçülürken* (1820) şiiri, Füssli'nin *Kâbus* adlı tablosu ile benzer anlatım yansıttığı görülmektedir. Bu

<sup>386</sup>Terry Eagleton, a.g.e., s. 68.

<sup>387</sup>Jean Starobinski, a.g.e., s. 294.

<sup>388</sup>Umberto Eco, 2006, , a.g.e., s. 291.

<sup>389</sup>Bkz. John Joliffe, *Neglected Genius: the diaries of Benjamin Robert Haydon 1808-1846*, Hutchinson 1990, pp. 22- 40.

<sup>390</sup>*Ve ölmeye yatan bir kadın gibi, zayıf ve solmuş,  
Yalpalayarak ilerleyen, tül duvakla bürünmüş,  
Odasından dışarı, izinde çulğunluğun  
Ve dermansız yorulan zihninin,  
Ay yükseliyor kasvetli Doğudan,  
Bir beyaz ve biçimsiz kütle.*

*Morg Erotizmi*, Posthumous Poems, 1820. [Bkz. Umberto Eco, 2006, , a.g.e., s. 288.]

şiiirde zarif bir ölümün belirgin bir yapı ile gözlemlenmektedir. Düş gücü ile ölüm arasında süzölen hayal dünyasında doğan benzersiz güzellikler insan algısının dehşet yönünü vurgulamaktadır.<sup>391</sup> Shelley, edebi yönüyle anlatırken, Füssli çizimleriyle ön plandadır ve renk onun için sonra gelirdi; gözünde bir tek sanatçının önemi ve çizimindeki kesinlikten ve hayal gücü azametinden ötürü Michelangelo'yu da örnek almıştır. Bu yüzden Füssli'nin en üst düzeydeki hayal gücü, tutkulu dışavurumsallık arayışının izleri oldu. Bu izler Michelangelo değil, Michelangelo'dan doğan manyerist akımla görölmektedir. Ama bu akımla gelen kahramanlık olgusunun vücut bulmuş atletik bir kas yapısının en şiddetli eylemi içinde geliştirmiştir. Kahramanlık eylemini kaslı erkek yaratıkta daima marifetli bir şekilde görünmesini ve o bedenlerin dile getirdikleri, suç ve ihlal olarak gösterilmiştir. Buna karşılık, dişi yaratıklar Füssli'nin kaleminden fazlası bir dişilik kazandırılmaktadır.<sup>392</sup> Bu yüzden 1790'larda sanatçının *Titania ve Bottom* adlı eserinde yansıyan mitolojik olgunun figürlerinde;

uzanır, incelir, raks eden bir kanatlanmaya geçerler ya da kendilerini ölümcül bir bitkinliğe bırakırlar. Onları var eden düş, kâh hava perisinin ufak tefek zarifliklerini, kâh tanrının devasa endamını verir onlara. Doğaüstü bir ayağı yerden kesilme olayı ya da doğaüstü bir yerçekimi dikkati çeker. Dolayısıyla bu durum dışavurum iradesi, bedenlerin başkalaşımını barındırdıkları enerji ya da bitkinlikle orantılı olarak gerçekleştiren şeydir aslında başından beri.<sup>393</sup>

Nitekim Füssli'de karakter ve dışavurumcu yaklaşımında mimiklere kaydolmadan önce jestlerde bir aşırılıkla geliştiği görölmektedir. *Titania ve Bottom* eserinde ortak gerçeklik zemininde değil de çizimin kurgusal mekânında sahnelenen, hayali bir duygusal doruğa tanık olduğumuz anlatılmaktadır. Bu eserde abartma ifadesi aslında benzerliğin teamüllerinden tam bir kopuşun sonucudur. Füssli'nin kaleminde resmettiği şey, büyük edebi eserlerin okunmasıyla canlanan yoğunluk duygusunun plastik düzleme aktarılmış biçimidir. Bu anlamda, gerçekten tarih resminin at üzerinde sürdürücü olan şövalye statüsündedir. Ama resimleme sanatının tüm özgürlüklerini tarih resmine de taşımak istemektedir. Bu yüzden Füssli esiri olduğu rüyalarında psikolojik etkiyi dert edip, kendisinin saplantılı olduğu motiflerle tarih resmini tekrarlatmaktadır.<sup>394</sup>

Sonuç olarak; sanrı, acı, haz, yalnızlık, gizemli biçimler, görünüşün arkasına gizlenen anlaşılmazlık, bütün bunlar Fransız Devrim'in getirdiği romantik uyku imajıdır. Bu imajın öncülerinde biri olan Goya, *insanlıktan çıkarıcı vahşetin bizi kötülüğe*

<sup>391</sup>Umberto Eco,2006, , a.g.e., s. 291.

<sup>392</sup>Jean Starobinski, a.g.e., ss. 292, 294.

<sup>393</sup>A.g.e., s. 294.

<sup>394</sup>A.g.e., ss. 294, 95.

*alıştırabileceği uyarısında bulunmaktadır.*<sup>395</sup> Bu yüzden romantik duyarlılık, ay ışığından ve fantastik atmosferlerden çok etkilenilen bir yapıda oluşmaktadır. Ama ressamlar ve şairler melodramın benimseyeceği bu ürküntü verici dekorlarda, kendi *ben*'lerinin aktığı bir perdeden farklı şeyler görmektedirler. Orada, onlar doğayı tanrısal bir sesin işaretlerine dönüştüren gerçekliğin ve maddenin üstünlüğünü okudukları bir dünya olarak hayal etmektedirler.<sup>396</sup> Lord Byron, *bu hayallere yüce güçlere isyan eden kahramanlarıyla karşılık verdiği bir gerçek*<sup>397</sup> ifadesi kullanmıştır. Böylelikle Byron ve Ann Radcliffe gibi yazarlar ve düşünürler, icat ettiği türden enerji dolu, yıkıcı, dehşet dolu ve aşırılık yanlısı bir gotiğin zirdeli biri olarak kendinlerini göstermektedirler.<sup>398</sup> Byron'un seyahatlerinde yazdığı mektuplarında;

yaşamın büyük hedefi heyecan, var olduğumuzu hissetmek için acı yoluyla bile olsa. İşte bu tutku dolu boşluk bizleri çeken: kumara, savaşa seyahate ve başlıca çekim noktasını heyecanın oluşturduğu, sıkıca takip edilen her türden aşırı betimlemeye [itmektedir].<sup>399</sup>

Nitekim Romantik tutku, sanatçıların ruhunu ve maneviyatını fazla genişleten bir kişilikte olup, yaşadığı dünyaya sığamaz hale gelir. Dünyadan bezmiş, sosyal baskılardan kaçmaya can atan romantikler, farklılıklar ülkesinde ulaşmak üzere yola çıkmaktadır. Bu farklılıklar ülkesinde romantik tip olarak gerçekliğin buyruğuna tam olarak teslim olmaz. Bu yüzden romantik kişi başka dünyalarla, sonsuzlukla ifade edişi, kutsallıkla yüzleşmek gibi zorunlu alçak gönüllülükten yoksun olmak zorundadır. Ayrıca sanatçı ağır bir benliğiyle ve kendince yorumlar; bu durum romantiği gösterişli ve taşkınlıklara açık benliğiyle, özellikle mistik bir olgu üzerinde sade, sabır ve huzurdan da yoksun olduğu görülmektedir.<sup>400</sup> Bu bakımından Goya, Blake ve Füssli bu öncü üçlü zekâ ve hayal gücü saygıyı hak etmektedirler. Gotiği tüm ileri düzey ifadelerin kullanıldığı, anlaşılması güç bir formun ve açıktan açığa vurgulamanın tehlikeli olabileceği siyasal, dinsel dokundurmalarla eserlerinde görülmektedir.<sup>401</sup> Bundan dolayı gotik romantikliği Fransız Devrimi'ne öncelikle hayranlık duymuş; bu devrim, aynı zamanda, romantiklerin tarih anlayışını da bir ölçüde belirlediği ve gerçekliğin zırhını, fantezileri, rüyalar, maceralar

<sup>395</sup>Richard Davenport-Hines, a.g.e., s. 198.

<sup>396</sup>Kolektif, "Sanat ve Kültür: Dünya," *Thema Larousse Tematik Ansiklopedi*, Sayı: 5, Milliyet Gazetecilik Yayınları, İstanbul 1994, s. 87.

<sup>397</sup>A.g.e.

<sup>398</sup>Richard Davenport-Hines, a.g.e., s. 286.

<sup>399</sup>Bkz. Leslie Marchand (yay. haz.), *Byron's Letters & Journals*, Volume III, Harvard University Press, Cambridge 1982, p. 109.

<sup>400</sup>Özgür Taburoğlu, a.g.e., s. 234.

<sup>401</sup>Richard Davenport-Hines, a.g.e., s. 194.



ve aşkla ironileştirmiştir.<sup>402</sup> Nitekim bu durum İspanya’ında her türlü sonu gelmeyen eski rejim’in yandaşlarındaki kötülüğü, budalalığı, dar görüşlülüğünü kınayan liberal sistemin oluşundan da kaynaklandığı bilinmektedir. Ayrıca aydınlanmış düşünürlerin dostluğu ve dehâları, aklın uykusunda doğan acayip figürleri de açıkça göstermektedirler. Bu yüzden Füssli kendini şekilsizin ve tiksincin kasten berisinde tutarken, Goya acı alayı en şiddetli noktasına götürmekte tereddüt etmemektedir. Bu noktada dönemin siyasal, politik ve toplumsal eylemlerini yansıtırken; buna sebep olanları gülünç bir gece yarattığı olarak gösterirler bu yaratıkların hiddeti ve saldırganlığı ön plandadır. Blake ise, devrimin güneş mitosu ile karanlıkların dayanıksızlığı fikrin öncüsü olmuştur. Ve bu durumda akıl ortaya çıktığında; iradenin de desteğini aldığında, gökyüzünü kaplayan karanlıklar ortadan kaybolacaktır. Bu akıl yanıltıcı bir mitostan başka bir şey değildir; Örneğin, Fransa Devrim’in en yoğun anlarını, ilkelerin ışığının maddi dünyanın saydamsızlığı içinde kaybolup gittiği bir simgesellik içinde yaşamıştır. Devrim ışığının kaynağına daha uzak olan Goya ise, ışığı mutlak suretle reddedenin buruşmuş yüzünü betimlemeye çok daha müsait bir konumda olmuştur.<sup>403</sup> Bu yüzden garip görünümünün resmedildiği dönemin şok ve dehşet tasvirlerinin her köşe başını tuttuğu, estetizmle sembolizmin çöküşü ve akıl dışılığın kendini iç içe bulduğu bir ruh hali içinde bulunmaktadır.<sup>404</sup> Romantizmin önemi yalnızca çığır açan bir hareket olmasında değildi. Bu akımın öncüleri ne kadar önemli olduğunun da bilincindeydiler. Gotikten bu yana, hassasiyetin gelişimi romantizmden aldığı itici gücü hiçbir akımdan alamamış, sanatçı duygularının çağrısına uyma hakkını ve bireysel eğilimini, bu kadar kesin bir biçimde hissedilmemiştir.<sup>405</sup> Wordsworth’ün dizginlenemeyen heyecanından etkilenen Blake bile; *Arzularını bastırabilenlerin arzuları, bastırılacak kadar zayıftır*<sup>406</sup> demiştir. Böylelikle bilincimizi, enerjimizi, tutkumuzu ölüm ve diriliş amacıyla kullanılabiliş olduklarını farz etmeyi mümkün kılmaktadır.

## 1.2. Ön-Raphael Kardeşler Birliğinde Sembolist Yaklaşım ve Yeni Sanat

1840 yılından itibaren İngiliz büyük romantik okulu gerilemeye başlayınca, 1850’den sonra *Ön-Raphael Kardeşliği* adını alacak olan yeni bir ressam topluluğu

<sup>402</sup>Besim F. Dellaoğlu, a.g.e., ss. 69- 82.

<sup>403</sup>Jean Starobinski, a.g.e., ss. 344, 45.

<sup>404</sup>Hasan Aksakal, “Aydınlanma” Çağından “Karanlık” Yüzyıla Politik Romantizm ve Modernite Eleştirileri, Kadim Yayınları, Ankara 2011, s. 168.

<sup>405</sup>Arnold Hauser, *Sanatın Toplumsal Tarihi 2*, (Çev. Beliz Güçbilmez), Deniz Kitabevi, Ankara 2006, ss. 138, 39.

<sup>406</sup>A.g.e., ss. 138, 39.

oluşmaya başladı. Bu yeni eğilimde romantik öncüler (Goya, Blake, Füssli, Wordsworth, Shelley) gibi *Ön-Raphael Kardeşliği* de şiir ve resimlerinde öncelikle dekoratif bir görünüm vererek doğaya bağlanmışlardır. Bu bağlamda İngiltere’de romantizmin sonunu belirleyerek, sembolistlere yol açmıştır.<sup>407</sup> Ön-Raphaelciler, sembolistleri doğrudan öncülerini saymakta, hatta kimi zaman, onların arasına katmakta söz birliği etmektedir. En ateşli savunucusu John Ruskin’in edebi yazılarından etkilenen William Holman Hunt, John Everett Millias ve Dante Gabriel Rossetti 1848’de aralarında ressam, şair ve eleştirmenlerin bulunduğu bir dernek kurma kararı aldılar ve İtalyan Rönesans ressamlarının resim sanatı bağlamında *Ön-Raphael Kardeşliği* adı vererek sembolist bir yaklaşımla ortaya çıkmıştır.<sup>408</sup> Ayrıca Ruskin, edebi yazılarında İngiliz sanayi toplumunun şiirden yoksunluğuna tepkisi ve Ortaçağ ile XV. yüzyılın sevgi dolu, sabırlı zanaatkâr dünyasına dönüş çağrısını, güzellik düşüncesindeki dikkat çekici ateşli mistisizm ve dinselik yönden ele almaktadır.<sup>409</sup> Öte yandan İngiliz Ön-Raphael Kardeşliği tartışmaya yer bırakmayacak şekilde Sembolizmin kaynaklarında yer almaktadır. Bu nedenle, Ön-Raphael’in araştırma ve amaçlarını bilmeden sembolist ressam Gustave Moreau’nun romantik esinli üslubunu bile anlamamızın olanağı yoktur.<sup>410</sup>

XV. yüzyıl İtalyan sanatını benimseyen bu grup, akademik geleneği reddederek, Gotik sanata ve *Quattrocento* olarak bilinen ve genellikle sembolik imgelerle betimlenen incelikli, renkli ve detaylı bir yaklaşımla ele almaktadırlar.<sup>411</sup> Bu sembolik imgeler konu bakımından saf güzelliği aramak gerektiğini vurgulamaktadır. Eski Yunan’dan, Raffaello’dan, Poussin’den esinlenen ideal güzelliğe, Gotik veya İtalyan *Quattrocento*’suna olan hayranlıkta tarihi ve dini kaygılara eklenerek bir zafer elde edilmiştir.<sup>412</sup> Ayrıca bu sembolik imgeler Burke’nin ideal güzelliğinde şu şekilde ifade etmektedir: *aklımızın yarattığı bir şey* <sup>413</sup> değil; *yarar düşüncesinden bağımsız* <sup>414</sup> olduğunu bu durumda bizi *etkilediği ve doğanın düzeni ile yöntemi* <sup>415</sup> farklı bulvarlarda

<sup>407</sup>Francis Claudon, a.g.e., ss. 50, 51.

<sup>408</sup>George Pillement, a.g.e., s. 44.

<sup>409</sup>Umberto Eco, 2006, , a.g.e., s. 351.

<sup>410</sup>George Pillement, a.g.e., s. 44.

<sup>411</sup>Susie Hodge, *Gerçekten Bilmeniz Gereken 50 Sanat Fikri*, (Çev. Emre Gözğü), Domingo Yayınları, Ankara 2015, s. 68.

<sup>412</sup>Kolektif, “Sanat ve Kültür: Dünya,” *Thema Larousse Tematik Ansiklopedi*, Sayı: 5, Milliyet Gazetecilik Yayınları, İstanbul 1994, s. 286.

<sup>413</sup>Edmund Burke, *Yüce ve Güzel Kavramlarımızın Kaynağı Hakkında Felsefi Bir Soruşturma*, (Çev. M. Barış Gümüşbaş), BilgeSu Yayınları, Ankara 2008, s.116.

<sup>414</sup>A.g.e., s. 116.

<sup>415</sup>A.g.e.

olması güzelliğin büyük ölçüde nesnelere insan zihni üzerinde duyular aracılığıyla mekanik olarak etki<sup>416</sup> niteliğinde olduğunu açıklamaktadır. Ayrıca Sanatçılar romantizmden tinsel bir etki alır ve şiddetle karşı çıktığı gerçekçiliğin estetiğini alıp ona metafizik boyut kazandırmaktan da geri kalmazlar. Bu grubun özelliği resim tekniklerine karşı gösterdiği kayıtsızlık göstermeleridir. Bu durum zaman içinde her türlü çeşitlemenin bir araya getirilmesi veya birbirini izlemesidir. Bu çeşitlemeler birçok sanatçı, edebi temalara öncelik vermektedir. Bu sanatçılar, yazarlarla bir araya gelerek; bu kişiler, *La Plume*, *Le Mercure de France* gibi simgeci dergilerin şairleridir ki bu sanatla uğraşan arkadaşlarına destek ve başarı kazanmalarında yardımcı olmaktadır. Esin kaynağı olan efsaneleşmiş hikâyelerden ve İtalyan ressamı olan Gozzoli ve Botticelli'den esinlenilmiştir. Bu esinlenme Edward Burne-Jones'un 1880'de yaptığı *Altın Merdiven* (**Resim 1.23.**) adlı eserinde güzelliği talep eden bir stil ile simgeci eserleri olan William Holman Hunt'un *Claudio ve Isabella*'nın (1850) (**Resim 1.24.**) ahlaki ikilemi, John Everett Millais'nin *Sonbahar Yaprakları*'nı (1856) (**Resim 1.25.**) sayırlığa vardıkları bir gerçekçilik işleri olarak görülmektedir. Rossetti'nin tedirgin edici biçimde baştan çıkarıcı kadın kahramanları, Gustave Moreau'nunkilerle buluşur, çünkü insanlığın, *Astarte*, *Havva*, *Lilith*, *Semele*, *Truvalı Helene* gibi büyük mitoslarını içleştiren kişileri işlemek simgeciliğin özelliklerinden biridir.<sup>417</sup> Örneğin, Moreau'nun *Oedipus ve Sfenks* (**Resim 1.26.**) adlı eseri simgesel ve alegorik özelliklere sahip mitoloji bir yapıttır.<sup>418</sup> *Oedipus ve Sfenks* tablosu farklı kompozisyon kurgusu ve özgün ikonografisiyle o dönemde bir anda izleyicilerin ve eleştirmenlerin dikkatini çekmiştir. Bu tabloda, Sigmund Freud'un geliştirdiği *Oedipus Karmaşası* veya *Kompleksi*'ne ilham kaynağı olan Sofokles'in ünlü *Kral Oedipus* tragedyasını işlerken Sfenksin başındaki tacı o dönemin saray çevresindeki ahlaksal yozlaşmaya bir gönderme niteliğindedir. Resmin sağ yerinde yer alan *altın rengi yaban defnesi* akademik onurun simgesidir, Moreau'nun sanatından ödün vermeyişinin bir sembolü olarak tabloda yer almaktadır. Ayrıca resimde antik örneklerden ve edebiyat yapılarından esinlenilmiştir.<sup>419</sup> Moreau ve Odilon Redon, yaptıkları tablolara koydukları siyahta, düşlerin en uç derinliklerine inebilmek için gerçek bir doğa karşıtlığı kendini ortaya koyar. Bu tepki Pierre Puvis de Chavannes'de

<sup>416</sup>Edmund Burke, a.g.e., s. 116.

<sup>417</sup>Kolektif, "Sanat ve Kültür: Dünya," *Thema Larousse Tematik Ansiklopedi*, Sayı: 5, Milliyet Gazetecilik Yayınları, İstanbul 1994, s. 286.

<sup>418</sup>George Pillement, a.g.e., s. 110.

<sup>419</sup>Anonim, Gustave Moreau'nun Oedipus ve Sfenksi'nde Sembolik Anlatım, <https://metinangun.wordpress.com> (Erişim Tarihi: 01.05.2019).

görülmez; o büyük ölçekli dekorasyonlarından, düşsel bir insanlığı en kesin biçim ve renk çileciliğiyle işlemektedir.<sup>420</sup>

*Ön-Raphael Kardeşliği*, tarihsel temsilciliğin sözcüsünün oluşu, Ruskin'in yazılarının ne denli yerinde ve gerçeğe uygun olduğunu göstermektedir. Ruskin yazılarında olduğu gibi ideallerinde ve düşüncelerinde; yüceliğe, aydınlığa, kendi kendine yeterli ve başına buyruk biçimlere ve hepsinden çok Rönesans sanatına olan nefreti ile klasik sanat öncesi yani Gotik sanata, Rönesans'tan önceki ressam ve heykeltıraşların çekingен ve dönemine bağlı tutumun eğilimleri, toplum arasında yaygınlaşmıştır. Ruskin'in yazıları ve *Ön-Raphael Kardeşliği* sanatı aynı ruhsal eğilimin sonucudur; aynı zamanda geleneksel sanat görüşüne ve Victoria İngiltere'sine karşı, aynı karşıt görüşleri ifade etmektedirler.<sup>421</sup> Modernite eğilimlerinin oluşturduğu bu sistemde Ruskin'in düşüncesi, İngiliz geleneğinde modern uygarlığa yönelik romantik eleştirilerin etkisinde bir ayrım görülmektedir. Bu ayrım Ruskin'in sanat felsefesi, estetik romantizmdir. Çünkü Ruskin, romantizmin tüm kuramlarını liberalizm ve rasyonalizm olarak yadsımaktadır ve bu karmaşık sorunlardan kurtulmak için, daha yüksek, insanüstü ve doğaüstü bir düzene, yani liberal ve bireyci toplumun anarşisinden uzaklaşmaktadır. Ruskin daha çok estetiksel sürekliliği sağlayan bir dünyada olma çabasıdadır.<sup>422</sup> XIX. yüzyıl sonunda Marksizmin neo-romantik yaklaşımın yeniden yorumlanması yönünde ilk önemli olay William Morris'ten gelmektedir. Bununla birlikte, bu yaklaşımda Morris, Marksizmle anarşizm arasında bir yerde olduğunu belirtmek gerekir. Denemeci, şair, desen çizimcisi ve *Socialist League*'in yöneticisi Morris, önce Carlyle ve Ruskin'in öğreticisi oldu. Ve daha sonra Morris, şiirlerinde Ortaçağ'ın kayıp cazibelerini ortaya koydu.<sup>423</sup> Bu sayede,

Ruskin ve Carlyle'nin fikirleri keşfedildi. Ortaçağ edebiyatında özellikle Geoffrey Chaucer'ın (1343-1400) ve Sir Thomas Malory (1408-71) eserleri göze çarpmaktadır. Onlar Ortaçağcılar olarak bilinmekte ve Kuzey Fransa'nın katedrallerinde seyahat dâhil sayısız eski kiliseler incelediler. Bu seyahatler de onların hayatları ilk başta olduğu gibi; kendilerini kiliseye adamak istemediler ve inançlarını güçlendirdiler. Ancak sanatta Morris mimariyi seçti; Burne-Jones resme yöneldi. Morris, tüm Art Nouveau sanatçıları tarafından kapitalizmci biri olarak görüldü. Morris, Ruskin'den etkilenecek; onu manevi babası olarak gördü. Aynı zamanda Morris, endüstri dünyasına ve kapitalizmin güçlerine karşı gelerek

<sup>420</sup>Kolektif, "Sanat ve Kültür: Dünya," *Thema Larousse Tematik Ansiklopedi*, Sayı: 5, Milliyet Gazetecilik Yayınları, İstanbul 1994, s. 286.

<sup>421</sup>Arnold Hauser, a.g.e., ss. 282, 83.

<sup>422</sup>A.g.e.

<sup>423</sup>Michael Löwy. Robert Sayre, a.g.e., s. 104.

gelecekte onu benimseyen diğer sanatçılar tarafından *sanatsever yaratıcılar ve özgür* olarak görüldü.<sup>424</sup>

Aynı zamanda Burne- Jones'un *çağa karşı haçlı ve kutsal savaş* olarak tanımladığı Ön-Raphael ressamlar cemiyeti'ne dâhil olan Morris<sup>425</sup> Çünkü XIX. yüzyıl sonlarında Fransa'da ortaya çıkan, Ortaçağ estetiği ince ve tuhaf bir güzelliكتedir. Bu güzellik, dönemin sembolist eğilimlerini farklı yanlarını ele alarak; örneğin politik, siyasi, toplumsal bir güç unsuru olarak görülmektedir. Bu yüzden Morris'in estetik ideal ve sosyalizmi bir araya getirişini ve 1897'de, estetikçiliğin zirvesinde olduğu gibi o dönemde de Tolstoy, *Sanat Nedir?* adlı kitabında; sanat ve ahlak, güzellik ve gerçek arasındaki derin bağları ortaya çıkarmaktadır.<sup>426</sup> Böylelikle *Dekadan* dediğimiz sembolist sanatçıların duyarlılığın ana temaları, doğal güçlerin değiştirilmesinden doğacak bir *Güzellik* kavramının etrafında belirginleşmektedir. İngiliz estetikçiler ve Fransız sanatçıların, acımasız ve hastalıklı hayal kırıklarının rezervi olarak görülen Rönesans'ı yeniden keşfetmeye başlayan Ön-Raphael Kardeşler Birliği; Botticelli'nin ve Leonardo'nun eserlerinde olduğu gibi doğadışı bir güzelliği aramaktadırlar.<sup>427</sup>

Ön-Raphael Kardeş birliğin eserlerindeki karakterler pek çok yönden Art Nouveau sanatında yansıtılmış olup, sembolizmle dolu kadın efsaneleri güçlü bir kompozisyonda yer almaktadırlar. Çünkü kadın, güzelliğin harmonisidir. Aynı zamanda hafif ve narin bir melankolik izleride vardır. Bu izler acı hatıralarla işkence gördü ve dalgın bir gülüşle çekici hale geldi.<sup>428</sup> Örneğin çizgi ve rengin hassasiyeti yüksek bir şekilde gelişmesinde Ön-Raphael birliği ile Art Nouveau akımı arasında Burne Jones (1833-98)'un 1900'lerde yaptığı duvar halısı olan eseri *Flora* (**Resim 1.27.**) ve yağlıboya eseri *Prenses Sabra* (1865-66) (**Resim 1.28.**) göze çarpmaktadır. Sanatçı kardeşliğin en genç olanı olup eserlerini sembolizm etkilerini dekoratife dönüştürmüştür. Aynı zamanda eserdeki sembolik süslemeler forma görkemli izler vermiştir.<sup>429</sup>

Ön-Raphael Kardeş birliğin sanatında, Victorya dönemine ait yazınsal ve şiirsel bir resimden ibarettir. Başka bir deyişle, bu birliğin resimleri, Victorya dönemine özgü tinselcilikleri, tarihsel, dinsel ve şiirsel temaları, ahlaksal alegorileri ve peri masallarına özgü sembolizmleri ile her bir doğanın parçasını veya etek kıvrımları gibi en ufak bir

<sup>424</sup>Gabriele Fahr-Becker, *Art Nouveau*, H.F. Ullmann Publishing, China 2015, p. 30.

<sup>425</sup>Michael Löwy. Robert Sayre, a.g.e., s. 104.

<sup>426</sup>Umberto Eco, 2006, , a.g.e., s. 338.

<sup>427</sup>A.g.e., s. 342.

<sup>428</sup>Bkz. Frédéric Boutet, *Seltsame Masken*, Munich,1913.

<sup>429</sup>Gabriele Fahr-Becker, a.g.e., s. 30.

detay bile keyifle ifade edilmektedir.<sup>430</sup> Bu detayların pozitif ve negatif etkilerine bakıldığında Ön-Raphael Kardeş birliğin ressamlarının tablolarında son derece titiz bir şekilde gerçeklikle resmettikleri detaylar ön planda bulunmaktadır. Bu yüzden tüm imgeler keskin bir netlik içinde olması; Tennyson, Browning, Keats ve Shakespeare gibi yazarların ve Ortaçağ konularından etkiler taşıyan sembolik ve alegorik kompozisyonlar, bu akımda sıklıkla görülmektedir.<sup>431</sup> Çünkü bu kompozisyonlarda Ortaçağ dönemini seçmelerinin nedeni Avrupalıların sanayi devrimi sonrası tüm yaşam biçimini değiştiren sanayileşme ve şehirleşmeye karşı çıkmaktadır. Ve bu sayede her resmin bir öyküsü olduğunu iddia ederek resim ve şiir arasındaki çekişmeyi sonlandırmayı sembolist yüklü anlatımlarla yansıtmaktadırlar.<sup>432</sup>

Ön-Rafaello'cular, Victoria dönemi insanların çoğu gibi, idealist, ahlakçı ve utangaç birer erotikler. Sanat konusunda aynı çelişkili görüşü paylaşırlar, deneylerine sanatsal ifade verirken aynı yasaklara ve engellere ihanet ederler. Kendilerini ifade etmeye yarayan vasıtanın yansıttığı püriten inanç o denli ileri gider ki, onların yapıtlarını düşündüğümüzde, sıkılgan olmalarına karşın, yüksek yetenekli bir öncelikle yapıldıkları duygusuna kapılırız. Yaratıcı ve yapıtı arasındaki bu uzaklık, tüm Ön-Rafaello'cu resimde belirgin olan dekoratif sanat izlenimini daha da yoğunlaştırır.<sup>433</sup>

Bu dekoratif sanat izlenimin doğrultusunda *Quattrocento* ressamlarından veya Gotik sanatın titizliğinden ödün vermeyen bir teknik ile yeniden doğmanın Ön-Raphael'ciler ve sanatçılar, kendilerini harekete geçiren soylu duygularla fotoğrafçılığın keşfiyle güncel plana getirdiği bir nesne gerçekliği ile birleştirmek istediler.<sup>434</sup> Bu sayede teknik ile kendi renklerini ürettiler ve zemin üzerine ıslak beyaz ile boyayıp renklerin daha canlı parlamasını sağladılar. Millias'ın 1855'de yaptığı *Kurtarma (Resim 1.29.)* adlı tablosunda ışığın kontrolünü sağladığını ve yüzler daha belirgin bir renk olan kırmızı tonunu ile resmi aydınlattığı görülmektedir. Böylelikle canlı renk kullanımını bazen nazik, bazen de aşırı süslü bir şekilde yücelik sahneleri veya yoğun duygular, aşırı duygusallık, güçlü edebi sahneler ve çok güçlü sembolist yaklaşımla kullanmış oldukları görülmektedir.<sup>435</sup> Bu topluluğun sanatı yenileşirmesi yönünde dinsel konulara daha gerçekçi bakış açılarıyla yaklaşmaları nedeniyle; Millias'ın Kraliyet Akademisi'nde sergilenen *İsa Anne ve Babasının Evinde (Resim 1.30.)* tablosunda Charles Dickens

<sup>430</sup>Arnold Hauser, a.g.e., s. 283.

<sup>431</sup>Susie Hodge, a.g.e., s. 70.

<sup>432</sup>Özlem Uzundemir, *İmgeyi Konuşturmak İngiliz Yazınında Görsel Sanatlar*, Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, İstanbul, 2010, s. 65.

<sup>433</sup>Arnold Hauser, a.g.e., s. 284.

<sup>434</sup>George Pillement, a.g.e., s. 47.

<sup>435</sup>Robert Cumming, *Görsel Rehberler Sanat*, (Çev. A. Işıl Önel, Aslı Çetinkaya), İnkılâp Yayınları, İstanbul 2008, s. 297.

tarafından eleştiri odağı olmuştur. Çünkü eserde Meryem'in yüz ifadesindeki gerçekçi solgunluğu ve donuk bakışı karşısında ağır bir dille eleştirilmiştir.<sup>436</sup> Bu yüzden Ortaçağın ruhuna özenildiğinde;

İncil'in anlattıklarını temiz bir yürekle okumak; Meleğin, Meryem'in karşısında belirip, onu selâmladığı, Meryem'in ise, *onun sözlerinden tedirgin olup... o selâmın ne anlama gelebileceğini kendine sorduğu* (Lukas, I:29) sahneyi gözleri önünde canlandırmak istiyordu.<sup>437</sup>

Viktorya döneminin tutucu dini ve ahlaki değerleri sanat üzerinde baskı oluşturduğundan, Ön-Raphael Birliği bu baskıyı hiçe saymıştır. Bu yüzden hem edebi eserlerde hem de resimlerde kadın cinselliği kullanılmıştır. Örneğin Hunt, Victorya dönemin eleştirilen sanatçılardan biridir ve kardeşliğin en tutarlı takipçisi olmuştur. 1853'de yaptığı *Vicdan'ın Uyanışı (Resim 1.31.)* adlı tablosunda estetik ile ahlakçı yaklaşımında bahsederek; kötü yola düşmüş bir kadının, varlıklı bir İngiliz'in çaldığı ezgiyle çocukluğunu anımsaması ve yaptığı jest uygunsuz bulunurken; eserde mobilya ve aksesuar çizimleri yenileşmeye simgelediğinden beğeniyle karşılanmamıştır.<sup>438</sup> Çünkü resimde yeni döşenmiş oda ve yeni eşyalar muhtemelen yasadışı ilişki sürdürülmek için ayarlanmış özel bir eve işaret etmektedir. Ayrıca İngiltere'nin en uzun süre tahtta kalan hükümdarı, Kraliçe Victorya'nın döneminde ailevi değerler saygıdeğer ve önemli görülmesinden dolayı; ilginç biçimde, içten içe cinsel konularda yapay bir çekingenlik ve sevgisiz evliliklerin kutsal bulunması gibi çelişkili bir ahlaki anlayış da toplumca kabul görüldüğü bu eserde dikkat çekmektedir. Bu yüzden dönemin standartlarına göre *kötü yola düşmüş* bu kadın, dönemin *genç, bekâr ve iffetsiz kadın* basmakalıbına tam olarak uymaktadır.<sup>439</sup>

Sonuç olarak, Romantiklerdeki temel derinlik fikrinden yola çıkarak sonsuz sonluyla anlatma, maddi olmayanı maddi olanla anlatma, canlıyı ölüyle anlatma, zamanı uzamla anlatma, kendisi sözsüz olanı sözle anlatma hakkındaki sözlerinin çoğunun geniş ölçüde yaşam ve sanat kuramı boyunca ifade edilmektedir.<sup>440</sup> Öyle bir belirli yaşam ve

<sup>436</sup>Merve Gürşen, 19. Yüzyıl İngiltere'sinde Yeni bir Sanat Atağı: Ön Raffaelloculuk, <http://arsizsanat.com/19-yuzyl-ingilteresinde-yeni-bir-sanat-atagi-on-raffaelloculuk/> (Erişim Tarihi: 14.10.2018).

<sup>437</sup>E. H. Gombrich, a.g.e., s. 404.

<sup>438</sup>Merve Gürşen, 19. Yüzyıl İngiltere'sinde Yeni bir Sanat Atağı: Ön Raffaelloculuk, <http://arsizsanat.com/19-yuzyl-ingilteresinde-yeni-bir-sanat-atagi-on-raffaelloculuk/> (Erişim Tarihi: 15.10.2017).

<sup>439</sup>Anonim, *Vicdanın Uyanışı (The Awakening Conscience)* – William Holman Hunt, <https://www.sanatabasla.com/2015/02/24/uyanan-vicdan-the-awakening-conscience-hunt/> (Erişim Tarihi: 03.05.2019).

<sup>440</sup>Isaiah Berlin, a.g.e., s. 127.

sanat, duygu ve düşünce biçimin ifadesinde; Ruskin'in çıkmaza saplanmasına neden olan Victoria dönemi çelişkilere neden olmaktadır. Ruskin'in felsefesinde *sanatın en yüksek değeri, iyi ve yüce ruhu yansıttığı* olgusunu Ön-Raphael Kardeşliğin inançlarına uygun olmuştur. Bu durum sanatçıların tutumlarında, doğanın yakından gözlenmesinin Tanrı'nın dünyadaki varlığını anlamalarını sağlayacağına inanan Ruskin tarafından desteklendiler.<sup>441</sup> Victoria döneminde yaşayan ressamın eski dönemlerin saflığına erişme arzuları ve onların hiçbir zaman başarıya ulaştırmayacak kadar çelişkili bir yapıya sahip olduklarıdır. Ve onların Fransız Çağdaşlarının, görünen dünyanın araştırılması yolunda ilerleme umudu, sonraki kuşak için çok daha verimli olduğu yansımaktadır.<sup>442</sup> Ama bu durum ani yükseliş ve popülerite etkisini 1856 yılına kadar devam eden topluluğun dağılmasına engel olamamıştır.

### 1. 2. 1. Dante Gabriel Rossetti'nin Beata Beatrix'in Melankoliği

İtalyan edebiyatı ve *İlâhi Komedi*'nin dizeleri karşısında karşı koyamayan 1848 yılında, Ön-Raphael Kardeşliği'ni kuran Dante Gabriel Rossetti (1828-82)'dir. Ayrıca Rossetti, Hunt ve Millais'nin üslubuna yakın Ön-Raphael tarzında eserleri bulunmaktadır. Buna karşılık eserlerinde hemen hemen betimlemenin gerçekçilikten uzak olan eğilimlerine ve mizacına daha denk düşen ve daha kendiliğinden olan çalışmalarınıdır. Bu yüzden Dante, Shakespeare, Browning ve Sir Thomas Malory'nin *Kral Arthur Destanı*'ni resimlediği ve imgelem gücünü başıboş bıraktığı desenlerine yansıtılmaktadır.<sup>443</sup> Malory'nin *Morte d'Arthur* kitabında XXI'deki pasajını resimleyen Rossetti, sahneyi *Kral Arthur'un mezarı (Resim 1.32.)* üzerinde Kraliçe Guinevere ve eski sevgilisi Sir Lancelot'un kaçamak sevgi konusunda takıntıyı resminde vurgulamaktadır.<sup>444</sup>

Ön-Raphael Kardeşliğin büyük ustası Rossetti'dir ki o *Quattrocento* idealin naif basitliğinden başlayarak, hayallerin harika nevroitik bir ülkesini dolaştı. Ön-Raphael'ci ressamın pek çok karakterleri Art Nouveau'da yansıtılmış: ağırbaşlı kompozisyon, güçlü eksen hizalamalar sembolizmle dolu ve kadın efsanesi. *Onun güzellik seçimi tamamen harmonilerdir, ama melankoliğin hafif bir izi vardı. O çok acı hatıralarla işkence gördü.*

<sup>441</sup>Stephen Little, *İzmler Sanatı Anlamak*, (Çev. Derya Nüket Özer), Yapı Endüstri Merkezi Yayınları, İstanbul 2006, s. 79.

<sup>442</sup>E. H. Gombrich, a.g.e., s. 512.

<sup>443</sup>George Pillement, a.g.e., ss. 133-35.

<sup>444</sup>Anonim, <https://www.tate.org.uk/art/artworks/rossetti-arthurs-tomb-n03283> (Erişim Tarihi: 03.05.2019).



*Onun gülüşü dalgın bir şekilde çekicidir.*<sup>445</sup> Bu çizgi ve rengin hassasiyeti yüksek bir şekilde gelişmesi ile birlikte karıştığı görülmektedir.<sup>446</sup>

Nitekim gotiğin korku ve dehşet kültürüne geri döndüğümüzde bir başka nokta da Shakespeare'in oyunlarında akıllarda kalan, insanın kendini aşan güçlerle karşı karşıya kaldığı durumlar da sembolize edebileceği fizik ve fizik ötesi unsurlar vardır. Bunlar fırtına, cadılar, hayaletler ve benzeri gibi imgelemlere örnek verirsek; Ön-Raphael Kardeş Birliği'nin kurucusu olan Rossetti'in üslubuna denk düşen ve mizacına yakın imgelem gücünü paranoya yaklaşımı ile eşdeğer tuttuğu büyüleyici kadın güzelliğini yapıtlarında da görülmektedir. Rossetti, Shakespeare gibi şairane tarzıyla bilinmektedir. 1853 yılında ressamlığına engel olduğu için şiir yazmayı bırakmıştır. Ayrıca görme sorunları baş göstermiş; ancak 1868'e kadar çok az şiir yazmıştır.<sup>447</sup> Hatta sanatçı şiir sanatının resimden daha üstün olduğunu şu sözlerle dile getirmiştir. *Öncelikle bir şairim ve temelde süre olan eğilimim resimlerimi daha değerli kıyor...*<sup>448</sup> Bu sözle sanatçı, resimlerinde ve şiirlerinde Viktorya dönemini benimsediği ve dönemin uysal, naif kadınların yanı sıra mitolojik kahraman ve öldürücü cazibeye sahip baştan çıkarıcı kadın figürlerini kullanmıştır.<sup>449</sup>

Rossetti, eşi Elizabeth Siddal, sevgilisi Fanny Cornforth ile William Morris'in eşi Jane Morris'i resimleri için model olarak kullanarak Viktorya döneminin baskıcı tavrına karşı gelip sanatını dillendirerek cinselliğin sanatta yansıtılması gerektiğini savunur. Rossetti, etkilendiği Shakespeare'in Macbeth eserinde yer alan baskın tavırların, kişilerin acı çektiği ve Lady Macbeth ile Macbeth arasındaki aşkın, şehvetin dünyasını resimlerinde ve şiirlerinde benzerlik göstermektedir. Shakespeare, Macbeth eserinde yer alan Lady Macbeth; aile de erkek gibi oluşu ve Macbeth ile birlikte çocuklarının olmayışından dolayı, Macbeth kendi erkekliğini Lady Macbeth'e kanıtlaması için sayısız cinayet işlemiştir. Macbeth, yalnızca kral değil hatta hükmetmek bile değil, kadınına yani Lady Macbeth'e karşı kendi benliğini ve erkekliğini kanıtlamak için öldürmüştür. Bu noktada Rossetti, aynı hükmediş ya da başkaldırış Lady Macbeth gibi kadınların sanatçının bakış açısıyla ataerkil düzenini yıkmak ister. Sanatçı hem başka ressamların yapıtları hem de kendi yapıtları üzerine yazdığı şiirler daha çok kadının erkeğine boyun eğmesi, eve hapsedilişi ile kadının ataerkil düzene başkaldıran kadın karşıtlığını *bir anın*

<sup>445</sup>Bkz. Frédéric Boutet, *Seltsame Masken*, Munich, 1913.

<sup>446</sup>Gabriele Fahr-Becker, a.g.e., s. 29.

<sup>447</sup>Özlem Uzundemir, a.g.e., s. 66.

<sup>448</sup>A.g.e.

<sup>449</sup>A.g.e.

*anıtı*<sup>450</sup> ile soneleştiren sanatçı eserlerinde çeşitli simgeler aktarmıştır. Kadının vücudun ile ruhun güzelliklerinin ideal güzelliği yarattığını düşünen Rossetti, bunu örnek verirse; *Lady Lilith* (**Resim 1.33.**) adlı tabloya yazdığı *Tensel Güzellik* adlı sonesinde Âdem ve Havva'dan önce baştan çıkaran Lilith'i tasvir etmiştir. Bu tabloda aşkı temsil eden gül ve gelincik demecilerin başından aşağı doğru olması ölümü ya da uykuyu anlatır; ayrıca Bayan Lilith'in baştan çıkarıcı ve çekiciliğiyle ölümcül bir kadın olduğunu simgelemiştir.<sup>451</sup> Bu açıdan Rossetti kadın figürün vurgulanmasında Viktorya döneminde kadının sanat ve toplumdaki yerini kendi bakış açısıyla şiirsel bir anlatımla dile getirmiştir. Ayrıca Rossetti kadının tensel duranlığını ve güzelliğini ele alırken; Shakespeare ise, babasının aşırı disiplinli eğitimine rağmen duygusal gelişiminde annesi Mary'nin büyük katkısı ile yazdığı kadın karakterleri dengeli tavırları, kıvrak zekâları ile dikkat çekmektedir. Bu konuda annesi Mary'i fazlasıyla gözlemlediği ve ondan esinlendiği görülmektedir.<sup>452</sup>

Rossetti, hayatının son yirmi yılında *Beata Beatrix*, resmettiği güzel kadınların portrelerinden biri olmuştur. Bu süre zarfında Rossetti, en sevdiği modelleri Rönesans dönemine ait kostüm ve takılardan lüks bir şekilde resimlerinde göstermektedir. Bununla birlikte Beata Beatrix, sanatçının bakış açısı ile yorumlanan sembolist ve atmosferik bir anlatım nedeniyle benzersizdir. Beata Beatrix, Ön-Raphael Kardeşliğin sanatında önemli bir model ve Rossetti'nin tüm eserlerinde karısı Elizabeth Siddal yer almıştır. Siddal, sanatçı Walter Howell Deverell ile tanıştığında bir şapka mağazasında çalışıyordu. Deverell'in *On İkinci Gece*<sup>453</sup> (**Resim 1.34.**) adlı tablosu *Viola* olarak yer almaktadır. Deverell'in tüm sanatçı arkadaşları tarafından güzel yüzü ve kızıl saçlarıyla Siddal, kardeşliğin tüm tablolarında yer almaktadır. Bu yüzden Rossetti ve Siddal kısa bir sonra bir çift olur ve fırtınalı bir ilişki yaşarlar; Siddal, o dönemin sanatçı olma eğiliminde olup; Ön-Raphael'ci kardeşliğin sembolist bir kadın formu oluşturmada yardımcı olmuştur. Bununla birlikte, 1860'ta Rossetti ve Siddal evlilikleri sırasında hastalanan Siddal, düşük yaptıktan sonra depresyona girer ve *Laudanum* olarak bilinen uyuşturucuya bağımlı hale gelir. 1862 yılın Şubat ayında Rossetti bir akşam Siddal'ı evinde ölü bulur; bu durumda Rossetti perişan olur ve onun ölümünden sonra romantik şiirleriyle onu uğurlar. Rossetti,

<sup>450</sup>Özlem Uzundemir, a.g.e., s. 67.

<sup>451</sup>A.g.e., s. 69

<sup>452</sup>Ayşe Dağıstanlı, "William Shakespeare'in Macbeth Oyununun İncelenmesi ve Giuseppe Verdi Tarafından Operaya Dönüştürülmesi," Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Opera Anasanat dalı, Yüksek Lisans Sanat Çalışması Raporu, Ankara 2014, s. 13.

<sup>453</sup>*Twelfth Night*

Siddal'ın tabutuna kırmızı saçlarına arasına koyduğu şiirler ona duyduğu sevgiyi anlatmakta ve tek kopyasını tabutun içine yerleştirir. Ancak birkaç yıl sonra, Rossetti, Siddal'ın tabutuna koyduğu şiirleri ve bedenini çıkarmak için Charles Howell tarafından yardım istemiştir. Siddal'ın o güzel kızıl saçları tabutu doldurana kadar büyümeye devam etmiştir. Bu yüzden sanatçının *Beate Beatrix* (**Resim 1.35.**) tablosu sembolizm etkisiyle dolu imgelem olmuştur. Ayrıca resimleri üzerine şiirler yazan Rossetti, Dante'nin *İlahi Komedya*'sından esinlenerek *Kutsal Damozel*<sup>454</sup> adlı şiiri kaleme aldı.<sup>455</sup> Bu şiirde dramatik bir aşk monolog etki anlatılmaktadır.

Metin vakitsizce ölmüş, Cennet'e intikal etmiş fakat geride bıraktığı sevgilisine ihtirasla kavuşmayı arzulayan, ondan bedenen kopmuş olsa bile hala gönlüyle bağlı bir *Damozel*'i irdeler. *Damozel*, hem ruh hali açısından, hem de somut anlamda çelişkili bir kimliğe sahiptir. Kişiliğinde masumiyeti, narinliği ve diğer kadınsı niteliklerin yanı sıra, kutsallık mertebesine yükseldiğine göre, tüm manevi değerleri de âlasıyla taşıdığından ülküsel boyutta dönemin öne sürdüğü kadın sembolüdür. Öte yandan metin sıcak tensel dokunuşları ve fiziksel canlılığı da ısrarla vurgular. Adsız *Damozel* romantik kadın imgesidir- uzak bir ideal, ama aynı anda tüm kadınları temsil eden kanlı canlı bir kadın figürüdür.<sup>456</sup>

Rossetti'nin Beatrix'sinde melankoli, kadın güzelliğinde izlediği *Kötülük ve Ölüm*'ün kaçınılmazlığı teması görülmektedir. Bu temalara benzerliği ile Gustave Moreau'nun mitolojik kadın figürleri yapıtlarından tanıdığımız ve Baudelaire'nin şiirlerinde dile gelen baştan çıkartıcı uğursuz güzelliğe geçen bu ülküsel tipin dünyasından izler de taşımaktadır.<sup>457</sup> Bu izler ressamların tablolarında, şiirlerinde en gözde ideallerinin somut simgesi haline gelmesine neden olmaktadır. Nitekim;

tutkulu saygının boş ama parlak sözleri her erkeğin yazgısının bir kadının sevgisine bağlı olduğuna inandırır kadını: oysa talibinin bir kadına daha sahip olmaktan başka iddiası yoktur. (...) duygu arzu için şeref sorunudur artık sadece. Şefkat gösterileri tensel sabırsızlığı şifreli dilidir, aklın bozgunlarına akıllı bir peşevdir.<sup>458</sup>

Rossetti, eserlerinde çoğunlukla büyüleyici kadın güzelliğini tutkulu bir şekilde anlatabilmek için çeşitli sembollerden yararlanmaktadır. Örneğin, tablonun tamamında uzun ve dalgalı kızıl ya da kestane rengi saçlı, beyaz tenli, uzun boyunlu kadınların

<sup>454</sup>*The Blessed Damozel*, Rossetti'nin genç kız diye nitelendirdiği *Béatrice* kişiliğini özellikle Ortaçağ olarak adlandırılması ve şiirde kadın temasıyla bire bir ilişkili olup kutsallık ön plandadır.

<sup>455</sup>Rebecca Jeffrey Easby, Rossetti'nin Beate Beatrix İsimli Eseri.

<https://tr.khanacademy.org/humanities/becoming-modern/victorian-art-architecture/pre-raphaelites/a/rossetti-beata-beatrix> (Erişim Tarihi: 03.05.2019).

<sup>456</sup>Yıldız Kılıç, "Kutsal Damozel: Bir Yaşam Yoksunluğu Metaforu Olarak Ölümün Reddi", *Litera İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi*, Cilt: 23, Sayı: 1, 2010, s. 41.

<sup>457</sup>George Pillement, a.g.e., s. 49.

<sup>458</sup>Jean Starobinski, a.g.e., s. 55.

güzelliğini çiçekler veya meyvelerle süsleyerek resimlerinde tamamlamaktadır. Pek çok sanatçı da olduğu gibi Rossetti'nin resimlerinde de kadının saçı önemli bir cazibe unsuru olmaktadır.<sup>459</sup> Bu nedenle sanatçının resimlerinde eşi Siddal'in güzelliği ve güzelliğini uyandıran ve tutku aşk adını alan, bazen arzuyla birlikte bulunabilmesine rağmen, arzudan farklı olduğunu göstermektedir.<sup>460</sup> Öte yandan bu güzelliği tanımlarken sanatçının *Kutsal Damozel* adlı şiirinde kadının saflığı ve bunu vurgulayabilmek için saf kadının temsilcisi Meryem'in kadına hediye ettiği beyaz gülden de söz etmektedir.<sup>461</sup>

Aristoteles'in *Poetika* eserinde, şairlerin taklit edeceği iyi portre ressamlarını örnek almaları gerektiğini vurgulamaktadır:

Portre ressamları, portresini yaptıkları kimselerin özelliğini ortaya koymakla ve onlara benzer bir resim yapmakla, aslında onları, olduklarından daha güzel olarak resmederler (idealleştirirler). Böylece taklit edici ozan da, eğer kızgın, hafifmeşrep ya da bu gibi karakterlere sahip kişileri yansıtacaksa, bütün bu tutkulara karşın, onları ahlak bakımından üstün insanlar olarak ifade etmelidir. Homeros'un başına buyruk Akhilleus'u iyi, ama sertlik örneği bir insan olarak betimlemesi gibi.<sup>462</sup>

Bu yüzden Rossetti, Dante'nin *İlahi Komedya*'sından esinlendiği çarpıcı duygu yüklü sahnelerin taklit ederek kadın güzelliğini eserlerinde melankoli bir görünüm sağlamaktadır. Oysa sanatçının eserinde melankolik etkisi, Rossetti'nin, duyguları ve düşüncelerini aktardığı şiirin resimden temel farkı, bu duygu ve düşüncelerin sessiz ve durağan hava resme aktarılmamasıdır.<sup>463</sup> Çünkü melankolik etki aslında yaşama eğilen ve aynı zamanda yaşama hâkim olmak istemeyen vazgeçilmez bir formdur. Bu yüzden Romantiklerde melankolik bir hastalık değil, bir olanaktır; bir yaşamla başa çıkma eylemin göstergesidir.<sup>464</sup> Rossetti, ölmüş sevgilisinin portresini nasıl yaptığı ve onunla geçirdiği günleri anımsamaktadır. Sanatçının şiirin başında *bu onun resmi aynı geçmişte olduğu gibi*<sup>465</sup> bahsetmektedir. Aynı zamanda Robert Browning'in *Son Düşüşüm*<sup>466</sup> şiirinde kullandığı sessiz, durağan resim ve sözlü anlatım, devingen yazın ile bakılan kadın ve bakan erkek ikilemleri de benzer yaklaşım görülmektedir. Bu benzerlik

<sup>459</sup>Özlem Uzundemir, a.g.e., s. 66.

<sup>460</sup>Edmund Burke, a.g.e., s. 95.

<sup>461</sup>Özlem Uzundemir, a.g.e., s. 70.

<sup>462</sup>Aristoteles, *Poetika*, (Çev. İsmail Tunalı), 17. Basım, Remzi Kitabevi, İstanbul 2008, ss. 44, 45.

<sup>463</sup>Özlem Uzundemir, a.g.e., s. 70.

<sup>464</sup>Besim F. Dellaoğlu, a.g.e., ss. 96, 97.

<sup>465</sup>Bkz. Dante Gabriel Rossetti, "The Portrait", Collected Writing, satır 1.

<sup>466</sup>*My Last Duchess*

doğrultusunda Rossetti, *sanki hareket ediyormuş gibi görünene kadar ona bakıyorum*<sup>467</sup> diye ölmüş sevgilisini yeniden görebilmeyi hayal etmiştir.<sup>468</sup>

Sonuç olarak, Rossetti resim ve şiirlerinde bir yandan Victorya dönemine has, erkeği baştan çıkaran kadın ile ataerkil topluma boyun eğen kadın tiplerini kullanarak ideal bir kadın güzelliğinden söz etmektedir. Öte yandan bu güzelliği sanatın ve estetiğin değer algısıyla eşi Siddal'a duyduğu sevgi karşısında konu bakımından bağdaştırarak dönemin cinselliği dışlayıcı, tutucu sanat anlayışını eleştirmektedir. Rossetti'nin *Kutsal Damozel*<sup>469</sup> şiirde yaratım sürecinden bahsetmektedir.<sup>470</sup> Bu yaratım sürecinde Siddal'ı karanlık bir ormanda rastladığını ve birlikte çok mutlu günler geçirdiklerini aktaran Rossetti, kadının resmedilmeden önce de sessiz ve edilgen bir durumda olduğunu ima etmektedir.<sup>471</sup> Bu sessiz, durağan anlatım cennetin balkonundan gıpta ile dünyaya eğilen Beatrix, gergin, hastalığı çağrıştıran solgunluktaki teni adeta bitkin ve huzursuzdur ve Rossetti eserinde kutsal mükâfat nişanlarına erişmiş olmasına rağmen açıkça hayata yenik düşmüş bir kadın olarak yansıtmaktadır.<sup>472</sup> Ki bu yüzden Rossetti, Beatrix'in güzelliğinde sevgisini doğanın mucizesiyle ve bu mucizeyi gerçekleştirecek tanrısal izle beslenen saygılı bir âşık kişiliğe bürünmüştür. Rossetti kişiliğindeki etkiyi anlatırken; *sadece istediğini çiz ve basit çiz; Tanrı her şeydedir, Tanrı Aşk'tır*. Bu yüzden Rossetti'nin o güzel kadınları, Beatrixleri ve Venüsleri tablolarında yansıttığında, güzelliği anlatırken; dudaklar dolgulu, gözler arzuyla parlamaktadır.<sup>473</sup> Bu güzelliğin altında kaybedilmiş aşk nesnesi olan melankolik, bakışları derinden etkilendiğini ünlü düşünür Freud'un melankoli ifadesinde yer almaktadır; *saf ölüm içgüdüsi kültürü* yansıması olarak belirtir.<sup>474</sup>

### 1. 2. 2. John Everett Millais'ın Ophelie'sında İntiharınYorumlanması

XVII. yüzyılın ortalarında ana teması, kahramanlıklarla dolu düşsel hayatın aksine, günlük hayattan alan, yeni duygusal romana karşılık olarak Ortaçağ şövalyelerinin aşk

<sup>467</sup>Bkz. Dante Gabriel Rossetti, "The Portrait", Collected Writing, satır 5.

<sup>468</sup>Özlem Uzundemir, a.g.e., ss. 70, 71.

<sup>469</sup>*Onu resmederken yüzünü sakladım*

*Işığın hiç girmedığı mistik ağaçlar arasına*

[Bkz. Dante Gabriel Rossetti, "The Portrait", Collected Writing, satır 19-20]

<sup>470</sup>Özlem Uzundemir, a.g.e., s. 71.

<sup>471</sup>A.g.e.

<sup>472</sup>Yıldız Kılıç, a.g.e., s. 51.

<sup>473</sup>Umberto Eco, 2006, , a.g.e., s. 351.

<sup>474</sup>Hal Foster, *Zoraki Güzellik*, (Çev. Şebnem Kaptan), Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2011, s. 103.

öykülerinin etkisi yaşandığı sembolizm akımında görülebilmektedir.<sup>475</sup> Ortaçağ Avrupası'nda sembolizmin sanatçıları hayalleri üzerine baskı edici bir yönlendiriciliğe sahip olduğu izlenimi görülmektedir. Bu izlenim Reform dönemiyle birlikte sembolizmin ortaya çıkmasına karşı bir tepki niteliğindedir. Böylece sembolizm hayatın ancak eşiği üzerinde durmakta ve bu haliyle de, hayatın, kendi oluşumu içerisinde temel oluşturacak bir görünüm sergilemektedir.<sup>476</sup>

Nitekim Romantik güzellik, bir tutku ve duygu karışımına dönüşen algılanışın en derinden etkilemesi kusursuz bir örnek içeren Shakespeare'in *Hamlet* adlı tragedyasında yatmaktadır.<sup>477</sup> Shakespeare, *Hamlet* oyununda doğaya ayna tuttuğunu, zamana kendi biçimini ve düzenini göstermektedir. Bu durum tragedya olarak konu bakımından mitolojik ve tarihten almaktadır. Bu yüzden tragedya seyircide korku ve merhamet duyguları uyandırarak seyirciyi bu duygulardan arındırarak; mutlu sonunun kahramanları ve ona yakın olan kişinin başında dolaşan ölümün veya üzüntünün geçmesi ile anlatılmaktadır.<sup>478</sup> Shakespeare, edebi eserlerindeki karakterler yaşamlarını sunmakla birlikte, ölümünü de sunar, verdiği mücadelenin aslında hayatta kalma çabası, var olma savaşı olduğunu da gösterir. Bu yüzden ölüm ögesi özellikle tiyatronun trajedi türünde sık kullanılır.<sup>479</sup>

René Girard, psikanalizin önerdiği Freud'un arzu ve haz konusunda basitlik olarak gördüğü teze karşı özellikle düşmanca bir tutum içerisinde olduğu *Şiddet ve Kutsal* adlı kitabında Shakespeare'in karakteristik özelliğinden söz etmektedir.

Shakespeare sık sık, Tekvin'deki gibi şiddete dayalı bir faksızlaşmayı, kurban bunalımı dediğimiz durumu adlandırmak için, her şeyi sıvılaştıran, katı dünyayı bir tür çorbaya çeviren fırtına eğretilmesine kullanmaktadır.<sup>480</sup>

Shakespeare'in tragedyasında kendi varoluşun tek yetkisi olduklarını iddia ederek sadece kendilerine güvendiklerini söyleyen karakterler hemen her zaman kötü olarak görülmektedir. *Hamlet* adlı yapıtında kötülük olgusu intikam üzerine yazan Shakespeare, Freud'un görüşlerine özellikle *ölüm* güdüsü fikrine dayanmaktadır. Nitekim ölüm, kötülüğün yansımasıdır ama kötü kişinin bu Hamlet oluyor ki, öldürdüğü kadar kötülük

<sup>475</sup>Umberto Eco, 2006, , a.g.e., s. 304.

<sup>476</sup>Alfred North Whitehead, *Sembolizm Anlamı ve Etkileri*, (Çev. Kadir Yılmaz), Şule Yayınları, İstanbul 2009, ss. 17, 18.

<sup>477</sup>Umberto Eco, 2006, , a.g.e., s. 304.

<sup>478</sup>Sevda Şener, *Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi*, Dost Kitapevi Yayınları, Ankara 2010, ss. 83, 84.

<sup>479</sup>Özlem Karadağ, "Ölmeyi Seçmek: Antigone ve Ophelia'nın Gönüllü Ölümleri", *Litera*, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi, Cilt: 23, Sayı: 1, 2010, ss. 12, 13.

<sup>480</sup>René Girard, *Şiddet ve Kutsal*, (Çev. Necmiye Alpay), Kanat Kitap Pusula Yayıncılık, İstanbul 2003, s. 71.

yapan kişiden etkilenen Ophelia, intihar tragedyası olarak yansıtılmaktadır.<sup>481</sup> Shakespeare'in oyunları, Freud'un psikanalizi yapılandığı hammaddenin parçaları olarak yansımaktadır. Bu oyunlarda temalar, imgeler, olaylar dizisi ve replikler, oyunların biçimlendirici etkisini sezdirir halde olup psikanalizin temel metinlerinde işlenmektedir. Shakespeare'in eserlerinde Freud'un metinleri ile arasında ilişkisi olarak bağlantısında alıntı, kinaye, edebi yorumlama dâhil ortaya çıkmaktadır. Bazı kinayeler, Freud'un metinlerine bile farkında olmayabileceği şekilde gömüldüğü sezdirilmiştir.<sup>482</sup> Bu bağlamda Freud'un, Hamlet'in babasının katilini öldürmekte ki tereddüdünü *Oedipus*<sup>483</sup> kompleksine dayandıran o ünlü savını ortaya atmasından bu yana Shakespeare psikanalitik çalışmalarından yola çıkarak Hamlet üzerine yoğunlaşmıştır.<sup>484</sup> *Düşlerin Yorumu* adlı kitapta Freud'un Hamlet karakteri hakkında fikirlerinde; *Oyun, Hamlet'in kendisine verilen intikam görevini yerine getirmekte tereddüt etmesi üzerine kurulmuştur; ancak metinde bu tereddütler için gerçek bir güdü ya da gerekçe sunulmaz* ifadesi kullanarak çeşitli edebi teorilerin içerisinde ele almaktadır. Ayrıca Ernest Jones ve Jacques Lacan tarafından Hamlet oyunu psikanaliz etkisini kuramsal bir yapıda uyguladılar ve birçok tiyatro eserlerini de etkilemiştir.<sup>485</sup> Bu yüzden edebi karakterle ilgili yaşanan bu sorunda Hamlet çok özel bir örnek olarak gösterilmektedir. Dönemin eylemlerinin ve sözlerinin belirsizliğinden pek çok imgeyi ve duyguyu harekete geçirmektedir. Ama bu durum bireylerin pek azı bunun bilincinde olup *Hamlet* karakteri her okuyucunun algısına göre farklı biçimlerde tamamlanmaktadır. Ayrıca *Ophelia* karakterinin intihar üzerine de durarak edebi yönünün karakterize edildiği bir nesnedir ki bir tuval işlevi görülmektedir. Shakespeare'den beri, her okuyucu kendisinde ve ressam da tuvalinde kendi öznel çizgilerini eklemektedir. *Ophelia*'nın edebi karakteri, okuma

<sup>481</sup>Terry Eagleton, a.g.e., ss. 16- 21.

<sup>482</sup>Zeynep Şenel Gencer, Freud ve Lacan'ın Yorumlarıyla Shakespeare'de Psikanaliz.

<<https://dusunbil.com/freud-ve-lacanın-yorumlarıyla-shakespearede-psikanaliz/>> (Erişim Tarihi: 09.03.2019)

<sup>483</sup>Sigmund Freud'un *Düşeler Yorumu* adlı kitabında *Oedipus* hakkında bahsedecek olursak; hastalarından birine düş görenin kendi annesiyle cinsel ilişkide bulunduğu *Oedipus* düşlerinin sıklığı konusunda şu şekilde yanıtladı: böyle bir düş görmüş olduğumu hiç anımsamıyorum ancak hemen arkasından düş görenin yineleyerek görmüş olduğu dikkat çekmeyen ve önemsiz bir düşe ilişkin bir anı ortaya çıkardı. Sonra çözümleme bunun gerçekten aynı içerikte bir kez daha bir *Oedipus* düşü olduğunu gösterirdi. Kesin olarak söyleyebilirim ki düş görenin annesiyle cinsel ilişkide bulunduğu kılık değiştirmiş düşler doğrudan olanlardan birkaç kat daha sıktır. (Bkz. Sigmund Freud, *Düşerimin Yorumu II*, (Çev. Emre Kapkın), Payel Yayınları, İstanbul 2010, s. 128)

<sup>484</sup>Pierre Bayard, *Hamlet Üzerine Soruşturma: Sağırlar Diyaloğu*, (Çev. Muna Cedden), Dost Kitabevi Yayınları, Ankara 2007, s. 20.

<sup>485</sup>Zeynep Şenel Gencer, Freud ve Lacan'ın Yorumlarıyla Shakespeare'de Psikanaliz.

<<https://dusunbil.com/freud-ve-lacanın-yorumlarıyla-shakespearede-psikanaliz/>> (Erişim Tarihi: 09.03.2019).

eylemi olan tamamlama ve metinle ilişkisini yönetilmiş bir ayırım yapmanın gerekliliği üzerinde durmaktadır.<sup>486</sup>

Hamlet, *bir insanın ömrü göz açıp kapayana kadar gelip geçer* cümlesini doğrulayan durum şüphesiz ki Ophelia'nın ölümüdür.<sup>487</sup> Öncelikle Babasının ölümünden sonra akıl sağlığını kaybeden Ophelia, intiharla gelen ölümü öz kimliğini bastırıp hiçliğe iten dengesiz ataerkil gücün kurulu düzeninden kurtulmasını sağlamaktadır. Bu nedenle, intihar bilinçli bir seçim haline gelir ve bu tüm kadın karakterlerin bastırılan suskunluklarını bozmalarını sağlar.<sup>488</sup> Bundan dolayı Ophelia'nın intiharı, Hamlet tragedyasında anlatılan ölüm, *yeni bir doğum olasılığına sonsuz bir inanç ve umut besleyerek yaşama*<sup>489</sup> değerini *zamansal olarak tamamlanmış bir hayat* [olduğunu ve] *onu harekete geçiren anlamın bakış açısından umutsuz bir hayat*<sup>490</sup> olarak göstermektedir. Nitekim bu tür bir hayat kendi içinde umutsuzdur.<sup>491</sup> Çünkü ölüm, nihai bir anlam parçasının en derin içsel sürecinde yer almaktadır.

John Everett Millias, 1852'de yaptığı *Ophelia (Resim 1.36.)* adlı tablosunda Hamlet kadar trajedi bir şekilde intihar eden Ophelia'nın etkisinden yola çıkarak resminde yansıtmaktadır. Millias, Hamlet'in şeytan mı melek mi olduğuna karar veremediği, sonunda delirmesine neden olduğu Ophelia'nın, çiçek toplarken düştüğü, sonra da şarkılar mırıldanarak yavaş yavaş boğulduğu nehirdeki süzülüşünü işlemektedir. Ayrıca Lars von Trier'in<sup>492</sup> *Melankoli*'si adlı filmde tema ve işleniş tarzıyla benzerlik gösterdiği görülmektedir. Bu filmde dünyanın sonunu çarpıcı bir biçimde işleyen, karanlık sularda yüzen ve varoluşun en acı noktalarını kurcalamaktadır. Alman

<sup>486</sup>Pierre Bayard, a.g.e., s. 47.

<sup>487</sup>Merve Akyiğit, Ophelia. <<http://sanatkaravani.com/ophelia/>> (Erişim Tarihi: 09.03.2019).

<sup>488</sup>Özlem Karadağ, a.g.e., s. 11.

<sup>489</sup>Mihail Bahtin, *Sanat ve Sorumluluk: İlk Felsefi Denemeler*, (Çev. Cem Soydemir), Sanat ve Kuram Dizisi Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2005, s. 166.

<sup>490</sup>A.g.e.

<sup>491</sup>A.g.e.

<sup>492</sup>Von Trier'in sanatı, yaşadığı içsel işkenceyi görüntüler ve metaforlarla yeniden üretmektedir. Bu yüzden *Melankoli* filmi, sanatçının içsel yaralarını yabanıl bir hayal gücüyle dışa vurmaktadır. Filmde patlayan gezegenlerin muhteşem kıyametvari görüntüleri arasında bembeyaz gelinliğiyle bir kadın (Justine) yıkılmış bir ruh haliyle bunaldığına tanık olurken; kafayı sekse takmış nişanlısının ortaya çıktığını, kız kardeşinin kendisini tekrar normal olmaya zorladığını anlatılmaktadır. Ayrıca film kıyamet ihtimaline doğru ilerlerken; çok kırılmalı ve sefil halde olan Justine (Kirsten Dunst), özel önsezi yeteneğine sahip kahraman olarak öne çıkar ve aile fertlerinden farklı olarak soğukkanlılığını muhafaza etmektedir. Von Trier'in filmlerinin birçoğunda aynı tema üzerinde yoğunlaştığı görülür; Merkezde, dış dünyadaki korkunç bir tehdit karşısında duruşunu bozmayan, oldukça yetenekli ya da tuhaf karakterler (*Dalgaları Aşmak*'ta Bess, *Karanlıkta Dans*'ta Björk) yer almaktadır. *Melankoli* filminde Justine, oldukça ağır bir melankoliye, duyuşal ötesi yetilere sahip bir durumla görülmektedir. Diğer bir deyişle Von Trier'in film notlarında *Melankoli*'nin ölüme olan özlem tutkusu olduğu da görülmektedir. [Bkz. Jan Lumholdt, *Sinema Tutkusu – Lars Von Trier*, (Çev. Selim Özgül) Agora Kitaplığı, İstanbul 2015, ss. 272- 276.]



romantizminin derin bir anlatımla aktaran Trier, filminde *Melankoli*'ye ilham kaynağı olan birçok ressamın eserlerinden esinlendiği görülmektedir. Hatta Trier, filmin afiş tasarımında bulunan (Kristen Dunst'ın canlandığı Justine'in, gelinliğiyle nehirde süzülmesi) (**Resim 1.37.**) sahneyi Millias'ın *Ophelia* adlı tablosundan esinlenerek çekilmiştir.<sup>493</sup>

Millias, Ophelia'yı nehirde, ölmeden önce şarkı söylerken betimleyerek karakterin kederini ve acısını içsel bir şiirsel anlatımla tablosundaki renklerle yansıtmaktadır.<sup>494</sup> Millias, Ön-Raphaelcilik kardeşliğini geleneksel üslubu yenileyen yeni teknikleri denemesine olanak sağlayan bir geçiş dönemi olarak görmektedir. Bu dönemde, üstün nitelikli bir düzenleme duygusu ve olağanüstü yorumlama yetenekleriyle, duyarlılığını ve imgelem gücünü göstermektedir.<sup>495</sup> Bu imgelem,

duygusal romandan tutkunun gerçekliğini miras alan romantik güzellik, bir tür kahramanın kaderle olan ilişkisinin sınanmasıdır. Ne var ki bu miras, romantik güzellik kavramının köklerinin tarihin derinliklerine uzandığı gerçeğini geçersiz kılmaz. (...) İdeal bileşeninden yoksun kalan Güzellik kavramı derinden değişir.<sup>496</sup>

Bu bakımından ressam tablosunda, ölümün güzelliğini, toplumun değer yargılarını açıkça ifade etmek için resmettiği kadın karakterin (Ophelia) hem ailesinden hem de aşık olduğu Hamlet'ten sürekli baskı gördüğü izlenimini derinden yansıtmaktadır. Millias aynı zamanda izleyiciyi trajik keder, kayıp ve deliliğin geleneksel simgesi olan bu kadın karakterle duygusal özdeşliğe davet ederek doğal ortamdaki detaylar; tıpkı Ophelia tragedyasında olduğu gibi, yakından gözlenmiştir. Millias, formu idealleştirmek ve onu tasarımın bütününe dâhil etmek yerine; bilakis içinde yer aldığı sahnede, nesnenin veya kişinin ayrıntıları üzerine yoğunlaşmayı tercih etmektedir.<sup>497</sup> Ne var ki idealleştirmek demek, *bu düşünürlere göre gerçekliğe yaklaşmak demektir, çünkü dünyada görmediğimiz bu kişiler ve nesnelere, daha gerçek olan idealler dünyasını yansıtır;*<sup>498</sup> çünkü *nesnelere özünü vermek, bu dünyadakilerin kusurlarını silmek ve onları olduğu*

<sup>493</sup>Buket, Melankoli'nin Esin Kaynakları.

<<http://www.sanatblog.com/melankolinin-esin-kaynaklari/>> (Erişim Tarihi: 09.03.2019).

<sup>494</sup>Anonim, Yedi Kadın Hikâyesi Ophelia'dan Isabella'ya yedi kadın ve hikâyeleri.

<http://insanvesanat.com/haber-yedi-kadin-hikayesi-341.html> (Erişim Tarihi: 09.03.2019).

<sup>495</sup>George Pillement, a.g.e., s. 108.

<sup>496</sup>Umberto Eco, 2006, a.g.e., s. 307.

<sup>497</sup>Stephen Little, a.g.e., s. 79.

<sup>498</sup>A.g.e., s. 79.

*gibi değil, olmaları gerektiği gibi yansıtmakla kabildir.*<sup>499</sup> Bundan ötürü ressam, yazar veya şair, gördüğü gibi değil, olması gerektiği gibi tabiatı çizer.

Tekrar Ophelia karakterine dönersek; Shakespeare'in tragedyasında geçen olaylar: Babanın Ölümü ve Hamlet'e duyduğu aşk; onu intihara sürükleyen nedenler olarak görülebilir; fakat Millias'ın *Ophelia* adlı yapıtında sanki ölüm: Yıkımdan duyulabilen bir hazla veya zevkle yansıtılırken; ancak ruh, bedenden sürgün olarak sembolleştirilir. Bu yüzden Freud'un *Ölüm Dürtüsü* kuramına ilişkin aşkın özgürleşmenin ve devrimin gerçeküstücü yoldan olumlanmasına musallat olan lanete benziyor; en azından kabul görmüş düşünceye nitelemektedir. Freud'un *Haz İlkesinin Ötesinde*'nin içgörülerini açıklayan metinde *haz ilkesinin ölüm içgüdülerine hizmet ettiği görüldüğü* korunmacı ve cinsel dürtülerin daha büyük yıkıcı bir güç tarafından kodlanmış olduğu bir noktaya sürüklendiğini belirtmektedir.<sup>500</sup> Ölüm dürtüsü, özellikle tiyatrunun trajedi türünde sıklıkla kullanılır. Ölüm, trajedinin cinsel ve yıkıcı öğelerinden ortaya çıkar; bu nedenle tragedyalarda ölümü en güzel ifade ediş biçimi kadın karakterlerin varlığından kaynaklanır.<sup>501</sup> Ölüm ve kadının birlikte sembolleştiğini Millias'ın eserlerinde de görmekteyiz. Onun simgeci sanatında yer alan kadın; ölümün cezp edici etkisinde resmedilir. Nitekim onun resimlerinde; *kadın figürlerine yöneltilen bu sadizm çoğu kez, kadının varsayılan içdiş edilişine; daha doğrusu bu durumu yansıtan temsiline, ataerkil özneyi tehdidine karşılık biçilen bir ceza'yla örtbas edilir.*<sup>502</sup> Çok sonraları XX. yüzyıl bu sadizmin altında bir mazoşizm, hatta belli yapıtlarda (örn. Hans Bellmer'in *Poupée*'leri) aşırıya kaçan, yine de gerçeküstüçükte baştan sona etkili olan bir mazoşizm yattığını da anımsamak [mümkündür].<sup>503</sup>

Tragedya, kendi içinde bir ritüel, mit ve acı çekmenin lirik bir anlatımıdır. Hayatın amaçsızlığına, ilgisizliğine karşın, ezeli yaşama inancını, fizikötesi rahatı temsil etmesinde sanat gayesi gereklidir. Shakespeare'den etkilenen Millias, *Ophelia*'nın

<sup>499</sup>Berna Moran, *Edebiyat Kuramları ve Eleştirisi*, İletişim Yayınları, İstanbul 2003, ss. 35, 36.

<sup>500</sup>Hal Foster, a.g.e., s. 38.

<sup>501</sup>Özlem Karadağ, a.g.e., s. 13.

<sup>502</sup>Bkz. Sigmund Freud, *On Sexuality* (New York, 1977), Der. Angela Richards, "Fetishism", (1927), ss. 356, 357. Dişi nesnenin bir kaybı ya da erkek öznedede önceden beri var olan *içdiş* temsiline yeniden gözden geçirilişi için bkz. Kaja Silverman, *The Acoustic Mirror: The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema* (Bloomington, 1988), ss. 1-22 Hal Foster "The Art of Fetihism", *Fetishism as a Cultural Discourse*, Der. Emily Apter ve William Pietz (Ithaca, 1993).

<sup>503</sup>Hal Foster, a.g.e., s. 38.

varlığını korkunç bir şekilde saçmalık olarak değil de, gerçeğin doğasında gördüğünde harekete geçmek istemesi, adeta felce uğradığı görülmektedir.<sup>504</sup>

Sonuç olarak, Ophelia'nın intiharı ataerkil toplumda kadına düşen görevlerin dışında kaldıkları an geldiğini de göz önünde bulundurulmaktadır. Bu yüzden onun varoluşunu sağlayan babası öldürülür, hem de gelecekteki statüsünü belirleyecek olan prens Hamlet tarafından. Hemen ardından Hamlet idam edilmek üzere ülke dışına çıkarılır. Ophelia'nın kimliğini, hayatta duruşunu belirleyen bütün erkek figürleri bir şekilde ulaşılmazdır ve Ophelia'nın da bir erkeğin kızı, kız kardeşi, karısı veya sevgilisi olma durumu ortadan kalkmıştır. Bu durum başka bir olgu da var olan zıtlıklarla birlikte ataerkil sistemin simgeledikleri, Ophelia ve onun gibi kadınların zıtlığın diğer tarafında sembolize edilmektedir.<sup>505</sup>

### 1. 2. 3. Edward Burne-Jones'da Shakespeare ve Perrault

Edward Burne-Jones, sembolist bir ressam olarak esasen geç bir *Ön-Raphaelci*'dir. *Estetikçilik*'e eğilimli olması nedeniyle yapıtları daha eklettik bir özellik taşır. Burne-Jones, kısmen hayali bir dünyayı yansıtır ve gerçek bir tarihsel döneme gönderme yapmaya çalışmaz; çünkü onun gibi pek çok sanatçının döneminde üretilen klasik üslubun ticari ya da akademik sanatına karşı durdukları bilinmektedir ki O çağdaşlarıyla aynı düşünceyi paylaşmaktadır. Romantik bir eğilim içinde yer almasına rağmen; Ortaçağ'ın felsefesinden ve derin düşüncesinden etkilenenlere göre; ressam, Ortaçağ'ın sanatsal içtenliğine ve doğalcı yaklaşımına dair özel bir iç-görüyü (vision) temsil ettiği konusunda hem fikirdirler. Ortaçağ dünyası; aynı zamanda dönemin devrim, reform ve sanayileşmesinin yarattığı karışıklıklara karşı sanatçıların imgelemleri için bir kaçış yolu olarak gösterilmektedir.<sup>506</sup> Söz konusu olan bu imgeler; ne var ki şövalyelik etiğinin doğmasıyla, Ortaçağ'a özgü estetik değerler; aynı zamanda saraylı davranış kurallarına göre algılanan bir yaşamın kalıplaşmış formülleri; toplumsal değerler haline gelmektedir.

Sanatçı, toplumsal ve sanatsal yaşamın merkezinde iken edebiyatta güçlü feodal dönemin göz ardı ettiği kadın unsuruna girdiği de görülmektedir. Kadın figürlerinde duygusal değerler öne çıkarılır ve nesnel bir süreç olarak görülen şiirin, tragedyanın ve

<sup>504</sup>Sevda Şener, a.g.e., ss. 83- 225.

<sup>505</sup>Özlem Karadağ, a.g.e., ss. 17, 18.

<sup>506</sup>Stephen Little, a.g.e., ss. 76,77- 79.

resmin kadın da öznel yönleri vurgulanır. Romantik sanatçılar neredeyse tarihsel perspektifi çarpıtarak Ortaçağ'ın önemi üzerinde durduysa; bunun nedeni Ortaçağ'da bir duygu estetiğinin başlangıcını görmelerinden kaynaklanmaktadır. Romantizm dönemi şiirinde, belirlenmemişliğin anlatımında tatminsiz kalmış, yenilenmiş bir tutku duyarlılığının oluştuğunu vurgularsak,<sup>507</sup> bu tutku, Burne-Jones'un eserlerinde görülmektedir. Onun Shakespeare'den, güncel olaylara kadar yansıttığı eserlerinde; gerçekte hayal gücüne seslenen ve ilgi uyandıran her konuyu seçmekte özgür hissettiği görülmektedir. Bu resmetme özgürlüğü sayesinde resimleri için aşırı duygusal betimlemeler yaparak; tabloların boyutlarını büyütüp, renklerini canlandırarak etkili ve dikkati çeken konular ele almaktadır. Örnek vermek gerekirse; Tanrıların aşkları ve kavgalarıyla ilgili antik Yunan mitolojisi, cesaret ve özveri örnekleriyle dolu Roma kahramanlık öyküleri ve bir de kişileştirmeden yararlanılarak yapılmış, bazı genel gerçekleri açıklayan alegorik konular resmetmiştir.<sup>508</sup>

Burne-Jones'un *Kral Cophetua ve Dilenci Kız* (**Resim 1.38.**) adlı yapıtında Ortaçağcılığın etkisi görülmektedir. Bu etki *Kral Cophetua ve Dilenci Kız*'ın gözlerinde uyanık ve kederli bir mavi yalın bulunan genç kızın fildişinden, kan lekeli çıplak ayakları üzerinde özel bir ısrarla<sup>509</sup> betimlenmesi açıdan düzyazısal bir yorum anlatılmaktadır. Ayrıca, ressam çok sevdiği Fransız yazar Charles Perrault'un 1659'da yazdığı *Mavi Sakal* adlı eserindeki kadın karakter olan *Fatima*'yı (**Resim 1.39.**) 1862 yılında resmetti. Bu masalımsı anlatımda, Fatima, kocası Mavi Sakal'ın kilitli odasının anahtarını çalıp onun sırrını ortaya çıkarmaktadır. Aynı şekilde Burne-Jones'un resminde Fatima'yı gizlice aldığı anahtarla resmedilmesinde; yüzü beyaz boyanmasının yaptığı şeyin korkusu, endişesi ve heyecanın etkileri okunmaktadır. Bu etkilerin resmin bütününe bakıldığında Fatima figürü net olarak bize doğru bakmakta, karpuz kollu elbisesinin üst tarafı kırmızının koyu tonuyla, alt tarafıysa açık tonuyla boyanmış elbisesi, sol eliyle etekliğinin üst tarafını yukarı doğru kaldıran figürün bu hareketinin amacı, elbisenin onu yavaşlatmasını engellemek ve sağ eliyle gizlice aldığı anahtarı tutmasının gizli bir şey yaptığı bu hareketiyle açık etmektedir. Hatta Fatima'nın heyecanlı duruşu, sanki her an bir şey olacakmış hissi verip izleyiciye de gerginlik hissi vermektedir. Burne-Jones, Rönesans etkisini *Fatima* adlı resminde kullanılan sıcak renklere zıt olan arka planın

<sup>507</sup>Umberto Eco, 2012, , a.g.e., s. 202.

<sup>508</sup>E. H. Gombrich, a.g.e., s. 481.

<sup>509</sup>George Pillement, a.g.e., s. 48.

karanlığı açıkça görülmektedir.<sup>510</sup> Bu yüzden Romantikler duygusal etkiyi yansıtmak için fırça ya da çelik kalemin aktarımı ile aynı temaları başvurmaktadır. Bu temalarda bütün görüşleriyle kadın, iffetsiz ya da baştan çıkartıcı, karşı konulmaz kadın, çiçek kadın ve bütün türleriyle ve Art Nouveau'nun bütün üslup denemeleri görülmektedir. Ayrıca bu türlerin devamında; erotizm, ölüm ve bütün sapkınlıklarıyla şeytan, sadizm ve şehvetperestlik yönlerin yansıtılmaktadır. Bu eğilim karşısında sembolist dönem kadın egemenliği hâkim olmaktadır. Bu alanda iki karşıt eğilim çarpışmaktadır: biri, ülküsel, saf, temiz, dinsel duygularla dolu ya da yalnızca erişilmez kadını sunan eğilim; diğeri ise, erkeği kötülük ve yıkıma sürükleyen ahlaksız ve lanetlenmiş kadını öven eğilim söz konusudur.<sup>511</sup> XVII. yüzyılın başlarında tüyler ürperten, akıllara durgunluk veren, inanılmaz ve büyücülükle suçlanıp birçok cinayetten yargılanan bir kadın; Sidonia von Borcke<sup>512</sup>'dir. Burne-Jones'un eserinde ve edebiyatta *femme fatale*<sup>513</sup> karakter olarak kendine köklü bir yer edinen Sidonia von Borckes; gotik romanında yer almaktadır. Burne-Jones'un kâğıt üzerine sulu ve guaj boyayla yaptığı *Sidonia von Borcke* (**Resim 1.40.**) adlı eseri, Wilhelm Meinhold'un *Büyücü Sidonia*<sup>514</sup> adlı romanında kullanılmıştır Jones'un resminde *Sidonia*, genç ve güzel bir kadın formunu *Medusa* mitolojik kadın imgesiyle bağlantı kurmaktadır.<sup>515</sup> Sözelimi *Medusa*<sup>516</sup> imgesi, Yunan Mitolojisindeki üç *Gorgon*'dan<sup>517</sup> kötüsü ve tek ölümlü olanı olarak gösterilmektedir. Burne-Jones'un resminde *Sidonia* karakteri, Choderlas de Laclos'un *Tehlikeli İlişkiler*'deki yansıttığı

<sup>510</sup>Anonim, <https://resimbiterken.wordpress.com/2014/09/30/edward-burne-jonesin-fatima-eseri/> (Erişim Tarihi: 09.03.2019).

<sup>511</sup>George Pillement, a.g.e., s. 48.

<sup>512</sup>1548'de Pomeranya'da doğdu. Von Borcke ailesi, soylu bir asilzadedir. Babasını 3 yaşında, annesini 20 yaşında iken kaybetmiştir. Sidonia, büyücülük ve 72 kişinin ölümünden sorumludur. 1619'de mahkeme tarafından yargılanan ve gördüğü işkence sonucu suçlarının bir kısmını itiraf eden Sidonia, 1620'de öldürüldü.

<sup>513</sup>*Femme Fatale*, Fransız bir terim çeviri anlamı *ölümcül kadın* olan geek terminolojisinden çokça kullanılan bir kavramdır. Bu kavram daha çok karşı konulamayan çekici kadın veya erkeği felakete sürükleyen kadın olarak bahsedilmektedir.

<sup>514</sup>*Sidonia the Sorceress*, 1849.

<sup>515</sup>Anonim, <https://resimbiterken.wordpress.com/2014/06/17/edward-burne-jonesin-sidonia-von-borcke-eseri/> (Erişim Tarihi: 09.03.2019).

<sup>516</sup>*Medusa* o kadar güzel bir kadındır ki doğduğu andan itibaren tanrıçaların kıskançlığını üzerine toplar, tanrıları peşinden koştururdu. Bu yüzden deniz tanrısı Poseidon Medusa'nın güzelliğine karşı koyamayarak ona aşık olur, Athena'nın tapınağında Medusa'ya zorla sahip olur ve Athena, bunu kendisine saygısızlık olarak görmesiyle Medusa'nın dillere destan olan güzelliğini lanetleyerek onun yüzünü çirkinleştirerek ona bakanların taş kesilmesini sağlayan genç bir Gorgon yapar. Ancak bu ağır ceza karşısında Athena tatmin olmaz ki Perseus'a emir vererek Medusa'nın başını kestirir. Bu korkunç intikamdan sonra Athena, kesik başı kalkanının önüne bağlayarak düşmanlarını taşa çevirme yöntemini kullanır ve bu sayede kendisine farklı bir savunma sistemi kurmuştur. Bu nedenle Antik dönemde büyük yapıları ve özel yerleri kötülükten korumak için onun kabartmaları ve resimleri kullanılırdı. [Bkz. Büşra Bulut, Kıskançlığın Mitolojik Kurbanı: Medusa. <https://www.wannart.com/kiskancligin-mitolojik-kurbani-medusa/> (Erişim Tarihi: 09.03.2019).]

<sup>517</sup>Dişi Canavar olarak Medusa ve kızkardeşleri Euryale, Stheno'dur.

güzellikteki arayışında “insanın karanlık yüzünün, özellikle de kendi cinsinin yüzyıllar boyunca göğüs germek zorunda kaldığı baskının öcünü almak için acımasızca silahlarını kuşanmaya kararlı bir kadının intikam açılığının saklandığı bir maskedir.”<sup>518</sup> Bu yüzden sanatçının resminde zarafet ve güzelliğin ardında kötülüğü cisimlendirilen *Sidonia* intikam algısı yerleşmektedir. Burne- Jones’un resminde *Sidonia*’nın giydiği beyaz üzerine örümcek desenli görkemli kıyafeti, Giulio Romano’nun 1531’te yaptığı *Margherita Paleologo’ın Portresi*<sup>519</sup> (**Resim 1.41.**) adlı eserindeki kadının portresinin kıyafetinden esinlenilerek çizmiştir. Eserdeki anlatımda *Sidonia*, kabarık kahverengi saçlarına parıltılı mücevherlerle süslenmiş bir file ile kulak hizasında kırmızı bir gülle tutturulan saçlarının elbisesi kadar görkemli hali, onun *femme fatale* kimliğini doğrulamaktadır.<sup>520</sup> Ayrıca Aubrey Beardsley, Oscar Wilde için yaptığı *Salome’nin Tuvaleti* adlı (**Resim 1.42.**) illüstrasyonunda kadın simgesi tutku, şehvet, arzu, zarafet ve güzellikle birleşerek, *femme fatale* simgesi haline de gelmektedir. Buna ek olarak Shakespeare’in yaratıcı zekası karşısında Othello ve Desdemona’ya karşı oynadığı şeytani oyunun, kötülüğün çevirdiği entrikaların dayanılmayacak kadar acımasız bir versiyon olarak da görülmektedir.<sup>521</sup>

Son olarak diyebiliriz ki Sembolizm ressam Burne-Jones’un esinlendiği büyük trajedilerin belirsizliğinde, kötü karakterlerin dipsiz zalimliğine özgü anlatımlarını görmekteyiz; tıpkı Shakespeare’in yazdığı Hamlet ve Othello ve sonrasında yazdığı Kral Lear oyununda olduğu gibi...<sup>522</sup>

### 1. 2. 2. Walter Crane’nin Politik Sembolizmi ve Ortaçağ Estetiği

Çok yönlü bir İngiliz sanatçısı olan Walter Crane<sup>523</sup> kendi döneminde en sevilen çocuk kitabı illüstrasyonlarını yapan sanatçılardan biridir. William Morris’in çalışma arkadaşı ve öğrencisi olan Crane, toplumsal düşüncelerle Ön-raphaelcilerin tinselci

<sup>518</sup>Umberto Eco, 2006, , a.g.e., s. 269.

<sup>519</sup>1857-8’de Giulio Romano’nun eseri olan muhteşem bir siyah elbisenin içinde moda bir soylu kadını tasvir etmiştir. Bu tasvirde Margherita Paleologo siyah kumaştan solgun bir kıpkırmızı akıntının üzerine altın kaplı kenarlı siyah bir şerit ve başının üstünde ayrıntılı bir file giymiştir. Sanatçının bu eserinde belirsiz bir hikâyede gerçekleşmeye hazırlandığı, gizemli bir şekilde aydınlatıldığı arka planda aşırı derecede siyah rengi kullanmıştır.

<sup>520</sup>Anonim, <<https://resimbiterken.wordpress.com/2014/06/17/edward-burne-jonesin-sidonia-von-bork-eseri/>> (Erişim Tarihi: 09.03.2019).

<sup>521</sup> Stephen Greenblatt, a.g.e., s. 33.

<sup>522</sup> A.g.e., s. 314.

<sup>523</sup>“Sanatta ortak bir dil istiyoruz. Salt sözel ya da şekli bir anlaşma veya boğucu bir yeknesaklık değil, politik ve sosyal olarak özgür insanların arasında gelişebilecek türden kapsamlı ve bağdaştırıcı bir birlik istiyoruz.” [Bkz. Susie Hodge, a.g.e., s. 95]

esinlerini uzlaştırarak Sembolizmin gelişmesinde çok önemli bir rol oynadı. Bir sanatçı aileden gelen Crane, ilkin babası ressam ve minyatürcü Thomas Crane, daha sonra ressam ve gravürcü William James Linton'ın yanında çıraklık yaptı.<sup>524</sup> Daha sonra Crane, 1862'de *The Lady of Shalott* (**Resim 1.43.**) adlı tablosunu Kraliyet Akademisi'nde sergiledi ve aynı yıl, renkli baskı süreçlerinin gelişimiyle yakından ilgilenen matbaacı Edmund Evans<sup>525</sup> ile tanıştı. Durağan imgeler ve güçlü, koyu çizgilerle kendini gösteren Crane'in çalışmaları hayranlık uyandırmaktadır. Aynı zamanda Crane, 1867'den 1875'e kadar daha çok Evans için renkli resimli çeşitli çocuk kitapları üzerinde çalışarak ün kazanmıştır. Üretken bir sanatçı olan Crane, *Kurbağa Prens* (1874) (**Resim 1.44.**), *Grimm'den Ev Hikâyeleri* (1882) (**Resim 1.45.**) ve başyapıtı niteliğindeki *Faerie Queene* (1894-1896) (**Resim 1.46.**) gibi birçok çocuk kitabı resimlemiştir.<sup>526</sup> İngiliz Ön-Rafaelcilik hareketinin ateşli yandaşlarından biri ve *Quattrocento* ustalarının büyük hayranı olan Crane, William Morris'le birlikte, döneminin dekoratif sanatının yenileşmesinin büyük etkisi olmuştur. Dekoratif sanatın en alışılmış nesnelere bezeklemenin büyük çizgilerine uzanan bir uyumu, anatomi ve yaşamının gereklilikleri bilgisine ve aynı zamanda çizgi ve renk araştırmalarına dayalı bir uyumu gerçekleştirmektedir. Sanatçı, Ortaçağ el yazmalarından ve kitap süslemelerinden yararlandı. Ayrıca Burne-Jones'la birlikte, Shakespeare, Spencer ve Perrault'un eserlerinde gördüğü etkileri özgünlüğüyle resmetti.<sup>527</sup> Bu özgün eserler hiç kuşkusuz sembolizm akımının saf duyu-algılamalarının, deneyimlerimizde bulunan daha ilkel unsurlar adına semboller şeklindeki görünümeler altında kullanılmasıyla büyük oranda yakından ilişkilidir. Bu yüzden sembolist sanatçılar algılama ile birlikte insan yaşantısı üzerindeki etkisi de görülmektedir.<sup>528</sup>

1880'lerin başlarında *Sanatlar ve Zanaatlar*<sup>529</sup> akımının öncüsü tasarımcısı Morris ile yakınlık kurduğu zamanlarda sosyalist harekete katılan Crane, toplumun sesi olmak için sosyalist yayınlar için haftalık karikatür çizimleri ve aynı zamanda sosyalist amaca hizmet eden pankart, poster gibi tasarımları da yaptı. Crane, sanatını işçi sınıfının yaşamına sokabilme isteğiyle çanak-çömlek, tekstil ve duvar kâğıdı tasarımları üzerinde

<sup>524</sup> George Pillement, a.g.e., s. 65.

<sup>525</sup> Edmund Evans, 1850'lerin sonlarında renkli ağaç baskı tekniğini kullanarak döneminde yaygınlık kazanmıştır. Evans, çocuk kitaplarının resimlemeleri için Walter Crane, Randolph Caldecott, Kate Greenaway gibi yetenekli ve önemli sanatçılarla çalışmaya başlamıştır.

<sup>526</sup> Anonim, <http://www.solakkedi.com/illustasyon/walter%20crane/000.html>, (Erişim Tarihi: 09.03.2019).

<sup>527</sup> George Pillement, a.g.e., s. 65.

<sup>528</sup> Alfred North Whitehead, a.g.e., s. 24.

<sup>529</sup> *Arts and Craft*

çalıştı. Çeşitli sanatçı loncalarında çalışmalar yürüten Crane, zanaatkârlar ve tasarımcıların uygulamalı sanatların statüsünü yükseltmek için *Sanatlar ve Zanaatlar* akımında etkili bir isim oldu. XIX. yüzyıllarında sosyalizme geçişi ve Marx'ı<sup>530</sup> keşfiyle birlikte, Morris 1894'te yazdığı eski dünya görüşünü<sup>531</sup> *hayatımın egemen tutkusu daima modern uygarlıktan nefret etmem olmuştur ve hala da öyledir.*<sup>532</sup> ifadesi yer aldı. Bu ifade de sınırları belirsiz, sabit kalıpları olmayan estetik- sanatsal yaratımla, endüstriyel-ekonomik gayret her zaman aynı bağlamda değerlendirilmesi zor olan şeylerdir. Bu bakımından Marx'ın, modernite eleştirilerinin, modernleşme bağlamında büyük önem arz ettiği kabul edilir. Hâlbuki Marx'ı okumak, imgelem dünyası içinde kendini ifade ettiğini fark etmemize ve sanatsal-edebi duyarlılıkları hakkında da bazı çıkarsamalarda bulunmamıza imkân sağlamaktadır. Nitekim Marx, içinde büyüdüğü çağın ve patlamaya hazır bir bombaymış gibi tasvir ettiği işçi kitlelerinin etkisi altında kalan Crane, hayli dramatik, gergin, heyecanlı, dinamik, hararetli, trajik, yoğun, epik ve inançlı bir dil kullanarak kendini ifade etmiştir.<sup>533</sup> Ayrıca illüstrasyonlarında Art Nouveau'nun karakteristik özellikleri arasında son derece stilize edilmiş, kıvrımlı, yassı, kavisli ve asimetrik şekiller, organik biçimler ve ritmik, dekoratif motifler<sup>534</sup> kullanarak Marx'ın dilini sanatsal bir ifadeye taşımış oldu. 1895'te *Sosyal Demokrat Parti* için yaptığı *Mayıs Günü için Bir Çelenk (Resim 1.47.)* adlı kitap kapak tasarımında *Adalet, İşçi Lideri ve Ulus* konulu çalışmasıyla dikkat çekmiştir. Sosyal Demokrat Parti'nin kurucusu olan H. M. Hyndman tarafından Crane, sosyalizm sanatçısı olarak nitelendirildiğinde artık onun en iddialı alegorik illüstrasyonları, radikal bir politik düşünce geleneğini belirginleştirmiş oldu.<sup>535</sup> Crane'in *Emek Yerde Yatıyor; Parti Politikaları, Kapitalizm ve Dinsel Riyakarlık Yüzünden; ve Sosyalizm Meleği (Resim 1.48.)* adlı ahşap baskısında da kapitalizm unsurun endişelerini ifade etmektedir. Bundan sonra Crane, alegori ve sembolizme olan düşkünlüğü geçmişten günümüze aktararak, siyasal mesajlar verdi. Bu mesajlarda uçan kanatlı figürler, kelt ve mit algısı yanında devrimci ruhun değişimi teşvik etmek için güçlü amblemlere dönüştü. Ayrıca sanat kaygısıyla yeni bir bilinç oluştu ve yaşamı

<sup>530</sup>Marx, bir iktisatçı, bir sosyolog, bir siyaset bilimci olarak öylesine tartışılmıştır ki, içinde yetiştiği Romantik Çağ'ın, onun üslubunda tuttuğu yer, önemsiz bir detaymışçasına ihmal edilmiştir.

<sup>531</sup>Anonim, <http://www.solakkedi.com/illustrasyon/walter%20crane/000.html>, (Erişim Tarihi: 09.03.2019).

<sup>532</sup>Bkz. "How I became a Socialist" (1894), *Political Writings of William Morris*, (Ed. A.L. Morton), Londra, Lawrence and Wishart, 1979, s. 243.

<sup>533</sup>Hasan Aksakal, *Aydınlanma Çağından Karanlık Yüzyula Politik Romantizm ve Modernite Eleştirileri*, Kadim Yayınları, Ankara 2011, ss. 118, 119.

<sup>534</sup>Susie Hodge, a.g.e., s. 93.

<sup>535</sup>Morna O'Neill, "Walter Crane ve Dekoratif Sanatın Amaçları", İngiltere 2012, [http://www.branchcollective.org/?ps\\_articles=morna-oneill-on-walter-crane-and-the-aims-of-decorative-art](http://www.branchcollective.org/?ps_articles=morna-oneill-on-walter-crane-and-the-aims-of-decorative-art). (Erişim Tarihi: 31.12.2018)



değiştirdi. Bernard Shaw, kendi paradoksal yolunda olan Crane’i özenle şu sözlerle özetledi; *zararsız, kibar, faydalı ve keyifli bir sanatçıdır. İngiltere’de devrimci bir sosyalist zihniyle topluma önderlik etme çabaları tasarım ustalığını geliştirmiş. Tasarım ustalığı figürleri dekoratif bir malzeme ile olaylara harika bir tasarım oluşturdu. Çünkü dekoratif tasarım ustalığının sınırlarını asla bilmiyordu ve birçok insan kışkırtıcı bir tasarım olarak görmüyordu.*<sup>536</sup>

Sonuç olarak sembolizmin kökeninin, dış dünyanın doğrudan algılanışının iki ayrı türü olarak görülmektedir. Bu iki ayırım birleşimindeki sembolik duygu, amaç ve inanç aktarımından doğmaktadır.<sup>537</sup> Bu yüzden Ortaçağ’ın duyumsal güzelliğinin ahlaksal yadsınması çağı olduğu düşüncesi, dönemin metinlerinin yüzeysel olarak bilinmektedir. Bunun yanı sıra, Ortaçağ zihniyetine ilişkin temel bir yanlış anlamadan kaynaklanması açısından mistiklerin ve çilecilerin güzelliğe karşı benimsedikleri tutum, bu konuda aydınlatıcı bir örnek oluşturmaktadır. Tüm çağlar boyunca ahlakçılarla çileciler dünyevi zevklerin çekiciliğini fark etmektedirler. Söz konusu zevklerin baştan çıkarıcılığını birçoklarından daha keskin olarak duymaktadırlar. Bu yüzden çilecilik disiplinin güçlüğü de dünyevi zevkin çağrısı ile doğaötesi çaba arasındaki gerilimde yatmaktadır. Nitekim Ortaçağ, mistik, dışsal güzelliğe güvenmeyerek, Kutsal Kitap üzerine düşünme veya Tanrı’nın bilgeliği içindeki ruhun içsel ritimlerinden duyulan zevke sığınmaktadır.<sup>538</sup> Ortaçağ insanı tam anlamıyla şeylerde Tanrı’ya ilişkin anlamlar, göndermeler, sezgisel gerçekler ve belirimlerle yüklü bir dünyada, sürekli olarak simgesel bir dille konuşan bir doğada yaşıyordu.<sup>539</sup> Bu yüzden Crane’in stili, Ortaçağın çizgisini ve formunu kullanarak en önemli ideolojik olarak eserlerinde görülmektedir. Sanatçının çizgisi en etkileyici olanaklarıyla ilerlediğini algılamaktayız. Bu ilerleyiş her iki uçta kutuplarda ve aralarında her türlü geçiş sağlandığında yatay- dikey; güçlü, yukarı doğru spiral ya da kıvrım, ufka doğru yaklaşan akıcı hattı ifade eden dalga çizgisi ya da dik açılarının keskin kontrastı ve çarpması olarak gösterilmektedir. Kuşkusuz sanatçı, saf çizgi de ustalık gücünü büyük etkileyici bir şekilde ortaya çıkartmaktadır.<sup>540</sup>

<sup>536</sup>Anonim, “Walter Crane,” Working Class Movement Library, <https://www.wcml.org.uk/our-collections/creativity-and-culture/art/walter-crane/>(Erişim Tarihi: 31.12.2018).

<sup>537</sup>Alfred North Whitehead, a.g.e., s. 60.

<sup>538</sup>Umberto Eco, 2012, , a.g.e., ss. 23- 29.

<sup>539</sup>A.g.e., s. 96.

<sup>540</sup>Gabriele Fahr-Becker, a.g.e., ss. 43, 44.

## BÖLÜM II

### GOTİK ROMANTİZM'İN ART NOUVEAU'YA ETKİLERİ ve JEANNE D'ARK

Art Nouveau her şeyden önce simbolist sanatın bağrından doğmuştur. Sembolizm anlayışı yaratıcı bir düş gücünü gerektirir; çünkü düş gücü yaratıcıdır. Bu açıdan sembolizm devrimci ve yenilikçi gücünü düş kurma yeteneğinden alır. Elbette sadece düş kurmak simbolistlere özgü değildi. Gotik Sanat ve Romantizm ile birlikte çok sonraları Ekspresyonizm gibi uzak ve karşıt hareketlerin başlangıçları da düş kurmak için gereken her yolu denemiş yaratım biçimleri olarak karşımıza çıkarlar. Bilhassa Nabilerin<sup>541</sup> sanatının bazı görünümleri ile Sembolizm, Ardıl İzlenimcilik ve Ekspresyonizm arasında da ortak noktalar vardır: Sokak tarzı, afişler, gece zevkleri, halk zanaatları ve benzeri yaşamın zenginliklerinden kaynaklanan bu yakınlık ve karışmaların hiçbirinin ihmal edilmediği bir estetik düzeyinin ortaya çıkması olarak Art Nouveau, işte bu birleşmelerinin bir sonucuydu.

Art Nouveau'nun kökeni hakkında yapılan araştırmalarda gösteriyor ki; Gotik ve rokoko üslubundan, Cava ve Japon sanatlarından, Kelt yazmaları ve William Blake'in<sup>542</sup> çizimlerinden büyük ölçüde etkilenmektedir.<sup>543</sup> İngiliz ressam Blake, antik heykellerden aldığı figürlerin kıvrak bedenlerini dekoratif bir ritimle kendine özgü çizgisel tarzda ruhani bir düş gücüyle yorumlarken eserlerindeki hayali yüzleri, yatay ve dikey olarak çizgisel bir zıtlıkla yansıtmaktadır.<sup>544</sup> Ayrıca İran çömlekçiliği ve eski Roma camcılığı da, Art Nouveau sanatçıları tarafından da örnek alınmaktadır. XIX. yüzyılın sonlarında Avrupa'da Art Nouveau'nun ortaya çıkmasıyla, şiirsel anlatımıyla karmaşık biçim ve

<sup>541</sup>*Les nabi*: Nebi, yalvaç. (1888) Resmi sanat öğretisini aşmak isteyen genç ressamların kendilerini tanımladıkları ad. Nebiler hareketi. Gauguin'in rengi ve biçimi kullanımındaki ifadedeki yaklaşımından etkilenen Maurice Denis (1870-1943), Paul Sérusier (1864-1927), Pierre Bonnard (1867-1947), Ker-Xavier Roussel (1867-1944), Édouard Vuillard (1868-1940), Félix Vallotton (1865-1925) gibi ressamlar, 1890'lı yıllarda bir araya gelerek *Nabiler* (Les Nabis) adıyla anılan bir grup kurmuşlardır. Gauguin'in resim öğretilerine bağlılıkları nedeniyle İbranice *peygamber* anlamına gelen *nabi* sözcüğü yakıştırılan bu ressamlar, 1892-99 yılları arasında açtıkları sergilerde doğrudan temsil yerine simgesel ve dekoratif öğelere yer vermiş, bu anlamda tıpkı Gauguin gibi, doğrudan doğadan çalışan İzlenimcilerden ayrılmışlardır. [Bkz. Ahu Antmen, *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*, Sel Yayıncılık, İstanbul 2010, s. 26.]

<sup>542</sup>XVIII. yüzyılda yapıtlarında edebiyatı, düşleri ve grafik sanatları harmanlayan bir romantik olan Blake, çizimleri ve illüstrasyonlarında görülen dalgalı hareketler, perspektif kurallarına karşı gelen asimetrik kompozisyonlar ve silüetler şeklinde iki boyutlu olarak ele alınan inceltirilip uzatılmış figürler ve bunların yuvarlanıyormuş izlenimi veren vücutları XIX. yüzyılda Art Nouveau tarafından benimsenmişti. [Bkz. Bedriye A. Kartal, "Art Nouveau'da İnsan İmgesi," İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul 2005, s. 4.]

<sup>543</sup>Anonim, "Art Nouveau", <http://www.nedirnerededir.com/nedir/Artnouveau#.W4brkY0UnIV> (Erişim Tarihi: 29.08.2018).

<sup>544</sup>Gabriele Fahr-Becker, *Art Nouveau*, H. F. Ullmann Publishing, Printed in China 2015, s. 22.

renklerinin yanı sıra medusa, pan ve orman perisi motifleri ile simgeleyici anlayıştan esinlenmektedir.<sup>545</sup>

Victoria dönemine özgü modernleşme sürecinde Ön-Raphael Kardeş birliğin, teknik yeteneklerini, taklit ustalıklarını ve kusursuz çalışmalarını belirten noktaları abartarak resim yapıldığı görülmektedir. Nitekim Ön-Raphael Kardeş birliği ile Victoria dönemi insanların çoğu gibi, idealist, ahlakçı ve utangaç birer erotik anlayışa sahiptirler. Bu durum sanat konusunda çelişkili görüşü paylaşırlar, deneylerine sanatsal ifade verirken aynı yasaklara ve engellere ihanet etmektedirler. Ön-Raphael Kardeş birliğin yaratıcı ve yapıtı arasındaki uzaklığı belirleyen etken dekoratif sanat izlerinin yoğun olarak hissedilmesidir. Nitekim Ön-Raphael Kardeş birliğin estetik bir akım olup aşırı bir güzele tapma ve yaşamı sanata göre değerlendirme eğiliminde görülmektedir. Bu durum John Ruskin açısından *sanat için sanat* anlamı olarak tanımlanmaktadır<sup>546</sup> ki bu tanımda *sanatın en yüksek değeri, iyi ve yüce ruhu*<sup>547</sup> ifade etmektedir. Bu ifade *Ön-Raphael Kardeşliğin* inançlarına ve düşüncelerine uygun düşmektedir. Çünkü Ruskin'in düşüncelerine uygulama alanı bulmak için, işçi mahallelerine gitmekte ve onlara fabrikaları terk edip el sanatları atölyelerine yöneltmektedir.<sup>548</sup> "Onun kafasında, Gotik çağın el sanatları atölyeleri vardı. Böylece sanatta kaybedilen bütünlüğün bulunacağına, dolayısıyla hayatın ve işin, ahlaklı bir düzeye geleceğine inanıyordu."<sup>549</sup> Bu yüzden teknik ve endüstri alanı ele aldığı formları beğenmeyip, bu formları yeni bir biçim vermeye çalışan bu alan *Sanat ve Zanaat Hareketi*<sup>550</sup> olarak kabul edilmektedir.

XIX. yüzyılın sonlarında İngiltere'de, eleştirmenler ve sanatçılar, sanayi devrimi sonucu el sanatlarında belirli bir anlamı ve kendince soyluluğu olmuş süslemelerin, artık makineler tarafından yapılan ucuz ve adi kopyalarından nefret etmektedirler.<sup>551</sup> Bu yüzden Ruskin ve William Morris gibi sanatçılar, sanat ve zanaatlarda kapsamlı bir reformun hayalini kurmaktadırlar. Onlar, ucuz seri üretimin yerini, dürüst ve anlamlı olan

<sup>545</sup>Anonim, "Art Nouveau", <http://www.nedirnerededir.com/nedir/Artnouveau#.W4brkY0UnIV> (Erişim Tarihi: 29.08.2018).

<sup>546</sup>Arnold Hauser, a.g.e., s. 284.

<sup>547</sup>A.g.e. John Ruskin'in Venedik Taşları (1851-3) on dokuzuncu yüzyılda çifte eleştirel bir geçmişe sahipti. Bir yandan, mimari tarihçi J. Mordaunt Crook'un sözlerinde 'büyük bir etki' olan, diğer yandan da Victoria İngilteresi'nin binaları üzerinde önemli bir etkisi oldu. Ekim 1853'de *The Times*, son iki cildin ilan edildiğini, sadece sanata değil, sanattan daha yüksek şeylere de iyi olacak bir kitabı tamamladığını ilan etti. [Bkz. John Ruskin, *Stones of Venice*, III.- Works, 1904, s. 51.]

<sup>548</sup>Adnan Turani, *Dünya Sanat Tarihi*, Remzi Kitabevi, İstanbul 2005, s. 528.

<sup>549</sup>A.g.e.

<sup>550</sup>*Arts and Crafts*

<sup>551</sup>E. H. Gombrich, a.g.e., s. 535.

el işçiliğinin almasını istemektedirler. Bu yüzden bazı propaganda çalışmalarında, seri üretimin ortadan kalkmasını sağlamaktadırlar.<sup>552</sup>

Hâlbuki işçinin sıkça düşünmesi, düşünürün de sıkça çalışması ve her ikisinin de en iyi anlamıyla centilmen olması gerekir. (...) Hepimizin iyi zanaatkârlar olması harika olurdu, el emeğinin itibarsızlaştırılması tamamen ortadan kalkardı ki böylece soylular ve halktan olanlar arasında hâlâ ezici bir sınıf ayrımı olsa da, halk arasında, boş gezenler ile çalışanlar veya serbest mesleği olanlar ile olmayanlar şeklinde ezici bir istihdam ayrımı olmazdı. Tüm meslekler serbest olur ve istihdamın Fuzuliliğinden duyulan gurur daha az, başarı üstünlüğünden duyulan gurursa daha fazla olurdu. (...) Ressam, kendi renklerini üretir, mimar adamlarıyla birlikte evin avlusunda çalışır; usta-imalatçının kendisi, imalathanesindeki herhangi bir adamdan daha hünerli bir işçi olur, biriyle diğeri arasındaki fark yalnızca deneyim ve hünerden, bunların doğal ve haklı olarak sağlaması gereken otorite ve zenginlikte olurdu.<sup>553</sup>

Çünkü sanatın özüne yaklaştığımızda evrensel bir dokunuşu beraberinde getirir. Bu dokunuş tasarlanan nesnenin kültürünü oluşturur.

Evrensel bir tasarım kültürünün doğuşunu ilan eden en canlı, en gösterişli hadise kuşkusuz *Victoria and Albert Müzesi*'nin kuruluşudur. Ancak, bu hadisenin arkasında 1851 yılında Londra'da düzenlenen ve evrensel sergiler tarihini başlatan *Bütün Ulusların Endüstriyel Eserlerinin Büyük Sergisi*, onun da arkasında 1836'da kurulan *Londra Tasarım Okulu* vardır. Bu okul, uzun yıllar *Britanya Parlamentosu*'nda sürdürülen ve imalat sanayi ile ticaretin geliştirilmesi amacıyla eğitimin yeniden yapılandırılmasını öngören reform çalışmalarının bir ürünüdür.<sup>554</sup>

Nitekim çalışmalardan çıkan sonuç, güzel sanatlar ile endüstrinin birleştirilmesinden oluşacak bir tasarım eğitiminin ya da kültürünün bütün toplumlarda örgütlenmektedir. Ve böylece endüstrisinin rakipsizliğine rağmen, *sanatsal* nitelikleri bakımından Fransa'ninkilerle yarışamayan Britanya mallarının dünya pazarlarındaki rekabet gücü artmaktadır. Bu durumda uluslaşmanın gereklerinden olan ortak bir beğeni, ortak bir kültür inşa edilmektedir. Bu sayede Endüstri Devrimi'yle birlikte kentlere akın eden yeni roller disiplin altına alınacak ve yurttaş olarak yeni bir düzen oluşacaktır. Sonuçta *tasarım*, bütün bu ekonomik, siyasal, toplumsal, kültürel göndermeleriyle *Kraliçe Victoria* dönemini temsil eden büyük reform hareketinin, modernleşme projesinin bir tılsımı olarak görülmektedir.<sup>555</sup>

<sup>552</sup>Abdullah Ayaydın, "Art Nouveau Akımına 21. Yüzyıl Perspektifinden Bir Bakış," Karadeniz Teknik Üniversitesi Fatih Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitim Bölümü Resim-İş Eğitimi Anabilim Dalı, Cilt: 3, Sayı: 6, 2015, s. 66.

<sup>553</sup>John Ruskin, a.g.e., ss. 34,35.

<sup>554</sup>Ali Artun, *Çağdaş Sanatın Örgütlenmesi Estetik Modernizmin Tasfiyesi*, İletişim Yayınları, İstanbul 2012, ss. 85, 86.

<sup>555</sup>Ali Artun, a.g.e.

Ruskin ve Morris, sanata, mimariye, el sanatlarına ve makine, çirkin ve biçimsiz üretim yüzünden, gerçek ve işe uygun bir şekillendirme isteğiyle muhalefet etmektedirler. Çok ilgi çekicidir ki, ilk kez iki İngiliz, endüstrinin ruhsuzluğuna karşı çıkıyor ve bunun düzelmesi için sanatı yardıma çağırıyorlardı. İngilizler o çağda teknik ve endüstri yönünden bütün diğer ülkelerin başında gittiklerinden, fabrikaların olumsuz taraflarına karşı tedbir almak istemişlerdir. Ruskin ve Morris süratle gelişen ve yalnız kazanca bakan endüstrinin, düşüncesiz bir şekilde imal ettiğini düşünmektedir. Bu düşünce Ruskin ve Morris'e göre, uygunsuz ve faydasız biçimleri yansıttığını ileri sürmektedirler. Ayrıca endüstrinin gerektirdiği işçi toplulukları dolayısıyla biçimsiz bir şekilde büyüyen işçi mahallelerini; seviyesiz bir şekilde yaşayan işçi topluluklarını; fonksiyonsuz ve sağlığa zararlı fabrika yapılarını; insanlığı, kısaca insanlığın gittikçe bozulan zevkini dikkate alarak, yaklaşmakta olan tehlike işaretlerini görmektedirler. Bu iki adamın ihtiraslı bir şekilde, dünyanın çirkinleştirilmesine doğru giden harekete, estetik ve ahlak yönünden karşı koymaları, yeni problemlere ışık tutmaktadır.<sup>556</sup>

Art Nouveau sanatında özellikle resimlerde simgeci öğeler geniş yer tutar. Özellikle dinsel kökenli olan resimlerde simgeci sanatın derin ve güçlü bir izlenim göstermektedir. Ayrıca, modern dünyada reklam resimlerinde de simgeciliğe önem verilmiştir. Simgecilik, portrelerde ve posterlerde de reklam amacıyla iç içe kullanılır.<sup>557</sup> İşte bu sanatsal bir gösterge anlayışını simgesel ve tasarımsal bir değer taşımaktadır. Ayrıca insanı toplumsal ve ruhbilimsel deneyin büyük katmanları olan ussal veya duyuusal etkinliğin en son durumunu izleyiciye gösterir.<sup>558</sup>

XIX. yüzyılda modernlik deneyimini tüm karmaşıklığıyla temsil etmeye soyunan sanatçılar, modern dünyanın görünülerinin ötesinde, modernliğin ruh halini hissettirmeye çalışmışlar, yeni konular yanında yeni biçimsel ve teknik arayışlarla *güzel duyu*'nun ötesini amaçlayarak, izleyicinin görme biçimlerini ve algısını değişime uğratma çabası içinde olmuşlardır. XX. yüzyıl sanatı işte bu çabaların birikimidir.<sup>559</sup>

Öyleyse anlaşılana şudur ki: Art Nouveau sanat dünyasının yeni arayışlar içinde olması bakımından karışık bir izlenimi verir. Bunun en belirgin özelliği diğer akımların kısa aralıklarla yeni görüşlerle birlikte ortaya çıkmasıdır.<sup>560</sup> Bu yeni görüşlerin, XIX. yüzyılın sonunda büyük bir refah ve hoşnutluk dönemi olarak söz edilmektedir. Fakat

<sup>556</sup>Adnan Turani, a.g.e., s. 527.

<sup>557</sup>Abdullah Ayaydın, a.g.e., s. 69.

<sup>558</sup>Avner Ziss, a.g.e., s. 89.

<sup>559</sup>Ahu Antmen, *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*, Sel Yayıncılık, İstanbul 2010, s. 18.

<sup>560</sup>Abdullah Ayaydın, a.g.e., s. 61.

kendilerini toplum dışına itilmiş hisseden sanatçı ve yazarların, toplumun beğendiği sanatın amaç ve yöntemlerine karşı duyduğu hoşnutsuzluk Art Nouveau'da giderek artmaktadır. Bu yüzden eleştirilerinin en kolay hedefi, mimari yapılar olmaktadır.<sup>561</sup> Art Nouveau'daki bu tarihsel hayal ürünü oyun, doğal fantezileriyle, demire dövülmüş çiçek motifleriyle Fransız sanatçı Hector Guimard'ın métro girişleri, mimari yapıların estetik görünümü için doğanın neredeyse bir metamorfozu olan fantastik şekiller, pratik bir uygulama ile süslemesi sanatçıyı ölümsüzleştirmektedir. Örneğin Guimard'ın *Tulipe Métro*'un (**Resim 2.1.**) adlı eseri Paris Palais Royal istasyonunda yer alan Art Nouveau'ın formunu kullanmıştır. Ayrıca Fransa Art Nouveau'ya zaman zaman *Métro Style* denmektedir.<sup>562</sup> Çünkü doğanın rengi yeşil tonunu ve çiçekli sütunları Art Nouveau'nun simgesidir.

Yeni Sosyalist Hareketi açıkça bağlantılarını alegorik anlatımla göstermektedir. Bu aynı zamanda Delacroix'in *Özgürlük* (**Resim 2.2.**) tablosunun da gösterdiği devrimci Fransız imgeleri geleneğinden ilham almaktadır. Bu yüzden Britanya'da *Sanat ve Zanaat Hareketi*'ne ve Britanya'nın sosyalizmine karşı olan William Morris ve Walter Crane gibi önde gelen sanatçı ve çizerleri kazandıran Art Nouveau akımıdır. Crane'in oldukça popüler olan, sosyalizme doğru ilerleyen insanlık imgeleri eserlerinde yer almaktadır.<sup>563</sup>

XVIII. yüzyıl boyunca teknolojik ve endüstriyel anlamdaki birçok başka gelişmenin etkileri de yaşanan toplumsal modernleşme aracılığıyla sanata yansımış, teknik anlamdaki yeniliklerin yanı sıra sanatsal içerik anlamında da büyük bir kırılma yaşanmaktadır.<sup>564</sup> Öte yandan Art Nouveau'nun gelişimine etki eden bir diğer önemli etken de Japon sanatıdır. Aslında Japon sanatının Art Nouveau üzerindeki etkisi ve yüzyılın sanatının geneline ilerlemesi gerçekleştirmiş ve birçok yönü bakımından da gelişmiştir. Birkaç biçim de çeşitli formları benimsenen ve kendini yöneltme olarak gösterir: asimetrik kompozisyonda, doğadan ve toplumdan gelen yeni motiflerde, kompozisyondaki boş alanlara yani dehşet boşluğu yerine boşlukların aşkı ve temiz olarak çizginin güzelliği yansıtmaktadır.<sup>565</sup>

<sup>561</sup>E. H. Gombrich, a.g.e., s. 535.

<sup>562</sup>Gabriele Fahr-Becker, a.g.e., s. 75.

<sup>563</sup>Eric J. Hobsbawn, "Sosyalist İkonografi'de Erkek ve Kadın," (Çev. Albert Benbasat), Defter, Sayı: 3, Şubat-Mart 1988, s. 13. [Bkz. W. Crane, *Cartoons for The Cause: A Souvenir of the International Socialist Workers and Trade Union Congress 1886-96*, Londra 1896.]

<sup>564</sup>Ahu Antmen, a.g.e., s. 23.

<sup>565</sup>Gabriele Fahr-Becker, a.g.e., s. 9.

Art Nouveau birçok farklı sanatçıyı bir araya getirmektedir. Akım birçok sanatçının birleştiği bir teknik sayılmaktadır. En tanınmış sanatçılardan biri Aubrey Beardsley (1872-1898)<sup>566</sup> dir. Özellikle bu sanatçının tüm dünya sanatçılarına etkisi oldu. Nabi ressamlarıyla Pont-Aven Okulu mensupları, hatta bir kısım Fauve'lar ve bu arada Matisse, açıkça bu akımın izlerini gösterirler. O dönemde farklı akımlarda yer alan ressamların eserlerinde Art Nouveau etkisi olduğu gibi sanatçıların genel üslubunda da aynı etki görülmektedir.<sup>567</sup>

Aynı senelerde Sürrealist ressam Salvador Dali, bu endüstriyel ile gözden düşmüş diyalektiğinde bir bakıma daha ileriye bir nokta da yer almaktadır. Bu durum Dali'nin özel olarak o zamanlar modern ile *demode* arasında yer alan bir biçim olan Art nouveau mimarisine yoğunlaşmıştır.<sup>568</sup> Dali mimariyi; *hiçbir kolektif çaba modern tarzda binalar kadar saf ve bir o kadar da rahatsız edici bir hayal dünyası yaratmamıştır; bu binalar, mimarileri bir yana, somutlaşan arzuların kendi içlerinde hakiki bir idrakıdır*<sup>569</sup> diyerek bilinçdışıyla ilişkilendirmektedir. Çünkü Dali, art nouveau'yu *postmekanik* olarak görmekte ısrarcıdır; hâlbuki Art Nouveau endüstriyel olana fetişistçe muamele eder. Endüstriyel gereçler kullanır kullanmasına ama bu çoğunlukla onları özel nitelikte tasarımlar aracılığıyla yumuşatmak ve sanatın içine yedirmek içindir. XIX. yüzyılın başları dolaylarında pasajlarda endüstri sanata rakip çıkmışsa ve yüzyılın ortalarında makineleşme iç mekâna girmişse, Art Nouveau da yüzyılın sonunda teknik gelişmenin kuşatması altındaki sanatı ortaya çıkarmıştır. Dali bu savunmaya patolojik bir anlam yükler ve bu patoloji onu mest eder.<sup>570</sup> Ressamın *Minotaure*'a yazdığı 1933 tarihli *Modern Stil* hakkındaki makalesinde şöyle der: *Modern Tarzdaki* bir binada Gotikten Helenistik'e, Uzakdoğu'ya ve (...) Rönesans'a doğru başkalaşır (...) hepsi de az bilinen ve hakikaten baş döndüren (...) ancak rüyaya ait olan zayıf zaman ve uzamda olur,<sup>571</sup> diyerek teknolojiye karşı savunmaya patolojik bir anlam yükler. Ve hatta *Art Nouveau'daki bu tarihsel hayal ürünü oyun, doğal fantezileriyle, demire dövülmüş çiçek motifleriyle dalga biçiminde yapılmış beton cepheleriyle ve benzerleriyle tamamlanır.*<sup>572</sup>

<sup>566</sup>İngiliz Sanatçı Aubrey Beardsley, sanat ve edebiyatta Art Nouveau dönemin ismi olmuştur.

<sup>567</sup>Abdullah Ayaydın, a.g.e., s. 62.

<sup>568</sup>Hal Foster, a.g.e., s. 215.

<sup>569</sup>A.g.e., s. 215. [Bkz. Salvador Dali, "The Stinking Ass," s. 54.]

<sup>570</sup>A.g.e., s. 215.

<sup>571</sup>A.g.e., s. 216. [Bkz. Dali, "De la beauté terrifiante et comestible de l'architecture modern'style" *Minotaure* 3-4, (1933), s. 71.]

<sup>572</sup>Hal Foster, a.g.e., s. 216.

Bunun en güzel örneği, Hector Guimard ve Antonio Gaudi'nin mimari eserlerinde görülmektedir. Paris'teki metro girişleri ve Barselona'daki Gaudi binalarının doğal stili karşısında Dali, telafi niteliğindeki bu şımarıklıklarının mest edici yanını *Minotaure*'de göstermektedir. Dali *Minotaure*'deki Art Nouveau mimari üzerine makalesini, *İstemsiz Heykeller* ile *Esrime Fenomeni* arasına yerleştirmektedir. Bunlardan ilki, bilinçaltı yoluyla kimi zaman akımdaki süslemeleri anımsatan tuhaf şekilleri verilmiş eften büften şeylerin bir dizi fotoğrafı, ikincisi ise kısa bir metnin beraberinde çoğu kadınlara ait *esrik* suratlarla antropometrik kulakların art nouveau inceliğiyle yan yana getirilmesiyle yapılan bir montajdır. Dali bu görsel metinleri, art nouveau'nun *otomatik* ve *histerik* yönlerinin altını çizmek, hatta belki de tarihselci ve doğal biçimlerinin o halleriyle tekinsiz olduğunu öne sürmek için bu şekilde düzenlemektedir.<sup>573</sup>

Son olarak, Art Nouveau, fantastik şekillerdeki modern materyallerle üretim yapma yoluyla, özel ve kamusal alanlar arasında neticede ortaya çıkan boşluğa bir köprü olmaktadır. Ayrıca sanat ile endüstrinin birbiriyle çelişen taleplerini uzlaştırma girişimini ortaya koymaktadır. Dolayısıyla mimaride endüstriyel yaklaşım benimsenir ve sonra hayalimsi biçimlerle görünüm kazandırılmaktadır. Bu süreç içerisinde de görsel bir gelecek ile tarih akışının oluşumun tuhaf bir karışımı olarak ortaya çıkmaktadır. Walter Benjamin; *her çağın imgelerde yerine geçecek çağı gördüğü rüyada tuhaf bir karışım*<sup>574</sup> olarak ifade etmektedir.<sup>575</sup> Çünkü Art Nouveau'nun teknolojiye karşı savunması, iç mekâninkine benzer olarak, tarihsel tarzlar ve doğal motiflere çifte yönelim olmasıdır.

Ne var ki bu tarihsel tarzın tezin ana teması Jeanne d'Arc'ın üzerine yazılmış ve resimlenmiştir. Birçok sanatçı, Jeanne d'Arc'ı sembolist yaklaşımla resimlerken, Art Nouveau'nun doğa motifleriyle ya da fantastik şekillerle kutsamaktadır. Tarihin nesnellğine yönelen bu sanatçılar Georges de Feure (1868-1928), Aubrey Vincent Beardsley (1872-1898), Eugène Grasset (1841-1917), James Abbott McNeill Whistler (1834-1903), Jules Chéret (1836-1932), Louis-M. Boutet de Monvel (1850-1913), Alfons Maria Mucha (1860-1939), Gustav Klimt'de (1862-1918) yer almaktadır.

Birinci bölümde Art Nouveau'yı hazırlayan temel etken olarak Gotik Romantizm ve belli başlı sanatçılar üzerinden anlatıldı. Bu bölümde ise Romantik etkileri bakımından

<sup>573</sup>Hal Foster, a.g.e., s. 216. [Bkz. Debora Silverman, *Art Nouveau in Fin-de-Siècle France*, (Berkeley, 1990), s. 91- 106.]

<sup>574</sup>A.g.e., s. 204, 205 [Bkz. Walter Benjamin, "Paris-the Capital of the Nineteenth Century," s. 168.]

<sup>575</sup>A.g.e.



Jeanne d'Arc'in sembolist resimdeki etkisine değinilerek aynı zamanda Art Nouveau sanatının bünyesinde nasıl bir hümanizm içerisinde yer aldığı incelenecektir.

## 2.1. Art Nouveau'nın Evreni ve Stilleri

XIX. yüzyılı sonlarında, hevesli bir sanatçı ve tasarımcı grubu, uluslararası ve modern bir tarz oluşturmak için yeni sanat hareketi birçok Endüstri Devrimi'ne tepki olarak ortaya çıkan Art Nouveau, dünyada birçok ülkede farklı şekillerde yorumlanmıştır. 1890'lı yıllardan itibaren, yeni bir sanat habercisi olacak şekilde her şeyiyle yeni sanat ve tasarım tarzının ortaya çıkma fikrini öne sürülmüştür. Tüm dünyada, sanatçı ve tasarımcılar, ya yeni teknolojilere, buluşlara ve malzemelere kucak açıyor ya da seri üretim malları reddederek geçmişe sığınıyorlardı. Bunun sonucunda akım, dünya çapında farklı uygulayıcıların elinden çıkan birbiriyle çelişki içindeki çok çeşitli imge ve düşüncelerin bir derlemesi halinde oluşturuluyordu. Sanatta insanların galeri duvarlarında gördüğü bir şey olmanın ötesinde geçirip güzel sanatlarla uygulamalı sanatlar arasındaki bariyerleri ortadan kaldırmayı amaçlıyordu.<sup>576</sup>

Art Nouveau akımı ilk olarak İngiltere'de *Sanat ve Zanaat Hareketi* ile başlar. İngiltere'de endüstrinin sanatı öldüren monotonluğuna, sanatı öznel, kişisel oluşturan uzaklaştıran eğilimine karşı çıkmış Sanat ve Zanaat hareketinin uzantısıdır. Bu hareket XIX. yüzyılda sanayi ürünlerinin çirkinliğine başkaldırarak eski el sanatlarının yüksek niteliklerini yeniden canlandırmak isteyen, bir grup sanatçıdır. 1850'lerde Londra'da düzenlenen ardından başlayan harekette William Morris'in amacı neo-gotik ve rokoko tarzı işlemeciliğe sahip çıkmak ve *estetikçilik* adı altında mimari yozlaşmaya son vermektir.<sup>577</sup> Tüm ülkelerde ortak bir tutkunun ifadesi olarak akım, birçok ülkede etkili olduğu ve aynı tarihlerde ortaya çıktığı söylenebilir. Özellikle bazı ülkelerde daha çok ön plana çıkan akım, her ülkede farklı bir karakter de yansıtılmaktadır. Genel olarak düşünüldüğünde ortak özelliklere sahip olsa da özeld her ülkenin bölgesel kültürel yapısına göre değişiklikler gösterdi.<sup>578</sup> Bu farklılıklar ülkelere aşağıdaki gibi özetlenmeye çalışılmıştır. Bu yeni sanat anlayışı, her ülkede özgün bir karakter göstermiştir. Başka bir deyişle, uluslar arası bir hareket olmasına rağmen her ülkede farklı alanlarda farklı tekniklerle sanatı etkilemiştir.

<sup>576</sup>Susie Hodge, a.g.e., s. 92.

<sup>577</sup>D. Mehmet Demirbaş Aslaner, "Art Nouveau Mimarlığı," [http://edebiyatlittera.blogspot.com/\(05.05.2013\)](http://edebiyatlittera.blogspot.com/(05.05.2013).). (Erişim Tarihi: 14.10.2018).

<sup>578</sup>Abdullah Ayaydın, a.g.e., s. 63.

Sonuç olarak tanımlanması zor olan Art Nouveau'nun çok farklı tarzlardan oluştuğu görülmektedir. Belirli temalar ve karakteristik olarak ortaya çıkan bu hareketin kişisel ve bireysel bir ifade aracı olduğunu hatırlatarak akımın birçok anlama sahip olan sembolist mesajları, ortak bir evremin izini sürdürmektedir. Avrupa ve Kuzey Amerika'da yüzyılın başlarında sanatçılar kendi alanlarında benzer yaşam tarzlarıyla tepkilerini göstermektedir. Bu tepki *Modern Sanat Tarihini* büyük ölçüde etkilemiş olduğu görülmektedir ki aynı zamanda sanatçılar özgürlük ve yenilik ruhunu paylaşan çalışmalarıyla açıkça akımı geçmişte birçok kez reddetmişlerdir. Japon ve Gotik sanat, akımın doğmasına doğrudan etkili olsa da diğer tarihsel stillerin gelişiminde önemli bir rol oynamıştır. Örneğin Rokoko sanatı, ihtişamlı dekorları ve süslemeleriyle ve kavisli asimetrik çalışmalarıyla Art Nouveau'nun arabesk motifleriyle güçlü bir etkileşim ve benzerlik göstermektedir. Mobilya tasarımlarıyla ve arabesk motifleri ile İngiltere'nin *Arts and Crafts* hareketini ortaya çıkaran Morris'in Kelt yazmalarından esinli grafiksel tarz da yaptığı eserlerinden büyük ilham alan Art Nouveau'nun sanatçıları, böylelikle geçmiş dönemi taklit etmek yerine tarihi yeniden oluşturmuşlardır.<sup>579</sup>

Fransa'da Art Nouveau, genç sanatçıların sanat ve el sanatları çalışmalarını bir galeride sergilemesi amacıyla akımın oluşumunda Rokoko üslubunun büyük bir etkisi vardır ki bu hareketin mimari ve grafik alanında etkili olduğu görülmektedir. Öyle ki dönemin grafik tasarımcıları çiçek motiflerini ve günlük hayatın içindeki her nesneyi katarak adeta afiş tasarımlarını bağımsız bir sanat dalı haline getirmiş oldular. Mimari alanda birçok yenilik yaparak; örneğin metro girişlerinde, endüstri alanında, yapıların Orta çağ gotik mimari etkisi, günlük yaşam araç ve objelerinde hem fonksiyonel olarak hem de süsleme amaçlı kullanılmaktadır.<sup>580</sup>

Kültür tarihçisi Carl E. Schorske'nin bir öğrencisi olan Debora L. Silverman'ın *Fin-de-Siecle Fransa'da Art Nouveau: Politika, Psikoloji ve Stil*<sup>581</sup> adlı Schorske'nin Viyana'daki çalışması üzerine modellenmiş olan tezinde 1889-1900'de Art Nouveau'nun dönüşümü hakkında 1890'lardaki birkaç yıllık dönemde meydana gelen şaşırtıcı bir şekilde kesişen ve iç içe geçen sanatsal, politik ve entelektüel yaşamdaki değişikliklere

<sup>579</sup>Robert Fitzgerald, *Art Nouveau*, Architecture & Design Library, Friedman / Fairfax Publishers, New York 1997, s. 33.

<sup>580</sup>Abdullah Ayaydın, a.g.e., s. 63.

<sup>581</sup>Debora Silverman, "Art Nouveau in Fin-de-Siecle France. Politics, Psychology," Berkeley / Los Angeles: University California Press 1989; s. Xvi + 415, 35.

açıklık getirerek geniş kapsamlı tarihsel ve sosyolojik bilgiler vermektedir.<sup>582</sup> Bilhassa Fransız sanatında Art Nouveau hakkında parlak bir kitap arayanlar hayal kırıklığına uğrayacaklardır ki Hector Guimard bu konuyu sadece Paris metro girişlerinden bir dipnotla sınırlandırmaktadır.<sup>583</sup> Ancak tezinde Art Nouveau'nun yüzeysel bir dekorasyon olmadığını ve bu akımın niteliği hakkında çok daha fazlasını ortaya koyan Silverman, dönemin belli başlı sanatçılarının paylaştıkları temel hedeflerini -hangi ülkede çalıştıklarını ayırt etmeksizin- açıkça ortaya koymaktadır.<sup>584</sup> Tezinde akımın başlangıcından itibaren farklı çağrışımlar yaptığını vurgulayarak hareketin estetik inceliği, ilgi ve duyarlılığını işlediği görülmektedir.<sup>585</sup>

Eugène Grasset'nin (1841-1917) resimlerinde Art Nouveau'nun etkilerine rastlamak mümkündür. Grasset çalışmalarını mimari, vitray, mobilya, kumaş, duvar kâğıdı, taş basması üzerine değişik alanlarda ustalığını göstermektedir. Dönemin Japon gravürleri büyük etkisinde kalan Grasset tutkuyla incelemektedir.<sup>586</sup> Ancak ilk olarak 1881'de yayıncı Charles Gillot'un dikkatini çeken tipografideki deneyleri olmuştur. Gillot, Grasset'in tasarımlarını ve *Dört Aymon Oğul'un Efsanesi* adlı eseri, Ortaçağ efsaneleri ve masallarından oluşan bir koleksiyon için resimler üretmeye teşvik etti. Grasset, 1883'te *Dört Aymon Oğul'un Efsanesi*<sup>587</sup> (**Resim 2.3.**) adlı yaptığı kitap resimleriyle birlikte ortaya çıkan *arabesklerin*<sup>588</sup> karıştığı üslubu üzerinde *Ukiyo-e*<sup>589</sup>'nin

<sup>582</sup>Gabriel P. Weisberg, "French Art Nouveau", Art Journal, Vol.49, No.4, New Approaches to South Asian Art, 1990, pp. 426-429 [Bkz. Published by College Art Association, <http://www.jstor.org/stable/777145>, 06.08.2016], p. 426.

<sup>583</sup>Review by: R. D. Anderson, Source: The English Historical Review, Vol. 108, No. 428 (Jul., 1993), pp. 750-751, Published by: Oxford University Press, Stable URL: <https://www.jstor.org/stable/574833> Accessed: 13-03-2019 09:03 UTC [Reviewed Work(s): Art Nouveau in Fin-de-Siècle France. Politics, Psychology, and Style by Debora L. Silverman], p. 750.

<sup>584</sup>Gabriel P. Weisberg, a.g.e. s. 426.

<sup>585</sup>A.g.e.

<sup>586</sup>Grasset, Japon sanatına olan ilgisi, iki boyutlu dekoratif etkileri ve batı perspektif ilkelerini göz ardı etmektedir. Aynı zamanda renkli deri düz yüzeylerde tasarım gerçekleştirmektedir. Bu yüzden Art Nouveau akımında, ressamlar suluboya ya da kalemle ıslatılmış çizilen eskizler sade dekoratif parşömen ciltlemesi için görevlendirildiler: Eugène Grasset'in *L'Eloge de la Folie* (Çılgınlığa Övgü) ve Raffaelli'nin *Les Types de Paris* (Paris Türleri) için süslemeleri ve bunun gibi birçok örnek yer almaktadır. Diğer sanatçılar ise; Renoir, Willete, Morin ve Henriot'de gerçekleştirmektedirler. [Bkz. Martin Battersby, *The Clour Library of Art Art Nouveau 54 Plates in Full Colour*, The Hamlyn Publishing, Italy 1984, s. 16.]

<sup>587</sup>*La Légende des quatre fils Aymon*

<sup>588</sup>*Girişik Bezeme*

<sup>589</sup>Batı resmini etkileyen Japon resim sanatı *Ukiyo-e* değişen, anı anına uymayan, akıp giden dünyanın resimleri adını taşımaktadır. *Ukiyo-e* bir sanat okulu, bir sanat türü tarzında olup özellikle aktörlerin ve kadınların resimlerini içeren ahşap baskı ya da belli bir resim üslubu olarak da görülmektedir. Aynı zamanda *Ukiyo-e*'nin yöntemlerini izleyerek resim ve ahşap baskı kalıplarla baskı resimleri üretilmiştir. *Ukiyo-e*'yi bir sanat üslubu olarak görenler onu bir moda, şık bir duyarlılıkla tanımlamaktadır. Sanat üslubu olarak gören Art Nouveau, *Ukiyo-e*'yi vazgeçilmez bir öğesi biçiminde değerlendirirken; aynı zamanda gerçeği katı hatta bilimsel bir biçimde ifade eden bir sanat üslubu şeklinde ele almaktadır.

belirleyici bir etkisi olmuştur.<sup>590</sup> Bu yüzden Art Nouveau tarzını öngören bir plan ve çizimler yaptı. Ayrıca sanatçı Japon baskılarından Gustave Doré'un çizimlerine kadar çeşitli etkileri sergilemekte ve Ortaçağ süslemesinin açık bir arkelolojik görüntüsünün doğru bir şekilde işlenmesini sağlamaktadır.<sup>591</sup> Aynı zamanda Grasset, *Bahçede Genç Kadın (Resim 2.4.)* adlı suluboya resminde etkisi hissedilen *Ön-Raphael Kardeşliği*'den, Walter Crane, Japon ağaç baskıları ve Kelt minyatürlerinden etkilenmiş ve kendi tarzını geliştirmiştir.<sup>592</sup> Grasset, bir reform ruhuna sahiptir. Ayrıca sanatçı, 1892'te *Bitki ve Bezekcil Uygulamaları*<sup>593</sup> adlı bir bitkiyi *Yeni Üslup*'un temel ögesi olarak gösteren kitabı yayınlamıştır. Sanatçı kitabında çiçek mistisizmin sonsuz çeşitlilikte formlar ve modeller ele almaktadır. Bu yüzden sanatın her yönünü birleştiren bir estetikçilik anlamında, sanatın demokratikleştirilmesi ilkeleri için inandırıcı ve hevesli bir durum ortaya koymaktadır.<sup>594</sup>

Grasset, vitray tasarımcısı olarak en ince ve en çekici çizimleri resmetmiştir. Art Nouveau dekoratif sanatçısı Maurice Pillard Verneuil'in Grasset'e *Kuşkusuz, Grasset dışındaki sanatçılar vitray için karikatürler oluşturmakta ve bunlardan bazıları hayranlık uyandırmaktadır. Fakat bu sanatçıların hiçbiri ruhlarında cam imalatçısı değildir; düşünceleri gerçek bir cam imalatçısı gibi görülmez. Grasset'in yapıtları, derinden bilgece ve güzeldir. Örneğin duvara asılan işlenmiş örtü veya dekoratif resimleri için karikatürler oluşturmaktadır. Ama Grasset'in vitraylı karikatür çizimleri sadece vitraylıdır ve başka bir şey değildir. Onların kusursuz kavrayışı için başka bir şeye değişmesi gerekmemektedir ve bu özel ortamda anlaşıldığı gibi düşünülmektedir.*<sup>595</sup>

Grasset, ilk bilinen karikatürünü 1880 yılında vitray bir dekorasyondur ve yaşamın sonuna kadar hem iç mekân hem de kiliseler için kutsal konular ve tasarımlar üretmeye devam etmiştir. Ayrıca Orléans Katedrali için Jeanne d'Arc yarışmasında sergilediği karikatürler ve küçük modeller, Ecole des Beaux-Arts'ta sanatsal çalışmalarını büyük bir etki yarattı. 1893'te çizilen bu çok büyük suluboya, Grasset'in on tasarımından biridir; tüm çalışmalarını Jeanne d'Arc'in hayatından sahneler tasvir etmiştir. Orléans'taki Sainte-Croix katedralinin vitray pencereleri için tasarlanmıştır. XV. yüzyılın tarzında

<sup>590</sup>George Pillement, a.g.e., s. 83.

<sup>591</sup>Martin Battersby, *The Clour Library of Art Art Nouveau 54 Plates in Full Colour*, The Hamlyn Publishing, Italy 1984, ss. 16-17.

<sup>592</sup>Robert Schmutzler, *Art Nouveau*, New York, Harry N. Abrams Inc., 1962, s. 116.

<sup>593</sup>*La Plante et ses Applications Ornamentales*

<sup>594</sup>Gabriele Fahr-Becker, a.g.e., ss. 91,92.

<sup>595</sup>Stephen Ongpin, "Eugène Grasset: The Capture of Joan of Arc at Compiègne: Design for a Stained Glass Window", <https://www.stephenongpin.com/object/791140/18203/the-capture-of-joan-of-arc-at-compiegne> (Erişim Tarihi: 12.07.2018).

tasarlanan tasarımları sanatçının ustalığında saf ve asil bir güzellikte *Jeanne d'Arc savaş sahnesi* (**Resim 2.5.**), Orléans Katedralin camlarında yeniden hayat bulmuştur. Grasset'in Orléans katedrali için yaptığı vitray çalışmaları olan Jeanne d'Arc'a yönelik tasarımları, içsel güzelliği, yaratıcılığın canlanması, ışık ve rengin mükemmel etkileşimi nedeniyle büyük övgü aldı. Belçikalı yazar ve eleştirmen Camille Lemonnier, Grasset'e büyük çizimleri saf bir mücevher ve Art Nouveau sanatının en yüksek ifadelerinden biri olarak nitelendirdi. Ayrıca nefis renklilikte olan Jeanne d'Arc vitray çalışmaları; çiçekli ve kutsal bir tonlamada, en güzel asil bayanların basit tavırları olarak resmetmiştir. Her bir pencerede Jeanne d'Arc'ın kahramanlıklarını erdemliliğini, savaşını, tehlikeleri, ihanetleri, mucizevî hayat üzerine bir yorum olarak sembolize etmektedir.<sup>596</sup> Ayrıca Grasset'in *Jeanne d'Arc* rolünde oynayan Sarah Bernhardt'ın afişini 1893 yılında yaptı. Bu afiş *Belle Epoque*'un en iyilerinden biri olarak kabul edilmiştir. Eserde, Fransa'ya kurtardığı izlenimi vererek; vatanseverlik, güven ve olumlu bir bakış açısı aşlamak için tasarlanan tiyatro afişi olarak gösterilmektedir (**Resim 2.6.**).

Resimlerinde Art Nouveau öğelere yer veren diğer ressamın arasında, Pierre Puvis de Chavannes (1824-1898), Gustave Moreau (1826-1898), Odilon Redon (1840-1916), Henri de Toulouse-Lautrec (1864-1901) ve Jules Chéret (1836-1932)'de yer almaktadır. Mallarmé ve Verlaine'in sembolist şiirleriyle, Odilon Redon ve Gustave Moreau'nun eserlerinde, egzotik ve gizemli temaları arasında ilişkiler görülmektedir. Puvis de Chavannes, Ingres'dan miras kalan çizgisel kompozisyon geleneğine sadık kalmıştır. Ama figürleri basit formlara indirgeyerek ele alışı, Romantizmin konularına sırtını dönüştürmesi ve özlü anlatımıyla Fransa'da Art Nouveau'nun gelişimine katkıda bulunmuştur. Gustave Moreau'nun zengin, figüratif ve sembolizm etkili resimleri Chavannes'inkilerden daha egzotik ve farklıdır.<sup>597</sup>

Yalnızlığı seçen Moreau, geniş halk kitesinden uzaklaştı ve kışkırtıcı tavırlı Salome'leri ve Galatea'ları ya da likornları okşayan gizemli genç kızları işlediği mitolojik ya da Ortaçağ'a özgü Sembolizmini değerlendirmek yeteneği olan gelişmiş bir seçkinler topluluğuna seslendi. Bu efsane kişileri, Théodore de Banville ve José-Maria de Hérédia'dan Jean Lorrain ve Albert Samain'e, Henri de Régnier ve Huysmans'dan Jules Laforgue ve Milosz'a kadar Parnaslı ve sembolist şairlerce dile getirildiler.<sup>598</sup>

<sup>596</sup>Stephen Ongpin, "Eugène Grasset: The Capture of Joan of Arc at Compiégne: Design for a Stained Glass Window", <https://www.stephenongpin.com/object/791140/18203/the-capture-of-joan-of-arc-at-compiegne> (Erişim Tarihi: 12.07.2018).

<sup>597</sup>B. Aylin Kartal, a.g.e., s. 15.

<sup>598</sup>George Pillement, a.g.e., s. 110.

Bu sayede Moreau, *Orpheus* (**Resim 2.7.**) adlı tablosu edebiyatla uyumu yakalamıştır. Bu uyumu Jean Lorrain'in Bizans'taki bir ayaklanmayı anlatan *Günün Sonu* adlı kitabındaki kanlı sahneden etkilenmiştir: İmparatoriçenin, adı geçen kitapta betimlenen, süs resimlerindeki gibi mücevherlerle bezenmiş kesik başı, Moreau'nun Orpheus'un Başını Taşıyan Kadın tablosunda yer alan Orpheus'un başına tuhaf bir şekilde benzemektedir.<sup>599</sup> Simgesel ve alegorik özelliklere sahip olan bu tablo, Moreau'nun sanatının gerçek başlangıcıdır. Çünkü tablolarının konularını mitolojik ya da Kutsal Kitap'tan alarak; kadın figürünü ön planda tutmaktadır. Diğer bir eseri olan *Alacakaranlık* (**Resim 2.8.**) ise, hacimsiz kadın figürü adeta yer çekimi kurallarına karşı koymaktadır. Sanatçının eserlerindeki figürler kuğu gibi uzun boynu ve süzülen vücudu Art Nouveau'daki kadın figürleri için çok tipiktir.<sup>600</sup> Bu kadın figürlerine, Edebî Kadın anlayışına denk düşen tavırlar ve ruh halleri yansıtmaktadır. Efsanevi, gerçekdışı, güzel vücutlu, mücevherle donanmış güzel bir kadın olarak yapıtlarında görülmektedir. Bu güzel kadınlar, *Troya'lı Helen*, *Salome*, *Leda*, *Pasiphae*, *Galathea*<sup>601</sup>, Kleopatra adını alır ve yerine göre, erkeğin yazgısına karar veren karşı konulmaz kadın, ya da erkeği baştan çıkartan dişi kadın olarak nitelendirilmektedir.<sup>602</sup> Moreau'nun resimlerindeki kadın figürü, dönemin diğer Fransız ressamı gibi Ön-Raphael Kardeş birliği, Rossetti ve Burne-Jones'la büyük benzerlikler göstermektedir.<sup>603</sup>

Moreau, eserlerinde mitoloji ve Kutsal Kitap'ın kahramanlarına bağımlı iken; Odilon Redon kendi bilinçaltının kuşku ve hayallerini dile getiren ve kendi iç dünyasındaki görüntülerine bağlıdır. Redon, eserlerinde alışılmamış olanın ötesinde bir önem kazanır ve bu nedenle bizi düşündürür ve allak bullak eder.<sup>604</sup> Redon, *Kanatlı Adam* ya da *Düşmüş Melek* (**Resim 2.9.**) 1880'de yaptığı eserinde olağanüstü bir önemi olan kanatlı adam figürü yer almaktadır. Ayrıca kanatlı figürün birçok çeşit anlamı bulunmaktadır. Figür, yüksek bir tepede olması fantastik bir kurgunun sembolik çalışmasıdır. Bu kurgu kanatlı insanın uçmak yerine ileriye doğru gitmesidir; burada Redon'un üstesinden gelmek zorunda olduğu derin bir iktidarsızlık duygusunun çağrıştırmasıdır. Redon, bu eserinde alegorik bir figürü, Dante'nin *Cehennem* adlı kitabından esinlenmektedir. Pascal: *Pensées*, Redon'un *eserine o sonsuz boşlukların*

<sup>599</sup>George Pillement, a.g.e., s. 48.

<sup>600</sup>B. Aylin Kartal, a.g.e., s. 15.

<sup>601</sup>Homeros ve Haesiodos'ta adı geçen Nereus kızlarından biridir. Adı sütbeyaz anlamına gelmektedir. Sicilya'lı Kyklops Polyphemos'un kendisine duyduğu karşılıksız aşkla ilgili bir efsaneye de konu olmuştur. [Bkz. Azra Erhat, *Mitoloji Sözlüğü*, 8. Basım, Remzi Kitabevi, İstanbul 1999, s. 116.]

<sup>602</sup>George Pillement, a.g.e., s. 110.

<sup>603</sup>B. Aylin Kartal, a.g.e., s. 15.

<sup>604</sup>George Pillement, a.g.e., s. 126.

*sonsuz sessizliği beni korkutuyor...* demiştir.<sup>605</sup> Redon, eserlerindeki deneyimleri arasındaki bağlantı izleyici tarafından açıklanamaz bir yakınlık hissedebileceğini öne sürmektedir. Belki de hayatına hâkim olan ve kaderini belirleyen büyük güçler ve olaylarla karşılaşan insanın acımasız iktidarsızlığını ifade etmektedir. Bu ifade Redon'un birçok eserinde sürekli yaptığı kanatlı at veya adam figürleri içerisinde geçerlidir.<sup>606</sup> Bir başka eserinde ise; 1905'te yaptığı *Yeşil Ölüm (Resim 2.10.)* adlı yapıtında yeşil bir figür halka biçiminde sarılmış bir yılanın içinden yükseliyor gibi görülmektedir. Redon'un eserinde, o dönemin izleyicileri parlak yeşilin simgeciliğin değer verdiği, uğraştığı esin, taşkınlık ve fantastik ruhsal durumları çağrıştıran olduğunu fark edeceklerdir. Eserde yeşil ölüm sarhoşluğun etkisiyle mantığın ölümü ya da görsel, sanatsal deneyimler sırasında alışlagelen düşünme ve hissetme modellerinin askıya alınması olduğunu göstermektedir.<sup>607</sup> Bu yüzden simgeciler doğanın alışlagelmiş görüntüsünü değil, karanlık iç anlamını ortaya çıkarmaktadır. Sanatçı, kendi dünyasının alışkanlıklarıyla tuhaf giysiler içinde nükteli ve skandal yaratıcı zevklere sahiptir.<sup>608</sup>

Henri de Toulouse-Lautrec, tamamıyla Art Nouveau'nun içinde yer almasa da; resimlerindeki görsel öğelerin basit kullanımı, boş ve dolu alanlar arasındaki kontrast, farklı silüetler şeklinde verdiği figürleri ve onların giysileriyle, tavırlarıyla dönemin genel havasını yansıttığı Art Nouveau'yu şekillendirmiştir.<sup>609</sup> İngiltere ve Belçika'da gelişen Art Nouveau akımıyla olan ilişkisi de sanatçıya kuşkusuz yeni ilhamlar vermiştir. Lautrec, 1884 yılında atölyesinde, şiirsel ve derin düşüncelere sahip Pierre Puvis de Chavannes'in *Kutsal Koru* adlı eserini alaya alan bir tablo ve bu eserde çağdaş sanat hakkındaki fikrini çok net biçimde dile getirmektedir. Tabloda akademisyen Fernand Cormon (1845-1924)<sup>610</sup> ve aynı çizgideki dostları cennet bahçesine adım atmaktadırlar (**Resim 2.11.**). Ayrıca resmin küçük bir köşesinde Lautrec kendini karikatürize eder.<sup>611</sup>

Lautrec'in yapıtlarında, 1884 yılında yerleştiği Montmarte de gece yaşamın etkileri görülmektedir.<sup>612</sup> Canlı enerjik güzel kadınların, ıslık ıslık aydınlatmasıyla, aynalı duvarları, rengârenk mobilyası ve hareketli müziğiyle bu dünya Lautrec'in gözlerini

<sup>605</sup>Michael Gibson, *Odilon Redon 1840-1916 The Prince of Dreams*, Taschen, Germany, 2011, s. 59.

<sup>606</sup>A.g.e., s. 56.

<sup>607</sup>Stephen Little, a.g.e., s. 93.

<sup>608</sup>A.g.e., s. 92.

<sup>609</sup>Gabriele Fahr-Becker, a.g.e., ss. 100-101.

<sup>610</sup>Akademik bir ressamdı. Tarih-öncesine ilişkin konularda uzmandı. Öğrencilerine karşı oldukça liberal ve anlayışlı bir tavır izledi. Gustave Moreau'nun öğrencilerine tanıyacağı özgürlüklere benzer bir tarzda, atölyesinde bir üslup geliştirdi. [Bkz. Matthias Arnold, *Lautrec*, (Çev. Dilek Zaptçioğlu), 1. Basım, Alan Yayıncılık, İstanbul 1987, s. 24.]

<sup>611</sup>Matthias Arnold, *Lautrec*, (Çev. Dilek Zaptçioğlu), Alan Yayıncılık, İstanbul 1987, s. 30.

<sup>612</sup>A.g.e., s. 38.

kamaştırdı. Ayrıca Lautrec, yanıp sönen ışıkların ve renklerin oluşturduğu yapay dünyada bir araya getiren kabare yaşamını eserlerinde sergilemektedir.<sup>613</sup> 1890'da *Moulin Rouge'da Dans* (**Resim 2.12.**) adlı resminde, karmaşık ve sağlam bir kompozisyonun sol orta kısmına yerleştirdiği dönemin ünlü iki kabare dansçısı *Obur*<sup>614</sup> ve *Yılan Adam Valentin*<sup>615</sup> görülmektedir. Lautrec, Paris varyete tiyatrolarında sahne alan Loïe Fuller (1862-1928),<sup>616</sup> Jane Avril (1868-1943)<sup>617</sup> gibi İngiliz ve İngiliz asıllı Amerikalı dansçılara resimlerinde sıklıkla yer vermiştir. Dansçı temalarını işlerken, figürlerin ritmik hareketlerini yansıtmada da çizgilerin anlatımından yararlanmıştır.<sup>618</sup> Ayrıca Lautrec'in en mükemmel desenleri litografi çalışmalarıdır. Sanatçı litografi çalışmalarından hakkında şu şekilde bahsetmektedir: *Bence bu portedeki en başarılı yan, William Morris'i andırması.*<sup>619</sup> 1893 yılında ifade ettiği diğer bir yazısında ise: *Bana epey para getirecek yeni bir teknik icat etmek üzereyim.*<sup>620</sup> Ve aynı yılında Jane Avril'ın yer aldığı *Jardin de Paris* (**Resim 2.13.**) adlı afiş tasarımında kabare için yapmıştır.

Lautrec afiş sanatını monotonluktan kurtaran sanatçı olarak bilinmektedir. Onu zamanında afiş sanatında da yer alan başka sanatçılarda mevcuttur: Jules Chéret (1836-1933)'dir. Chéret, teferruatlı ve hareketli afişleriyle başlı başına bir ekol yaratmıştır.<sup>621</sup> Belki de Fransa'da en ünlü dekoratif ressam ve afiş tasarımcısı olan Jules Chéret, *Belle Epoque*'in *çıplak kadını* olduğu gibi oluşturarak Fransız afiş resimlerinde ince bir tarzı temsil etmektedir. Ressam, rokoko tarzında ve Empresyonist renklendirmeye birlikte Paris'in sevdiği zarif ışıltılı zarif genç kadın figürlerini tasvir etmektedir. Ayrıca Chéret, poster tasarımının gelişimine önemli katkılarda bulunmuş ve posterin en önemli parçalarından biri olarak, eşleşen yazı karakterleri için hızlı reklam metinleri sayılmıştır. Bir ölçüde, yazı tipinin resmin anahtarını elinde tuttuğunu ve her durumda sanatçının kendisi tarafından yapıldığını hissettirmektedir.<sup>622</sup> O dönemde Chéret, Sarah Bernhardt'ın

<sup>613</sup>Matthias Arnold, a.g.e., s. 48.

<sup>614</sup>*La Goulue*

<sup>615</sup>*Valentin-le-Désossé*

<sup>616</sup>Lautrec'in konu aldığı kabare yıldızları arasında en eksantrik kadın sanatçılardan biridir.

<sup>617</sup>Moulin Rouge'de sahneye çıkan bir kadın yıldızdır. *La Mélinite* yani *Patlayıcı* adıyla çağrılan Avril, ince yapılı, zarif ama soğuk bir kadındır. Lautrec'in tablolarıyla ölümsüzleştirdiği sanatçıdır. Lautrec'in kendini bu kültürlü sanatçıya ruhen yakın hissetmiştir. Bu yüzden her ikisinin de ortak özelliği çelişkili karakterleri olmuştur. [Bkz. Matthias Arnold, a.g.e., ss. 51-53,54]

<sup>618</sup>B. Aylin Kartal, a.g.e., s. 16,17.

<sup>619</sup>Bkz. F. Jourdain, J. Adhemar, *Toulouse- Lautrec*, Paris 1952, s. 25.

<sup>620</sup>Matthias Arnold, a.g.e., s. 118. [Bkz. Henri de Toulouse-Lautrec, *Letters 1871-1901 (Mektuplar)*, Paris 1972, s. 193.]

<sup>621</sup>A.g.e., s. 122.

<sup>622</sup>Gabriele Fahr-Becker, a.g.e., s. 91.



Ortaçağ atmosferi üzerine oynadığı karakter olan *Jeanne d'Ark'in*<sup>623</sup> (Resim 2.14.) posteri statik bir nitelik kazandırmıştır. Öte yandan Chéret, Bernhardt'ın kişisel cazibe güdüsünü etkili bir şekilde vurgulamaktadır.<sup>624</sup> Bu yüzden göz alıcı renklerle resmettiği posterlerinde özgür ruhlu kadınları yansıtmış ve bu çalışmalarıyla oldukça geniş kitlelere hitap etmiştir. Paris'in kadınlarına özgü çizimleri ile bilinen Chéret, özgür, rahat ve çekici olarak çizdiği kadınları o dönemin tabularını yıkmıştır.<sup>625</sup>

İngiltere'de Arts and Crafts Hareketi; Fransa'nın aksine Art Nouveau akımında doğal desenlere doğrudan ilgi duyarak gelişmiştir. İngiliz ressamı, Ön-Rafaelci Kardeşliğindeki “doğal formu idealleştirmek ve onu tasarımın bütününe dâhil etmek yerine, içinde yer aldığı sahnede nesnenin doğalcı ayrıntıları üzerine yoğunlaşmayı tercih ettiler.”<sup>626</sup> XIX. yüzyılda İngiliz Ön-Raphael Kardeşliğin eserlerinde kullandıkları yalın kompozisyonlar, güçlü aksial çizgiler gibi birçok özellikle birlikte, onların kadın tipi de Art Nouveau'ya yansımıştır.

Ön-Rafaelci Kardeşliğin büyük ustası Dante Gabriel Rossetti (1828-1882)'dir ki o *Quattrocento* idealin naif basitliğinden başlayarak, hayallerin harika nevroitik bir ülkesini dolaşmıştır. Rossetti, resimlerinde pek çok karakterleri Art Nouveau'da yansıtmaktadır. Çünkü ağırbaşlı kompozisyon, güçlü eksen hizalamalar sembolizmle dolu ve kadın efsanesi konular içinde yer almaktadır. Sanatçının *güzellik seçimi tamamen harmonilerdir, ama melankoliğin hafif bir izi vardı. O çok acı hatıralarla işkence gördü. Onun gülüşü dalgın bir şekilde çekicidir.*<sup>627</sup> Bu yüzden Ön-Raphael Kardeşliğin, çizgi ve rengin hassasiyetinden dolayı Art Nouveau sanatçıları tarafından benimsenmiştir.<sup>628</sup> Ayrıca William Morris (1834-1896), William Holman Hunt (1827-1910), John Everett Millais (1829-1896) ve Edward Coley Burne-Jones (1833-1898) Ön-Rafaelci Kardeşliğin öncülerinin ruhudur. Bu grubun ana hedefleri, dini ve edebi temaların duygusal bir şekilde yeniden dekore edilmesi ve dekoratif süslemeye ilgi duymalarıdır.<sup>629</sup> Ön-Rafaelci Kardeşliğine birbirlerine çok yakındırlar. Bu yüzden Ön-Rafaelci'den Art Nouveau'ya geçişin birbiri ardına akıcı bir şekilde ilerlemiştir.

<sup>623</sup>*Hippodrome: Jeanne d'Arc Pantomime Equestre à Grand Spectacle*

<sup>624</sup>Martin Battersby, a.g.e., s. 20.

<sup>625</sup>Cansu Altaş, “Poster Ustası Jules Chéret”, <http://birgunbiryerde.blogspot.com/2013/11/poster-ustas-jules-cheret.html#1/2013/11/poster-ustas-julescheret.html>. (02.11.2013).

<sup>626</sup>Stephen Little, a.g.e., s. 79.

<sup>627</sup>Gabriele Fahr-Becker, a.g.e., s. 29 [Bkz. Frédéric Boutet, *Seltsame Masken*, Munich, 1913.]

<sup>628</sup>A.g.e.,

<sup>629</sup>Felicitas Tobien, *Art Nouveau Paintings*, Padre Publishers, U.S.A. 1990, s. 10.

İlk olarak, Rossetti'nin 1850'de yaptığı *Meryem'e Müjde*<sup>630</sup> (**Resim 2.15.**) ve kız kardeşi *Christina Rossetti* (1830-1894)'nin portesini kullandığı *Bakire Meryem'in Çocukluğu*'nda (**Resim 2.16.**) göze çarpan tıpkı bir şeride yaptığı Jane Burden<sup>631</sup>, 1850'lerden beri uzun ince boyunlu, iri gözlü, dolgun ve biçimli dudaklı, uzun dalgalı saçları uçuşan kadınlar şeklindeki Ön-Rafaelci'nin etkisinde güzellik tutkununun kaynağı olmuştur.<sup>632</sup>

Sembolistler, İngiliz Estetik Hareketi ve Ön-Rafaelciler arasındaki güçlü etkileşim sonucunda, Sembolistler'in Realizme karşı duydukları hoşnutsuzluk, Baudelaire'in *Güzel ve hüznü*yle bütünleşmiştir.<sup>633</sup> Morris'in Sembolist-romantik idealleri, 1858 tarihli *Kraliçe Guinevere*<sup>634</sup> (**Resim 2.17.**) adlı eserinde, Rossetti'nin erken dönem çalışmalarında görülen gerçek dışı bir mekân anlayışı içinde yer alan ve sanki cansızmış gibi görünen *Guinevere* figüründe, model olarak eşini Jane Burden'i kullanmıştır.<sup>635</sup> Morris, bu eserinde zengin renkler, desen üzerindeki vurgu ve ışık gibi detaylar sanatçının gerçek yeteneğini ortaya koymaktadır. Morris'in karmaşık, ironik *Kraliçe Guinevere* adlı eserinin ve kaynağının *Sir Thomas Malory'nin Morte d'Arthur*'sunun yakın incelemesinde, *Guinevere*'nin yargılanmakta olduğu özel suçlamaların masum olmasına rağmen, yine de zinadan suçlu olduğunu ortaya koymaktadır. Kraliçe savunmasında kendi kendine kanıtlama gerçeğinin olmasından dolayı suçunu yargılamasının en önemli ifadesi olarak tüm suçlarını belirsiz doğasıyla itiraf eder. Ayrıca, Malory'nin incelemesinde kendi argümanında seçtiği imgelerin, betimlemelerin

<sup>630</sup>*Ecce Ancilia Domini*

<sup>631</sup>Jane Burden, Morris'in 1857'de Oxford Birliğin Kütüphanesinin duvar resimlemek için modelidir. Morris, *La Belle Iseult*'un (Kraliçe Guinevere) (1858) resmini yapmak için Jane'in modelliğini kullanmıştır. Jane, Morris'in yakın arkadaşı olan Rossetti tarafından işe alınmıştır. Oxford binası için modeller yapan Jane, William Morris ile evlenmiştir. Morris, Jane'i sevdiği için onun portresini çizmemiştir. Jane'in güzelliğinde melankolik bir ifade de kederli, ağırbaşlı oluşu; Rossetti'nin eserlerinde gösterilmektedir.

<sup>632</sup>B. Aylin Kartal, a.g.e., s. 8.

<sup>633</sup>A.g.e.

<sup>634</sup>Kraliçe Guinevere, Kral Arthur'un efsanevi eşidir. Arthur, kısa zamanda Ortaçağ'a ilişkin kurguların yaratıcılığının en zengin ve güçlülerinden birini, Arthur efsanesi oluşturan edebi metinlerin tamamında merkezi kahraman haline gelmektedir. Bu edebi ürünün temel anları, 1160-1185 yılları arasında Chrétien de Troyes'un romanları ile XIII. yüzyılın ilk yarısının düzyazı biçiminde kaleme alınmış Arthur efsanelerince oluşturulmuştur. Ayrıca, Kraliçe Guinevere, Arthur'un baş şövalyesi Sir Lancelot ile yaşadığı aşk ilişkisiyle tanınmaktadır. Bu motif zamanla çevrimsel Arthur efsanesinin bir parçası olmuştur. Arthur, savaşçı ve şövalye olmaktan ziyade, Ortaçağ siyasal toplumlarının mükemmel yöneticisinin, yani kralın efsanevi simgesidir. Kraliçe Guinevere ve Lancelot'un ihaneti, Arthur'un krallığının çöküşüne neden olmuştur. XIII. yüzyılda *Lancelot-Kutsal Kase* çevrimiyle başlayarak *Post-Vulgata* çevrimi ve Thomas Malory'nin *Le Morte d'Arthur* (Arthur'un Ölümü) adlı eserinde şiirsel anlatıma kadar taşınmıştır. Ayrıca, XVI. Yüzyıl da bu Ortaçağ kahramanının sihirli anısını öyle güzel muhafaza etmiştir ki bir başka şair Spencer da Arthur'u, *The Fairy Queen* (1590) adlı şiirinde yeniden hayata döndürmüştür. [Bkz. Jacques Le Goff, *Ortaçağ Kahramanları*, (Çev. Füsün Önen Pınard), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2010, ss. 28-34.]

<sup>635</sup>B. Aylin Kartal, a.g.e., ss. 9.

ve kimlik nesnelere çift anlamları ile suçluluğuna olan inancımızı daha da güçlendirir. Üstelik sempati duyduğumuzda, zinalarını açıkça ortaya koymaktadır; savunmasının zekâsı, ahlaki karışıklık iddiası bizi günahının olmadığına ikna eder. Yine de kraliçenin ahlaksızlığına rağmen, Morris eserinde affedilme duygusu ve sempati özelliği taşımaktadır. Bu belki Jane Burden'e duyduğu aşkından dolayı çizdiği gösterilebilir. Morris'in Kraliçe Guinevere'nin savunması, içindeki her şeyi çözen bir tutkunun korkunç gücüne şahitlik etmektedir. Ayrıca psikolojik karakter portresinin onaylanmamış ustalığını ortaya çıkarmaktadır.<sup>636</sup>

Rossetti'nin *Proserpina*<sup>637</sup> (**Resim 2.18.**); Burne-Jones'un *Prenses Sabra* ve *Merlin'in Çoşkusu* (**Resim 2.19.**) ve Morris'in *Kraliçe Guinevere* gibi, konularını genellikle Kuzey Avrupa, Yunan mitolojisi ve çeşitli Hıristiyan ve Kelt efsanelerinden alan resimlerinde karşılaştığımız, uzun ve zayıf boyunlu, büyük gözlü, dolgun ve biçimli ağızlı, uzun ve dalgalı saçları uçsan kadın figürleri Art Nouveau sanatı tarafından benimsenen güzellik anlayışını tamamlamaktadır. Ayrıca Ortaçağ'ın tinsel ve imgesel hayranlığı bu figürlerde çekici gülümsemeleri bir yandan da hafif de olsa melankolik görünüşleriyle dikkat çekmektedir.<sup>638</sup>

Öte yandan aynı dönemin Ortaçağ dünyasını yansıtan imgelem sanatçısı William Holman Hunt, XVIII. yüzyılın ünlü ressamlarından biridir. Çünkü 1848 yılında modellerin doğadan alınmasını savunan Ruskin'in yeni kuramlarına göre tasarladığı *Azize Agnes Arifesi* (**Resim 2.20.**) adlı tablosunun yorumlayan Hunt, Rossetti tablo karşısında heyecanlandı ve öğrencisi olmasını istedi. Ayrıca Hunt, Ruskin'in yazılarının etkisi altında kalarak akademik ilkeleri reddetmiştir. Bu yüzden Rossetti, Millias ve Hunt'un Ön-Rafaelci birliğin kurmalarıyla sonuçlanan tartışmalara olanak sağladı. Hunt kendi çizgisinde çalışmalarını sürdürdü. Öte yandan Ön-Rafaelci birliği gibi, konuları İtalyan Rönesansı'ndan aldı ve sembolistler gibi ülküselleştirdiği doğadan esinlendi.<sup>639</sup> Hunt, John Everett Millais ve onun dostlarına karşı *olgunluk dönemimin, gençliğimin umut ve tutkularını tatmin etmediğini itiraf etmekten utanmıyorum*, dediğini aktarır.<sup>640</sup> Bu yüzden

<sup>636</sup>Carole G. Gümüş, "Guenevere'nin Savunması: Daha Açık Bir Yorum", İngiliz Edebiyatı Çalışmaları (1500-1900), Rice University, Cilt 9, Sayı 4, 1969, ss. 8, <https://www.jstor.org/stable/450041> (Erişim Tarihi: 14.10.2018).

<sup>637</sup>Rossetti'nin 1874 tarihli adlı yapıtıdır. Eserde Hades'in hükümdarı Pluto'nun yediği bir nar tanesi yüzünden dünyaya geri dönme şansını kaybeden, karısı Proserpine figüründe yine Jane Morris model olarak kullanılmıştır. Hatta bu resimde Jane Morris'in William Morris ve Dante Gabriel Rossetti'yle olan ilişkisi de vurgulanmıştır. [Bkz. B. Aylin Kartal, a.g.e., ss. 10.]

<sup>638</sup>B. Aylin Kartal, a.g.e., ss. 10.

<sup>639</sup>George Pillement, a.g.e., ss. 90.

<sup>640</sup>A.g.e., s. 108.

Millais, duygusal romandan tutkunun gerçekliğini kanıtlamıştır. Aynı zamanda mitolojik ve yazınsal öyküleri tablolarına aktarmaktadır. Çünkü Ön-Rafaelci kardeş birliğin sanatı gerçeğin bir yansıması veya yanılması olduğunu yansıtmaktadır.<sup>641</sup>

İngiltere Art Nouveau'nun en önde gelen illüstratörü Aubrey Beardsley (1872-1898), hem edebiyatta hem de görsel sanat alanlarında kendisini göstermiştir. Ayrıca Beardsley, James Abbott McNeill Whistler ve Oscar Wilde gibi sanatçılardan etkilenerek, *Prepatetizm*'in<sup>642</sup> bir eseri olan Estetik Hareketi'nin önde gelen isimlerinden biri oldu. Beardsley'in sanat dünyasında ilk izlenim bırakma fırsatı Wilde'in edebi eserlerini resmettiği çizimlerle geldi. Öncelikle Beardsley, Oscar Wilde'nin *Vaftizci Yahya ve Salome* adlı eseri için tasarlamış olduğu *Seni Ağzından Öptüğüm İokanaan*'ın (**Resim 2.21.**) *Salome*'si<sup>643</sup> illüstrasyon adlı çizimlerinde kadının zarafetini arabesk unsurlarla Art Nouveau'nun doğasını ortaya koymaktadır.<sup>644</sup> Öte yandan Sanat ve Zanaat Hareketinin kadın konusunu, alegorik tutumu ve barındırdığı belirli müstehcen hareketleri, çiçeklerin olağanüstü dekoratif motiflerle sanatsal ve görsel olarak birleştirir.<sup>645</sup> Bu yüzden Oscar Wilde'nin oyununun ana karakteri olarak *Salome*, erotik ve sapkınlık titreşimleri yer alır. Bunun yanı sıra XIX. yüzyılın sonlarında *Yeni Kadın* veya *Femme Fatale* olarak adlandırılan kadınlarla ilgili yeni ifadeler yer verilmiştir. Ayrıca bu kadınlar oldukça eril bir şekilde hareket ederek geleneksel rollerden ayrılır.<sup>646</sup>

Oscar Wilde'nin<sup>647</sup> sanata dair yansıması şu sözlerle anlatılmaktadır: *Sanat, hayatı uygun bir yere koymaya cesur bir girişimdir. Sanat tek başına bizi gerçek hayatın*

<sup>641</sup>Özlem Uzundemir, a.g.e., s. 23.

<sup>642</sup>Felsefi bir düşünce tarzıdır. Gizemcilik olarak da adlandırılır.

<sup>643</sup>Oscar Wilde'in *Salome*'si görmenin hazzının bir arzu kayması eşliğinde giderek ölümün bir başkasına sunulduğu mimetik kavrayışın kinle beslenerek nasıl bir şiddete dönüştüğünün dillendirildiği bir metindir. *Salome*'den alıntı...

<sup>644</sup>Christina Haupt, "Aubrey Beardsley's Illustrations to Oscar Wilde's "Salomé" (1894). A comparison of Beardsley's illustrations to two earlier paintings of the same subject", 2015, <https://www.grin.com/document/369411> (Erişim Tarihi: 01.01.2019).

<sup>645</sup>Ayşegül Çakırusta, "Art Nouveau Bağlamında Kadın İmgesi", Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Anabilim Dalı Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul 2006, s. 33.

<sup>646</sup>Christina Haupt, "Aubrey Beardsley's Illustrations to Oscar Wilde's "Salomé" (1894). A comparison of Beardsley's illustrations to two earlier paintings of the same subject", 2015, <https://www.grin.com/document/369411> (Erişim Tarihi: 01.01.2019).

<sup>647</sup>İrlandalı şair, oyun yazarı ve eleştirmen, belki de tüm zamanların en nüktedan, en sempatik estetik kuramcısı Oscar Wilde'dir. Son derece nezih ve entelektüel bohemliğin egemen olduğu bir atmosferde yetişmiştir. Victoria döneminin sanat anlayışının yerine modern sanat anlayışını benimsemiştir. Ayrıca 1874'te Oxford'daki Magdalen College'a da iken John Ruskin ve Walter Pater'le eğitimini sürdürmüştür. Ruskin'den esinlendiği günlük hayatta güzellik konusundaki görüşleri birçok eserinde yansıtmaktadır. Wilde, en önemli eleştiri eserlerini yazar: *Bay W.H.'in Portresi* (1889), *Sosyalizm ve İnsan Ruhu* (1891), ve daha sonra *Intentions* (1891) başlığı altında dört deneme olan: realizmi şiddetle eleştirdiği *Yalanın Gözden Düşüşü*, sanat ile suç arasındaki yakınlığı keşfeden *Kalem ve Zehir*'dir. Öte yandan Wilde'in eleştiri kuramının en yetkin ifadesi olan *Sanatçı Olarak Eleştirmen* ve Shakespeare oyunlarının sahne kostümlerini konu alan *Maskelerin Hakikati*'dir. Wilde, 1891'de iki kurmaca eseri yayımlamıştır.

*küçük düşürücü tehlikelerinden koruyabilir.* Öte yandan sanat, diğer ihtiyaç ve arzuların karşılanmasıyla sırasını alacak bir şey değildir; temel hayvan içgüdülerinden sonra insanın ilk arzudur. Sanat hayatın güzelleşmesi değildir; hayatın kendisidir. Bizi ciddi anlarda günlük yaşamın soyutlanmasından uzaklaştırmak sanatın işi değildir; sanat kendisini bir kültür insanı olarak kabul etmektedir. Ayrıca insan, sanat duygusunu sürekli olarak beslemeli ve mümkün olan her yerde ifade etmelidir. Ruskin'in söz ettiği yeni inancın özü bu olmalı demektir. Ayrıca Ruskin, pek çok yenilikçi gibi geçmişte idealini araması gerektiğine inanmaktadır.<sup>648</sup> Aynı zamanda Ruskin, sanatın toplumu ilgilendirmesi gereken bir olay olduğunu, onun işlenmesinin ise devletin en önemli görevlerinden biri olduğunu, başka bir deyişle sanatın toplumsal bir gereksinmeyi temsil ettiğini ve onu önemsemeyen ulusların entelektüel varlıklarını tehlikeye düşüreceklerini İngiltere'de ilk kez olarak vurgulayan kişi olmuştur.<sup>649</sup>

XIX. yüzyılın sonunda kariyerine Morris ve Ön-Rafaelci birliğinin takipçisi olarak başlayan Walter Crane (1845-1915), sonradan dönemin modern eğilimlerinden etkilenerek Art Nouveau'nun şekillenmesine katkıda bulunmuştur. Crane, Keltler'den beri İngiliz Sanatı'nda görülen ve Blake'le birlikte yeniden gündeme gelen, Edward Burne-Jones'un da benimsediği ritmik çizgilerden ve düşsel figürlerden etkilenmişti.<sup>650</sup> Crane'in resimlerinde kullandığı, bir çeşit peri masalından ya da rüyalar âleminden kopup gelmiş gibi görünen figürler, dekoratif nitelikler taşımaktadır. *Neptün'ün Atları (Resim*

---

Bunlardan biri, alegorik öyküler denemesi olan *Narlı Ev* adlı eseridir; diğeri ise, portresi yaşlanmanın ve yaşadığı sefil hayatın izlerini taşıyan ama kendisi portresinin ilk halinde yansıttığı masum güzelliği koruyan genç ve güzel bir adamın, bugün artık klasikleşmiş hayali öyküsü sunan *Dorian Gray'in Portresi*'dir. Wilde, hayatına harcadığı dehasını, aşırı ve çoğunlukla birbiriyle çelişen tavırlar sergilemekte, ama bu arada hayranlık uyandıracak kadar bütünlüklü ve tutarlı bir kişiliği korumakta kullanır. Entelektüel beğenisi, Charles Baudelaire'in zarif rehaveti ile Ruskin'in enerjik aşırılıklarını birleştirir. Ayrıca, Wilde'nin ahlak anlayışı hem narsistir hem de kamu yararını, toplumun geliştirilmesi hedefini savunmaktadır. Wilde'in kuramının anlaşılması açısından form, stilin ve malzemenin işleme tarzını ifade ederken; form, deneyimin hayati bir unsuru olarak güzellik duygusu anlamına gelmektedir. Ruskin'in *Sanatta Hayatıyet* dediği şeyin tutkulu bir savunucusu olan Wilde, günlük hayatın gerçeklerinin, yalnızca güzelliği dayatmaktadır. Ne var ki, Wilde'm *marazi, çürük ve sağlıksız doğruculuğa* direnişi, yüzeysel bir romantik duruş etkisi yaratsa da, aslında sanat ile hayat arasındaki ilişkiden kaynaklandığını belirtmektedir. Bu yüzden sanat ile hayat arasındaki ilişki yüce olanın aşkınsal işleyişine zıt biçimde, sanatın da hayatında sınırlarını kasıtlı olarak korur. *Dorian Gray*'ın önsözündeki bir aforizmada, güzellik ile realizm arasındaki ilişkinin basit bir karşıtlık olmadığını vurgular: *19. Yüzyılın realizmi karşısındaki nefreti aynada kendi yüzünü gören Caliban'ın öfkesidir.* Ve devam eder: *19. Yüzyılın romantizm karşısındaki nefreti, aynada kendi yüzünü göremeyen Caliban'ın öfkesidir.* Wilde bu satırlarda Caliban'ı yani sanatın işlevini, dekorasyonunu ya da tasvir edilmesini bekleyenlere karşı azarlamaktadır. Ayrıca *Dorian Gray*'de sanatın suçla akrabalığı, yalnızca sanatsal deneyimin ihlali niteliğini değil, daha özel olarak, ahlaki yargılamasının sanatsal deneyimden kökten biçimde ayrı durmasına dayandırmaktadır. [Bkz. Elizabeth Hollander, *Oscar Wilde Sanatçı: Eleştirmen, Yalancı, Katil, Estetik ve Etik Üzerine*, (Çev. Esin Soğancılar, Kaya Genç, Fatih Özgüven, Türker Armaner), İletişim Yayınları, Sanat ve Hayat Dizisi 15, İstanbul 2010, ss. 7-18.]

<sup>648</sup>Gabriele Fahr-Becker, a.g.e., s. 26.

<sup>649</sup>Arnold Hauser, a.g.e., s. 285.

<sup>650</sup>Gabriele Fahr-Becker, a.g.e., s. 43.

2.22.) adlı resminde Crane, sıraya dizdiği atları ve onları idare eden Neptün figürünü birbirine paralel çizgilerden oluşan dalga motifleriyle çevreleyerek konu olarak alegorik, görünüm olarak da dekoratif bir etki yaratmaktadır. Crane'in figürleri, masalsı rüyaya benzeyen metamorfozlar yer vermiştir. Art Nouveau'nun ruhunu yansıtan güç, doğadan uyarlanarak alegorik ve gerçeklik dekoratif etkilerle yansıtılmıştır. *Neptün'ün Atları*, dengeli çizgilerin sınırları içinde hareket ederek resmin neredeyse gerçeküstü konusuna güç kazandırmıştır. Ayrıca resmin tamamına yakın bir kısmını kaplayan dalga motifleri, Crane'in Japon grafiklerini ve Hokusai'nin *Büyük Dalga*'sındaki<sup>651</sup> resim zemininin tümüne hâkim olan ünlü dalga motifini hatırlatmaktadır (**Resim 2.23.**). Tam da bu, Crane'in illüstrasyon çizimleri ve duvar halılarının ruhani etkisini yaratan stilistik yöntemlerin oluşu ve özgün sembolik bir dilin birleşiminden oluşmaktadır.<sup>652</sup>

Art Nouveau mimari alanında öncülük eden sanatçı Eugène- Emmanuel Viollet-le-Duc (1814-1879), Gotik prensipleri içinde modern binalar yaptı. Gotik ve Ortaçağ binalarını kendi tasarımıyla restore etti. Bu yüzden Viollet-le-Duc, sıra dışı bir teorisyen, inşaatçı ve aynı zamanda tasarımcıdır. Sık sık tarihi gerçekliğin ötesine geçerek ortaçağ üslubun üzerinde çalışmalar yaptı ve yazıları Fransa'daki *Gotik Uyanış*'a esin verdi. Viollet-le-Duc, tarzında çok yeni materyal kullanarak uygulanabilen ve fonksiyonel tasarımlar yaptı. Ayrıca rasyonel bir mimari felsefe olarak gördüğü Gotik'e inançla bağlılığını eserlerinde yansıtmaktan çekinmemiştir. Victor Hugo'nun *Notre Dame'in Kamburu*'unda ve kendi kişisel tarihi çalışmalarından esinlenen Viollet-le-Duc, 1845'te *Notre Dame Katedral*'i (**Resim 2.24.**) Ortaçağ görkemine geri döndürmek için yenilikler yaptı. Yeni bir sivri kubbeye yerleştirdi ve katedralin kapılarıyla oluklarını yeniden tasarladı.<sup>653</sup>

Almanya'da Jugendstil, 1895-1910 yılları arasında egemen olan, kısa ömürlü, ama derin etki uyandıran sanat yazın akımıdır. Jugendstil akımı, süsleme aracılığıyla mimarlık alanında yeni biçimleri yeniden sanat adına kazanma girişiminde bulunur. Çünkü iç mekânın sarsıntıları, yüzyılın sonunda Jugendstil üslubunda gerçekleşir. Ancak bu üslup, ideolojisi açısından görünüşte iç mekâna ilişkin bir yetkinliği beraberinde getirmektedir.

<sup>651</sup>*Kanagawa Açıklarında Büyük Dalga* ya da bilinen adıyla sadece *Büyük Dalga*, Katsushika Hokusai'nin Edo Döneminde yaptığı en çok bilinen eseridir. Hokusai bu eserini üretirken, kolayca çoğaltmayı sağlayan bir teknik olan ahşap baskı tekniği kullanmıştır. Bu teknik Ukiyo-e Tekniğidir.

<sup>652</sup>Gabriele Fahr-Becker, a.g.e., ss. 44,45.

<sup>653</sup>Jerzy Elzanowski, *Mimarlık*, (Çev. Derya Nüket Özer), NTV Yayınları, İstanbul 2010, s. 348.

Bu yüzden yalnız ruhu yüceltmek, hedefi olduğundan daha fazla belirgin hale getirmektedir.<sup>654</sup>

Walter Benjamin'in Jugendstil'in gerçek anlam ve önemi hakkındaki *içselliğin bütün ihtiyat güçlerini*<sup>655</sup> seferber etme girişiminde bulunur; *aracılık işlevini üstlenmiş, çizgilerden oluşma bir dilde, çıplak ve bitkisel doğanın simgeci olan çiçekte*<sup>656</sup> var olmasındaki etkiyi ısrar etmektedir. Bu yüzden burjuva kültürünün özünde olan tutarsızlık teknolojik gelişimin ve öznelci yaklaşımın art nouveau sanat kategorilerin içerisinde kaybolmaktadır. Çünkü geleneksel süsleme uygulamalarında mimari yapılarda yeni tasarımlar kullanılmaktadır.<sup>657</sup>

Jugendstil güzellik, fiziki ve duygusal boyutu küçümsemeyen çizgilerin güzelliğidir; bu sanatçıların çok geçmeden farkına varacakları gibi insan bedeni özellikle de kadın bedeni bile bir çeşit şehvet girdabına yol açacak şekilde, yumuşak çizgiler ve asimetric eğrilerle sarmalanabilir. Biçimlerin stilize edilmeleri sadece dekoratif bir çalışma değildir. Rüzgârda uçuşan eşarplarıyla Jugendstil giyimi sadece dış değil, her şeyin üstünde bir iç stil konusudur; Ön-Rafaelci Kardeşliğine sarsıcı gotik güzellerinin timsali olarak görülebilecek soluk yeşil tüllere bürünmüş dans kraliçesi Isabelle Duncan, salınarak yürüyüşüyle o dönem için gerçek bir ikon haline gelmişti.<sup>658</sup>

Jugendstil ve onu bütünleyen Art Nouveau, yeni bir çağın, içinde yaşanan dev toplumsal- ekonomik dönüşümün pek çok açıdan hizasında yer alan bir dizi yaratıcı pülsiyondan hareket etmişti. Araç-gereci, ivmesi, çekirdekdeki algılaması değişen insanoğlunun olduğu kadar, bir parçası olduğu yeni toplumsal modelin de aynasını oluşturan bir ifade arayışı asıl sancısıydı. O nedenle de, Modernizmin doğuşunu kolaylaştıran, sanat hayatın içine, en çok da gündelik hayatın içine yerleştiren bir felsefeye dayandı. Peşpeşe gündemi delen Gelecekçilik, Kübizm, Dışavurumculuk ve Gerçeküstücülüğün ilk provası olan Dada aslında Jugendstil'den çoğu zaman dolaylı biçimde olsa da beslenmişti.<sup>659</sup>

Almanya'da *Pan ve Jugend*, Otto Eckmann (1865-1902) tarafından Münih'te yayınlanan ve bir tipografi olanağı yaratmış bir gazetelerdir. Bu yüzden Art Nouveau'nun yeni sanatçıların düşüncelerini yayınlamak üzere kurulmuştur.<sup>660</sup> Eckmann, tekstilden mobilyaya, seramiğe hemen her alanda akıma uygun objeler tasarladı.

<sup>654</sup>Walter Benjamin, *Pasajlar*, (Çev. Ahmet Cemal), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2011, s. 97.

<sup>655</sup>A.g.e.

<sup>656</sup>A.g.e.

<sup>657</sup>Hal Foster, a.g.e., s. 220.

<sup>658</sup>Umberto Eco, 2006, , a.g.e., s. 369.

<sup>659</sup>Enis Batur, *Karanlıktan Işık Yontanlar 1976-2008 Sanat Üzerine Denemeler*, Sel Yayıncılık, İstanbul 2015, s. 33.

<sup>660</sup>Abdullah Ayaydın, *Çeşitli Yönleriyle Çağdaş Sanat Akımları*, Nobel Akademik Yayıncılık, Ankara 2016, s. 82.

Art Nouveau'yu hazırlayan resimsel etkenlerle fazlasıyla karşılaşmamakla beraber, İsviçre asıllı Alman sanatçı Ferdinand Hodler (1853-1918)'de, *İlkbahar* (**Resim 2.25.**) adlı resminde tazelik ve gençliği betimlerken yeni bir sanata duyulan arzuyu da vurgulamıştır. 1890 tarihinde yaptığı *Gece* (**Resim 2.26.**) adlı resminde de İngiliz Ön-Rafaellciler'in etkilerini bulmak mümkündür. Sanatçının *Gece* adlı çalışmasında resminde yarı uzanıyor yarı ayağa kalkıyor gibi görünen figür ve diğer figür ise; cepheden betimleniş açısından birbirine yaklaştırmaktadır.<sup>661</sup> Sanatçı, Valezquez, Holbein ve Raffaello'nun tablolarına hayran kalıp bu ustalardan etkilenmiştir. 1884 yılında, ateşli Wagner ve Baudelaire meraklısı Cenevrelî Sembolîst şair Louis Duchosal'dan etkilenmiştir. Bu etkilenme sayesinde Hodler'in eserlerinde Jugendstil tarzın gelişmesinde belirleyici yol olmuştur. Hatta sanatçı Duchosal'ın portresinde elinde bir çiçekle donuk bir bakışla çizmiştir. Ne var ki sanatçının tarzında ışığın renge ağır bastığı manzara resimleri ve arkadaşlık ettiği marangoz, saatçi ve ayakkabıcı gibi zanaatkârlardan esinlendiği sahneleri de yapmıştır.<sup>662</sup> Ayrıca sanatçının resimleri, güçlü plastik görünimleri ve hayali figürlerden oldukça farklı olan ağır duruşlarıyla Jugendstil'den farklıymış gibi görünse de aslında onunla yakın ilişki içindedir. Hodler'in birbirine paralel kompozisyonlar içine yerleştirdiği simetrik ve zayıf figürleri dekoratif ve stilize etkiler barındırmaktadır.<sup>663</sup> Çok kişisel bir Sembolîst üslûba ulaşmak için doğalcı gerçekçilikten yavaş yavaş uzaklaşmıştır. Sembolîst görüşleri, katı bir düzenlemede simetrimin egemen olduğu bir anıtsal sanata kaymıştır.<sup>664</sup> Ayrıca Gül + Haç sergisinde sergilenen *Düş Kırıklığına Uğramışlar*<sup>665</sup> (**Resim 2.27.**) ve beyazlar giyinmiş beş kişinin bir sıra üzerine yan yana oturduğu *Yaşam Yorgunları*<sup>666</sup> (**Resim 2.28.**) gibi tarihsel ve Sembolîst konuların betimlemelerinde gördüğümüz, benzer biçimlerin yinelenmesi ilkesine dayalı benzerlik kuramını bu yapıtında tamamen uygulamıştır.<sup>667</sup> Ressamın en etkili görsel anlatıma sahip eserlerinden biri olan *Gece*, ilk bakışta renkleriyle karamsar ve kasvetli bir hava hissettirmektedir. Eserde ilginç olan ise yarı kâbus gören adam ressam Hodler'in kendisinin yüz hatlarını çizmesidir. Eser de siyah örtülü figür, uykunun ötesini, yani ölümü temsil etmektedir. Uykusundan üzerindeki ölüm figürünü görerek uyanmış olan Hodler ölmek üzere olduğunu düşünmekte ve ölümle yüzleşme anını

<sup>661</sup>Robert Schmutzler, *Art Nouveau*, New York, Harry N. Abrams Inc., 1962, s. 192.

<sup>662</sup>George Pillement, a.g.e., s. 88.

<sup>663</sup>Robert Schmutzler, a.g.e., s. 192.

<sup>664</sup>George Pillement, a.g.e., s. 88.

<sup>665</sup>*Les Deçus*

<sup>666</sup>*Les Las de Vivre*

<sup>667</sup>George Pillement, A.g.e., s. 88.



yansıtmaktadır. Ressamın ölüm korkusu ile yüzleşmesinin sembolist bir görüşüdür. Ölüm aslında Hodler'in hayatında yer eden önemli bir olgudur. Küçük yaşlarda anne ve babasını kaybetmesi Hodler'in ölüme dair büyük korkusunun net bir biçimde açıklamaktadır. Aynı zamanda ressam eserin arkasına yazdığı; *birçok insan gece dinlenmek üzere uykuya dalar ancak sabah uyanamaz* anlamını kavramamızı sağlar. Seyirciye doğrudan bir anlatım yerine sembollerle ve duygularını kullanarak Gece eserinde betimlemiştir. Karalar içindeki ölümü figürleştiren simge, ressamın dehşet içindeki korkularını seyircide başarılı bir yaklaşımla aktarmıştır. Hodler bu yöntemle kendi korkularını yansıtırken evrensel duygulara da hitap eden bir çalışma yaratmıştır.<sup>668</sup>

Art Nouveau akımın *Nabiler* hakkında belirttiğim gibi simgesel ve dekoratif alanında kendilerini geliştirenlerdir. Bu yüzden Nabilerde bulunan kimi üslup özellikleri Jugendstil'de de bulunmaktadır. Örneğin keskin hatlı biçimler, yüzeylere verilen önem, süsleyici renklerin ve yüzeylerin kendilerine özgü yasaları vardır. Ayrıca Nabiler değil; aynı zamanda Van Gogh, Gauguin ve Toulouse-Lautrec'in de Jugendstil içinde yansımaları mevcuttur. Jugendstil, süs biçimine takılı kalmış ve sembolik boya sanatı, şiir gibi estetizm içine düşmektedir. Jugendstil'de gelişmeye gücü olan yön, soyut anlayışın gelişmesine de yardımcı olmuştur. Bu soyut biçim hususunda Almanya'da Jugendstil anlayışı içinde olan Hodler ve Obrist verimli çalışmalar yapmışlardır.<sup>669</sup> Jugendstil'in duygusal ve natüralisti olan heykeltıraş ve seramik sanatçısı Hermann Obrist (1863-1927) doğal formları döngüsel bir hareketle tasarlamaktadır. Sanatçı, eğrilerden oluşan bitkisel anlayış üzerinde büyük etki oluşturmuştur. Obrist'in ünlü *Whiplash* (**Resim 2.29.**) adlı eseri, modern etkinin ana fikri ve ana sembolü olan bir paradigmasıdır. Çünkü bu fikrin üstünlüğü imaj, modernist tarzın temel kuralıdır. 1896 yılında Münih'te sergilenen *Whiplash*, neredeyse bir bitki olarak tanımlanamayan eğrili bir çalışmadır. Sanatçı bu çalışmasında derin bir huzursuzluk içinde olduğunu anlatan bir ziyaretçisi şu sözlerle dile getirmektedir: *bu öfkeli hareket, bir kırbaç çarparken kabinin ani ve şiddetli kıvrımlarını yansıtıyor gibi görünüyordu. Ama şu var ki kamçılama etkisinin patlayıcı gücü Münih'in Jugendstil hareketini şehir sınırlarının çok ötesinde götürmektedir.*<sup>670</sup>

<sup>668</sup>Anonim, "Ferdinand Hodler, Gece," <https://www.sanatabasla.com/2016/09/08/gece-night-hodler/>, (Erişim Tarihi: 09.03.2019).

<sup>669</sup>Adnan Turani, a.g.e., s. 565.

<sup>670</sup>Anonim, "Highlights of the Münchner Stadtmuseum, Hermann Obrist, Der Peitschenhieb (The Whiplash)", <https://www.muenchner-stadtmuseum.de/en/muenchner-stadtmuseum/highlights/obristpeitschenhieb.html> (Erişim Tarihi: 28.12.2018).

Öte yandan *Viyana Ayrılıkçılar'*<sup>671</sup> Gustav Klimt'in önderliğindeki üyesi ve kurucusu olan Joseph Maria Olbrich, geometrik açıklık arayışlarını sürdürürken yoğun süsleme Jugendstil'in mimari yapıtlarını yapmıştır. Bitkisel süsleme, yapı boyunca özgürce akmak yerine, çizgisel süsleme ve mimari çerçevenin keskin kenarlarıyla daima bir gerilim içindeydi. Olbrich'in Viyana'daki *Sezession Binası* (1897-98) (**Resim 2.30.**) ilk mimari eseri oldu. Viyana Sezessionu'nun sergi binası, çok farklı simgesel işlevlere sahiptir. Çünkü Olbrich, yeni formlar, tuhaf oranlar ve Darmstadt Sanatçılar Topluluğu evlerine özgü tipik ters açılarla deneyler yaptı. Ayrıca tasarımlarındaki düz duvarlar, sert çizgiler ve simetrik etkiler, mimarlıkta Modernist hareketin geri çevrilemezliği duygusuna ulaştı.<sup>672</sup>

Sonuç olarak, Jugendstil bir dönemi temsil eden değil onu tam olarak tanımlayan bir kavramdır. Coğrafi düzlemde aşağı yukarı Batı'nın tamamına yayılmış: İngiltere, Belçika, Hollanda, Fransa, Almanya, Avusturya, İsviçre, İskandinavya ve Amerika Birleşik Devletleri'ni etkisi altına almış, ufak tefek motifleri ve bazı sınırlı özellikleri İspanya, İtalya ve hatta Rusya da bile görülmüştür. Bu ülkelerde aynı zamanda çok farklı, ama en az o kadar önemli başka akımlar da mevcuttu, ama Jugendstil yeniliğin tescilli idi, devrim yaratan yeni fikirler ve yenilenme arayışları da Jugendstil'in damgası oldu. Karakteristik iddialı her türlü artistik buluş, şöhret, pazar ve tarihte yer almak vazgeçilmez bir gerekliliğe dönüştü. Bu alışılmadık durum kısa zamanda büyük ilgi gördü ve Almanya hariç bütün Batı dünyasında Art Nouveau adıyla yayıldı.<sup>673</sup>

Jugendstil, endüstriyel tasarıma ve uygulamalı sanatlara ilginin artışı ile uluslararası piyasada rekabet edebilmek için Alman ürünlerini geliştirme arzusunu birleştirmişti. Yüksek tasarım standartlarında ve amaca uygunluk ve düzgün yapı anlayışlarından İngiliz Sanatlar ve Zanaatlar hareketini örnek almaktadır. Alman tasarımcılar toplu üretimi reddetmeseler de, geliştirilmekte olan yeni teknolojilere uygun tasarımların peşindeydi. Bu da İngiliz Muadillerinden daha az süslemeli, ürünleri daha çok insana ulaştıran basitleştirilmiş işlevsel tasarımlar ortaya çıkmasını sağlamaktaydı.<sup>674</sup>

Amerika'da Modern Style'in benimsenmesi oldukça uzun bir zaman almıştır. Çünkü 1930'ların sonlarına doğru Nazilerin emperyalist gücüne karşın, Avrupa'da sürdürmelerine olanak kalmayarak Amerika'ya yerleşen başlıca yazar, ressam ve

<sup>671</sup>*Wiener Sezession*

<sup>672</sup>Jerzy Elzanowski, a.g.e., s. 396.

<sup>673</sup>Umberto Eco, 2006, , a.g.e., s. 369.

<sup>674</sup>B. Berksan, "Jugendstil (Genç Üslup)", <http://sanatokuma.blogspot.com/p/jugendstil.html> (Erişim Tarihi: 20.12.2018).

tasarımcılar, ileri görüşlü bazı Amerika sanatçılarla birlikte Amerika'da Modern Tasarım adıyla XX. yüzyılın Amerikan grafik tasarımının gelişmesinde başlıca rol oynamışlardır.<sup>675</sup> Modern stil de işlevselcilik ve organik arasındaki hassas dengeleme olayı 1900'lerde sanatın metaforu olarak mimarlıkta da tasarımlara yansıtılmıştır. Yüzyıllardır bu değişim, işlevsel olarak organikliğe uyarlanmış nesnelere binalar üzerinde duyuşsal bir anlam yüklemektedir. Bu sadece duyuşsal anlamda kalıcılığı sahip iken; aynı zamanda tüm çağın mimarlık alanının ilkelerine de yer vermektedir. Öte yandan, yüzeysel süsleme tamamen ortadan kalkmıştır. Ama uzun yıllar boyunca nesilde nesile aktarılmıştır. Örneğin Amerikan mimarı, tasarımcı ve yazar Louis Henry Sullivan'ın formsal algılayışın gücüne karşı ilahi bir etki yarattığını söylemektedir. Şu cümleleriyle ifade eder: *Formlar, formlardan ortaya çıkar ve diğer formlarda başka şekilde ortaya çıkar ya da benzeri olan formlardan kaynaklanır. Hepsi birbiriyle ilişkili, birbiriyle bağlantılıdır. Bu ilişki girdap bir şeklin içinde karışır ve sürüklenir. Ve sonra biçim oluşur, reform yapar ve özgürleşir. Bu formlar karşılık bulmasıyla birbirini çeker ya da iter. Ayrıca formlar birleşerek yeniden bir form ortaya çıkar; yavaşça veya hızlıca kaostan kaosa dönüştüğü gibi.*<sup>676</sup> Amerikan Modernizmin babası olarak tanınan Sullivan, gökdelenlere uygun bir estetik ve biçimsel anlatım geliştirmek için uğraşmıştır. Sullivan ve arkadaşı Dankmar Adler (1844-1900) Chicago'da yüksek kalite de gökdelenler tasarlarırken kaplama ve çelik strüktürleri ilk kez inandırıcı bir biçimde birleştirmişlerdir. Sullivan için gökdelen yalnızca verimli kapitalist yapı değil, aynı zamanda estetik ve biçimsel bir sorunsal hale gelmektedir. Sullivan'ın organik süslemeye ilişkin fikirleri gerçek anlamda zafere ulaşmış ve modernist mimarlığın gökdelen yapımını olanak kılmıştır. Bu modernist yaklaşım sayesinde Sullivan, *Wainwright Binası*'nı (**Resim 2.31.**) 1890'lı yıllarında mimari yapıda düşeyliği vurgulamak için dikey ayağı güçlendirmesi ve yatay bağlantı elemanlarını, kemer tablasını bastırması gerektiğini anladı.<sup>677</sup>

1890'ların sonlarında, *Beaux-Arts*<sup>678</sup> akımı Avrupa ve Kuzey Amerika'da egemenliğini sürdürürken Frank Lloyd Wright (1867-1959) soyut, geometrik formlar inşa

<sup>675</sup>Anonim, "Amerika'da Modern Hareket'in Gelişimi".

[http://content.lms.sabis.sakarya.edu.tr/11.\\_ve\\_12.hafta-amerikada\\_modern\\_hareketin\\_gelimesi.ppt](http://content.lms.sabis.sakarya.edu.tr/11._ve_12.hafta-amerikada_modern_hareketin_gelimesi.ppt)  
(Erişim Tarihi: 14.06.2018).

<sup>676</sup>Gabriele Fahr-Becker, a.g.e., s. 313.

<sup>677</sup>Jerzy Elzanowski, a.g.e., ss. 378, 379.

<sup>678</sup>*Şık Sanatlar, Soylu Sanatlar* veya *Yüksek Sanatlar* gibi tabiriyle geride bırakarak bu topluluğun adlandırılmasında galip çıkan terim tabi ki de Fransızca *Beaux-Arts* Güzel Sanatlar veya Kibar Sanatlar olarak belirtilmektedir. Güzel sanatlar alanında entelektüel unsur, görsel, sözel ve müzikal sanatların tek bir başlık altında birleşmesini haklılaştıracak ve öte yandan bu kategoriyi hem öteki liberal sanatlardan hem de bilim ve zanaattan ayırabilecek bazı ilkeler vardır. Bu bağlamda düzenli olarak gönderme yapılan

etti. Avrupa’da Wright’ın Art Nouveau akımın çağdaşları süsleme ve strüktür arasındaki ilişkiye boğuşuyordu ama Wright’ın mesleğinin başında keşfetmeye giriştiği karmaşık mekânlar ve kesişen hacimlerle çok daha az ilgileniyorlardı. *Shingle* üslubu, yaygın verandalar ve sundurmalarından olduğu kadar Sullivan’ın hacimlerinin berraklığından ve *ünik* süslemesinden etkilenen Wright, *prairie* üslubu olarak bilinen kendine has tarzını geliştirdi. *Prairie* tarzı yalnızca simgesel bir tarzdır, çünkü Wright’ın evleri neredeyse tamamıyla banliyölerde, görece küçük ve kurallı arsalara inşa edilmiştir. 1935’de Pennsylvania’da *Şelale Ev (Resim 2.32.)*, mahrem, ütöpik bir yaşamın özlemine çeken bir toplumun hayal gücünü harekete geçirmiştir. *Şelale Ev*’de kayadan çıkan kolonlardan, birbirinin üstüne toprak renginde betonarme tekneler yükselir ve şelale bunlara dökülür. Yapının hacimleri öylesine ustalıkla düzenlenmiştir ki sanki Stijl çizimleri gibi, soyut bir biçimde birbirlerine geçmiş olarak görünmektedir. Bu yüzden gerçek çayırıların her şeyi saran ufuk çizgileri Wright’ın banliyö arazisinin sınırları içinde gerçekleşmesi mümkün olmayan bir mekân yanılsaması yaratan abartılı bir yataylığa yöneltmiştir.<sup>679</sup>

Bütün ülkelerde esin kaynağı olan Jopan etkisi, Amerikan dekoratif sanatlarını da etkisi altına almaktadır. Özellikle cam objelerde ve vitraylarda kullanılan ağaç gövdesi, lale ve gonca biçimleri tipik sanat formları arasında yer almaktadır.<sup>680</sup> Amerika’da başlarda küçük boyutlu olup, kitap resimlerini, basın bültenlerini andıran afiş, modern sanat anlayışıyla beraber kendi estetiğini oluşturdu. Ayrıca Avrupa’nın çeşitli ülkelerinde ve Amerika’da afiş sanatına farklı bakış açıları doğdu. Jules Chéret, William Bradley, Beggarstaff kardeşler gibi isimler, kendi yöntem ve bakış açılarını geliştirdiler. I. Dünya Savaşı süreciyle birlikte, Sovyetler Birliği’nde Ekim Devrimi’nin ardından El Lisitskiy<sup>681</sup> gibi isimler, *soyut afiş* kavramını oluşturdular.<sup>682</sup> 1894’te Chicago’da yayımlanmaya başlayan *The Chap-Book*, yeni stilin yenedünyada yaratılan grafik sanatının bir özetidir.

---

bir kombinezon en az dört ilkedden oluşmaktadır. Bu ilkelerden ikisi *deha* ile *hayal gücü* güzel sanatlar eserlerinin üretimiyle ilgiliydi; öbür ikisi de *zevk ve fayda karşıtlığı* ile *beğeni* güzel sanatların amaçlarını ve alınış biçimini ilgilendirmektedir. *Beaux-Arts*’ın ilkeleri olan zevk ve fayda karşıtlığı; deha ile hayal gücü ilkelerinin kombinezonu mekanik sanatlar ya da zanaattan ayırmak için kullanılmaktadır. Aynı şekilde zevk ve fayda karşıtlığı ilkesiyle beğeni ilkesinin kombinezyonu ise *Beaux-Arts*’ı bilimlerden ve mantık gibi öteki liberal sanatlardan ayırmak için kullanılıyordu. [Bkz. Larry Shiner, *Sanatın İcadı: Bir Kültür Tarihi*, (Çev. İsmail Türkmen), Sanat ve Kuram Dizisi 7, Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2010, ss. 125,126.]

<sup>679</sup>Jerzy Elzanowski, a.g.e., ss. 382, 383.

<sup>680</sup>Abdullah Ayaydın, a.g.e., s. 65.

<sup>681</sup>Konstrüktivizm akımında sanat ve toplumu birleştirme çabasıyla sanat toplum içindir anlayışını benimseyen ve bu hareketin savunucularından biri olarak çalışmaları tipografik, afiş, kitap tasarımı, kolaj ve fotomontaj tekniklerini kullanarak resim sanatını, yeni bir estetik anlayış, yeni bir materyalist tavır geliştirmiştir.

<sup>682</sup>Beril Arıcan, “Grafik Tasarımın Sanata Etkileri”, Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Grafik Tasarım Anasanat Dalı, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul 2012, s. 48.

Ayrıca Bradley (1868-1962), Ethel Reed (1876-?) ve Frank Hazenplug (1873-1908) gibi Amerikalı sanatçıların yanı sıra Avrupalı sanatçıların da işlerine yer vererek burada grafik sanatların gelişimi açısından önemli rol oynamıştı. Amerika'nın en ünlü Art Nouveau temsilcilerinden biri olan William Bradley, afiş tasarımı, illüstrasyon, grafik, tipografik tasarım konusuna özgür bir yaklaşım getirmiş, mevcut kural ve alışkanlıkları yadsımıştır. Bradley, *The Chap-Book* için yaptığı illüstrasyon çalışması, Amerika'ya peçe dansçısı olarak gelen Loïe Fuller'i birçok kez resmetmiş ve 1893'ten beri tüm Avrupa'yı kasıp kavurmuştur. Bradley'in 1894'te yaptığı *Kıvrımlı Dans*<sup>683</sup> (**Resim 2.33.**) adlı eserinde resimde soyuta yakın bir anlayışla, saf bir renk ve ışık dalgasıyla betimlemiştir. Sanatçının hayal gücünde dansçının gerçek varlığına sadece yarı-ironik bir aldatma vardır ki bu kıyafetin kıvrımlılığından dans etkisi görülmektedir. Fransız sanatçı Chéret'in büyük etkisi hem konu hem de çizgisizi Bradley'in eserlerinde de hissedilmektedir.<sup>684</sup>

1890'lı yıllarda Amerika'da afiş çılgınlığı yaşandı. Bu çılgınlığın yaşanmasının esin kaynağı, İngiliz ve Alman tipografi ve süslemelerdir. Bunun en iyi örneği, yüzyılın ortalarında başlayan resimli kitap ve dergilerde rastlanmaktadır. Örneğin, Yaşamı boyunca posterlerinin ve resimlerinin güzelliği kadar kendi güzelliği ile ünlü olan Massachusetts doğumlu grafik sanatçısı Ethel Reed uzun zamandır sanat dünyasında gizem ve entrika figürü olmuştur. *The Boston Sunday Herald*'ı (**Resim 2.34.**) için bir dizi poster tasarlayan Modernist sanatçı Reed, sanatsal işçiliğinde meteor gibi parladı ve grafik tasarımcı olarak ön plana çıkan ilk kadın olma unvanını aldı. Reed'in çalışmaları genellikle, bitki yaşamını tehdit eden devasa ve bazen de tehditkâr bir şekilde çevrelenen şık giyimli kadınları resimliyordu. Sanatçının *Folly veya Saintless* (**Resim 2.35.**) afişi bunlardan biridir. 1897'de, çok sayıda önemli sanatçı ve yazar barındıran *Sarı Kitap*<sup>685</sup> için illüstrasyonlar çizmiştir. Bu kitabın ilk sanat editörü Aubrey Beardsley ile birlikte çalışmalar yaptı.<sup>686</sup>

Modernist tarzına özgün Amerikan tadını Gustav Stickley'nin verdiği kabul edilirdi. Sanatçının ünü zanaatçı tarzında ürettiği işlevsel, düz hatlı mobilyalarına borçlu olan Stickley, New York, Syracuse'daki mobilya fabrikasında bir lonca sistemi gerçekleştirmeyi denemiş ve Ruskin ile Morris'in öğretilerine sadık kalarak *Zanaatçı*<sup>687</sup>

<sup>683</sup>*Serpentine Dance- Loïe Fuller*

<sup>684</sup>Gabriele Fahr-Becker, a.g.e., s. 324.

<sup>685</sup>*The Yellow Book*

<sup>686</sup>Anonim, Swann Communications, *Ethel Reed: Talent, Mystery, Tragedy* (Ethel Reed: Yetenek, Gizem, Tradeji), <https://www.swannalleries.com/news/2015/07/ethel-reed-talent-mystery-tragedy/> (Erişim Tarihi: 12.01.2019).

<sup>687</sup>*The Craftsman*

adlı bir dergiyi on üç yıl boyunca tasarımı yapıp yayınlamıştır. Bu tasarım için derginin ilk sayısında Stickley, hedefinin *güzelliğin bol ayrıntı ya da süsleme demek olmadığını öğretmek; yalnızca yalın, bireysel ya da soylu etkiler yaratan biçim ve malzemeleri kullanmak*, olduğunu belirtiyordu.<sup>688</sup> Bu sayede 1890 ile 1914 yılları arasında Amerika afiş alanında macera bir ruha sahiptir. Ayrıca el sanatları, dönemin basılan kitaplarına, matbaacılık tarihinde kısa ancak yoğun ve etkili bir bölümü temsil edecek şekilde yer almalarına yol açmıştır.

Sonuç olarak; Modern toplum Art Nouveau bir stilden daha fazlasıydı. Modern toplum ve yeni üretim yöntemleri üzerine bir düşünce biçimi ve bir sanat eserinin ne ifade ettiğini yeniden tanımlamaktadır. Bir sanat eserinin gündelik nesnelere binalara kadar her şeyi kapsamı ve güzel sanatların bir parçası olması tamamıyla yeni bir kavram olan Modern Style, Amerika’da yeni bir akım olarak ortaya çıkmıştır.<sup>689</sup>

Avusturya’da Art Nouveau’u *secession stil* adı olarak anılmaktadır. İngiltere ve Almanya’dan gelen usta düşünürlerin etkisi tartışmalara neden olmuştur. Bu yüzden *Viyana Yaratıcı Sanatçılar Birliği*’nden ayrılarak yeni bir düşünce stili doğmuştur. Bu başkaldırıyı tetikleyen Avusturya Sembolist Sanatçı Gustav Klimt (1862-1918) oldu.<sup>690</sup> Öte yandan *Viyana Yaratıcı birliğin* ressamları,

yapıtlarının ayırt edici özelliği rengin incelikli, çoğu kez güçlü kullanımıyla iki boyutlu, süslemeci bir üslupta birleşmeleriydi. Viyana Sezession’una dahil sanatçıların yapıtları, izleyiciyi sofistike bir okumaya davet eden muğlak duygusal haller ve tavırların anlamlılaştırılmasını içerir. Viyana Sezession’u XIX. yüzyıl Estetikçilik’i ile XX. yüzyıl Modernizm’i arasında bir köprü olarak görülebilir. 1905’e gelindiğinde Viyana Sezession’u iki gruba ayrıldı: bir yanda Klimt’i destekleyen ve sanatla ticaret arasında bağ kurmaya çalışanlar; öteki grupta ise sanatın önceliğini yeniden savunan Doğalcılar vardı.<sup>691</sup>

Doğal olarak sanatçı, içinde yaşadığı toplumun sosyo-ekonomik, kültürel yapısının bir yansıması yaklaşımını eleştirel bir bakış açısı ve özgürce sanatında yansıtmaktadır. Sanatçı, bu özgürce tavırlarında kadın estetik görünümüleri resimlerinde ifade etmiştir. XIX. Yüzyıl sonlarında Art Nouveau kadın temalı resimler ön plana çıkmaktadır. Ayrıca bu dönemde kadınların toplum içinde değişen rolleri ve özgürleşen

<sup>688</sup>Steve Heller- Seymour Chwast, *Grafik Tarzlar 2: Victoria Dönemi (1835- 1900)*, Sayı: 48, 1991, <http://gmk.org.tr/publications/yazilar/kasim-1987-sayi-1> (Erişim Tarihi: 15.01.2019).

<sup>689</sup>Susie Hodge, *Sanat Fikri...*, s. 95.

<sup>690</sup>Abdullah Ayaydın, a.g.e., s. 65.

<sup>691</sup>Stephen Little, a.g.e., s. 79.

davranışları nedeniyle, akımda kadın figürünün yoğun bir biçimde kullanılmasını yol açmıştır.<sup>692</sup>

Klimt, kadının dış güzelliğinin yanında erotizmle ulaşan estetik anlatım, aynı zamanda Egon Schiele (1890-1918) ve Oscar Kokoschka'nın (1886-1980) yapıtlarıyla kendini göstermiştir. 1907'de Klimt'le çalışmış ve etkilenmiş olan Alman Ressam Schiele, yoğun, trajik, kısa ömürlü bir dâhi sanatçıdır. Sanatı, kendi kendine mahveden kişiliğini ve Sigmund Freud'un Viyanası'nın klostrofobik iç gözlemine yaratır. Eserleri, cinselliğin yoğun olduğu konuları içeren portreler, otoportreler ve ölümüne yakın dinsel konular işlemiştir. Genel olarak, siluet olarak görünen izole edilmiş, tek figürlere; yüksek gerilimli ilişkiler içindeki çiftlere veya gruplara; çarpılmış pozisyonlardaki vücutlara; iç dünyasına dalmış perişan yüzlere yer verdiği çalışmalarında Art Nouveau tarzında etkilerde görülmektedir.<sup>693</sup> Schiele, portre ve figür çalışmalarında dönemindeki pek çok Avusturyalı sanatçı gibi biçimsel düzenlemelerden çok, kişiliğin ve duyguların yansıtılmasına önem vermiştir. Nitekim kişisel üslubunun temelini oluşturan çizgiyi Klimt'in ya da öteki Sezession sanatçılarının yaptığı gibi dekoratif amaçlarla değil, psikolojik tipler için kullanmıştır. Sanat Tarihçisi Otto Benesch'in dediği gibi, *bir yüzde karakteristik olan her şeyin abartıldığı, figürün anatomik görünüşünün, kafatasının ve iskeletinin vurgulandığı bu yapıtlarda, Schiele figürlerini zaman zaman onlara egemen olan bir boşluğun ortasına yerleştirmiş ve bu boşlukla modelinin yalnızlığını, toplumdaki soyutlanmasını belirtmiştir.*<sup>694</sup> Schiele, 1915'te *Ölüm ve Genç Kız (Resim 2.36.)* motifi, Orta Avrupa'da kabul görmüş ve birçok eserde konu edilmiştir. Eserde Yunan Mitolojisi'ndeki ölüm tanrısı Hades'in verimlilik tanrıçası genç Persephone'yi kaçırmayı hikâyesidir. Bu öyküden yola çıkarak zamanla ölümün kollarındaki genç kız figürü tezat yaratan özellikleri sebebiyle gerek karanlık gerekse erotik içerikle sanatta kendine yer bulmuştur. Sanatçının bu eserinde klasik bir tema olarak görünse de ölüm hakkındaki yorumu korku ve şiddet içeriğinin aksine daha çok melankoli ve hüznün hâkimdir.<sup>695</sup> Olayların yalnızca güzel yanlarına bakmayı reddederek halkı şaşkınlığa uğratan resamlardan biri de, Oscar Kokoschka'dır. Sanatçının en çok bilinen

<sup>692</sup>Ayfer Uz, "Gustav Klimt'in Tuvalet Yansıttığı Renkli Işıltılı Masalsı bir Dünya ve Kadın İmgesi: Trakya Üniversitesi Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitim Bölümü Resim-İş Öğretmenliği", Batman Üniversitesi Yaşam Bilimleri Dergisi, Cilt: 1, Sayı: 1, 2012, ss. 56,57.

<http://dergipark.gov.tr/buyasambid/issue/29824/320854> (Erişim Tarihi: 10.10.2017).

<sup>693</sup>Robert Cumming, a.g.e., s. 360.

<sup>694</sup>Z. İnankur, "Art Nouveau", Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, Cilt 3, Yapı-Endüstri Merkezi Yayınları, 1997, s. 1621.

<sup>695</sup>Anonim, "Ölüm ve Genç Kız", <https://www.sanatabasla.com/2012/09/25/olum-ve-genc-kiz-death-and-the-maiden-schiele/> (Erişim Tarihi: 26/02/2019).

eserlerinden olan *Rüzgârın Gelini* veya *Fırtına* (**Resim 2.37.**) sanatçının kendi hayatından bir kesiti sunmaktadır. Sanatçı, bütün bunları belirtmek için, kabul görmüş doğru çizim kurallarına güvenmezdi. Çünkü bu kurallardan uzaklaştığı sürece gerçeğe daha yaklaştığını eserlerinde görülmektedir.<sup>696</sup>

Josef Hoffmann'ın sergi pavyonları ve evlerini soyut hacimleriyle *Sezession* hareketiyle birleştirdi. Bunun yanı sıra Ernst Moritz Geyger'in (1861-1941) takıları, Koloman Moser'in (1868-1918) tasarımları öne çıkmıştır.<sup>697</sup>

Avusturya'da Art Nouveau mimari alanında Otto Wagner'in 1897'de Viyana Metro su için gerçekleştirdiği *Karlsplatz İstasyonu* (**Resim 2.38.**) gerçek bir işçilikle yapmıştır. Her ne kadar Wagner görece az sayıda büyük bina yapmışsa da arkasında bütün Viyana'yı saran bir zarif müdahaleler zinciri bırakmıştır. Ayrıca ansızın ortaya çıkan, Wagner estetiğine özgü açık yeşil renkte ve yaldızlı maden işleriyle şehrin içine dağılmış metro durakları, köprüler ve parmaklıklar tasarladı. Wagner, *strüktürel*<sup>698</sup> belirginlik ile buna uygun süslemeyi güçlü bir Modern şehir planlaması anlayışıyla birleştirme kapasitesine de sahipti. Wagner, 1898 yılında Viyana Sezessionu ile dayanışma için yaptığı *Majolika Evi* (**Resim 2.39.**) adlı mimarisi ilk göstergesidir.<sup>699</sup>

Tek bir sofistike hareketle kaplama ve süslemeyi yapmış, dekorasyonun kullanışlı olabileceğini kanıtlamıştır. Büyük boyutlu çiçek motiflerine sahip seramik karolar cephe yüzeyi boyunca monte edilmiştir. Bütün bir yapı bir tuvale, Wagner'in mimarlığa yeni işlevsel estetik yaklaşımının ilan panosuna dönüşmüştür.<sup>700</sup>

Çünkü Wagner, *Modern Mimarlık* adlı kitabında sofistik, strüktür mimarlığın gelecekteki elli yılda kaydedeceği gelişmeleri görmesi mümkün olmadığından Art Nouveau etkisinde ilerlemiştir. Bu etkileri 1896'de *Gipsabgusse Müze* (**Resim 2.40.**) mimarisinin perspektif eskiz çalışmasında modern süslemenin inceliklerine ve çizgilerine sahiptir. Wagner'in çizim çalışmalarındaki teknik, kalem-mürekkep-suluboya araçlardan oluşmaktadır. Wagner için mutlak güzellik mimarlığın özüyüdü. Yapı için kategorik zorunluluk fikri nesnel ve erişilebilir bir mimari kusursuzluk anlamına geliyordu.<sup>701</sup>

<sup>696</sup>E.H. Gombrich, a.g.e., ss. 568, 569.

<sup>697</sup>Zeynep Rona, "Art Nouveau", Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, Cilt 1, Yapı-Endüstri Merkezi Yayınları, 1997, s. 142.

<sup>698</sup>Kendi yüküne ek olarak, yük taşıyan yapı parçalarını belirtmek için kullanılan terimdir. Ayrıca bir yapı, yaşamı boyunca üstüne binmesi olası her türlü yüke belirli bir güvenlikle karşı koyacak biçimde boyutlandırılmaktadır. [Bkz. Doğan Hasol, *Ansiklopedik Mimarlık Sözlüğü*, Yapı -Endüstri Merkezi Yayınları, İstanbul 2005, s. 426.]

<sup>699</sup>Jerzy Elzanowski, a.g.e., s. 394.

<sup>700</sup>A.g.e., s. 395.

<sup>701</sup>A.g.e., s. 372.



Amerikan Modernizmin öncüsü Louis Sullivan veya Almanya ressam, mimari ve endüstri tasarımcısı Peter Behrens<sup>702</sup> gibi Wagner de Viyana Sezessionu'nun arkasındaki baba figürüydü. Wagner'in öğrencilerinden Joseph Maria Olbrich'in *Viyana Sezession Binası taslak çizimini* (1897-1898) uçarı bir tarzıyla tasarlamıştır (**Resim 2.41.**). Olbrich, Sezession destekçi ve kurucusu olan sanatçı dışavurumcu etkisiyle zamanın ve mekânın akışını simgelemek için soyut formlar kullanmıştır.<sup>703</sup>

İspanya'da Modernist ya da Modernismo; işlevselci yaklaşıma paralel olarak ya minimum varoluş özdeyişine hep birlikte reddeden ya da çok daha insancıl bir tavra yönelen bir Avrupalı mimarlar kuşağı olarak gelişmiştir.<sup>704</sup> Bu yüzden İspanya'nın Avrupa sanat tarihi içerisindeki konumu her zaman olağandışı olmuştur.

Ortaçağ duvarları içinde sıralanan tavernalarıyla İspanya kenti, daha ilk bakışta Modernist mimarileriyle çarpıcı bir görüntü sergilemektedir. Denizden ormanlık tepelere doğru uzanan bir düzlükte yer alan kentin eski kısmı, Avrupa'daki gotik mimarinin en etkileyici örnekleriyle doludur. Özellikle İspanya'da Art Nouveau akımının öncüsü efsanevi mimar Antonia Gaudi'nin bir rüyadaymışsınız hissi veren ve kente damgasını vuran Modernizm dönemine ait malikâneleri, hiç tereddüt etmeden dünyanın en sıra dışı binaları arasında sayılmaktadır.<sup>705</sup>

Gaudi, yapıtlarını son derece kişisel ve kategorileşmeye meydan okuyan görkemli bir üslupta sentezledi. Art Nouveau'ya paralel olan, bu üslubun organik formlarını birleştiren ve Katalan Modernizminin bir parçası olan yapıtları onun *Gotik Canlandırma*<sup>706</sup> eğitimi ve Akdeniz mimarlığına duyduğu sevgi bağlamında gelişmiştir.<sup>707</sup> Gaudi'nin ilk eserlerinde *Moorish Style*<sup>708</sup> etkileri net bir şekilde görülmektedir. Birçok eserinde renk ve biçim arasındaki güçlü ve klasikleşmiş evrim ile Borak üç boyutluluğunun aşırı asimetrisi gibi tamamen bireysel ve kusursuz bir şekilde

<sup>702</sup>Alman mimar ve tasarımcı kimliğiyle *Modernist Hareket*'in önde gelen isimlerinden biridir. Hamburg doğumlu sanatçı, Münih'te ressam ve endüstriyel tasarımcı olarak Jugendstil akılcı eğilimi göstermektedir. En önemli eserleri; ilk modern anlamda bina olan *Türbin Fabrikası*, *Le Corbusier*, *Gropius*, *Mies van der Rohe* yer almaktadır.

<sup>703</sup>Zeynep Rona, "Art Nouveau", *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, Cilt 1, Yapı-Endüstri Merkezi Yayınları, 1997, s. 142.

<sup>704</sup>Jerzy Elzanowski, a.g.e., s. 375.

<sup>705</sup>Beril Şen, "İspanya'nın Harikalar Diyarı: Barselona", <http://www.raillife.com.tr/ispanyanin-harikalar-diyari-barselona/> (Erişim Tarihi: 17.01.2019).

<sup>706</sup>*Revivalist*

<sup>707</sup>Jerzy Elzanowski, a.g.e., s. 390.

<sup>708</sup>*Kendine özgü bir stil* anlamına gelmektedir. Hıristiyan ve İslamik sanatın etkileri taşımaktadır. Fas'a ait olan anlamına gelen bu stil İspanya da kültürel bir bütünlüğü ifade eden mimari yapılarında görülmektedir. Bu etkiler daha çok renklerin en canlı tonlarının bir arada kullanıldığı tasarımlardır.

algılanmaktadır. Gaudi'nin sınırsız hayal gücünün en iyi örneği, yaratıcılığının zirveye çıktığı nokta, 1882'de inşa ettiği *La Sagrada Familia*'dır (**Resim 2.42.**). Gaudi'nin hayatındaki iş ve bağlılığı olan *La Sagrada Familia* mimari eseri merak uyandıran insanlara dokunmasıdır. Dahası *Expiatori de La Sagrada Familia* olarak bilinen tapınak Barcelona'nın kültürel tarihinde ayrı bir bölüm oluşturmaktadır. Bu kültürel yapı adeta ağaçlar gibi yükselen sütunları ve kıvrımlarıyla göze çarpan Neo-Gotik tarzdaki kiliselere benzemektedir. Ayrıca haç planlı, beş nefli ve üç girişli bir transepti olan bir bazilika şeklindeydi. Sanatçı, *La Sagrada Familia*'nın cephelerinde resmin anlatımcı karakterinden yararlanır gibi heykellerden yararlanmıştır.<sup>709</sup> Sanatçı *La Sagrada Familia*'da Gotik mimarlığın yapısal ilkelerini yeniden yorumlayarak yapının Gotik ustaların başarılarını gölgede bırakan bir kilise yapabilmenin Orta Çağ sürecine saygı anlamına geldiğini öngörüyordu.<sup>710</sup>

Ayrıca Gaudi, gotik stillerinin etkileri taşıyan diğer yapıtları arasında, 1888'den önceki eserlerinin etkili bir üçlüsü olan *Vicens Evi*<sup>711</sup>, *Capricho Villası* ve *Güell Parkları*<sup>712</sup>, oryantalist bir tarzda inşa etmiştir.<sup>713</sup>

İspanya'da Modernist yaklaşım baş döndürücü çeşitlilikte olması genellikle mimari de görülse de; resimde temsil tarzlarında İspanyol kübist sanatçı Pablo Picasso (1881-1973), Juan Gris (1887-1927) ve modernist sanatçıları da görülmektedir. Modernizmin birçok katalizöründen biri de, bağımsız bir alan olarak güzel sanattan haberleri bile olmayan kültürler tarafından üretilen sanatları keşfettiği görülmektedir. Örneğin, Afrikalıların ritüel maskeleri ve fetiş figürlerinin Picasso tarafından asimile edildi. Ayrıca Picasso 1907 yılında yapmış olduğu *Avignonlu Kadınlar*<sup>714</sup> (**Resim 2.43.**) adlı eserinde tıpkı daha önceleri Japon baskı resimlerinin postemprestyonistler üzerindeki etkilerinde olduğu gibi, uzun süre modernizm efsanesinin bir parçası olarak

<sup>709</sup>Gabriele Fahr-Becker, a.g.e., ss. 195- 209.

<sup>710</sup>Jerzy Elzanowski, a.g.e., s. 391.

<sup>711</sup>Gaudi'nin 1883 yılında yapımına başladığı *Casa Vicens*, daha sonraki yapıtlarında da görülecek olan farklı akımların bir araya geldiği bir yapıydı. Yapının basit cephesini süsleyen sayısız küçük pencere ve geometrik süslemeler Arap mimarisini; çatıyı süsleyen küçük kuleler, Memluk mimarisini, palmye yaprağı motiflerinden oluşan dökme demir bahçe kapısı Art Nouveau'yu anımsatırken, küçük balkonların köşelerinde oturan melek benzeri küçük figürlerse herhangi bir akımı temsil etmiyordu. [Bkz. Bedriye A. Kartal, A.g.e., s. 64.]

<sup>712</sup>1900-1914 yılları arasında İngiliz bahçe tarzını Barcelona şehrinde taklit etmeye heveslenen Kont Güell büyük bir park ve Katalan burjuvazisi için bir villalar topluluğu sipariş verdi. Bu yapıtlar Gaudi'nin romantik hayal gücünü ortaya çıkarmıştır.

<sup>713</sup>Gabriele Fahr-Becker, a.g.e., s. 205.

<sup>714</sup>*Les demoiselles d'Avignon, 1907*

kalmaktadır.<sup>715</sup> Sanatçı bu yapıtında *Mavi Çağın*<sup>716</sup> şiirsel melankolik karakteri, *Pembe Çağın*<sup>717</sup> sağlamlığı olmayan motiflerin renk çeşitliliği ile Afrika fetişlerinden etkilendikleri şekil bozulmaları dışta kalarak yeni biçim ve üslup arayışına girmiştir. 1907 yılında yaptığı bu kompozisyonda anlatım yerini sessizliğe bırakmıştır. Beş çıplak genç kız, büyük bir hareket içinde seyircinin istediği gibi yorumlamasını sağlamıştır. Ayrıca Picasso primitif sanatta duyarlılık, dinamizm, sertlik sanatın somut özelliklerini çok anlamlı oluşu ve 1907 yılında *mütevazı atölyesi*'nde<sup>718</sup> ilk defa dostlarına gösterdiği *Avignonlu Kadınlar* yapıtında ilk modern sanatı başlatmış oldu.<sup>719</sup>

Alman sanat dergilerinden görerak, Alman sanatçılarınin açık olmasından dolayı, İspanyol ressam Juan Gris (1887-1927) üzerine büyük etki oluşturmuştur. Bu yüzden sanatçı *Jugendstil* akımına katılmıştır. Gris, Picasso ile Braque'la birlikte kübizmi fikrini geliştirmişlerdir. Bu sonu gelmeyen konuşmalarla kübizm açıklığa kavuşmuş, güçlenmiş, dokunulmazlık kazanmıştır. Süratle oluşan bu hareket, şaşkınlık yaratmış, kübizm akımının fikri yanlış yorumlanmışsa da Gris'in çalışmaları sayesinde, modern zamanların bu büyük üslubunun yerleşmesini sağlamıştır. Gris'in analitik kübizm'de ilk önemli yapıtları portre çalışmalarıdır. 1916 yılında yaptığı *Mandolinli Kadın: Corot'ya Atıf (Resim 2.44.)* eserinde değişik renklerin oluşturduğu keskin dış çizgili düzlemler kullanmıştır. Gris, renkleri bazen bir leke olarak görmüş ve resmin yapısını dokunmaksızın, yapışmış kâğıtları bazılarını değiştirerek metodunun çıkar noktasında bulmuştur.<sup>720</sup>

İtalya'da *Stile Floreal* ya da *Stile Liberty* adı Londra'da bu tür ürünler satan Liberty Mağazası'ndan gelmektedir. Art Nouveau, İtalya'da fazla yaygınlaşamamışsa da,

<sup>715</sup>Larry Shiner, *Sanatın İcadı: Bir Kültür Tarihi*, (Çev. İsmail Türkmen), Sanat ve Kuram Dizisi 7, Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2010, s. 329, 330.

<sup>716</sup>Sanatçı yaşamına Paris'e gelerek *Mavi Çağ* denilen 1901-1904 yılları arasında yaşamıştır. Paris'te Van Gogh'un, Toulouse Lautrec'in yapıtlarından çok etkilenmiştir. Mavi Çağ adlandırdığı dönemde fakirleri, hastaları, zavallıları, toplum dışında kalmış, hakları alınmış, her türlü haktan yararlanmayan kişileri model olarak seçmiştir. İspanyol sanatta sevilen konulardan zavallılık, tevazu, üzüntü ve acı gibi kompozisyonlarda Fransız etkisi ile işlemiştir. Kompozisyonlarında daima açlık göstermiş, şekiller mübalağalı gösterilerek yorumlamada, konunun anlatımını güçlendirmiştir. Mavi rengi gizemliliği ve geceyi anlatımda kullanmıştır. *Dilenciler, Kimsesizler, Aylaklar* bu dönemin eserleridir. [ Bkz. Ali Cengiz Üstüner, *İspanyol Resim Sanatı*, Engin Yayınları, İstanbul 2002, s. 112.]

<sup>717</sup>Picasso'nun 1905-1906 yıllarında *Pembe Çağı* yaşadığı bilinmektedir. Bu dönemde gösteri soytarılarını, sokak oyuncularını, tiyatro komiklerini, sirk sanatçılarını, palyaçoları, çizgilerini ve elbiselerini yansıtmaktan hoşlanmıştı. Aslında bu figürlerin ve giysilerinin gerçek motiflerinin bozulmuş olmaları onu ilgilendirmemiştir. Renk olarak, Japon süsleme sanatında kullanılan renkleri almıştır. Hastalıklı bir duygu ile kesin olmayan fikirlerle, belirsiz bir sevgi içinde hiçbir sağlamlığı olmayan, hiçbir şeye dayanmayan şekilleri, en küçük parçalarını kendisi renklendirerek tuvale yansıtmıştır.[ Bkz. Ali Cengiz Üstüner, *İspanyol Resim Sanatı*, Engin Yayınları, İstanbul 2002, s. 115.]

<sup>718</sup>*Bateau Lavoir*

<sup>719</sup>Ali Cengiz Üstüner, *İspanyol Resim Sanatı*, Engin Yayınları, İstanbul 2002, s. 115.

<sup>720</sup>A.g.e., ss. 101-103.

Raimondo D'aronco (1857-1932) ile Giuseppe Sommaruga (1867-1917) mimarlık alanında, Leonardo Bistolfi (1859-1933), Duilio Cambellotti (1870-?), Alberto Gerardi, Alfanso Rubbiani ve Alessandro Mazzucotelli de (1865-?) uygulamalı sanatlarda bu akımı izlemişlerdir.<sup>721</sup>

Avrupa Art Nouveau'nun mimarinin özünü ustalıkla yansıtan Raimondo D'aronco, doğu sanatın dokunuşları eserlerinde görülmektedir. İtalya'da Torino fuarı için ana pavyonun inşası yarışmasında zafer kazanan D'aronco, yapıtlarında Arap mimarisinin etkileri açıkça görülmektedir. Ayrıca Viyana'lı mimar Joseph Maria Olbrich ve Darmstadt sanatçılar grubun yapılarındaki etkiler, D'aronco'nun zengin Arap mimarisini ustalıkla tasarımları ile birleştirdi.<sup>722</sup>

Art Nouveau akımın İtalya'daki *Stile Floreal* ismiyle anılmasıyla sembolist heykeltıraş Leonardo Bistolfi, ilk eserleri *Yıkanan Kadın (Resim 2.45.)*, *Günbatımı (Resim 2.46.)*, *Kurban veya Fedakârlık (Resim 2.47.)*, *Âşıklar (Resim 2.48.)*<sup>723</sup> adlı heykel ve yağlıboya çalışmalarından oluşmaktadır. Ayrıca 1892'den 1908 yılları arasında sanatçının çok sayıda mezar anıtları ve kabartmaları bulunmaktadır. 1902'de Bistolfi, birçok sanatçıyla birlikte *Modern Dekoratif Sanat* adlı dergi çıkarmıştır.<sup>724</sup>

İtalyan sanatçı illüstratör, ressam ve heykeltıraş Duilio Cambellotti, Sanat ve Zanaat Hareketleri ve Art Nouveau akımda rol oynayan entelektüel ve sosyalist bir tasarımcıdır. Estetik ve sanatsal alanda çok yönlü bir spektruma sahiptir. Cambellotti, Morris'in fikirlerine ve işçiliğine hayrandır. Aynı zamanda sanatçı eserlerinde Morris gibi işçiliğe, kaliteli görsel tasarıma ve süslemeye önem vermiştir. Sanatçının kariyeri boyunca dekorasyon alanında Art Nouveau'nun sembolik kurgusu altında birçok dergi, kitap ve gazeteler için illüstrasyonlar yaptı. Morris gibi sanayi devrimine karşı çıkan Cambellotti, el sanatların doğal stilinde bitki ve doğa formlarını kullanmıştır. Sanatçı, Dante'nin *İlahi Komedya* eserinden esinlenip yaptığı *Dante* adlı **(Resim 2.49.)** illüstrasyon çalışması 1901 yılında Alinari Ödülünü kazandı.<sup>725</sup>

Belçika'nın sanat ve kültürünün bir görüntüsünü *Stile des Vingt* olarak çağrıştırırsa, bu Burgonya'nın muhteşem krallığı ile Kuzey denizinin sert toprakları arasında yaşamış olan ressamların öncülüğünde; Jan Van Eyck ve Roger Van Der

<sup>721</sup>Zeynep Rona, a.g.e., s. 142.

<sup>722</sup>Gabriele Fahr-Becker, a.g.e., ss. 180,181.

<sup>723</sup>*The Washerwoman, Sunset, Sacrifice, The Lovers*

<sup>724</sup>Anonim, "Leonardo Bistolfi Symbolist Sculptor",

<https://www.tuttartpitturasculaturapoesiamusica.com/2013/12/Leonardo-Bistolfi.html> (Erişim Tarihi: 22.01.2019).

<sup>725</sup>Anonim, [https://en.wikipedia.org/wiki/Duilio\\_Cambellotti](https://en.wikipedia.org/wiki/Duilio_Cambellotti) (Erişim Tarihi: 22.01.2019).

Weyden'dır. Belki de dönemin tuhaf çalışmalarıyla Hieronymus Bosch ve Pieter Bruegel'in olağanüstü dünyası çok sonraları XX. yüzyılda René Magritte ve Paul Delvaux gibi çağdaş ressamın resimlerinde çözülemeyen sırlarla dolu bir dünyada yer almasıyla gerçek anlamda anlaşılabilir. Bu yüzden her çağda *Stile des Vingst*, sembolik olgunun sanatsal olmayan manevi güçlerin ifadesi olarak değil; her çağda yeniden tanımlanmasıdır. Ayrıca bu çöküş hareketinin sanatçıları, balık ve salyangoz gibi baştan çıkarma sembollerini benimsemiş ve figürlerinin orantısızlığı da yüzyılın sanatında bir yankı bulmuştur. Fransa ve İngiltere'nin sembolist eğilimleri Belçika'da kök salmasıyla yerel bir geleneğe dönüştürmüştür. Bu dönüşüm sembolizmin her zaman arka planda durarak; cehennem ve rüyaların anlatımındaki edebi yaklaşımın felsefi bir göstergesidir. Bu Sembolist Hareket, 1880'lerin başında ve 1890'ların sonunda sanatçıların tüm ruh hallerini ve Fransızca da *fin-de-siecle* yani yüzyılın sonu olan sanatçıların tutkularını birer birer değiştirmiştir.<sup>726</sup>

1890'larda Belçika'da yaygınlaşmaya başlayan Art Nouveau yani *Stile des Vingst* burada Ressam James Ensor, mimari de Victor Horta ile Van der Velde'nin üyesi olduğu *Yirmiler Grubu*'nun sergileriyle öncülük etmiştir. Grafik alanında bu üslubu benimseyen diğer sanatçılar Fernand Khnopff (1858-1921) ile George Lemmen'dir (1865-?). Victor Horta'nın Brüksel'deki ünlü konut yapısı 1894'de *Hôtel Tassel (Resim 2.50.)*, İşçi Partisi'nin halkevi *Maison du Peuple* (1896-1899) ve *Hôtel Solvay*'dir (1895-1900).<sup>727</sup>

Victor Horta, tasarımlarından başka hiçbir Art Nouveau mimarında olmadığı kusursuz bir çizgi sürekliliğini korumuştur. Boya, metal ve camla yaptığı kıvrımlı süslemeler güzelleştirdikleri yenilikçi mekânlar gibi özgürce aktarmaktadır. Horta'nın kapsamlı tasarım süreci ölümünden sonraki yıllarda geniş çevrelere yanlış anlaşılmıştır. Çünkü kamuoyunda Art Nouveau'ya karşıt bir düşünce oluşturduğunu ve gereksiz süslemelerin bir derlemesi olarak değerlendirdiği öne sürülmüştür. Bu yüzden *Maison du Peuple (Resim 2.51.)* gibi birçok çeşit yapıları yıkılmıştır. Ayrıca kamuoyunun düşüncesinde olumlu bir değişiklik ortaya çıkmıştır.<sup>728</sup> Horta'nın mimarlık tarihine asıl katkısı ne devrimci planlama tekniklerinde ne de bütünüyle yansımaktadır. Son derece kişisel olarak basit ve aynı zamanda modern yapıların sistemlerinde yatmaktadır.<sup>729</sup>

<sup>726</sup>Gabriele Fahr-Becker, a.g.e., s. 131.

<sup>727</sup>Zeynep Rona, a.g.e., s. 142.

<sup>728</sup>Jerzy Elzanowski, a.g.e., s. 386.

<sup>729</sup>A.g.e., s. 386.

Ayrıca Paul Hankar'ın (1859-1901) Brüksel'deki konutları Belçika Art Nouveau'nun *Stile des Vingst* adıyla sürdürmektedir.<sup>730</sup>

Belçika'lı Grafik Sanatçısı Fernand Khnopff, dönemin sembolist sanatçılarından biridir ve aynı zamanda onun tarzı 1878 Dünya Sergisi'yle resimlerini tanıma imkânı bulmuştur.<sup>731</sup> Sanatçı Paris'te kaldığı kısa bir süre içinde Delacroix'ya hayran kaldı ve Gustave Moreau'nun imgelem gücüne karşı büyük bir ilgi duymuştur. Ama sanatçının üslubunu en çok etkileyenler Burne-Jones, Rossetti ve Watts gibi Ön-Raphael Kardeş birliğidir.<sup>732</sup> Khnopff'un sembolist edebi yaklaşımı, arkadaşlık bağlarını kurduğu Ön-Raphael Kardeş birliğin felsefi düşüncelerine harmanlamıştır. Khnopff'un sembolist resimlerinde Maurice Maeterlinck'in<sup>733</sup> şiirsel hayal gücü arasında paralellikler bulmak mümkündür. Khnopff'un sembolist eseri *Bir Yalnız Kadın* veya *Kapıyı Kendime Kilitledim* (**Resim 2.52.**) adlı resminde, Dante Gabriel Rossetti'nin kız kardeşi Christina Rossetti'nin *Beni Kim Serbest Bırakacak*<sup>734</sup> adlı şiirinden esinlenmiştir.<sup>735</sup> Sanatçı tablolarında, yalnızlık, sfenks, düşlem, boş kentler gibi sembolist yazarların gözde temalarını yansıttı. Örneğin, *Peri Kraliçesi*'nde<sup>736</sup> (**Resim 2.53.**) olduğu gibi Redon'u anımsatır. *Okşamalar* (**Resim 2.54.**) adlı eserinde de dişi bir kaplan vücutlu bir kadının birkaç anlamlı güzelliğini betimlediği zaman neredeyse Moreau'yla benzerlik taşır.<sup>737</sup>

## 2. 2. Art Nouveau'da Sanat ve Zanaat Hareketi ve Yeni Üslupta Toplumsal Arayış

XVIII. yüzyılın sonlarında İngiltere'de endüstrileşmenin getirdiği makineleşmeye ve seri üretime tepki olarak gelişmiş bir hareket olan Sanat ve Zanaat hareketi Art Nouveau'nun öncülüğüdür. İngiltere, dünyada endüstrileşmenin en erken başladığı ülke

<sup>730</sup>Zeynep Rona, a.g.e., s. 142.

<sup>731</sup>Bedriye A. Kartal, a.g.e., s. 18.

<sup>732</sup>George Pillement, a.g.e., s. 93.

<sup>733</sup>Belçikalı Sembolist Yazar, 1889 yılında yayımlanan *Prences Maleine* adlı dramatik yapıtı ile ünlenmiştir. *Prences Maleine*'de birçok tehlikeli bölümler, bazı gereksiz sahneler ve kişilerine çoğu kez yorucu bir düştür uyandırılmış biraz sağır uyurgezerler görünümü veren tekrarların çoğunluğunda şaşırtıcı bir yan bulmaktadır. Yazar bu dramı canlandıran düşünceyi, şu anlaşılmaz yazgıların anlamını, biraz yabanıl evren imgesini, ölümün varlığını saplantısını kabul ediyor demektir. Ayrıca yazarın dramatik eserinde yer alan *Melisande* isimli çizimini yapan Fernand Khnopff'dur. [Bkz. George Pillement, a.g.e., s. 202.]

<sup>734</sup>*Tanrı kendime dayanmam için beni güçlendirdi*

*Katlanılması en ağır yükü,*

*Endişenin kurtulamadığım yükünü,*

*Kendim dışındaki herkes,*

*Kapımı kilitledim ve onları dışarıda bıraktım,*

*Acının kederin ve avareliğinin...*

[Bkz. Anonim, [http://www.aestheticrealism.net/poetry/Muse\\_Who-Should-Deliver-me.html](http://www.aestheticrealism.net/poetry/Muse_Who-Should-Deliver-me.html) (Erişim Tarihi: 07.03.2019).]

<sup>735</sup>Gabriele Fahr-Becker, a.g.e., s. 132.

<sup>736</sup>*The Faerie Queen*

<sup>737</sup>George Pillement, A.g.e., s. 93.

olmakla birlikte 1851'deki *1. Londra Dünya Sergisi*'nde yer alan endüstri ürünleri izleyenleri, özellikle de aydınları düş kırıklığına uğratmıştı. Makinenin insanın emeğinden ekonomi sağlamadığını, tersine işi çoğalttığını ve insanın yaratıcı emeğine aracılık etmediğini öne süren Sanat ve Zanaat Hareketi'nin kurucularından olan William Morris, seri üretim karşısında kaybolmakta olan el işçiliğini ve zanaatçılığı yeniden canlandırmaya çalışmış ve bunun ancak Ortaçağ geleneklerine dönülerek sağlanabileceğini savunmuştur.<sup>738</sup>

Sanat ve Zanaat Hareketinin Britanya'da üç yönü vardı: Birçok zanaat üretim atölyesi; 1880'li yıllar Londra'sındaki tasarım birlikleri ve zanaat dirilişini işçi sınıfının ahlaki eğitiminde kullanmayı amaçlayan toplumsal bir hayırseverlik girişimi. Her ne kadar Sanat ve Zanaat tasarım cemiyetlerinin beyan edilmiş amaçlarından biri Sanatın birliğini yeniden tesis etmekse de tasarımcıların centilmen sanatçılar oldukları yolundaki iddialarını küçültmek üzere herhangi bir niyet yoktu. Örneğin Sanat ve Zanaat Sergi Cemiyeti, tasarımcıların tüccar oldukları gibi bir görüntüye meydan verilmemesi için atölyelerde satış yapılmasını yasaklıyordu. Bununla birlikte, her ne kadar Morris iğneleyici bir ifadeyle bir kataloga isim listesi değişir dese de, tasarımcılara eserin gerçek imalatçısının adını ilişirme izni verilecek Morris ruhu kısmen yaşatılıyordu.<sup>739</sup>

Morris, çalışan sınıfın estetik zevkinin gelişmesinin, onların yaratıcı gücünü arttıracaklarını ve sosyalist bir düzeni olanaklı kılacağını düşünüyor, insanların iyi ve güzel iş üretebilmesi için doğal ve iyi koşullarda yaşaması gerektiğini savunuyordu. N. Pevsner'e göre, *Morris, bireysel dehanın küçük bir grup için yarattığı sanat yapısını küçük görerek, herkesi, sanatın yalnızca herkes tarafından paylaşılıyorsa önemli ve gerekli olduğu ilkesine inandırmaya zorlamıştır.*<sup>740</sup> Bu yüzden Morris'in sistemi, yüksek sanata ait görülen tekniklerin zanaatkârlar tarafından dekoratif sanatlara aktarılmıştır. Ayrıca Morris, Neo-Gotikçiler gibi, örneğin A. Welby Pugin<sup>741</sup> veya Gilbert Scott gibi Gotik bezemeyi aynen kullanmayı değil, eski zanaat tekniklerini yeniden canlandırmayı ve bunu sanatla buluşturmayı amaç edinmiştir.<sup>742</sup> John Ruskin'in düşünceleri endüstrileşmeye karşı olan bir aydın çevreyi bir araya getirmiş, gerek yazılarıyla, gerek uygulamalarıyla Morris, 1853'te Oxford'da bu aydın çevreyle tanışmıştır.<sup>743</sup>

<sup>738</sup>Zeynep Rona, a.g.e., s. 143.

<sup>739</sup>Larry Shiner, a.g.e., s. 320.

<sup>740</sup>Zeynep Rona, a.g.e., s. 143.

<sup>741</sup>Sanatkâr sahibi zanaatçının Hıristiyan cemaat yapısının önemli bir parçası olan A. Welby Pugin'dir. Pugin, sanayinin ve kapitalizmin yozlaştırdığı toplum yapısına tepki göstererek Ortaçağ'ı bir alternatif olarak sunmaktadır. Ayrıca Pugin, kaybolan manevi değerleri toplumsal örgütlenmeyle üretimi geliştirmiştir.

<sup>742</sup>Yusuf Civelek, "Ferdiyetçilik, Kolektivizm ve Sanayi Üçgeninde Sanat ve Zanaat: Geleneksel Sanatlar meselesinin Avrupa'da Yükselişi ve Düşüşü", Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi Mimarlık ve Tasarım Fakültesi, FSM İlmî Araştırmalar İnsan ve Toplum Bilimler Dergisi, Sayı: 10, 2017, s. 66.

<sup>743</sup>Zeynep Rona, a.g.e., s. 143.

Ruskin, 1853'te yayımlanan *Venedik'in Taşları*<sup>744</sup> adlı kitabında zanaatçının sanat yapıtıyla ilişkisini ele alarak endüstrileşmeyle birlikte ortaya çıkan işin bölünmesine ve işin yapanın bir makineye indirgemesine karşı çıkmış, üretimin ve makineleşmenin geleneksel zanaatçılığı ve el işçiliğini yok ettiğini savunarak her türlü eşyaya kişiliğini kaybettiğini ileri sürmüştür. Ayrıca Ruskin, 1848'de yayımladığı *Mimarlığın Yedi Lambası*<sup>745</sup> adlı kitabındaysa binanın yapı ve kullanışlılıktan başka bir şey göstermesi gerekmediğini ve yapılarda doğal malzeme kullanılmasının önemini vurgulamaktadır. Bu da bezeme yapıların ayrılmaz bir parçası olarak gösterilmektedir.<sup>746</sup>

Ruskin için tamamlanmamışlık, ölümlü gövdenin yaşam işaretidir. Yaşayan şeylerde düzensizlikler ve eksiklikler olur; bu yalnızca yaşamın işareti değil, aynı zamanda güzelliğin kaynağıdır. Doğada hiçbir şeyin saf bir kesiti yoktur. Tamamlanmışlığı aradığı için Rönesans Avrupa sanatında çöküşe işaret eder. İnsan ancak bir şey yaparsa ve başka şey yapmasına izin yoksa bu aynılığı elde edebilir. Bütün bu nedenlerle de Gotik mimarlığın anonimliğini, organik biçimlerini ve ortaçağın uzmanlaşmamış, zanaatçılığa dayalı iş bölümünün insanın çalışma zevkini ve yeteneklerini yok etmediğini savunur. Ruskin bütün bu düşünceleriyle Sanat ve Zanaat Hareketi'nin temel görüşlerini oluştururken, ortaçağ ustasının ya da sanatçısının başarısının, onların dini inançlarının dışavurumunda yattığını göz ardı etmiştir.<sup>747</sup>

Çünkü Art Nouveau sanat dünyasında sanat ve zanaat arasında genellikle bir ayrım yapılmaktaydı. Sanat eserleri yapmanın zanaatkârlık olduğu düşünülen teknik becerileri gerektirdiğini kabul etmekle beraber, sanatçıların, meydana getirdikleri ürüne, zanaat becerisinin ötesinde bir şey, yaratıcı güçler ve yetenekleri sayesinde nesneye veya performansa eşsiz ve etkileyici bir özellik kazandırmasıydı.(...) Zanaatın sanat haline gelme ideolojisinde estetik anlayış ve iş örgütlenmesi biçimi olarak sanat dünyasında bağımsız bir şekilde var olmaktadır. Örneğin basit gündelik anlamıyla zanaat, yemek yediğimiz tabak, oturduğumuz sandalye, giydiğimiz giysi, kısacası; yaşadığımız çevrenin ihtiyacı olduğumuz faydalı ev eşyaları üretmek için kullanılabilir bilgi ve beceriler bütünüdür.<sup>748</sup>

Zanaatı faydalı nesne ve faaliyetler üreten bilgi ve beceriler olarak tanımlamak, bir estetik anlayışa, belirli ürünler hakkındaki değerlendirmelerin dayandırabileceği standartlara ve değerlendirme standartlarının köken ve mantıksal geçişlerinin kaynaklandığı bir örgütlenme biçimine işaret eder.<sup>749</sup>

<sup>744</sup>*The Stones of Venice, 1851.*

<sup>745</sup>*The Seven Lamps of Architecture, 1848.*

<sup>746</sup>Zeynep Rona, a.g.e., s. 143.

<sup>747</sup>A.g.e., s. 143.

<sup>748</sup>Howard S. Becker, *Sanat Dünyaları*, (Çev. Evren Yılmaz), Sanat ve Kuram Dizisi, Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2013, s. 324.

<sup>749</sup>A.g.e., s. 324.



Zanaatçı- tasarım işbirliğinde, Sanat ve Zanaat Hareketi cinsiyet önyargılarına esir düşmüştü. Londra tasarım loncaları kadınları tamamen dışlıyordu. Viyana'da yetenekli kadın tasarımcılar şirketlerde çoğunluk haline geldikleri zaman Adolf Loos gibi eleştirmenler tarafından üst düzey devlet memurlarının resim yapan, nakış işleyen, çanak çömlek yapan ya da el sanatlarını bir ek gelir kaynağı ya da boş vakit uğraşı olarak görüp aşağılanmaya maruz kalıyorlardı. Komünal atölyelerde birçok kadına iş imkânı ve çalışmalarına olanak tanınıyordu. Hatta bunlardan bir kısmı, *Compton Çömlekçilik* kadın girişimciler tarafında kurulmuştur. Ama hareketi genel olarak kadınlar daha çok çini ressamlığı ya da dikiş nakış sanatlarına yönlendiriliyordu.<sup>750</sup>

Halk tarafından ve *halk için sanat* yaratmak amacıyla yola çıkmış sanat ve zanaat hareketinin ironisi şuydu: sırf zenginlere hizmet eden, kadınlara karşı ayrımcılık yapan ve küçümseyenlere karşı çıkmış bir akımdı. Dönemin en acımasız olarak bilinen ve hareketin liderlerinden biri olan C. R. Ashbee, büyük bir toplumsal hareketi, hünerli elleriyle zenginler için çalışan çapsiz ve sıkıcı bir küçük aristokrasiye çevrildiğini ileri sürmüştür.<sup>751</sup>

XVIII. yüzyılın sonları ile XX. yüzyılın başlarında birbiriyle kesişen iki sanatsal eğilim olan Sanat ve Zanaat'ın birincisi dekoratif sanatlarla mimarlık ve sanayi arasında sıkı bağlar kuran bütüncül tasarım anlayışı; ikincisi ise küçük üretim çömlek atölyeleri, dokuma atölyeleri ve mobilya atölyelerini stüdyo zanaatlar hareketi olarak oluşmasıdır. Ayrıca birçok mimar, bütüncül tasarımla, döşeme tasarımcılığı da dâhil olmak üzere her şeyin kendileri tarafından tasarlanmasını ve zanaatçıların yalnızca emirleri yerine getirmelerini kastediyorlardı. Ama İngiltere'de Philip Webb ve W. R. Lethaby gibi ya da Almanya'da Gottfried Semper ve Peter Behrens gibi bazı mimarlar sanatçı, zanaatçı ve mimar arasında daha fazla işbirliğine dayanan bir ilişki tasavvur ediyorlardı. Frank Lloyd Wright, Ruskin'in makine karşıtlığını o da reddediyordu. 1893-1910 yılları arasında Wright, yapmış olduğu kır evleri Sanat ve Zanaat hareketinin mimarlıkla zanaatın birleşme düşüncesine çok şey borçludur. Wright aralarında mühendis Paul Mueller; peyzaj mimarı Wilhelm Miller, heykeltarihi Richard Bock, marangoz George Niedecken, mozaik tasarımcısı Catherine Ostertag, tekstil ve vitray imalatçısı Orlondo Giannini ve çizimci Marion L. Mahony'nin de bulunduğu bir grup kurmuştu. Karizmatik Wright mimarlığın güzel sanatların bir dalını oluşturduğunu bütün kalbiyle inanıyordu. Dâhi

<sup>750</sup>Larry Shiner, a.g.e., s. 321.

<sup>751</sup>A.g.e.

sanatçı ve yaratıcı olarak öyle yerleşik bir imgesi vardır ki çalışma arkadaşlarının katkıları çoğunlukla fark edilmiyordu.<sup>752</sup>

### 2. 2. 1. William Morris: Dekorasyon ve Materyalizm

Ressam, şair, zanaatkâr, sosyalist, reformcu ve politikacı William Morris şüphesiz Art Nouveau sanatında itici güçtür. Morris, büyüyen sanayileşmeye karşı kararlı bir şekilde sanat ve zanaatı korumaktadır. Bu yüzden Sanatçı ve Zanaatkârları Ortaçağ loncası şeklinde birleştirmiştir. Ayrıca sanat eserlerinin üretimin tamamını sağlamaktadır. Bu amaçla Burne-Jones ve Rossetti gibi ressamın da dâhil olduğu Morris, Marshall, Faulkner & Company şirketi kurdular. Bu şirkette duvar asma tavanları, metal işleri, mobilya, nakış, tekstil tasarımı ve ev içi aksesuarlara yönelik ürünler yapmıştır. Morris, İngiliz Sanat ve Zanaat Hareketi karşısında el sanatları ve resim arasında yakın bir bağlantı oluşturan reform girişimleriyle belirleyici bir etkiye sahiptir.<sup>753</sup>

Morris, *Aziz James Saray'ındaki James'in Şamı*<sup>754</sup> duvar kâğıdı tasarımı (**Resim 2.55.**) ve *Yeşil Yemek Odası*<sup>755</sup> (**Resim 2.56.**) gibi önemli iç tasarımları yaparken; 1860'lar ve 1870'ler arasında *Faulkner & Company* isimli şirketi büyümüştür. Bu şirket mobilya tasarımı ve sandalye, tekstil ve mozaik-cam gibi imalatlarla da ürün yelpazesini genişlemiştir. 1875'te Morris ile Rossetti arasında anlaşmazlık olunca, Morris ortağının hissesini satın alarak şirketin ismi *Morris & Company* olarak üretime devam etmiştir. Morris'in şirketi, makine üretimine karşı el yapımı ürünleri vurgulamıştır. Kullanılan materyalin doğal kalitesi vurgulanmaktadır.<sup>756</sup> Doğadan ilham alan Morris'in tasarımları, bahçelerinde ya da kırsal kesimdeki yürüyüşlerde gözlemlediği yapraklar, üzümler ve çiçeklerle doludur. Çayır çiçeklerine sahip basit bir tasarım olan *Dasiy* (**Resim 2.57.**), Morris'in 1864 yılında satışa sunduğu ilk duvar kâğıdı tasarımıdır. Bu tasarımın çizgileri zarif bir şekilde stilize edilerek üretime sürülmüştür. Ayrıca mükemmel simetri deki zarif sarmaşıklar, çiçekler ve yapraklar, Morris'in ikonik desenleri arasında yer almaktadır.<sup>757</sup> Hatta Kelmscott Yayınevi kurarak eski tahta baskı tekniğini ihya ederek kendi ürettiği

<sup>752</sup>Larry Shiner, a.g.e., s. 322.

<sup>753</sup>Felicitas Tobien, a.g.e., s. 10.

<sup>754</sup>*St James's Palace*, 1866

<sup>755</sup>*Green Dining Room* (Victoria&Albert) *Museum*, 1866-1868

<sup>756</sup>Anonim, William Morris'in Umudun Yolcuları, <https://www.insanokur.org/umudun-yolculari/>, (Erişim Tarihi: 07.01.2018).

<sup>757</sup>Emma Taggart, "Meet William Morris: The Most Celebrated Designer of the Art & Crafts Movement", (Yayın Tarihi: 28.01.2018), <https://mymodernmet.com/arts-and-crafts-movement-william-morris/> (Erişim Tarihi: 09.01.2019).

Gotik tipografik, gravürlü koleksiyonerlik kitaplar bastı. 1896'da Kelmscott Yayınevi'nin gravürlerle bastığı *Chaucer'in şiirleri* de ön plandadır.<sup>758</sup>

Bu sayede yüksek kaliteli işler ve demokratik sanat yaratarak işçilerin koşullarını iyileştirmeyi hayal etmiştir. Çünkü el emeği ile yapılan doğal kaynaklar yoğun emek gerektiren bir iştir. Buna rağmen, Morris'in çalışmalarının popülerliği artmıştır. Britanya, Kıta Avrupa'sı ve Amerika Birleşik Devletleri'nde giderek yayılmıştır.<sup>759</sup> Hatta Morris, 1887'de yayınlanan *Sanatın Amaçları*'daki<sup>760</sup> denemesinde makine karşı olduğunu dile getirmektedir. Makinenin insanı çalışmaktan kurtaracağını ama el işçiliğinin güzelliğinin yaratılmasında daha etkin olduğunu açıklamaktadır.<sup>761</sup>

Morris, hayatın *estetikleştirilerek* ya da *güzelleştirilerek* yenilenebileceğini inanmaktadır. Bu yüzden Morris, sanayiye karşı sanat ve zanaatı savunmaktadır. Ayrıca bütün romantikler gibi, sanatkârlığın doruğa sayılan Gotik mimarlığına hayrandır. Morris, 1890'da Ütopik fikirlerin yer aldığı *Hiçbir yerden Harabeler* veya *Bir Barış ve Refah Çağı* adlı eserlerini yayınlar. Morris, bu ütopik eserinde devletin ortadan kalktığı ve her cemaatin kendi işlerini özgürce yürüttüğü bir *komünal yaratıcılık* toplumundan söz etmektedir. Anlatımda, insanların sadece haz almak için çalıştıkları ve bir *toplumsal devrimle* kurulan bu toplum, *saf komünizmdir*.<sup>762</sup> Aslında Morris'in ütopyasında özgürlükçü boyutunun öne çıkarılmasında yatmaktadır.<sup>763</sup>

Morris'de bu yöneliş, aynı eserde hem klasik ütopyacılığın yeniden başlamasının hem de onun aşkınlığının yan yana konulduğu bir noktaya kadar ütopyanın kendisinin ve böylece özgünlüğünün dönüşümüyle sonuçlanır. (...) Ütopyanın bu kendi kendini sınaması, Morris'in şiirsel yeteneğini yeniden canlandırır ve onu geleceğin toplumuna dair vizyonundaki ortaçağ romansı arayışını aktarmaya iter.<sup>764</sup>

Morris, yaşamı boyunca bilinmeyene, fakat *öbür dünya* ya değil, tam da bu dünyanın üzerinde var olan *hiçbir yere* giden kapıları kırıp açmaya çalıştı. Ortaçağın etkisi ve Ön-Rafaelci birliğinin dönemin olağanüstülüğü, *hiçbir yerden haberler* ve *özgürlüğün hüküm sürmesi* Morris'in düşüncesinin gelişmesindeki ana motiflerdir.<sup>765</sup>

<sup>758</sup>Yusuf Civelek, a.g.e., s. 66.

<sup>759</sup>Anonim, Arts and Crafts Sanat Akımının Başlangıcı, <https://www.tasarimakademi.org/arts-and-crafts-sanat-akimi.html> (Erişim Tarihi: 09.01.2019).

<sup>760</sup>*The Aims of Art*

<sup>761</sup>Anonim, William Morris'in Umudun Yolcuları, <https://www.insanokur.org/umudun-yolculari/> (Erişim Tarihi: 07.01.2018).

<sup>762</sup>Ali Artun, *Sanat Manifestoları - Avangard Sanat ve Direniş*, İletişim Yayınları, Sanat & Hayat, İstanbul 2010, ss. 20, 21.

<sup>763</sup>Max Blechman, *Devrimci Romantizm*, (Çev. Bilal Çölgeçen), Versus Kitap, İstanbul 2007, s. 183.

<sup>764</sup>A.g.e., s. 185.

<sup>765</sup>A.g.e., s. 192.

Morris'in arzuladığı, yüksek estetik düzeyde zanaat işi ürünlerinde tarihsel kalıplar içinde; *Sanatın artık hiçbir kökü kalmamıştır. Sanatçılar günlük hayattan tamamıyla uzaklaşarak kendilerini eski Yunan ve Roma'ya kaptırmışlardır. Sanat da tıpkı eğitim ve özgürlük gibi yalnız birkaç kişiye ait olmamalıdır. Herkesle paylaşılmadıkça sanatın ne değeri olabilir* sözünden hareketle ifade edilir. Bu sözleyle, XIX. yüzyılın sonlarında değişimleri vurgulayan Morris, *Umudun Yolcuları* adlı kitabında bir ömre bedel olan yetmiş üç günlük *Paris Komünü* üzerine bir güzelleme ile anlatmaktadır. Romantik edebiyat tarzının yoğun etkilerini taşıyan Morris, bu manzum eserini şiir bir dille dokurken, iki ümitsiz aşığın komün günlerinin coşkusuyla çıktıkları umut ve devrim yolculuğunu anlatır.<sup>766</sup>

Birçok kaynakta yalnızca bir tasarımcı ve bir estetikçi olarak anılan Morris'in hayatı aslında bir bakıma onun ütopyası, sanatsal siyasetidir.<sup>767</sup> Bu yüzden Morris'in bir endüstriyel toplum düşmanı olduğunu anlatan şu sözleriyle getirir; *güzel şeyler üretme arzum bir yana, hayatımın başlıca tutkusu hep modern uygarlığa karşı nefretim olmuştur, şimdi de olduğu gibi.*<sup>768</sup> Morris, Anarşist ve Marksistlerle birlikte, kurulduğu zamanda ülkesinin yegâne sosyalist hareketi olan Sosyalist Cemiyet'in örgütlenmesine katılır. Eski Yapıları Koruma Birliği'ni kurarak göstermelik restorasyon modasına karşı mücadele eder. Arkadaşlarıyla birlikte oluşturdukları Resim, Oyma, Mobilya ve Metal İşleri Sanatkârları firmasında insanların kendi yaratıcılıklarını canlandırarak çevrelerini dönüştürebileceklerini kanıtlamaya çalışır. Bu çalışmalarıyla *Sanat ve Zanaat hareketine* öncülük eder, geleceğin Avangard mimarlarına ve sanatçılara rehber olur.<sup>769</sup>

Rasyonalist avangardın gözünde bilimin, makinelerin, mühendisliğin bulunduğu ortam, modern fabrikalardır. Burada her tasarım, her madde (malzeme), her ilişki akılcıdır, amaçlıdır, işlevseldir, yararlıdır, üretkendir. (...) Dolayısıyla bütün ütopyaların ve en başta William Morris'in Art and Crafts hareketinin karşısında durduğu, emeğin azami ölçüde yabancılaştırılmasına dayanır.<sup>770</sup>

William Morris, John Ruskin ve Karl Marx modern güzel sanat sisteminin ikiliklerine karşı her ne kadar girişken bir tavır sergileseler de özgül meydan okuma geliştirmişlerdir. Karl Marx, 1840'larda sanayi kapitalizmi insanlığın kapitalistliği ve işçiler olmak üzere ikiye böldüğü insanlığın üretim deneyimini çarpıtmaktadır. Aynı

<sup>766</sup>Anonim, William Morris'in Umudun Yolcuları, <https://www.insanokur.org/umudun-yolculari/> (Erişim Tarihi: 07.01.2018).

<sup>767</sup>Ali Artun 2010, , a.g.e., s. 21.

<sup>768</sup>A.g.e., s. 23.

<sup>769</sup>A.g.e., s. 21.

<sup>770</sup>A.g.e., s. 51.

zamanda duyuları da saptırmaktadır. Çünkü işçi sınıfı mekanik üretim etkinliği yaparken; Kapitalist sınıf ise, ne sanat üretiyor ne de sanata katılıyordu. Sadece eşya satın almak için para kazanmakla zamanını harcamaktaydı. Bu yüzden toplumda sanatçı tek özgür yaratıcı olma ayrıcalığını yitirerek, herkes kendi gücünü sonuna kadar geliştirme özgürlüğüne sahip olmaktadır.<sup>771</sup> Böyle bir toplumda,

sanatsal yeteneğin belirli bireylerin elinde yoğunlaşması bununla bağlantılı olarak geniş yığınlar arasında bu yeteneğin bastırılması, iş bölümünün bir sonucudur. Belirli toplumsal koşullar altında herkes kusursuz birer ressam olsaydı bile, bu onların aynı zamanda orijinal birer ressam olma olasılığını da ortadan kaldırmazdı. Yani burada da insani emek ile biricik emek arasında ayırım yapmak tam bir saçmalık olur. Toplumun komünist bir örgütlenmesinde, her halükârda, sanatçının tamamen iş bölümünden kaynaklanan yerel ve ulusal darlığa hapsedilmesi olasılığı ortadan kalkacağı gibi bireyin, yalnızca ressam, heykeltıraş vb. olacağı şekilde ve sırf adının bile mesleki gelişiminin darlığının ve iş bölümüne bağımlılığını yeterince ifade eden belirli bir sanat dalına mahkûm edilmesi de ortadan kalkacaktır. Komünist bir toplumda ressamlar yoktur, tersine olsa olsa başka şeylerin yanı sıra resimle de meşgul olan insanlar vardır.<sup>772</sup>

Morris'in sanat üzerine yazılarının tümünde tarihi sistem bağıllığından bahsetmektedir. Bu yazılar esin, deha ve yaratı gibi klasik sanat eleştirisine uygun geleneksel kavramlardır. Ayrıca Morris'e göre sanatın bağımlılığı estetik eleştiriyi toplumsal ve politik eleştiri ayırımına kesinlikle izin vermez.<sup>773</sup>

Avrupa'da özellikle 1850 dolaylarında röprodüksiyon tekniklerinin ve yeni kamusal ilişkilerin yerleşmesinin sonucu ortaya çıkan sanat krizinden kaçınarak *sanat için sanat*'a inanmak yerine krizle yüzleşen Morris, başlangıçta Ruskin'in peşinden giderek, sonraları ise daha bağımsız olarak, toplumsal sorunlar üzerine daha fazla odaklanmayı tercih etmiştir. Ruskin, Morris'in gözünde büyük bir keşif olan, *her dönemin sanatı zorunlu olarak o dönemdeki toplumsal yaşamın ifadesi olmalıdır* düşüncesini öğreterek kesinlikle bir atılım gerçekleştirmiştir.<sup>774</sup> Genç Marx'ın, kapitalizmin sanat üzerindeki yabancılaştırıcı etkilerine karşı eleştirilerini formüle etmesinin üzerinde çok geçmeden, toplumsal açıdan muhafazakâr bir ahlakçı olan sanat eleştirmeni Ruskin güzel sanatlar ve uygulamalı sanatlar ayırımına hücum etmeye başlıyordu. Ruskin, ilk yazılarında, doğadaki ve sanattaki güzelliği, bizi doğanın yaratıcısını sevmeye sevk eden bir şey olarak coşkuyla övüyor; aynı şekilde sanatçıyı da alışılmış deha ve akıl ötesini yükseltiyordu. Güzellik ve yaratıcılığa olan inancında asla

<sup>771</sup>Larry Shiner, a.g.e., s. 317.

<sup>772</sup>Karl Marx-Friedrich Engels, *Alman İdeolojisi*, (Çev. Tonguç Ok, Olcay Geridönmez), Evrensel Basım Yayın, İstanbul 2013, s. 340.

<sup>773</sup>Max Blechman, a.g.e., s. 198.

<sup>774</sup>A.g.e.

bir yalpalama olmamasına rağmen, dikkatini resimden mimarlığa çevirdiği 1850’li yıllarda Ruskin’de bir değişim görülüyordu. Erken Viktorya dönemindeki birçok isim gibi Ruskin de tutkulu bir Gotik taraftarı olarak gösterilmektedir. Gotik, sanatın zanaattan ya da sanatçının da Ruskin’in *Gotik’in Doğası* adlı eseriyle bir dönüşüm yaşamış olan Morris, sadece saygın bir şair ve ressam değil, aynı zamanda kendisini zanaatın itibarını iade etmeye adanmıştı. Morris, kendi kendine dokumacılık, boyamacılık, vitray yapımı, duvar kâğıdı ve tekstil tasarım, seramik sırlama ve mücellitlik öğrenmiş birisiydi ve bütün bunların hepsini de öyle bir enerji ve başarıyla icra ediyordu ki çağdaşlarını hayrete düşürüyordu, bu sadece de Sanat ve Zanaat hareketinin onaylanmış lideri unvanını aldı. Morris, *Tavuskuşu ve Ejderha (Resim 2.58.)* adlı eseri *Morris & Company* tarafından üretilmiş panel tasarımıdır. Ruskin gibi Morris de güzel sanatın zanaattan ve sanatçının da zanaatçıdan ayrılmasına karşı hücumla geçmiştir. Çünkü Morris, modern çağın bu iki sanat ve zanaat ayrımını iki taraf içinde zararlı olduğunu ve sanatçılarda küçümseyici tavırlara, zanaatçılarda ise kayıtsızlığa sebebiyet verdiğini söylüyordu. 1877 yılında *Tali Sanatlar* adıyla ders veren ve ayrıca 1890’lı yıllarda sosyalist konuşmalarıyla Morris, bıkıp usanmak nedir bilmeden, elleriyle çalışanlara; *bir de öteki ustalar var... utançla söylemeliyim ki çoğu insanın kafasında aşağılığı çağrıştıran bir kelimeyi tercih ediyorum ben... el sanatkârı* olarak saygı göstermiştir.<sup>775</sup>

## 2. 2. 2. Romantik Sanat ve Ulusal Romantizm

Tarihte romantik sanat eleştirel aklı özgürleştirici modern bir güç olarak görülmektedir. Ayrıca, Romantik Çağda Fransız Devrimin yıkıcı gücünden doğan evrensel eşitlik ve özgürlük çağrısına olumlu biçimde cevap verebilecek bir denge olarak da kabul ediliyordu.<sup>776</sup> Romantiklik, sanat ve politika arasındaki *simbiyotik*<sup>777</sup> ilişki, sadece insan duyarlılığının yeniden biçimlendirilmesi ve sadece yeni bir duyarlılığın özgürlüğü politik bir gerçeklik haline getirebileceği varsayımına dayanmaktadır. Fransız Devrimi’nin romantiklerin toplumsal değişimle ilgili görüşleri üzerinde kesin bir etkisi olduğu gibi.<sup>778</sup>

Bununla birlikte, bir tek romantizmden söz etmek kadar, onu zaman ve mekânla sınırlandırmaya kalkışmak da güçtür. Batı’nın yaşadığı hiçbir büyük

<sup>775</sup>Larry Shiner, a.g.e., s. 318.

<sup>776</sup>Max Blechman, a.g.e., ss. 15,16.

<sup>777</sup>*Simbiyotik ilişki*, psikoloji de birbirine ters tutum ve davranışlarla birbirini tamamlayan ilişki biçimidir. Örneğin, sadist- mazoşist, neşeli- karamsar, iyi- kötü gibi. Bu yüzden sanatın duyarlılığı, politik görüşlerin duyarsız oluşu toplumsal değişime neden olmaktadır.

<sup>778</sup>Max Blechman, a.g.e., s. 37.

bunalım ya da devrim, bütün ülkelerde aynı anda patlak vermedi, aynı tarzda yaşanmadı ve benzer biçimde cereyan etmedi; her ülke, birbirine benzer olaylara karşı, kendi ulusal kişiliğine, kendi siyasal, toplumsal, tarihsel koşullarına ya da kendi özlemlerine göre değişik biçimlerde tepki gösterdi.<sup>779</sup>

Bu tepki devrimin en uyanık oluşu ve bu devrimle en çok ilgili insanlar, sanat ve edebiyatta alanlarında, neo-klasik anlayışı görülmektedir. Felsefe ve siyasal bakımından yenilikçi olan André Chénier,<sup>780</sup> Friedrich Hölderlin<sup>781</sup> ve Friedrich von Schiller gibi yazarlar bile, estetik bağlamında, Antik döneme dönüşü benimsemişlerdi. Plastik ve resimsel sanatlar, tam olarak dramatik konulardan esinlendikleri zaman, çoğunlukla, görkemli veya çok ölçülü bir düzenleme, kompozisyon ve desen anlayışı saplantısından kurtulmaları mümkün olmuyordu. Chénier ile Antonio Canova<sup>782</sup> birbirlerine benzerler, François Raynouard ile Jacques Louis David birbirlerine yakındır. Yapıtları, katı bir ölçü, soğuk bir zarafet, kusursuz bir plastik; canlılıktan, coşkudan, konulara ve tarihsel zamana uygun yaklaşıklıktan yoksunluk hâkimdir.<sup>783</sup> Bu yüzden Fransız İhtilali, tarihe duyulan ilgi ve kahramanlık konularını ele alan resimlerin yapımına etkili bir güç olarak görülmektedir. Bu tarihsel resimlerde, mimaride Gotik'in diriltilişine oranlanabilecek romantik bir yol olarak görülmektedir.<sup>784</sup> Fransa'da ilk romantik kuşakta yer alan David, çağdaşlarının çoğu gibi, Neo-Klasisizm'e bağlılık ile ateşli bir romantik mizacın bir arada bulunduğu konulara göre karmaşık bir kişilik gösterdi.<sup>785</sup> Sanatçı, Yunan ve Roma tarihine karşı güçlü bir eğilim gösterdiği, 1799'da *Sabine Kadınlarının Müdahalesi* adlı resminde arkeolojik detay ve drama yüklü bir sahne hissedilmektedir (**Resim 2.59**).

Sanatçının bağımsızlığı idealinden doğup da kökleri daha derinlerde olan romantiklerdir. Genellikle romantikler, *sanatçının yabancılaşması*<sup>786</sup> olarak dramatize edilen aynı olayın edilgen ve saldırgan yüzleridir. Ayrıca romantikler, sanatçının ret ve ıstıraplarını dehanın lanetiyle ilişkilendirilmektedir. Bu yüzden sanatçılar kendi

<sup>779</sup>George Pillement, a.g.e., s. 12.

<sup>780</sup>*La Jeune Captive* ve *La Jeune Tarentine*

<sup>781</sup>*Hyperion*, eseri yeni bir Grek idealini çok yalın bir şekilde dile getirmiştir.

<sup>782</sup>Romantik İtalyan heykeltıraş sanatçısıdır. Klasisizm'e benimseyen sanatçı fantastik öğeleri kullanmıştır. *Aşk Tanrısı* ve *Psyche* yapıtta fantastik imgeler eğilimini açıkça göstermektedir. Johan Joachim Winckelmann'ın *İlham perileri ürkütücü hayaletleri sevmezler* sözünden etkilenen Canova, ölümü betimleme de bu ilkeyi uyguladı. Örneğin, Roma'daki Saint Pierre kilisesinde bulunan XIII. Clément'in mezarı (1787-1792) üzerinde yer alan *Ölüm Meleği*'dir. Sanatçı bu mezar anıtında ilk çağ örneğine ısrarla bağlı kalmıştır. [Bkz. Karlheinz Roschitz, "Heykel", (Çev.Özdemir İnce), *Romantizm Sanat Ansiklopedisi*, Remzi Kitabevi, İstanbul 1988, ss. 118, 128.]

<sup>783</sup>George Pillement, a.g.e., s. 13.

<sup>784</sup>E.H. Gombrich, a.g.e., 485.

<sup>785</sup>George Pillement, a.g.e., ss. 39,41.

<sup>786</sup>Sanatçının ve sanatın teknolojik gelişme, ekonomi, siyasal ve toplumsal koşullar gibi birçok etken yabancılaşma olgusunu gündeme getirmiştir. Bu nedenle bireyin yabancılaşma sürecinde parçalanmışlığın, sanatçı duyarlılığıyla algılayarak ve onların çevrelerini, dünyayı ve evreni bir bütün olarak algılama kavrama ve anlamlarına yardım ederek, farklı açılardan düşüncelerini sağlamaktır.

ıstıraplarının bir alamet olarak sarılacaklardı ve acılara karşı zevk duyacaklardı. Diğerleri ise reddederek; meydan okuma ve kahramanlığın uyarıcısı olarak görülecekti.<sup>787</sup>

Sonuç olarak, Romantiklerin aklın karşısında koydukları, hayal gücü imgelemdir. Charles Baudelaire'e göre, *Dünyayı hayal gücü yaratmıştır ve hayal gücü yönetecektir.*<sup>788</sup> Baudelaire'nin romantik sanatçılar hakkındaki düşüncesinde; renklerinde tam bir özgürlük içinde birbiri içine geçtiği, yeşilin ve kızılın hâkim olduğu güzel ve engin bir doğa manzarası olarak görülmektedir. Ayrıca çeşitli renklere bürünmüş her şeyin, ışık ve gölge oyunları ile her saniye değiştiğini, içlerindeki ısının etkisiyle yerinde duramadığını, durmaksızın titreştiğini, kesintisiz ve evrensel hareket yasasını doğrularak bütün hatlara devinim verdiği hayal etmemize olanak sağlar.<sup>789</sup>

Romantizm'in tarihsel gerçeğinde, insanlar ve ilkeler arasında bir uyum, başlangıçlar ve sonlar arasında bir süreklilik söz konusu değildir. Çok uzun süre yaşanmış olan bu büyük estetik yenilik, bir düzensizlik, karışıklık ve çelişki içinde başladığı görülmektedir.<sup>790</sup>

### 2. 3. Art Nouveau'da Marazi Kadın ve Jeanne d'Arc İdealitesi

Viktorya döneminde sanatta cinselliğin ve dolayısıyla tensel güzelliğin yasaklanması gerektiği anlayışın karşı gelen; sanatçılar ne yazık ki bu başkaldırı ataerkil düzenin kadına yönelik bakış açısını yıkmak için göstermezler. Bilhassa Daniel Gabriel Rossetti'nin Viktorya döneminde *benimsenen, erkeğe boyun eğen, eve hapsedilmiş kadın ile ataerkil düzene başkaldıran kadın karşıtlığını, bir anın anıtı olarak tanımladığı sone biçimiyle aktarır.*<sup>791</sup> Onun ressam olmasının yanı sıra bir şair olarak ele aldığı *Venus Verticordia* adlı *Venüs Portresi (Resim 2.60.)* adlı tabloya yazdığı şiirde;

elinde elma ile ok tutan ve öldürücü cazibeye sahip Aşk Tanrıçasını konuşurarak<sup>792</sup> Paris ile Aphrodite, Âdem ile Havva mitolojik öyküsünde sorun yaratan elmayı aşk tanrıçasının eline vererek kadının aşkının erkeğe verdiği zararı anlatmak ister.<sup>793</sup>

Burada geçen erkeği zarar veren öldürücü cazibe: *Femme Fatale* karakteri;

(...) güçlü ve çoğu zaman çelişkili kültürel güçlerin canlandırdığı, politik olarak belirlenmiş bir figürdür. Belki de en açık şekilde, yanlış düşünmeyle

<sup>787</sup>Larry Shiner, a.g.e., ss. 274,275.

<sup>788</sup>Ali Artun, a.g.e., ss. 108,109.

<sup>789</sup>Charles Baudelaire, *Modern Hayatın Ressamı*, (Çev. Ali Berktaş), İletişim Yayınları, İstanbul 2003, s. 153.

<sup>790</sup>George Pillement, a.g.e., s. 14.

<sup>791</sup>Özlem Uzundemir, a.g.e., s. 66.

<sup>792</sup>A.g.e., s. 68. [Bkz. Dante Gabriel Rossetti, "Venus Verticordia," Collected Writings, satır 5.]

<sup>793</sup>A.g.e., s. 68. [Bkz. Jerome McGann, *Dante Gabriel Rossetti and the Game that Must be Lost*, s. 122.]



enerjilendirilen *Femme Fatale*'in erkeklerden zulüm gördüğü, zevkin ötesinde esasen kurbanlarına temel bir bağımlılıktır. Rebecca Stott'un dediğine göre; bir kadın ancak bir erkek var olmadan öldürülemez,<sup>794</sup>

diyerek burada kadın- erkeğin arasındaki diyalektik bağı sadizm-mazoşizm boyutunda değerlendirmektedir. Tarihsel açıdan geçmişten günümüze modernist kültür düzeneklerine kadar etkili olan bu karakter, örneğin;

Gautier'in *Mademoiselle de Maupin*'deki *Saint Anthony Günaha Teşvik Eden Sheba Kraliçesi*; Pater'in Rönesans'taki *Mona Lisa*'ya gösterdiği parlaklık, Swinburne'un şiirleri (özellikle alaka düzeyi *Cleopatra*, *Dolores*, *Faustina* ve *Laus Veneris*); ve Wilde'nin *Salome*. Ayrıca Beardsley'in kadın ölümcüllerinin ikonik görüntülerini,<sup>795</sup>

sayabiliriz. Özellikle ölümcül kadının modernist kültürdeki belirsiz konumu ile ele alındığında, *femme fatale* sıklıkla Faulkner'in sanatsal gelişiminin bir göstergesi olarak önem kazanır. Gerçekten de kimi eleştirmenler ölümcül kadına olan ilginin modernizmin bir ifadesi olarak görmektedirler.<sup>796</sup> Hatta;

(...) her ne kadar kadının iktidarı ve erkeklerin kan kaybı denkleminin yanlış düşkünlük sonuçları hiçbir zaman tamamen eksik olmasa da *femme fatale*, erkeğin endişesi, korkusu ve kızgınlığın izdüşümüne indirgenecek çok karmaşık ve dinamik bir figürdür ki son derece sıra dışı bir figür olarak radikal veya muhalif amaçlar için kullanılabilir.<sup>797</sup>

1558'de Kraliçe Elizabeth'in İngiliz Rönesans toplumunda cinsiyet ilişkileri üzerinde derin bir etkisi olduğu kabul edilir. Gerçekten de;

(...) kötücül ölümcül kadının ortaya çıkışını hızlandıran koşullar ve tarihsel etmenler on altıncı yüzyılda benzer biçimde mevcuttu ve sonuç olarak bu karakter bir dizi Elizabeth ve Jakobin tiyatro oyunlarında yeniden hayal edilebilir. (...) [Bu durum] kadınların pasif arzu nesnesi olduğu ve (...) oluşturduğu nosyonlar [nedeniyle] Rönesans dramında güçlü kadınların temsiline katkıda bulunduğu [görülmektedir].<sup>798</sup>

Kadınlara yönelik yapılan kilise ve kraliyetin ortak baskısıyla gerçekleşen cinsiyet ayrımcılığından güç kazanan bir toplumda kocasının kaybedeceği gücünü sağlamaştırmıştı. Ancak edebiyat ve sanatta erkekler cinsel ve politik özgürlüklerini ilan etmeye başlayan kadınlarda gördüklerinin bir ifadesi olarak çalışmalarında kötücül kadın

<sup>794</sup>Lucas Tromly, "Lady Tiger in a Tea Gown: Decadence, Kitsch, and Faulkner's *Femme Fatale*," Source: The Mississippi Quarterly, Vol. 62, No. 3, Special Issue on William Faulkner (Summer 2009), pp. 457-477, s. 458. Published by: Mississippi State University Stable, <https://www.jstor.org/stable/26476715> (Erişim Tarihi: 07-03-2019).

<sup>795</sup>Lucas Tromly, a.g.e., s. 460.

<sup>796</sup>A.g.e., s. 460.

<sup>797</sup>A.g.e., s. 459.

<sup>798</sup>A. B. Antonio, "The Definition of the *Femme Fatale*," <https://eprints.usq.edu.au/28708/1/Antonio%20-%20edited.pdf>, (Erişim Tarihi: 07.03.2019).

ölümcüllerini yarattılar. Edebiyat alanında Percy Bysshe Shelley, eril gücü sorguladığı *Ozymandias*<sup>799</sup> adlı sonesinde, “[hem] politik gücü ve zulmü eleştirirken [hem de] sanatın bile zamana karşı koyamadığını”<sup>800</sup> anlatmaktadır. Ayrıca karısı Mary Shelley’in 1824’te yayınlanan Leonardo da Vinci’ye ait Rönesans’ın *Medusa*’sı (**Resim 2.61.**) adlı resmini yazdığı sonesinde “kadın güzelliğinin ne kadar ölümcül olabileceğini”<sup>801</sup> betimleyerek anlatır.

Shelley’nin şiirinde betimlediği Medusa figürü, tıpkı Hélène Cixous’un<sup>802</sup> karşı çıktığı dehşet saçan kadın imgesini yansıtır. Önceleri Leonardo da Vinci’ye atfedilen, daha sonra kimliği belli olmayan bir Flaman ressam tarafından yapıldığı düşünülen, Uffizi sanat galerisindeki *Medusa* portresi, söylencedeki kafası kesilmiş, yılan saçlı kadını resmeder. Resimdeki kadın alışlageldik portrelerdeki gibi resme bakarlara değil gökyüzüne bakmaktadır. Ressamın ve dolayısıyla resmi betimleyen Shelley’nin, Medusa’yı yerde yatarak gökyüzünü izler biçimde göstermelerinin amacı, Medusa’nın ölümcül bakışlarını kendisine bakacak olanlardan gizlemektir.<sup>803</sup>

Resim tarihinde kompozisyonlarda yer alan kadın figürü üç tipte yansıtılmıştır. Birinci tip ideal kadın, bekâretini koruyarak kendini tanrıya adayan *Meryem Evdeki Melek*, *Mecdelli Meryem* hayata günahkâr başlayıp İsa’yı görmesiyle iman eden *Tövbekâr Kadın*; İkinci tip Havva itaatsizliği, şeytan ile olan yakınlığı, baştan çıkarıcı olması, ilk günahın sorumlusu ve son tip ise, kötülüklerin sebebi olan *Ölümcül* veya *Erkeğe Kötü Sonu Hazırlayan Kadın* olarak yer almaktadır.<sup>804</sup>

Ayrıca popüler sanat ve edebiyatta, baştan çıkarıcı kadın imgelerinden, kadınları erkeği salt fiziksel varoluşun batağına, vahşetin derinliklerine çeken zehirli sarmaşıklar olarak resmeden imgelerden oluşmaktadır.<sup>805</sup> Bu yüzden çağlar boyunca özellikle modern

<sup>799</sup>Yunanca *Ozymandias*, Mısır kralı *II. Ramses* ölümü ve hükümdarlığı hakkında Percy Bysshe Shelley tarafından sone olarak yazılmıştır. (“Kralların Kralıyım ben, adım Ozymandias/ Nasıl da yücelikler bıraktım geride, bak ve titre!” hiçbir şey yoktu ama etrafında bu çürüyen devasa yıkıntının, kumlardan başka; yalnız ve uçsuz bucaksız uzanan göz alabildiğine.) Bu yazı çorak bir arazide yıkılmış heykelin altında yazılmıştır. [Bkz. Özlem Uzundemir’in *İmgeyi Konuşturmak* adlı kitabın ekler bölümünden alınmıştır. Shelley’in sonesini çeviren Özkan Çakırlar]

<sup>800</sup>Özlem Uzundemir, a.g.e., s. 46.

<sup>801</sup>A.g.e., s. 47.

<sup>802</sup>Fransız feminist yazar, şair, filozof ve psikanaliz’cidir. Postmodern feminizmin ve postyapısalcı düşüncenin önemli isimlerinden biridir. Özellikle eserlerinde Jacques Derrida etkisi görülürken; Freud, Lacan ve Derrida gibi filozofların etkisinde de kalmıştır. Cixous, kadının toplumsal ve kültürel yapıda nasıl konumlandırıldığının analizleri yaparak; ataerkil toplumsal ve kültürel yapıdaki yerleşik söylemlerin deşifre etmektedir. Bu yönde Cixous, diğer çağdaş feminist kuramcılar gibi mitolojik hikâyelerin analizinden önemli ölçüde yararlanmaktadır.

<sup>803</sup>Özlem Uzundemir, a.g.e., s. 49. [Bkz. Grant F. Scott, “Shelley, Medusa and the Perils of Ekphrasis”, *The Romantic Imagination: Literature and Art in England and Germany*, s. 327.]

<sup>804</sup>Betül Serbest Yılmaz, “Avrupa Resim Sanatında Ölümcül Kadın Figürler”, *İdil Dergisi*, Cilt: 6, Sayı: 30, 2017, s. 678.

<sup>805</sup>Fatmagül Berktaş, *Tarihin Cinsiyeti*, Metis Yayınları, İstanbul 2003, ss. 136,137.

sanatında “kadın bedenine ilişkin aşırı cinsellik yüklü imgeler”<sup>806</sup> yer almaktadır. Modern resim kompozisyonlarında belirli ikonografik özelliklere sahip kötü kadın, cinselliği ile varlığını ortaya koyar. Bununla birlikte başında gücünün simgesi taç ya da şapka, değerli taşlarla ya da çiçeklerle süslenmiş uzun saçları, boynunda özellikle inci kolye, kulağında küpe, parmaklarda yüzük gibi birçok mücevhere sahip, çıplak ya da açık kıyafetler içinde ve aynı zamanda giysili ise vücudunun hatlarını belli eden gösterişli bir kostüm içinde olmaktadır. Genellikle erkek izleyiciyle utanmaz bakışlar ile diyalektik kurarak onu davetkâr yanını gösterilmektedir.<sup>807</sup>

Symbolist sanatçı Franz Von Stuck (1863- 1928), Viyana *Sezession*’u dekoratif Sembolizme yöneldiği zaman değişik adlarda birçok kez yeniden işlediği kadın temasında; *Günah*, *Kötülük*, *Şehvetperest*, *çekici* ve *karşı konulmaz kadın*, kendisini halkalarıyla saran baştan çıkartıcısına kendini sunduğu görülmektedir.<sup>808</sup> Stuck, 1890 yılında yaptığı *Günah (Resim 2.62.)* adlı eserinde şehvetli kadını, *femme fatale* olarak yansıtmaktadır. Sanatçının tablosunda kadın yarı çıplak, yüzünün kasveti ve gizemi vücuduna göre daha karanlık olup, vücudunun büyük bir bölümünü yılan sarmalamıştır. Yılan, izleyicinin gözlerinin içerisine bakar vaziyette olup, ürkütücü bir görüntü sergilemektedir. Aynı zamanda yılan günahın sembolüdür. Bilindiği üzere Âdem ile Havva’nın cennetten kovulma sebebinde olduğu gibi, çünkü Âdem’in ilk eşi Lilith’dir.<sup>809</sup> Lilith çağlar boyunca kadınlara atfedilebilecek bütün olumsuz sıfatları taşıyıcısı olarak: baştan çıkarıcı, fahişe, cadı, vampir, cinlerin başı, gece canavarı unvanlarından bazılarıdır. Stuck, resminde yapılan yorumlarda kadın aslında şeytanı ya da Lucifer’i temsil etmekte yani yılanı kontrol eden kişidir. Resimdeki kadın Lilith’e benzemektedir.

Rossetti, 1869 yılında yaptığı *Pandora (Resim 2.63.)* adlı eserinde ataerkil düzene tehdit oluşturan kadın, kutunun kapağını açarak dünyaya tüm kötülükleri yayan olarak yansıtılmaktadır.<sup>810</sup> Rossetti, naif kadını resmetmeden önce, Ortaçağ’da Jean Cousin’in *İlk Pandora Havva (Resim 2.64.)* adlı eserinde de etkileyici, idealleştirilmiş bir kadın vücudu, bir kurukafa, bir elma dalı, Pandora’nın kutusu ve bir yılanla birlikte gösterilmektedir. Böylece kusursuz çıplak bedene, mitoloji’den Kutsal Kitap’tan, eski ve çağdaş tarihten alınan, tümü *femme fatale* teması üzerine çok sayıda olumsuz imge eşlik

<sup>806</sup>Fatmagül Berktaş, a.g.e., s. 137.

<sup>807</sup>Betül Serbest Yılmaz, a.g.e., s. 678.

<sup>808</sup>Pierre Brunel, “Resim, Gravür ve Heykel -Öncüler” (Çev. Özdemir İnce), *Sembolizm Sanat Ansiklopedisi*, (Haz. Jean Cassou), Remzi Kitabevi, İstanbul 2006, s. 142.

<sup>809</sup>Anonim, <https://www.sanatin Yolculugu.com/franz-von-stuck-gunah-tablosu/> (Erişim Tarihi: 13.03.2019).

<sup>810</sup>Özlem Uzundemir, a.g.e., s. 69.

eder.<sup>811</sup> *Pandora* simgesi lanetli kadın ırkının ve erkeklerin katlanmak zorunda olduğu bir belanın ilk temsilcisidir. Kadının karşı konulamaz cinselliği erkeklerin kötü duruma düşmelerinin başlangıcı olmuştur.<sup>812</sup>

*Femme fatale* ya da *azize*, *günahkâr* ya da *Ophelia*, *Chastity* ya da *şeytan* (Fransızca da *diable*)- bu isimler tüm cevaplar ve kullanılan üslup cihazlarında oldukça farklı şekillerde açık bir şekilde çözülemeyen bir bilmeceyi yorumlayan, tüm sanatçılar tarafından ortaya atılan bir soru olarak görülmektedir. Bu sorgulama, hayal edilebilecek hemen hemen her materyalde baştan çıkarıcı derecede güzel yaratım olmaktan çıkmadan, tamamen teşvik edici görünmektedir. Her ikisi de adil cinsiyetle kolayca ilişkilendirilen lüks objeler ve mücevherler, konuyu hem mayalamaya hem de malzemeye uygun bir şekilde nakledilmektedir. Özellikle uyum ve sinestezi arzusunu da tatmin etmek için uygun ortamlar oluşturulmaktadır. Wilde, yapıtlarında, Enrique Gomez Carrillo<sup>813</sup> olduğu gibi, tüm erkek korkularının ve arzularının yüceltildiği Salomé'nin sansasyonel bir tasvirini sunduğu bilinmektedir.<sup>814</sup> Salomé birçok Ortaçağ efsanesinde, cadıların kraliçesi ve gece toplantılarını düzenleyen kişi olarak ortaya çıkar.<sup>815</sup>

1880'lerde ölüm arzulayan, baştan çıkarıcı ölümcül kadın figürlerini ortaya koyan simbolist sanatın yerini zaman içerisinde natüralist sanatın verimli ve yaşam veren kadın güçlerinin yüceltilmesine bırakıldı. Bu yüzden 1880'lerin sonlarında Fransa'da şeytani ve yıkıcı kadın imgeleri, simgesel resimde ve edebiyatta kullanılan korku unsuru olarak zamanla yok olmaya başladı. 1890'ların başlarında Fransız yazar, zanaatkâr ve ressamlar kadın verimliliğini ve ev içi dekorasyonlarındaki samimi havayı övmek ve yüceltmektedirler. 1900 yılında bir sergi için Albert Besnard'ın *Petit Palais*'nin tavanına

<sup>811</sup>Françoise Borin, "Tasvirlerle Yargıya Varmak", *Kadınların Tarihi: Rönesans ve Aydınlanma Çağı Paradoksları*, (Çev. Ahmet Fethi), Cilt III, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 2005, s. 186.

<sup>812</sup>Betül Serbest Yılmaz, a.g.e., s. 672.

<sup>813</sup>Fransız edebiyat eleştirmeni, yazar, gazeteci ve diplomattır. Fransa'da İspanyol yazar Alfredo Vicenti sayesinde gazeteci oldu. Ayrıca James Joyce, Oscar Wilde, Emile Zola gibi birçok Parisli edebi yazarlarla tanıştı. Aynı zamanda entelektüel ve fiziksel güçlü yönleri göz önüne alındığında, Gómez Carrillo, sanatçılar, yazarlar ve Fransız sosyalistleriyle ilişkilerinin uzun bir listesini yaptığı kadınlar arasında çok popülerdi.

<sup>814</sup>Salomé tasvirine göre; *Sadece Gustave Moreau'nun resmi onun ruhunu perdeden kaldırdı. Hayallerinin efsanevi dans prensesi, Huysmans'ın ünlü sözlerini bize sık sık tekrarladı. Neredeyse çıplak, dansın çıldırması olduğu halde, perdeler geri çekildi, brokoliler yere düştü ve sadece daha fazla mücevher vücudu kapladı. Çok küçük bir kuşak kalçalarını kucaklar ve göğüsleri arasında kıymetli bir mücevher bir yıldız gibi parlar, süs zincirleri bellerinin altından ve kadının cinsel organı ışıltısı zümrüt'ünün gölgesinden aşağıya doğru kıvrılır. Birkaç yıl sonra, uykusuzluk, ateş ve hapisane hücreesindeki açlık saatlerinde Wilde, sözlerini mekanik olarak tekrarladı: Göğüslerinin arasında değerli bir mücevher, bir yıldız gibi parlıyordu.* [Bkz. Gabriele Fahr-Becker, a.g.e., ss. 85, 87.]

<sup>815</sup>Françoise Borin, a.g.e., s. 199.

yaptığı melek (**Resim 2.65.**) resmi, *femme fatale*'ye aykırı bir yapıtı oldu. Bu aykırı yapıtta,

Fransız Devrimi'nin özgürlük mirası ve cumhuriyetin geleneksel simgesi olan Marianne politikadan arındırılmış ve erotik bir hale sokulmuştur. (...) [Melek figürü üzerindeki] kırmızı, Marianne'ın şeffaf giysisini oluşturmaktadır. 1900 yılının Marianne'ı gökyüzüne zıplamakta, yanında çocuğa benzeyen bir figür bulunmaktadır. Doğayla bütünleşmiş ve anaçtır; cinselliği açıktır: Bu üçlü özelliğin [XIX. yüzyıl] Fransası'nda son derece çekici bir karışım<sup>816</sup>

olarak yansımaktadır. Böylelikle hem devrimci avantgard dünyasında hem de muhafazakâr akademik yaşamda görsel sanatlarla uğraşanlar kadınlığın yüceliğini ve içselleştirilmiş sembolik imgelere yer verildiği görülmektedir. Bu imgeler Fransız sanatçıların tümü sanatla zanaatı yeniden bütünleştirmeyi amaçlayan bir akım olan Art Nouveau ile ilişkilendirilmektedir. Fransız Art Nouveau akımı bağımsız bir avantgarde akımı değil, tasarım reformu için başlatılan bir hareket niteliği taşıyan dekoratif yeniliğin merkezidir.<sup>817</sup> Elbette bu kadınsı imgeler kuşkusuz pek çok erkekle ilişkisi olan; ancak diğer yandan onların ruhlarının temelinde kendini tümüyle vermek istemeyen bakirelerdir (...) [ve] belki de *Kutsal Bakire*'ler, Ishtar rahibelerinin hiç de o kadar uzağında değildirler: İçlerinde kadın olarak varoluşun bir biçimini, önemli bir ifade biçimini barındırmaktadırlar.<sup>818</sup>

Nitekim dönemin burjuva ideolojisinde kadının bir dereceye kadar geleneksel durumu, duygusal açılmaları frenlemiş olmalı; ama onurlandırılmış, büyük saygı görmüş ve her zamankinden daha çok övülmüştür. Kadın, Piyanist Robert Schumann'ın *Aşk ve Bir Kadının Yaşamı*'ni adlı bestesinde eşine ve duyarlı annesine, Adrian Ludwig Richter'in ya da Moritz von Schwind'in gravürlerinin sadık ve gözü yaşlı nişanlısı ve ayrıca Jean Auguste Dominique Ingres, François Gérard ve İngiliz ressamlarının betimlediği büyük kahraman Jeanne d'Arc'dır. Bu yüzden sanat ve edebiyatta yankısını bulan, kadınla ilgili bir romantik söylence olarak gelişmiş oldu. Çünkü kadın acı kaynağı ve karşı konulmaz kadın çizgisi, sembolizm de başarıyla kullanılmadan önce, romantizm'le birlikte doğmuştur.<sup>819</sup>

<sup>816</sup>Debra Silverman, "Yeni Kadın Ondokuzuncu Yüzyıl Sonu Fransa'sında Feminizm ve Bezeme (Dekoratif) Sanatlar," (Haz. Lynn Hunt), *Erotizm ve Politika*, (Çev. Ayşe Lahur Kırtunç), Kabalcı Yayınevi, İstanbul 1996, s. 190.

<sup>817</sup>A.g.e., ss. 189,190,192.

<sup>818</sup>Dörthe Binkert, *Melankoli Kadındır*, (Çev. İlknur İgan), Ayrıntı Yayınları, İstanbul 1995, ss. 59, 60.

<sup>819</sup>Gilles Tiber, "Romantizm ve Fransız Devrimi" (Çev. Özdemir İnce), *Romantizm Sanat Ansiklopedisi*, (Haz. Francis Claudon), Remzi Kitabevi, İstanbul 2006, s. 24.

Jeanne d’Arc tarihsel bir figür olarak, dramatik malzemeye tüm sanat alanında yer almaktadır. Jeanne d’Arc’ın bir halk kahramanı olması ve tarihsel çatışmanın din, devlet ve millet ideolojileri üçgeninde gelişmesi, Jeanne d’Arc ve hayatını bulunmaz bir dramatik ve melankolik malzeme yapmıştır. Tiyatro da Bernard Shaw’un *Ermiş Jeanne*’ı, Bertolt Brecht’in *Mezbahaların Kutsal Johanna*’sı, Simone Machard’ın *Düşleri* ve Anna Seghers’in radyo oyununda uyarladığı *Jeanne d’Arc 1431 Rouen Duruşması* ve Schiller’in *Orléans’lı Bakire* adlı oyunu Jeanne d’Arc üzerine yazılmış oyunlardan bazılarıdır.<sup>820</sup> Ayrıca Batı tarihinin en ünlü bakirelerinden olan ve kilise tarafından yakılıp sonrasında azize ilan edilen Jeanne d’Arc’ın<sup>821</sup> sanat eserlerine ve özellikle Art Nouveau’nun üslupsal özellikleriyle ifade edilerek Gotiğin ve Romensk evrenin yeniden canlandırıldığı veyahut Modernite’ye uyarlandığı görülebilmektedir. Kuşkusuz yeni klasikçiliğin bir değeri olarak yeniden hatırlanan Şövalyelik ve Bakire Meryem kutsallığının birleştirildiği savaşçı kadın modeli olarak Modern Klasikçiliğin bir sanat önerisi olarak Fransız ressam Ingres’in *VII. Charles’in taç giyme töreni üzerine Jeanne d’Arc*<sup>822</sup> tablosu: Zafer ve gücün, zarif bir güzelliğe sahip olan kadın kahramanı duyarlı ve kusursuz bir üslupla tuvale yansıtmıştır (**Resim 2.66.**). Tabloda melankolik duruşu ile yansıtılan kadın kahraman, karanlık ve aydınlıkta, ışık ve gölge oyunları içerisinde

<sup>820</sup>Tuğçe Gözde Pelister, “Tarihsel Gerçeklik ve Dram İlişkisi: Gerçek ya da Yapıntı Karakter Olarak Jeanne d’Arc”, *Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi*, Sayı: 11, 2013, s. 30.

<sup>821</sup>Yaklaşık olarak 1412’lerde Lorraine’de bir taşra köyü olan Domremy’de doğan Orleanslı Jeanne, babası Jacques d’Arc ve annesi Isabeau d’Arc, Domremy’de hatırı sayılır büyüklükte hayvan sürüleri olan saygın köylülerdi. Kimi ressamlar Jeanne’ı babasının koyun sürüsünü güderken resmetmişlerdir. Baba Jacques’in tarlalarda onunla beraber çalışan üç tane oğlu ve iki tane daha kızı vardı. Bazı kaynaklara göre Jeanne bu kızların küçüğü, bazılarına göre ise büyüğüdür. Aile yaşantıları hakkında epey bilgi bulunmamasına rağmen bu kırsal yaşantıda kızlar, daha fakir olan köylü ailelerin çocukları gibi çiftlik hayatının kaba işlerinde çalıştırılmadıkları bilinmektedir. Anne Isabeau d’Arc, çocuklarının eğitiminden sorumlu bir annedir. Anne d’Arc, evinin pencere kenarında masada otururken anlattığı masallar ve efsaneler, kutsal kitaptan hikâyeler ile Jeanne, önünde garip bir gelecek olan kızın eğitimi işte böyle başladı. d’Arc Ailesi Tanrı’ya ve insanlara hizmet etmekten memnundular; çünkü köyde ne zaman biri hastalansa, bir çocuk kızamığa yakalansa ya da bir asker savaşta yaralansa hiç şüphesiz yardıma hazırdılar. Jeanne’in en çok zevk aldığı işlerden bir tanesi küçük karanlık kilisede dua etmektir. Erken saatlerde ilk duasını ederken sabah güneşi onun üzerine parlak zırhı içinde, mızrağı ile canavarı öldüren Kutsal Michael’in ya da elinde haçla aynı canavarın üstesinden gelen Aziz Margaret’in (bir savaşçı aziz değildi, fakat canavarı haçla alt ediş, baş meleğin ikiz ruhu taşıdığı söylenebilir) görüntüsünü yansıtırırdı. O yüzden Jeanne’in hayal gücünün ötesinde inandığı azizlerin ihtişamını veren şey aşk, şöhrat ya da sonsuza dek mutlu yaşamak değil, fedakârlık ve acı çekmektir. Jeanne bunlardan etkilenmiş, göremese de kulağına çalınan zalimlikler, çekilen acılar onu etkilemeye başlamıştı. Sessizliğini korusa da kalbinde bir ateş yanıyordu. Tanrı aşkı ve siyasi milliyetçilikle ilgisi olmayan arzusu olarak yorumlanabilecek vatan aşkı onun hayatının başlıca iki ilkesiydi. Çünkü milli kurtarıcı Jeanne Fransa’nın en uç bölgesinde yaşamaktadır. Bunun anlamı sınırlara yakın yaşayan insanların, düşmanlıklara daha az maruz kalan iç bölge insanlarına oranla daha vatanperver olmalarıdır ki bu yüzden Jeanne, en iyi bilinen vatan sevgisi ile ortaya çıkmaktadır. [Bkz. Margaret Oliphant, *Kutsal Bakire Jan Dark Yaşamı ve Ölümü*, (Çev. Şebnem Duran), İlya Yayınları, Mitoloji Dizisi-32, İzmir 2009, ss. 11-16.]

<sup>822</sup>Ingres’in Jeanne d’Arc tablosu üzerinde çalışırken evlendiği ikinci karısı *Delphine*’dir. [Bkz. Karin H. Grimme, *Jean-Auguste-Dominique Ingres*, Taschen, Los Angeles, s. 74.]

gösterilmektedir. Ressam bu ışık-gölge oyunuyla adeta Jeanne'nın görüntüsünde belirgin heykelimsi, bir modle-hacim çalışması örneği göstermektedir. Burada verilen rölyef etkisi ile yaratılan hacim yanılmasıyla Jeanne'nın parlak ve mağrur yüzünde tarihsel kahramanlığının ön plana çıkarıldığı görülmektedir. Miğferi sağ ayağının yanında çıkarılmış olarak elinde sancakla betimlenmiş olan kadın şövalyenin kırılğan gövdesi, üzerine çektiği zırhla sarılmış olarak Ortaçağ'ın erdemini (*virtue*) hatırlatmaktadır.<sup>823</sup> Ona ve onun nezdinde;

Fransa'ya yakıştırılan heyecana, telaşa (...) uçarı bir kalp ve zihne karşı daima üstünlük kazanan basiret, dayanıklılık ve azmine dikkat çekmek [ve] onun hikâyesini bir peri masalı olarak adlandırmak ona saygısızlık etmek olur; bu ete kemiğe bürünmüş bir hayaldir, bir ölümlünün en uçuk hayallerinin sınırlarını bile zorlayan bir düşür. Fransa'nın bakiresi benzerleri arasında bu dünyada kendini tam olarak ifade edebilmiş tek örnektir. (...) O, imkânsızın vücut bulmuş şeklidir. O, her ırkta, sadece dış güçler tarafından değil; doğası gereği de sınırlanan, hayal kuran kızların olmayı arzu ettiği kişidir...<sup>824</sup>

Bu yüzden Antik Dünyadan Ortaçağ Uygarlığına ve hatta XX. yüzyılın süper kahramanlarına kadar birçok kurgusal karakterde silahlı kadın tasvirleri sadece yüksek sanatın (edebiyat, resim, heykel vb.) değil aynı zamanda popüler kültürün (Pop-art, çizgi romanlar ve illüstrasyonlar) pek çok alanında yok değildi. Örneğin Amazonlar, Batı Avrupa edebiyatının bir parçasıyken, sancaklı, zırhlı ve korkusuz Jeanne d'Arc anlatımları, Fransızlara bir kadın kahraman modelinin erkekleri savaşa götürmede propagandist anlamda ne kadar başarılı olabileceğini de kanıtlamıştır. Bilhassa Jeanne'nın bir şövalye gibi (*masculine*) erkeksi bir biçimde giyinirken bile kadınlığını ve dolayısıyla cinsiyetini gizlemeyerek açıkça XVII. yüzyılda savaşa giden birkaç Fransız kadınına -savaşkan kadın rolünde- model olmayı başarmıştır. Oysa o dönemlerin İngiltere, Fransa ve Hollandası'nda bir orduya ya da donanmaya katılmak isteyen kadınlar için alışılmış hile; cinsiyetine dair kimliğini gizlemek ve bir erkek gibi görünmektir.<sup>825</sup> Ancak kadınlar böylelikle majist kültürün ve onun kadının doğurganlığına karşıt olan yok etmenin başat kültüründe yer alan savaşın ve ölümcül mücadelenin dünyasına dâhil olabilirler. Fakat Jeanne d'Arc da dişil bir kadın olarak doğurganlığının ötesinde bu ölümcül ve yok edici dünyaya *imkânsızın vücut bulmuş ifadesi* olarak bizzat kendi bakir cinsiyeti ile katılmış olur.

<sup>823</sup>Anonim, "Joan of Arc on the coronation of Charles VII by Jean Auguste Dominique Ingres," <https://painting-planet.com>, (Erişim Tarihi: 02.04.2019).

<sup>824</sup>Margaret Oliphant, *Kutsal Bakire Jan Dark Yaşamı ve Ölümü*, (Çev. Şebnem Duran), İlya Yayınları, Mitoloji Dizisi-32, İzmir 2009, s. 10.

<sup>825</sup>Natalie Zemon Davis, "Siyasette Kadınlar", *Kadınların Tarihi: Rönesans ve Aydınlanma Çağı Paradoksları*, (Çev. Ahmet Fethi), Cilt III, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 2005, s. 161.

Böylece on üç yaşından itibaren Tanrı'nın istilacı sesini inanç adına dünyaya duyuran ve yayan başarılarına imza atan bir bakire olarak evrensel sevgiye olanak sunduğu kadar dini fanatiklere kutsallaştırma ile birlikte ibadet etme olanağı da vermektedir. Jeanne ile konuşan azizler; *Aziz Michael*, *Azize Katharina* ve *Azize Margareta*'dır ve ondan büyük şeyler bekliyordular. Bu yüzden kendi iç telkinlerine mutlak olarak yoğunlaşarak görevinin üstesinden gelebileceğine inanmaktaydı.<sup>826</sup>

Fransız ressam Eugène Romain Thirion (1839-1910), 1876'da yaptığı *Jeanne d'Arc, Melek Michael'dan Mesaj* adlı eserinde (**Resim 2.67.**); daha on üç yaşında iken henüz çocuksu yüzlü, narin görünüşlü, bütün gücünü Tanrı'dan alan, dinden esinlenen, tanrısal ruhun coşkusuna kapıldığında eylemlerinde de sözlerinde de şiirselleşen, konuşmalarında kâh hayranlık uyandıran bir deha, kâh Tanrı'nın kendisine açıklamamış olduğu şeylerde mutlak bir cehalet sergileyen genç bir kız resimlemiştir.<sup>827</sup> Ayrıca resimde baş melek Micheal, kayanın üzerinde oturan kahramanın kulağına fısıldayan ve arkasında diğer meleklerin savaş için trompet çalmaktadır. Thirion, Jeanne d'Arc eserine benzer diğer bir sanatçı Brezilyalı Ressam Pedro Américo (1843-1905)'dir. Brezilya'nın en önemli akademik ressamlarından biri olan Américo, *Jeanne d'Arc* (**Resim 2.68.**) adlı yapıtında da baş meleğin Jeanne'e Tanrı'nın buyruğunu mutlak bir dinleyişi olarak sergilemektedir. Sanatçının resminde yer alan on üç yaşlarında Jeanne,

her zamanki gibi gençliğin tüm masumiyeti ile bahçede oturuyor ve hayaller kuruyordu. Kafası şüphesiz tüm o merak ve isteklerle karmakarışıktır. (...) Mevsimlerden yazdı ve öğleden sonraydı, yani tam hayallere dalma vaktiydi. Bu manzarayı hayal etmek zor olmasa gerek; attığı ekmek kırıntıları ile kuşları besleyen küçük bir kız. (...) Yaptığı işi bırakıp başını kaldırınca gökyüzünün değiştiğini fark etti, havada onun için yeni olan bir şeyler vardı. Onunla kilise arasında bir ışık parladı. (...) Bu ışığın içinden hiç aşına olmadığı bir ses geldi. *Jeanne iyi biri ol!* (...) Küçük kız korkmuştu; fakat çok geçmeden kendi kendini yatıştırdı. Duyduğu ses kutsal bir sestir.<sup>828</sup>

Bu yüzden Jeanne, kutsal seslerin etkisinde kalarak kendini zorlu bir görevin içinde bulur. Bu görev Veliht Prensi Charles'la bağlantı kurarak, onu Reims'de Fransa Kralı olarak taç giyeceğini şu sözleriyle dile getirir; *Sayın Veliht, bendeniz Jeanne. Buraya Cennetin Kralı tarafından Reims'da kutsanacağımızı ve taç giyeceğinizi, aynı zamanda Fransa'nın kralı olan Cennetin Kralının vekili olacağınızı bildirmek için*

<sup>826</sup>Dörthe Binkert, a.g.e., s. 60.

<sup>827</sup>Madame de Staël, *Almanya Üzerine*, (Çev. Hasan Aydın Karahasan), Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 2017, s. 252.

<sup>828</sup>Margaret Oliphant, a.g.e., s. 20,21.



*gönderildim.* Charles'ın huzurunda bu sözleriyle içtenliğini ve inancını ortaya koymuştu.<sup>829</sup>

Rossetti'nin *Jeanne d'Arc Teslim Kılıcını Öpüyor* (**Resim 2.69.**) adlı eserinde Jeanne, kaderinde yer alan kılıcı nerede bulacağını iyi bilmekteydi. Çünkü *Aziz Catherine Kilisesi*'nin yüksek sunağının arkasında gömülü olan kılıcı bulmaktı. Bu olayı mucizevî niteliğinde olarak görmeyen tarihçiler; şövalyelerin silahları ile birlikte gömülmesi yaygın bir gelenek olduğu bilinmekteydi. Bu yüzden Jeanne bu kiliseyi ziyaret ederken ve yolculuğu boyunca kaçırdığı ayinleri telafi etmek için ardı ardına üç ayine katıldığı sırada bir mezar görmüştü veya orada bir defin olduğuna dair bir işaret sezmişti. Gerçekten de kılıç, Jeanne'in söylediği yerde bulundu ve cilalanıp kızıl kadifeden yapılmış kınına koyuldu. Çok önem verdiği Fransa'yı temsil eden sancağı ise, beyaz ketenden dokunmuştu ve ipek saçakları vardı. Sancağın üzerinde, ellerinde bir küre tutan İsa'nın resmi işlenmişti. İsa'nın her iki tarafında melek figürleri diz çökmüş ve en alt tarafta ise Meryem Ana işlenmişti. Bu işlemler Jeanne'e görünen azizler Margaret ve Catherine tarafından kadın kahramana söylenmiştir. Her ne kadar Jeanne, komutan olmaya niyetlenen biri olmasına rağmen, tuhaf bir şekilde sancağı kendisi taşımakta ısrar etti. Çünkü göksel rehberlerinin emrine göre sancağı tutma görevi Jeanne idi.<sup>830</sup>

John Everett Millias'ın 1860'larda yaptığı *Jeanne d'Arc Dua Ederken* (**Resim 2.70.**) adlı tablosunda tarihsel bir temanın en yoğun inancı olarak da görülmektedir. Diz çökmüş bir genç kız figürü üzerinde yarım takım zırh ve kırmızı bir etek giyen Jeanne, Aziz Micheal, Catherine ve Margaret'in seslerinin İngilizlere karşı savaşmak için cesaret verdiği anda yansıtılmıştır. Kompozisyon bakımından Jeanne'nin dramatiksel bir melankolik hali vurgulandığı gibi resmin tüm alanında da hissedilmektedir. Millias, fırçasıyla olağanüstü boyama ile yaptığı bu çalışmasında; Jeanne'in zırhında yansıyan ışıltı vurgusunun dokusu yoğun bir özgünlükle işlemiştir.<sup>831</sup>

Savaş sırasında gösterdiği askeri yetenekleriyle Jeanne, askerleri ve halkı kendisine hayran bırakmaktadır. Halktan ve askerlerden aldığı destekle Orléans'ı İngilizlerden kurtarmak üzere yoluna devan eden Jeanne, basit bir köylü kızı olduğu halde müthiş bir askeri beceriye sahip, iyi yürekli ve dost canlısı olduğu, insanlara huzur

<sup>829</sup>Margaret Oliphant, a.g.e., s. 39,41.

<sup>830</sup>A.g.e., s. 44.

<sup>831</sup>Anonim, "John Everett Millias, Jeanne d'Arc", <http://www.leicestergalleries.com/19th-20th-century-paintings/d/john-everett-millais/11267> (Erişim Tarihi: 13.05.2019).

veren derin bir ifadesi olduğu bilinmektedir.<sup>832</sup> Bu yüzden Orléans'ın Kurtuluşu ve mağlup edilemez İngilizlerin uğradığı hezimet, Fransa'yı uçtan diğerine kadar etkileyecek bir haber olduğu bilinmektedir. Jeanne, halkın morallerini yerine getirdi ve istilacılara nefret duyan ve İngiliz boyunduruğunu alışık olmayan Fransızlara cesaret vermekteydi.<sup>833</sup> Bu cesaret olgusu Fransız akademik ressamı Jean- Jacques Scherrer (1855-1916)'nin *Jeanne d'Arc Orléans'a Gelişi (Resim 2.71.)* adlı eserinde görülmektedir. Sanatçının bu eserinde büyük ölçüde unutulmuş olan tarih resmindeki Jeanne, halkın büyük ilgisi ve zaferi anlatılmaktadır. Ayrıca Orléans halkı, hâlâ 8 Mayıs'ta şehrin etrafında yürüyüş ve şehrin kurtuluşu için Tanrı'ya şükranlarını sunarlar. Bundan böyle bakire Jeanne veya Domremy köylüsü olarak değil, Orléans Bakiresi olarak anılmaktadır.<sup>834</sup> Onun bakireliği yaşamı boyunca Tanrı'nın iradesiydi ve Tanrı istediği sürece dokunulmazdı. Jeanne, o dönemi altüst eden siyasi ve askeri bir görevin; ilişkileri korumayı ve emniyete almayı öngören kadınlık görevlerini çok aşan aktif bir yaşamın hizmetindeydi.<sup>835</sup>

Fransız Ressam Jules Eugène Lenepveu (1819-1898), *Jeanne d'Arc'ın varlığında Reims'deki Charles VII'nin taç giymesi (Resim 2.72.)* adlı eserinde, Ortaçağ'a ait Reims Katedralinde Kral'ın taç giydirildiği sahne olarak betimlenmiştir. Resimde sanatçı, Jeanne sancağını ve kılıcını elinde tutarak, emek verdiği ve çabaladığı amacı ifade eden bir duruşla sergilemektedir. Aynı zamanda Jeanne, her zorluğun üstesinden de gelmeyi başarmış bir izlenim vermektedir. Bu yüzden Jeanne krala verdiği sözü ve kendi kehanetini gerçekleştirmiştir.<sup>836</sup>

Öykünün gidişatından da görülebileceği gibi entrikalar onun yoluna baştan beri çıkıyordu. Orléans'da, gerek savaş meydanında gerekse sarayın salonlarında onu engellemek ve planlarını bozmak için her türlü yola başvuruluyordu. (...) Kendisine karşı yapılan her türlü entrikayı bozuyor, komploların üstesinden geliyor ve komplocuları bozguna uğratiyordu. Fakat Reims'dan sonra tehlikeler giderek daha da büyüdü ve şunu söyleyebiliriz ki etten kemikten yapılmış hiçbir komutanın bu denli çok ve hayret verici kötülük karşısında bir şansı olamazdı. Zaten herhangi bir komutanın oyunlarını bozamayacak kadar tembel ve pısrık olan Charles, üstüne üstlük Jeanne'in etkisinden daima rahatsızlık duymuş ve Jeanne'i kıskanan ve ellerine geçen her fırsatta, Jeanne'in karşı çıkmasına meydan vermeden onu cadı veya sahtekâr olarak damgalamaya istekli danışmanlarla çevrenmişti.<sup>837</sup>

<sup>832</sup>Tuççe Gözde Pelister, a.g.e., s. 30.

<sup>833</sup>Margaret Oliphant, a.g.e., s. 65.

<sup>834</sup>A.g.e., s. 64.

<sup>835</sup>Dörthe Binkert, a.g.e., s. 60.

<sup>836</sup>Margaret Oliphant, a.g.e., ss. 85,89.

<sup>837</sup>A.g.e., s. 91.

Andrea Dworkin,<sup>838</sup> Jeanne d'Arc'ın,<sup>839</sup> kadının toplumsal güçsüzlüğüne karşı başkaldırısı üzerine yazdığı notlarında bunun burjuva anlayışa göre anlamsızlığını vurguladığını Jeanne, dava sırasında şunları söylüyordu: *Kadınlık görevlerine gelince, bunları yerine getiren yeterince kadın var.*<sup>840</sup> Dworkin notlarında Jeanne'in derinden özleştirdiği koruyucu azizler Katharina ve Margareta gibi bakire olduğunu belirtmektedir. Her iki azize de kendilerini isteyen güçlü erkekleri geri çevirmiş ve başları kılıçla kesilerek öldürülmüşlerdir.<sup>841</sup>

Reims'de Kral'a taç giydirdikten sonra işgal altındaki Paris'i kurtarmaya koşan yine Jeanne idi. Fakat 1430 yılında, Jeanne, kehanetlerini gerçekleştirmesine ve gerçekten de alışılmışında bir komutan olarak İngilizlerin müttefiki olan *Compiègne*'de Burgondlular onu esir aldığı anda, kral onun özgürlüğünü satın almak için hiçbir girişimde bulunmamıştır. Jeanne, İngilizlerin siyasi bir düşmanı alt etmek için hizmet ettikleri engizisyonun kurbanı oldu.<sup>842</sup> Ressam Lenepveu'nin *Jeanne d'Arc'ın Yargılanması: Rouen de yakılarak idam edilmesi (Resim 2.73.)* adlı tablosu henüz on dokuz yaşındaki Jeanne'i din düşmanı, şeytani büyücü veya cadı damgası yüzünden yakıldığı sahneyi resimlemiştir. Ortaçağın insanlık düşmanı alevleri, bu yurtsever, demir yürekli kahraman kızın uzun bedenini sardığında son sözleri *Aranızdan herhangi birinin kalbini kırdımsa ondan, kim olursa olsun özür dilerim. Ve benim yaptıklarımın Fransız kralı sorumlu değildir!* oldu ve sonra da *Duyduğum o ilahi sesler beni hiç aldatmadılar!* diye bağırdı.<sup>843</sup> Sonuçta yakılarak öldürülse bile askeri siyasi edimleriyle bir Fransız ulusal devletinin oluşmasının temelinde yer almıştır. Ayrıca görevi boyunca hem erkek giysileri giydi hem de bakire kalarak toplumun son derece kutsal ve gizemli güçler barındıran bir konum olarak görüldü.<sup>844</sup>

Redon'un<sup>845</sup> pastel boya ile yaptığı *Jeanne d'Arc (Resim 2.74.)* adlı çalışmasında kırmızı renk, Jeanne'nin su mavimsi saçından yayılan bir ışın demeti olarak

<sup>838</sup>Liberal Feminist ve yazar olan Amerikalı Andrea Rita Dworkin, tecavüz ve kadına yönelik şiddet biçimlerini pornografi yüzünden olduğunu iddia etmektedir. *Cinsel İlişki* Kitabı'nda Dworkin, kadınların bekâretine dair bir bölümünde Joan of Arc ve toplumlarının kendilerine hükmettiği dar, dar yaşamlarını yaşamayı reddeden bekâr kadınlara ilham veren iki kadın azizden bahsetmektedir.

<sup>839</sup>Bkz. Andrea Dworkin, *Geschlechtsverkehr*, Hamburg 1993, s. 111.

<sup>840</sup>Bkz. Andrea Dworkin, a.g.e., s. 114.

<sup>841</sup>Dörthe Binkert, a.g.e., s. 63.

<sup>842</sup>A.g.e., s. 61.

<sup>843</sup>Burçay Anger, *Tarih Boyunca Erkek Gibi Kadınlar*, Kaynak Yayınları, İstanbul 1998, s. 67.

<sup>844</sup>Dörthe Binkert, a.g.e., s. 61.

<sup>845</sup>Redon'un sanat yaşamına ilişkin en göz alıcı gerçek, özgün bir renk ressamı olmasıdır. Kullandığı renkler kesinlikle yoğun çarpıcıdır. Ancak bu renklerin alımlama sürecinde amaç, yalnızca izleyiciye hitap edilmesinden ziyade; duyguları harekete geçirmesidir.

görülmektedir. Şaşırtıcı bir şekilde bu kırmızı renk, ten rengi tonlarını değiştiren ve Jeanne'nin yüz ifadesindeki maneviyatı pekiştiren ışıltıyla aynıdır. Neredeyse insan, bilinçaltıyla algıladığı menekşe rengini bir kor tanesi olarak resimde görmektedir. Resimdeki renk bileşimin tüm izlerini oluşturan Jeanne'nin başı, karanlığa ve dünyevi boşluğa doğru uçuyormuş gibi görünen hayaletimsi silüetinin bir parçası olarak hissedilmektedir.<sup>846</sup>

Sonuç olarak, Ortaçağ resimlerinde günahkâr figürü genellikle yer alırken; Art Nouveau sanatında kadınların toplum içinde değişen rolleri ve özgürleşen davranışları, akımda kadın figürünün yoğun bir biçimde kullanılmasıyla sonuçlanmıştır. Söz konusu bu estetik anlayışlar doğrultusunda yapılmış mitolojik, teolojik, edebi kurgularda kadın figürlerinin biçim ve içerik açısından benzerliklerini koruduğu saptanmıştır. Erdemli, itaatkâr ve *Kutsal Anne* ile onun tam karşıtı olan şehvetli, günahkâr *Kötü Kadın* erkek izleyiciye uzak durması gereken zaaflar konusunda dersler vermektedir.

Resim kompozisyonlarındaki göstergelerin manüpüle edici tavrını kullanarak erkeklere şehvetin tehlikelerini sebep sonuç ilişkisi içinde veren resimler bu açıdan Art Nouveau'da etkili bir şekilde hissedilmektedir. Korunmaya muhtaç zavallıdan, kaçırılan, tecavüz edilen güçsüz bedenlere, baştan çıkartarak erkeğin hayatını mahveden nemfomanyaktan, eril gücü reddetmesi sonucu dışlanarak canavar ya da cadıya dönüştürülen dişilere kadar geniş bir yelpaze oluşturan resimlerdeki kadın karakterler, dönemlerin siyasi ve politik çekişmeleri içinde bir iktidar meselesi olarak da sanat tarihinde yer almışlardır.

Bu bağlamda Avrupa resim sanatında yer alan Jeanne d'Arc'ın trajik kahramanlık öyküsü, kadın figürün belli bir kavramın sembolü ve kişileştirilmiş olarak bilinen tarih algısıyla yorumlanmıştır. Azize Jeanne'nin, romantik ve çağdaş bir duruşla, gerçekçi bir tarihsel figürün uzun bir aşağılanma sürecini ele alınmaktadır. Bu yüzden Jeanne kaderindeki bu korku dolu yaşamı, hiç bulaşılmaması gereken, büyülerıyla dünyayı alt üst edebilen bir cadı olarak görüldü.<sup>847</sup> Fakat yarattığı mucizelerden çok sadeliği ve soylu

<sup>846</sup>Jon Thompson, *Modern Resim Nasıl Okunur "Modern Ustaları Anlamak"*, (Çev. Firdevs Candil Çulcu), Hayalperest Yayınları, İstanbul 2014, s.76.

<sup>847</sup>Ortaçağ sonlarında Avrupa'da yaşanan cadı ayı çılgınlığının etkisiyle Engizisyon Mahkemesi tarafından görülen bu dava içerdiği siyasi unsurlar nedeniyle büyü ve cadı davalarından ayrılmakla birlikte, Kilise'nin kutsal varlığına ve Katolik inancına karşı suç işlemek, fiziki işkence, ispatlanamayan suçlamalar, yalancı tanıklıklar, sorularla tehdit ve psikolojik baskı, yargılama ve infaz sürecinin bütünlüğü davanın tipik bir engizisyon davası olduğu göstermektedir. Engizisyon mahkemesi, sorgulama sonrasında Jeanne d'Arc şu maddelerde sıralanan fiillerinden dolayı suçlanmaktadır. Jeanne, erkek giysileriyle dolaşarak Tanrı'nın yarattığı bedende başka bir cinsiyeti aramak; ailesinin itirazını karşın

duruşu ile etkileyen Jeanne, Fransa'nın en genci ve belki de en cahili olarak görülmektedir. Bu soylu duruşu onun bakire oluşundaki olağandışı kendine hâkim olma ve cesaret duygularını ortaya çıkarmaktadır. Ayrıca Jeanne bir kadın olarak, onun kişiliğini, iradesini ve kabul ettiği Tanrı'ya bağlı inançlarını zorla kırma girişimini, genel geçerliliği olan ve metaforik bir anlatım biçimi ile tüm sanat alanlarında gösterilmektedir.

### 2.3.1. Klimt, Feure, Mucha'nın Baş döndürücü ve Marazi Kadınları

Dönemin kadınların toplum içinde değişen rolleri ve özgürleşen davranışları, Art Nouveau akımından kadın figürünün yoğun bir biçimde kullanılmasıyla sonuçlanmıştır. Art Nouveau akımının temsilcisi Gustav Klimt, yenilikçi tutumuyla dönemin sanat anlayışını değiştirmiş ve öncü olarak adlandırılmıştır. Resimlerinde kadın formu egemen olmuş, erotizm estetikle doruğa çıkmış, tuvale sığmayan resim anlatımı ile izleyiciyi uç noktalarda sorgulatmış ve renkli, ışıklı, masalsı, gizemli bir dünyaya yolculuk yaptırmayı başarmıştır. Klimt, kadının dış güzelliğinin erotizme ulaşan estetik anlatımın yanında, kadının üstünlüğünü, üretkenliğini, gücünü de ortaya koymuştur. Sanatçının resimlerindeki doğal hayatın içinden gelen duygulu erotizmi seyirciye geçiren özgür anlatımı, dönemin tutucu düşüncesi tarafından eleştirilmiş ahlaksızlıkla suçlanmıştır.<sup>848</sup>

Klimt'in *Pallas Athena* (1898) adlı eseri, bu *femme fatale* prototipini canlandıran bir imgedir (**Resim 2.75.**). Resimdeki asa tutan kadın bilinçdışını, cinsellik tepkilerinin patlayıcı gücünün ipini koparıp coşmasını göstermektedir. Ayrıca tabloda asayı tutan kadın figürü, politik düzen ve uygarca erdemlerin savunucusu Tanrıça Athena, yıkıcı bir cinsel savaşçıya dönüştürülmüştür. Yılanı çağrıştıran kalkanına bürünmüştür ve çıplak bir kızı elinde tutmaktadır.<sup>849</sup> Genç bir kadın tarafından kişiselleştirilen Yunan antikliği, pozunda saf bir yüzgeç sanatı haline gelir. Kıvrıklığın doğrusallığında, dalgalı çizgiler ve

---

evini terk ederek ailesinin onurunu zedelemek; Burgonya Dükü'ne esir düştüğü kaleden kaçma, yani intihar girişiminde bulunmak; Azize Katharina ve Azize Margareta'nın Burgonyalıları artık sevmediği düşüncesi, İngilizlerin tarafını tutmadıkları için İngilizce değil, Fransızca konuştukları iddiasında bulunmak; Tanrı'nın varlığını inkâr eden bir tavır içinde nereden ve kimden geldiği belli olmayan ulvi seslere ibadet etmek; Azize Katharina ve Azize Margareta'nın, bakireliğini korursa kendisini cennete göndereceklerine dair söz verdikleri iddiasında bulunmakla birlikte inatla ısrar ederek kâfirlik yapmakla suçlanmaktadır. Jeanne d'Arc, Engizisyon Mahkemesi'nde Beauves piskoposu Pierre Cauchon ve engizitör Jean Lemaitre başkanlığında görülen davasında cadılık yapmaktan suçlu bulundu ve yakılarak öldürüldü. [Bkz. Haydar Akın, Ortaçağ Avrupası'nda Cadılar ve Cadı Avı, Phoenix Yayınevi, Ankara 2015, s. 246]

<sup>848</sup>Ayfer Uz, "Gustav Klimt'in Tuvale Yansıttığı Renkli Işıklı Masalsı bir Dünya ve Kadın İmgesi: Trakya Üniversitesi Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitim Bölümü Resim-İş Öğretmenliği", Batman Üniversitesi Yaşam Bilimleri Dergisi, Cilt: 1, Sayı: 1, 2012, s. 55.

<http://dergipark.gov.tr/buyasambid/issue/29824/320854> (Erişim Tarihi: 10.10.2017)

<sup>849</sup>Debra Silverman, a.g.e., s. 189.

kadının *femme fatale* olarak yorumlanması, yeni *sentez sanatını* göstermektedir.<sup>850</sup> Bu yeni sentez arayışı, Klimt'in başka bir eserinde de görülmektedir. Bu eser 1899 tarihli *Çıplak Gerçek*<sup>851</sup> adlı yapıtı, dönemin çıplaklık algısı yüzünden çok eleştirilmiştir (**Resim 2.76.**). Çıplaklık algısı,

...tenle, gövdeyle, ruhu saran gövdenin yüzeyiyle başlar. Gövde ister çıplak olsun, ister örtülü, ten ister bir tüy, ister giysinin yakası, bir sırt ya da bir bacakla çevrelenmiş olsun, pek bir şey değişmez. (...) Bütün sorun ressamın kafasındaki yakınlık sınırını aşıp o baş döndürücü yumuşaklığın başladığı noktaya varıp varamadığıdır. Her şey ten ve onu çevreleyen şeyle başlar. Ve her şey orada tamamlanır.<sup>852</sup>

O baş döndürücü nokta, sanatçının *Çıplak Gerçek* tablosundaki genç kadın, kızıl saçlarıyla olan karşıtlıkla iyice belirginleşmiş olan solgun tenini doğallıkla yansıtmaktadır. Ancak bu yansıtıcı doğallığın elinde tuttuğu kürenin cam gibi bakışı, ilk anda çekici görünen vücudunu erişilmez kılmaktadır. Kadının bütünlüğüne bakıldığında, bacaklarına dolanan şeytansı yılan tarafından tehlikeye düşürülmüş ifadesi yer alırken; çizimin belirsizliğinde kaybolmuş sperm hücrelerini çağrıştıran iki narin çiçek ayrıntısı erotik bir anlam kazandırır. Sanatçı resminin üst çerçeve kısmında Friedrich Schiller'den yapılan alıntı yer almaktadır. Bu alıntı sadece Klimt'in ifadesi değil aynı zamanda bütün Sezession'da yer alan eserlerin seçkin karakterini ifade etmektedir: *Eğer davranışlarıyla ve sanat eserleriyle herkesi hoşnut edemiyorsan, az insanı hoşnut et. Herkesi hoşnut etmek dayanılmaz bir şeydir.*<sup>853</sup> Çünkü Klimt, Art Nouveau akımında kadınların estetik cazibesini tanımlarken göz alıcı biçimiyle ve renkleriyle anlatmaktadır. Ayrıca resimlerindeki kadın, bir ifade aracı olduğu gibi aynı zamanda görkemli, süsler içerisinde, doğal, masum, erotik ve estetikdir.<sup>854</sup>

Klimt onları Medusa saçlarıyla ince ve uzun gösterir. Salome'ninki gibi ya da Yudit'inki gibi marazî istekleri vardır. Klimt altın yıldız ve Bizans mozağinin yan yana gelen bütün renkleriyle dolu bir fon üstüne *Melancholia* ikonaları yapmıştır bu kadınlarla. Tuval böylesi bir bolluğu güçlkle kaldırıyor gibidir.<sup>855</sup>

Modernizmin ilk yıllarında yaptığı *Danae* adlı tablosu Argos'un kızı Danae'nin mitolojik öyküsünden esinlenilmiştir (**Resim 2.77.**). Öyküde Zeus, Danae'ye âşık olur ama kıskanç karısı Hera'ya yakalanmamak için, kendini altın yağmurlara dönüşerek onu

<sup>850</sup>Gabriele Fahr-Becker, a.g.e., s. 340.

<sup>851</sup>*Nuda Veritas*

<sup>852</sup>John Berger, *Şiirin Sanatı*, (Çev. Gönül Çapan), Adam Yayınları, İstanbul 1998, s. 36.

<sup>853</sup>Stefano Peccatori ve Stefano Zuffi, *ArtBook Klimt; Altın renkli bir arka ve Sezession*, (Çev. Durdu Kundakçı), Dost Kitabevi, Ankara 2004, ss. 36,37.

<sup>854</sup>Ayfer Uz, a.g.e., s. 58.

<sup>855</sup>Nicole Avril, *Yüzün Romani*, (Çev. Sema Rifat), Doğan Kitap Yayınları, İstanbul 2005, s. 164.

tutkuyla sever.<sup>856</sup> Klimt bu eserinde şaşırtıcı ve göz alıcı bir kompozisyon sergilemektedir. Bu kompozisyondaki kadın,

Saçlarının kıvrılığında uykuya dalmış, eli gerçekleşmesi olanaksız rüyasında kasılmış kalmış. Başı tablonun üst bölümüne itilmiş, gelip çerçeveye çarparak sanki. Bu yüzden de cenin [pozisyonu] durumunda büzülüp kalmış, alnını dayadığı çıplak eti bütün uzamı kaplıyor. Bu altın yağmuru altında teni her yere yayılıyor, boğulmuş gibi görünen yüzü, kaçan bir zevki boş yere arıyor gibi. Duruşu Tiziano'nun *Urbino Venüsü*'ne (**Resim 2.78.**), Manet'nin *Olympia*'sına (**Resim 2.79.**), benziyor. Ama Gustav Klimt'in Danae'si değişim halinde olmak ister ve krizalitinin içinde tutsak olarak yarı yolda kalır.<sup>857</sup>

Klimt gibi, Georges de Feure ve Alphonse Maria Mucha'nın eserlerinde kadın figürleri baş döndürücü, kışkırtıcı ve marazîdirler. Georges de Feure (1868-1943), Art Nouveau ve çiçek kadın tapınmasına kendini adanmış sanatçılardan biridir. 1900 Evrensel Resim Sergisi'ndeki pavyonunun cephesine bezekleme ve mobilya tasarımı çizimleri yapmıştır. Feure çok yapmacık bir kadın tipini, grilerin egemen olduğu yumuşak renklerin uyumunda parıldayan en değerli malzemeleri olan somaki, fildişi, gümüş, kristal, yıldızlı ağaçlar kullanarak süslenme odasından başlayıp kendisini çevreleyen tüm dekorunu tasarladığı *Parisli Kadın* 1900 tipini yaratarak, ince ve yüksek nitelikli erotizm alanında Beardsley'in manevi mirasçısı oldu. Feure tiyatro dünyasında Debussy ile dostluğunu kurarak aynı zamanda Feure, Marcel Schwob'un *Düşlerin Kapısı*<sup>858</sup> adlı kitabın suluboyasını yaptı ve kitabın afişlerin yayımına büyük ölçüde katkıda bulundu.<sup>859</sup> 1897'ye doğru yaptığı *Sonsuzluğu Arayan Kadınlar* (**Resim 2.80.**) adlı eserinde Art Nouveau'nun bitkisel formları bezekleyen sanatçı, Japon sanatının izleri de taşımaktadır. Çünkü Feure, Japon sanatının sofistیک renk kombinasyonlarını keşfetmesi ve Art Nouveau'nun hünerlerine odaklanmıştır. Bu akımda kadın figürleri sanatsal ürüne yansıtan Feure, *Astre Cola*'nın *Carcassone*'daki *Jeanne D'Arc*'daki performansının reklamı için posterini 1896'da yaptı (**Resim 2.81.**). Fransa'da Modern sanatın bu poster çalışma örneklerine *Sanatsal Afiş*<sup>860</sup> olarak kullanılan bir terimdir. 1800'lerin sonundaki sanatçılar, Paris sokaklarını sıvamış reklam panoları ve afişler olarak ortaya çıkmaya başlayan reklam sanatıyla çalışmalarını kitlelere sunma fırsatı buldular. Bu yüzden afiş, sanat halk için çok etkileyiciydi. Henri Toulouse-Lautrec, Alphonse Maria Mucha, Jules

<sup>856</sup>Stefano Peccatori ve Stefano Zuffi, a.g.e., s. 88.

<sup>857</sup>Nicole Avril, a.g.e., s. 164.

<sup>858</sup>*La Porte des rêves*

<sup>859</sup>George Pillement, a.g.e., ss. 76,77.

<sup>860</sup>Fr. *Affiche Artistique*

Chéret, Théophile-Alexandre Steinlen, Pierre Bonnard ve Eugène Grasset gibi sanatçılar, *kitleler için ücretsiz müze* denilen yaratıcı eserlere katkıda bulundular.<sup>861</sup>

Mucha, Paris'te yaşayan Çek asıllı bir ressam ve tasarımcıdır. Eserleri Fransız Art Nouveau'nun gelişiminde önemli rol oynamıştır. Ayrıca Mucha, yeni üslûp anlayışında uygunsuzluk, utanmazlık ve şehvetperestlik düzeye ulaşmayan kadınlar eserlerinde görülmektedir. Tasarımcı, Sarah Bernhardt'ın başrolünü oynadığı Victorien Sardou'nun *Gismonda* piyesinin afişini ismarlaması, 1894 yılını meslek yaşamının dönüm noktası yaptı (**Resim 2.82.**). Afişteki kadın figürünü hem tema hem de oyunculuk yaklaşımını iyi yansıtmaktadır.<sup>862</sup> Afişin ortasında Bernhardt'ı zarif bir sanat simgesi olarak bitki formlarıyla ve dekoratif etkilerle tamamlamaktadır. 1897 yılında yaptığı *Job* adlı posterini Bizans geleneklerini ve çağdaş stildeki unsurları, eşsiz bireysellikle yeni bir sentez oluşturmak için; narin, yumuşak renklerin uygulanması ile birleştirir (**Resim 2.83.**). Ayrıca kadın saçının kalın arabeskleri sadece grafik çalışmalarında değil, aynı zamanda dekoratif tasarımlarda, tekstillerde, iç mekânlarda ve heykel çalışmalarında da bulunmaktadır. *Doğa* başlıklı büst heykeli, stilin tüm özelliklerini içerir (**Resim 2.84.**). Zaman zaman tüm Paris'i yöneten *Belle Epoque* feminen tipinin belirsiz bir şekilde esrarengiz karakterini temsil etmesiyle, Fransa dışında da kadın güzelliği için ideal oldu.<sup>863</sup> Tasarımcı bu etkileri kadınları içeren posterlerindeki esnek ve akıcı çizgilerini güçlü etkiler sağlamak için kullandı. Kadın güzelliğini betimleyen özellikler bolca uçan saç telleri, ağır göz kapaklı gözler, dolgun dudaklar,<sup>864</sup>

uzatılmış figürler, [zarif duruş] ve akıcı tasarım bu yeni sanatsal tarza karşı duyulan ilgiyi artırdı. Bir süre, Mucha'nın yaklaşımını onurlandırmak için Mucha Stili olarak adlandırıldı. Bundan sonra çoğu Avrupa'da gerçekleşen Art Nouveau tarzındaki yeni üretimlerin etkisi zamanla tüm dünyaya yayıldı.<sup>865</sup>

Sonuç olarak, Klimt'in sanatı Art Nouveau akımının temsil etmektedir ve ölümünden sonra da bu akımı etkilemeyi sürdürmüştür. Bu etkiler Klimt'in yağlıboya resimleri tamamen özgün ve özellikle abartıya kaçan görsel bir anlatımı izleyiciyi bırakmaktadır. Özellikle kadın kurgusunu estetik bir çekicilikle ortaya sergilemekle kalmaz; ayrıca farklı anlamlarda yüklemiştir. Bazen kadın mitolojik bir unsurdur, bazen

<sup>861</sup>Anonim, "Jeanne d'Arc-Astre Cola et Carcassone 1896", <http://www.1worlddecor.com/french-poster/1w-art-066-jeannedarc-defeure-1896.htm> (Erişim Tarihi: 21.02.2019).

<sup>862</sup>George Pillement, a.g.e., s. 114.

<sup>863</sup>Gabriele Fahr-Becker, a.g.e., s. 91.

<sup>864</sup>Anonim, "Alphonse Mucha hayatı ve eserleri (1860-1939)", <https://www.istanbulsanatevi.com/sanatcilar/soyadi-m/mucha-alphonse-maria/alphonse-mucha-hayati-ve-eserleri/> (Erişim Tarihi: 22.05.2019).

<sup>865</sup>Susie Hodge, a.g.e., s. 95.



de melankolik, ölüm ve yaşam imgelerinde değişime uğrayan bir süreci temsil etmektedir. Kadınsı Art Nouveau estetiğin temsilcisi Feure, bitkisel motiflerin, kırılğan faunanın ve narin malzemelerin kullanılmasının yanında kadın figürleri birçok sanatsal ürünü olarak Rokoko sanatına benzemektedir. Ustalıkla yaptığı sanatının her alanında kusursuz ve güzel çizgiyi maskelettiğini kanıtladı. Art Nouveau akımında her nesne onun için kadın estetiğiyle doluydu. Diğer yandan, Mucha'nın afişlerinde yaprak ve çiçek bolluğu üzerinde kadın figürü bilinçli olarak doğayla yarışmak isteyen bir öznel süslemeciliği ifade ediyordu. Art Nouveau'da, doğadan esinlenen süsleme ve çizgisel motifler üzerindeki bu vurgu yalnızca dekoratif değildi. Mucha gibi, birçok Art Nouveau sanatçısı için bu stilin özü; ruhsal enerji ve anlam yüklü bir metafor olarak ortaya çıkan desendeki sembolik içerikti. Aslında hem Sembolizm'de hem de Art Nouveau'da betimlenen nesnenin doğası farklıdır. Sembolizm eserlerinde ayrıntılar çoğalmasa, aynı olağandışı ve gerçekdışı etkiyi sağlayacak şekilde iken; Art Nouveau'da süsleyici öğelerin çoğalmasıyla kendini göstermektedir. Akımın dekoratif karakteristiğinin oluşturan temel öğe, enerji yüklü bir hareketle dalgalanan ve bir kamçı vuruşu gibi sonlanan kıvrımlı çizgilerdir. Bu çizgiler ritmin hâkimiyeti altında itaatkâr bir şekilde dengelidirler.

### 2.3.2. Aubrey Vincent Beardsley'in Şehvetperest Kadınları

İngiliz bir illüstratör olan Aubrey Vincent Beardsley (1872 – 1898), sanat ve edebiyatta bütün bir dönemde onun ismi verilmiştir. Bu yüzden 1895 yılında Max Beerbohm, Beardsley'in gücünü zamanın en etkili oluşunu şu cümlesi ile ifadesi etmektedir: *Ben Beardsley dönemine aittim.* Beardsley'in sanatı İngiliz bir hareketin önemli yorumcusu ve edebiyat eserlerini resimlerken; sanatın yıkıcı suçlarını atıfta bulunmaktadır. Sanatını XVIII. yüzyıl baskıları, yunan vazoları, Japon tahta baskıları, Estetik Hareket, Ön-Raphaelcilerden etkilenmiştir.<sup>866</sup> Çoğunlukla siyah mürekkeple yaptığı çizimler grotesk, dekadan ve erotik bir vurguya sahiptir. Oscar Wilde ve James A. McNeill Whistler'in yanı sıra Estetik akımının önde gelen isimlerinden biri olan Beardsley, 1984 yılında Amerikalı yazar Henry Harland ile birlikte *The Yellow Book* adlı bir dergi çıkararak çalışmalarını sürdürmüştür. Sanat editörlüğünü yaptığı derginin aynı zamanda kapak tasarımlarını hazırladı ve dergi için birçok illüstrasyon yaptı. Beardsley,

<sup>866</sup>Anonim, "Aubrey Beardsley (1872-1898): A Centennial Exhibition", The Leonard L. Milberg Gallery for the Graphic Arts/ Harvey S. Firestone Memorial Library, Princeton University Library, 5 October 1998- 8 April 1999).

*Dekadans* ve *Sembolizm*'in İngiliz karşılığı olan *Estetisizm* ile yakından ilişkisi bir bağ kurarak, imgelerinin çoğu mürekkeple yaptı. Bu imgelerde büyük beyaz alanlarla büyük siyah alanların karşıtlığı göze çarpar. Daha sonraki yapıtlarının ana konusu olan karanlık ve sapkın imgeleri ve grotesk erotizmiyle Art Nouveau döneminin en tartışmalı sanatçısı yapmıştır. Çizimlerinin bazıları erotik Japon sanatı *shunga*'dan esinlenmiştir. En ünlü erotik illüstrasyonları tarih ve mitoloji konuları üzerinedir. Bunlar Aristophanes'in *Lysistrata*'sı (**Resim 2.85.**) ve Oscar Wilde'ın *Salome* (**Resim 2.86.**) adlı oyunu için yaptığı çizimlerinde görülmektedir.<sup>867</sup>

Baudelaire'nin *Kötülüğün Çiçekleri*<sup>868</sup> ile William Morris'in yazılarından daha çok ortak noktası vardı; onun güzellik teorisi Baudelaire'deki gibi, kötülüğün estetiğiydi: *Bir hedefim var grotesk. Grotesk değilsem, hiçbir şeyim değildir.* Hatta cinselliği stilize ve gülünç olarak yansıtmaktadır. Eleştirmenler tarafından yüzeysellik ve yaratıcı sanatı bir araya getiremeyeceğini iddia ederek, Beardsley'in *Dandilik*'ini<sup>869</sup> reddettiler. Şaşırtıcı ve inanılmaz tasarımcı bir sanatçısıydı ve kısa yaşamında Art Nouveau'nun gelişimi için temel olan ve bugün tüm grafik tasarım alanları tarafından kuvvetle vurgulanan yeni bir çizim tarzı tasarlamayı başardı. Sembolik çizgiler ve siyahın belirginliği ortaya çıkaran Beardsley, düz bir yüzey boyunca dekoratif çizginin kesilmesinin gerçeğin üç boyutluluğunun yerini aldığı çerçeve ve resimsel düzlemin yeni bir anlayışını sundu. Bütün [Beardsley] tasvirleri, sembolik çizgilerde birleşen siyah ve beyaz yüzeylerin kontrastına dayanan alan ve perspektiften yoksundur. Bu çizgiler şekillerin etrafındaki zarif bir arabeskle kıvrılabilir, ancak figürü çevresinden sert bir şekilde ayırabilmektedir. Her zaman Art Nouveau çizgisinde çok ünlü oldu. Ayrıca bir taslaktan çok daha fazlasını çizdiği figürlerin karakterini ve varlığını ifade ettiği gibi figürlerin hatları belirsizdir. Beardsley, sanatçı ve zihnin sözde paradoksunu birleştirmekle kalmadı, aynı zamanda onun tasavvurunu, zarafeti ve çizimleriyle miras kalan ayrımcılık yasalarını sanatsal olarak kullandı. Dandi'nin sloganı, doğanın dışında her şeydir ve doğruca Beardsley'in çizimlerinin siyah beyaz stiline götüren bir slogandır. Oscar Wilde şöyle dedi: "... daha

<sup>867</sup>Anonim, "Aubrey Beardsley", <http://www.solakkedi.com/illustrasyon/Aubrey%20Beardsley/000.html> (Erişim Tarihi: 22.05.2019).

<sup>868</sup>Fr. *Les Fleurs du mal*

<sup>869</sup>İngiliz hayranlığı sonucu, 1880'den itibaren Fransa'da yaygınlaştı. Anlamı aşırı şıklık, züppelik; duygusuz bir umursamazlık ve aristokratik bir küçümsemeye dile gelen estetik bir slogandır. Sanat ve yapmacık tapıncının savunucusudur. [Bkz. Jean Cassou, *Sembolizm Sanat Ansiklopedisi*, (Çev. Özdemir İnce- İlhan Usmanbaş), Remzi Kitabevi, İstanbul 2006, s. 293.

sonraki bir dönemin, özellikle siyah rengin güzelliğini XIX. yüzyıla keşfetmesiyle özdeşleştireceği... Güneşin ışığı, yalnızca siyahın aksine tam parlaklığını elde eder.”<sup>870</sup>

Sonuç olarak, Beardsley'in kısa hayatı, yüzyılın dönüşünü estetik ve sanatsal olarak şekillendiren tüm unsurları yansıtıyor gibi görünmektedir. Katı bir hiyerarşik kalıpların demokratik bir bütünlüğe yol göstermeye başladığı bir çağda doğal bir şeyi reddeden ve nihai öz-tasavvufi ve mutlak özgünlük için çabalayan o mükemmel, kendisinin iddia ettiği bir kimliğe bürünmüştü. Bu yüzden Beardsley'in kadınları utanmazlık ve şehvetperestliği simgelemektedir. Ayrıca Beardsley, Art Nouveau sanatında kadın yüzünü, kışkırtıcı ve ahlak bozukluğunun egemen olduğu bir stilizasyona dönüştürmüştür.

---

<sup>870</sup>Gabriele Fahr-Becker, a.g.e., ss. 47-50.

## SONUÇ ve ÖNERİLER

Art Nouveau akımının sanat ile endüstrinin hem birbiriyle çelişen taleplerini hem de bir uzlaştırma girişimi ortaya koyarak elde ettiklerini ve bir misyon içerisinde mimariden endüstriyel yaklaşımlara kadar çok çeşitli disiplinlerle birlikte görsel bir geleceğe görünüm kazandırdıkları sonucuna varıldı. Kendi çağının teknolojisine karşı getirdiği alternatif savunusuyla; akımın tarihsel (geçmiş) tarzlar ile doğal motiflere (bitki ve flora formlarına) karşı çifte bir yönelim içerisinde olduğu görüldü. Bununla birlikte akımın fantastik modern materyallerle üretim yapması, kamusal alanlar arasında oluşan boşluğa kültürel geçişin olmazsa olmaz koşulunu yerine getiren bir köprü olduğu görüldü. Tanımlanması oldukça zor olan bu akımın çok çeşitli tarz (üslup) ve stillerden oluşan yapısını tam anlamıyla kavramış olmak olası değildir. Ayrıca belirtmelidir ki belirli temalar ve karakteristik yönleri barındırmasına rağmen bu sanat hareketinin esasen son derece kişisel ve bireysel bir ifade aracı olduğu da görülmüş oldu.

XIX. yüzyılın sonlarında Avrupa ve Kuzey Amerika'da sanatçıların kendi alanlarında bireysel tepkilerini göstermiş olduklarının görülmesi üzerine; Art Nouveau'nun her bakımdan birçok anlamlandırmalara sahip sembolist mesajlarının; ortak bir evrenselliğin izlerini sürdürmekte olduklarını söyleyebiliriz. Akımın bir sanat hareketi olarak Uzak Doğu Japon sanatının yanı sıra kendi Anglosakson Batının geçmiş feodal çağının Gotik sanatından da doğrudan doğruya etkilendiği sonucuna varılır. Bu bakımdan denebilir ki Gotik sanatın, Romantizm'den Sembolizm'e kadar tarihsel stillerin gelişiminde önemli bir rol oynadığı fark edildi. Özellikle Art Nouveau'nun Doğu ve Batının ihtişamlı mimarilerinin kavisli asimetrik süslemelerindeki arabesk motiflerle güçlü bir etkileşim gösterdiği görülmektedir. Mobilya tasarımlarındaki arabesk motifleriyle İngiltere'nin *Arts and Crafts* hareketini ortaya çıkaran Morris'in Kelt yazmalardan esinli grafiksel yapıtlarından büyük ilham alan Art Nouveau, bir akım olarak geçmiş dönemlerin canlandırmasının tarihsel anlamda yeni bir üslubun oluşturulmasındaki rolünün ne kadar önemli olduğu farkedilir. Ancak akımın, Gotik sanatın uzun geçmişinden elde edilen bu modern hassasiyet içerisinde kazandığı ivmenin, -üslup gelişiminin- romantizmin etkileyici gücüne borçlu olduğunu da unutmamak gerekir. Romantizmin reflekslerine sahip olan Art Nouveau akımının sanatçıları, duygularının çağrısına uyma hakkını ve bireysel eğilimini Gotik Romantizm'in öncüleri olan Goya, Blake ve Füssli'den almaktadırlar. Romantiklerin tarih anlayışını da bir ölçüde belirleyen Fransız Devrimi'ne hayranlık duymuş olan ve yapıtlarında hiciv ve

grotesk unsurlar taşıyan bu ressamalar; gerçekliğin zırhını delerek *fantasmagoria* dolu yapıtlarında kurguladıkları fantezilere, rüyalara, maceralara ve aşklara ironi katmışlardır. Romantizmin öncülerinin ironik yapıtlarından oldukça derinden etkilenen Art Nouveau sanatçısı Walter Crane'nin stili, Ortaçağın grotesk ve hiciv dolu çizgisinin Marksist-politik savunucu imgelerini sentezlediği görülür. Crane, sol ve radikal edebiyatın tasarım ve dekorasyonlarıyla proletaryanın en büyük destekçisi olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu esnada toplumsal güçlerin karşı karşıya geldiği ve biriken politik enerjilerin grevlere ve sosyal-ekonomik çatışmalara döndüğü bir ortamda Art Nouveau akımında kadınların Ortaçağ'dan bu yana gelen Kutsal Meryem Ana'nın iffetlilik rolünün yerini *Femme Fatale*: Felakete neden olan ölümcül kadın imajlarına yerini bıraktığı görüldü. Tüm kültürlerde *femme fatale*, Sümerde *İştar*, Tevrat'ta *Havva* ve *Lilith*, *Delilah* ve *Salomé*, Yunan mitolojisinde *Medusa* ile Mısır'da Kraliçe *Kleopatra*, Troia'lı *Helen* ve Shakespeare'in *Othello* ve *Desdemona* da sayılabilir. Medeniyetleri yıkan erotik-nemfoman kadının eril gücü reddeden bu imajı XIX. yüzyıldan itibaren, yükselen burjuvazinin ahlaki değer anlayışı içinde Art Nouveau'da hayli politik bir baskınlık olarak yansıtılmaktaydı. *Femme fatale*, bir nevi çifte kimlik içinde: Kutsal-Günahkâr, Anaç-Eril, Melek-Şeytan, İffetli-İffetsiz ve benzeri karşıtlıklar içinde gösterilmiştir. Bu dönemin kadın hakları hareketlerinin gelişmesi doğrultusunda muhtemelen burjuvazinin iktidarının tepkisi ve korkularının politik bir ifadesi olarak hedeflenen kadının satirik imajı; Lautrec, Feure, Klimt, Rosetti, Burne-Jones ve Mucha'nın eserlerine yansımıştır.

Sonuç olarak Art Nouveau'da kadın, politik bir imge olarak baskın bir karakterdir. Tezin hipotezleri doğrultusunda; ulusal romantizmin Fransız milliyetçiliğinin beslendiği Ortaçağ mitlerinden biri olan Jeanne D'arc'ın geç Gotik Romantizm ve Art Nouveau stiline yansımalarının incelendi. Ortaçağ şövalyeliğinden gelen trajik-kahramanlık öyküsü olan Azize Jeanne'nin Tanrı'nın kutsanmış haçlı şövalyesinin soylu vatansever duruşuyla, dönemin *ölümcül kadın* karakterinin politik bir sosyo-estet karşıtlık gösterdiği sonucuna varıldı. Böylelikle Jeanne d'arc'ın *cesur kutsal kadın* metaforunun Art Nouveau akımının uygulama alanlarına yansımış görsel imajlarının varlığını da kanıtlamış oldu.

## KAYNAKÇA

### **Kitaplar:**

- Akın, Haydar (2015). *Ortaçağ Avrupası'nda Cadılar ve Cadı Avı*. Ankara: Phoenix Yayınevi.
- Aksakal, Hasan (2011). *"Aydınlanma" Çağından "Karanlık" Yüzyıla Politik Romantizm ve Modernite Eleştirileri*. Ankara: Kadim Yayınları.
- Antmen, Ahu (2010). *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Anger, Burçay (1998). *Tarih Boyunca Erkek Gibi Kadınlar*. İstanbul: Kaynak Yayınları.
- Artun, Ali (2012). *Çağdaş Sanatın Örgütlenmesi Estetik Modernizmin Tasfiyesi*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Artun, Ali (2010). *Sanat Manifestoları - Avangard Sanat ve Direniş*. İstanbul: İletişim Yayınları, Sanat & Hayat.
- Ayaydın, Abdullah (2016). *Çeşitli Yönleriyle Çağdaş Sanat Akımları*. Ankara: Nobel Akademik Yayıncılık.
- Batur, Enis (2015). *Karanlıktan Işık Yontanlar 1976-2008 Sanat Üzerine Denemeler*, İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Battersby, Martin (1984). *The Clour Library of Art Art Nouveau 54 Plates in Full Colour*. Italy: The Hamlyn Publishing.
- Berktaş, Fatmagül (2003). *Tarihin Cinsiyeti*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Cohen, Derek (t.y.). *Shakespeare's Culture of Violence, Second Education*, New York: St. Martin's Press, York University.
- Chapman, Guy (1928). *The Travel Diaries of William Beckford of Fonthill*, I pp. 281,82.
- Dellaoglu Besim F. (2010). *Romantik Muamma*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Fahr-Becker, Gabriele (2015). *Art Nouveau*. China: H.F. Ullmann Publishing.
- Fitzgerald, Robert (1997). *Art Nouveau, Architecture & Design Library*. New York: Friedman / Fairfax Publishers.
- Gibson, Michael (2011). *Odilon Redon 1840-1916 The Prince of Dreams*. Germany: Taschen.
- Grimme, Karin H. (t.y.). *Jean- Auguste- Dominique Ingres*. Los Angeles: Taschen.
- Hasol, Doğan (2005). *Ansiklopedik Mimarlık Sözlüğü*. İstanbul: Yapı –Endüstri Merkezi Yayınları.
- Kula, Onur Bilge (2010). *Hegel Estetiği ve Edebiyat Kuramı-I*. İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları, Sayı: 312.
- Moran, Berna (2003). *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Nutku, Özdemir (1995). *Shakespeare Oyunları Üzerine Bir İnceleme: Gecenin Maskesi*, İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.
- Özdemir, Erinç (2004). *Frankenstein'in Yazarı Mary Shelley'nin Romancılığı*. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Schmutzler, Robert (1962). *Art Nouveau*. New York: Harry N. Abrams Inc.

- Şener, Sevda (2010). *Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi*. Ankara: Dost Kitapevi Yayınları.
- Taburoğlu, Özgür (2008). *Dünyevi ve Kutsal*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Tobien, Felicitas (1990). *Art Nouveau Paintings*. U.S.A.: Padre Publishers.
- Turani, Adnan (2005). *Dünya Sanat Tarihi*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Uzundemir, Özlem (2010). *İmgeyi Konuşturmak İngiliz Yazınında Görsel Sanatlar*. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.
- Üstüner, Ali Cengiz (2002). *İspanyol Resim Sanatı*. İstanbul: Engin Yayınları.

**Çeviri kitaplar:**

- Alt, Peter- André (2016). *Aydınlanma ve Psikoloji Şeytanın Yeni Marifetleri*, (Çev. Sabir Yücesoy), İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Aristoteles (2008). *Poetika*. (Çev. İsmail Tunalı), 17. Basım, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Arnold, Matthias (1987). *Lautrec*. (Çev. Dilek Zaptçioğlu), İstanbul: Alan Yayıncılık.
- Avril, Nicole (2005). *Yüzün Romanı*. (Çev. Sema Rifat), İstanbul: Doğan Kitap Yayınları.
- Bahtin, Mihail (2005). *Sanat ve Sorumluluk: İlk Felsefi Denemeler*. (Çev. Cem Soydemir), Sanat ve Kuram Dizisi, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Baudelaire, Charles (2003). *Modern Hayatın Ressamı*. (Çev. Ali Berktaş), İstanbul: İletişim Yayınları.
- Bayard, Pierre (2007). *Hamlet Üzerine Soruşturma: Sağırlar Diyalogu*. (Çev. Muna Cedden), Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Becker, Howard S. (2013). *Sanat Dünyaları*. (Çev. Evren Yılmaz), Sanat ve Kuram Dizisi, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Benjamin, Walter (2011). *Pasajlar*. (Çev. Ahmet Cemal), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Berlin, Isaiah (2010). *Romantikliğin Kökleri*. (Çev. Mete Tunçay), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Berger, John (1998). *Şiirin Sanatı*. (Çev. Gönül Çapan), İstanbul: Adam Yayınları.
- Binkert, Dörthe (1995). *Melankoli Kadındır*. (Çev. İlknur İgan), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Blechman, Max (2007). *Devrimci Romantizm*. (Çev. Bilal Çölgeçen), İstanbul: Versus Kitap.
- Borin, Françoise (2005). "Tasvirlerle Yargıya Varmak", *Kadınların Tarihi: Rönesans ve Aydınlanma Çağı Paradoksları*, (Çev. Ahmet Fethi), Cilt III, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Boyne, Roy (2009). *Foucault ve Derida Aklın Öteki Yüzü*. (Çev. İsmail Yılmaz), Ankara: Bilge Su Yayınları.
- Burke, Edmund (2008). *Yüce ve Güzel Kavramlarımızın Kaynağı Hakkında Felsefi Bir Soruşturma*. (Çev. M. Barış Gümüüşbaş), Ankara: BilgeSu Yayınları.
- Cumming, Robert (2008). *Görsel Rehberler Sanat*. (Çev. A. Işıl Önel, Aslı Çetinkaya), İstanbul: İnkılâp Yayınları.

- Davenport-Hines, Richard (2005). *Gotik: Aşırlık, Dehşet, Kötülük ve Yıkımın Dört Yüz Yılı*. (Çev. Hakan Gür), Ankara: Dost Kitabevi.
- Davis, Natalie Zemon (2005). “Siyasette Kadınlar”, (Çev. Ahmet Fethi), *Kadınların Tarihi: Rönesans ve Aydınlanma Çağı Paradoksları*, Cilt III, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Diderot, Denis (1984). *Kadercı Jaques ile Efendisi*, (Çev. Adnan Cemgil), İstanbul: Sosyal Yayınları.
- Doubt, Bryan (2014). “Uluslararası Gotik,” (Çev. Gizem Aldoğan-Firdevs Candil Çulcu), *Sanatın Tüm Öyküsü*, İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Eco, Umberto, (2006). *Güzelliğin Tarihi*. (Çev. Ali Cevat Akkoyunlu), İstanbul: Doğan Kitapçılık.
- Eco, Umberto, (2012). *Ortaçağ Estetiğinde Sanat ve Güzellik*. (Çev. Kemal Atakay), İstanbul: Can Yayınları.
- Eagleton, Terry (2011). *Kötülük Üzerine Bir Deneme*. (Çev. Şenol Bezci; Ed. Levent Cantek), İstanbul: İletişim Yayınları.
- Elzanowski, Jerzy (2010). *Mimarlık*. (Çev. Derya Nüket Özer), İstanbul: NTV Yayınları.
- Engels, Karl Marx-Friedrich (2013). *Alman İdeolojisi*. (Çev. Tonguç Ok, Olcay Geridönmez), İstanbul: Evrensel Basım Yayın.
- Fischer, Ernst (2003). *Sanatın Gerekliliği*. (Çev. Cevat Çapan), İstanbul: Payel Yayınları.
- Foster, Hal (2011). *Zoraki Güzellik*. (Çev. Şebnem Kaptan), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Freud, Sigmund (2010). *Düşerimin Yorumu II*. (Çev. Emre Kapkın), İstanbul: Payel Yayınları.
- Girard, René (2003). *Şiddet ve Kutsal*. (Çev. Necmiye Alpay), İstanbul: Kanat Kitap Pusula Yayıncılık.
- Goff, Jacques Le (2010). *Ortaçağ Kahramanları*. (Çev. Füsun Önen Pınard), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Gombrich, E. H. (2013). *Sanatın Öyküsü*. (Çev. Erol Erduran-Ömer Erduran), İstanbul: Remzi Kitabevi,
- Gozzoli, Maria Christina (1982). *Gotik Sanatını Tanıyalım*. (Çev. Solmaz Turunç), İstanbul: İnkılap ve Aka Kitabevleri.
- Hauser, Arnold (2006). *Sanatın Toplumsal Tarihi 2*. (Çev. Beliz Güçbilmez), Ankara: Deniz Kitabevi.
- Heath, Duncan; Boreham, Judy (2014). *Romantizm Modern İnsanın Aklını Anlamak için Çizgibilim*. (Çev. Kutlukhan Kutlu), İstanbul: NTV Yayınları.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich (1986). *Seçilmiş Parçalar*. (Çev. Nejat Bozkurt), İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Hesiodos (2012). *İşler ve günler Tanrıların Doğuşu*. (Çev. Furkan Akderin, Ed. Derya Önder), İstanbul: Say Yayınları.
- Hodge, Susie (2015). *Gerçekten Bilmeniz Gereken 50 Sanat Fikri*. (Çev. Emre Gözğü), Ankara: Domingo Yayınları.



- Hollander, Elizabeth (2010). *Oscar Wilde Sanatçı: Eleştirmen, Yalancı, Katil, Estetik ve Etik Üzerine*. (Çev. Esin Soğancılar, Kaya Genç, Fatih Özgüven, Türker Armaner), İstanbul: İletişim Yayınları, Sanat ve Hayat Dizisi 15.
- Huizinga, Johan (1997). *Ortaçağın Günbatımı*. (Çev. Mehmet Ali Kılıçbay), Ankara: İmge Kitabevi.
- Krausse, Anna-Carola (2005). *Rönesans'tan Günümüze Resim Sanatının Öyküsü*. (Çev. Dilek Zaptıcioğlu), İstanbul: Literatür.
- Lebsegue, Morvan (1984). *Camus*. (Çev. Ayşe Kurultay), İstanbul: Alan Yayıncılık.
- Little, Stephen (2006). *İzmler Sanatı Anlamak*. (Çev. Derya Nüket Özer), İstanbul: Yapı Endüstri Merkezi Yayınları.
- Löwy, Michael; Sayre, Robert (2007). *İsyan ve Melankoli Moderniteye karşı Romantizm*. (Çev. Işık Ergüden), İstanbul: Versus Kitap Yayınları.
- Lumholdt, Jan (2015). *Sinema Tutkusu – Lars Von Trier*. (Çev. Selim Özgül) İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Marx, Karl (2005). *1844 El Yazmaları*. (Çev. Kenan Somer), Ankara: Sol Yayınları.
- Melchior- Bonnet, Sabine (2007). *Aynanın Tarihi*. (Çev. İsmail Yerguz), Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Milton, John (2015). *Kayıp Cennet*. (Çev. Enver Günsel), İstanbul: Pegasus Yayınları.
- Oliphant, Margaret (2009). *Kutsal Bakire Jan Dark Yaşamı ve Ölümü*. (Çev. Şebnem Duran), İzmir: İlya Yayınları, Mitoloji Dizisi-32.
- Ruskin, John (2015). *Sanat ve Hayat Üzerine*. (Çev. Eser Bakdur), İstanbul: Kafka Epsilon Yayınları.
- Shakespeare, William (t.y.). *Macbeth*. (Çev. Aksu Büyükatlı), İstanbul: Felsefe Kulübü Yayınları.
- Shiner, Larry (2010). *Sanatın İcadı: Bir Kültür Tarihi*. (Çev. İsmail Türkmen), Sanat ve Kuram Dizisi 7, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Staël, Madame de (2017). *Almanya Üzerine*. (Çev. Hasan Aydın Karahasan), İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Starobinski, Jean (2012). *Özgürlüğün İcadı 1700-1789 ve 1789 Aklın Amblemleri*, (Çev. Haldun Bayrı), İstanbul: Metis Yayınları.
- Thompson, Edward Palmer (2004). *İngiliz İşçi Sınıfının Oluşumu*. (Çev. Uygur Kocabaşoğlu), İstanbul: Birikim Yayınları.
- Thompson, Jon (2014). *Modern Resim Nasıl Okunur “Modern Ustaları Anlamak”*, (Çev. Firdevs Candil Çulcu), İstanbul; Hayalperest Yayınları.
- Werner, Charles (2000). *Kötülük Problemi*. (Çev. Sedat Umran), İstanbul: Kaknüs Yayınları.
- Whitehead, Alfred North (2009). *Sembolizm Anlamı ve Etkileri*. (Çev. Kadir Yılmaz), İstanbul: Şule Yayınları.
- Ziss, Avner (2016). *Estetik Gerçekliğin Sanatsal Özümsemenin Bilimi*. (Çev. Yakup Şahan), İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

**Birden çok yazarlı kaynaklar:**

Zuffi, Stefano; Peccatori, Stefano (2004). *Klimt*. (Çev. Durdu Kundakçı), Ankara: ArtBook Dost Kitabevi Yayınları.

**Makaleler ve ansiklopedi maddeleri:**

Ayaydın, Abdullah (2015). Art Nouveau Akımına 21. Yüzyıl Perspektifinden Bir Bakış. *Karadeniz Teknik Üniversitesi Fatih Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitim Bölümü Resim-İş Eğitimi Anabilim Dalı*, Cilt: 3, Sayı: 6.

Brunel, Pierre (2006). Resim, Gravür ve Heykel –Öncüler. (Çev. Özdemir İnce). *Symbolizm Sanat Ansiklopedisi*. (Haz. Jean Cassou). İstanbul: Remzi Kitabevi.

Cassou, Jean (2006). *Symbolizm Sanat Ansiklopedisi*. (Çev. Özdemir İnce- İlhan Usmanbaş), İstanbul: Remzi Kitabevi.

Civelek, Yusuf (2017). Ferdietçilik, Kolektivizm ve Sanayi Üçgeninde Sanat ve Zanaat: Geleneksel Sanatlar meselesinin Avrupa’da Yükselişi ve Düşüşü. *Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi Mimarlık ve Tasarım Fakültesi, FSM İlmî Araştırmalar İnsan ve Toplum Bilimler Dergisi*, Sayı: 10.

Claudon, Francis (2006). Romantizm. (Çev. Özdemir İnce), *Romantizm Sanat Ansiklopedisi*. İstanbul: Remzi Kitabevi.

İnankur, Z. (1997). Art Nouveau. *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi 3*. Yapı-Endüstri Merkezi Yayınları.

Kadiroğlu, Murat (2014). Neo-Klasik Kahramandan Romantik Kahramana. Batı Kültür ve Edebiyatlarından Romantizm, *Ankara Üniversitesi Yayınları*.

Karadağ, Özlem (2010). Ölmeyi Seçmek: Antigone ve Ophelia’nın Gönüllü Ölümleri. *Litera, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi*, Cilt: 23, Sayı: 1.

Kılıç, Yıldız (2010). Kutsal Damozel: Bir Yaşam Yoksunluğu Metaforu Olarak Ölümün Reddi, *Litera, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi*, Cilt: 23, Sayı: 1.

Kolektif, (1994). Sanat ve Kültür: Dünya. *Thema Larousse Tematik Ansiklopedi*. Sayı: 5, İstanbul: Milliyet Gazetecilik Yayınları.

Nahya, Z. Nilüfer (2011). *İmgeler ve Ötekilleştirme: Cadılar, Yerliler, Avrupalılar*. Atılım Sosyal Bilimler Dergisi, Cilt: 1, Sayı: 1, s. 27-38.

Pelister, Tuğçe Gözde (2014). *Tarihsel Gerçeklik ve Dram İlişkisi: Gerçek ya da Yapıntı Karakter Olarak Jeanne d’Arc*. Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi, Sayı 11.

Pillement, George (2006). Resim, Gravür ve Heykel – Öncüler. (Çev. Özdemir İnce), *Symbolizm Sanat Ansiklopedisi*. (Haz. Jean Cassou), İstanbul: Remzi Kitabevi.

Rona, Zeynep (1997). Art Nouveau. *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi 1*. Yapı-Endüstri Merkezi Yayınları.

Roschitz, Karlheinz (1988). Heykel. (Çev.Özdemir İnce), *Romantizm Sanat Ansiklopedisi*. İstanbul: Remzi Kitabevi.

Tiber, Gilles (2006). Romantizm ve Fransız Devrimi. (Çev. Özdemir İnce), *Romantizm Sanat Ansiklopedisi*, (Haz. Francis Claudon), İstanbul: Remzi Kitabevi.

Tutaş, Nazan (2014/2). *William Blake’de Masumiyet ve Tecrübe: Kuzu ve Kaplan*. Cyprus International University, Folklor/Edebiyat, Cilt: 20, Sayı: 78, s.84.

Yılmaz, Betül Serbest (2017). “Avrupa Resim Sanatında Ölümcül Kadın Figürler”, *İdil Dergisi*, Cilt: 6, Sayı: 30.

**Çeviri makaleler:**

Anonim. (5 October 1998- 8 April 1999). *Aubrey Beardsley (1872-1898): A Centennial Exhibition*. The Leonard L. Milberg Gallery for the Graphic Arts/ Harvey S. Firestone Memorial Library, Princeton University Library.

Boutet, Frédéric (1913). *Seltsame Masken*. Munich.

Butt, John (1963). *The Poems of Alexander Pope*. U.S.A.: Yale Üniversitesi Published.

Cairney, Christopher Thomas (t.y.). *Antagonist Characters in the early Gothic Novel: A Matter of Political Anxiety?*, İstanbul: Doğu Üniversitesi.

Crane, Walter (1896). *Cartoons for The Cause: A Souvenir of the International Socialist Workers and Trade Union Congress*. Londra:1886-96.

Hall, Carol Louise (1985). *Blake and Füsseli: A Study in the Transmission of Ideas*. New York ve Londra, Garland.

Freud, Sigmund (1977). *On Sexuality*. (Der. Angela Richards), *Fetishism 1927*. New York.

Goldscheider, Ludwig (2004). *Roman Portraits*. New York, NY: Phaidon Press, Second Published.

Joliffe, John (1990). *Neglected Genius: the diaries of Benjamin Robert Haydon 1808-1846*, Hutchinson.

Keynes, G. (1966). *The Complete Writings of William Blake*. London: Oxford, UP.

Knowles, John (1831). *The Life and Art of Henry Fuseli*. (Yay. Haz.: H. Colburn ve R. Bentley), Volume III, London.

Manwaring, Elizabeth (1925). *Italian Landscape in Eighteenth Century England*. New York: Oxford University Press.

Marchand, Leslie (yay. haz.) (1982). *Byron's Letters & Journals*. Volume III, Cambridge: Harvard University Press.

Paulson, Ronald (1983). *Representations of Revolution*. Yale Uni.

Schmitt, C. (1925). *Politische Romantik*. Münih ve Leipzig: Verlag von Duncker & Humbolt.

Schmitt, C. (1928). *Romantisme Politique*. Paris: Librairie Valois.

Scott, Grant F. (t.y.). *Shelley, Medusa and the Perils of Ekphrasis*. The Romantic Imagination: Literature and Art in England and Germany.

Silverman, Debora (1989). *Art Nouveau in Fin-de-Siecle France. Politics, Psychology*. Berkeley / Los Angeles: University California Press; s. Xvi + 415. 35.

Silverman, Kaja (1988). *The Acoustic Mirror: The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema*. Bloomington.

Toulouse-Lautrec, Henri de (1972). *Letters 1871-1901 (Mektuplar)*. Paris.

Tomory, Peter (1972). *The Life and Art of Henry Fuseli*. Praeger: Michigan Uni.

Weisberg, Gabriel P. (1990). *French Art Nouveau*. Art Journal, Vol.49, No.4, New Approaches to South Asian Art, pp. 426-429.

***Derleme, yayına hazırlanan ya da editörlüğü yapılmış kitaplar:***

Silverman, Debora (1996). “Yeni Kadın Ondokuzuncu Yüzyıl Sonu Fransa’ında Feminizm ve Bezeme (Dekoratif) Sanatlar,” (Haz. Lynn Hunt), Erotizm ve Politika, (Çev. Ayşe Lahur Kirtunç), İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

***Derleme, yayına hazırlanan ya da editörlüğü yapılmış kitaplardaki makaleler:***

Hobsbawn, Eric J. (1988). Sosyalist İkonografi’de Erkek ve Kadın. (Çev. Albert Benbasat), *Defter (Edebiyat-Tarih-Politik-Felsefe)*. Sayı: 3, s. 7-29.

***Yayınlanmış veya Yayınlanmamış tezler:***

Arıcan, Beril (2012). Grafik Tasarımın Sanata Etkileri. Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Grafik Tasarım Anasanat Dalı, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul.

Çakırusta, Ayşegül (2006). Art Nouveau Bağlamında Kadın İmgesi. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Anabilim Dalı Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul.

Dağistanlı, Ayşe (2014). William Shakespeare’in Macbeth Oyununun İncelenmesi ve Giuseppe Verdi Tarafından Operaya Dönüştürülmesi, Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Opera Anasanat Dalı, Yüksek Lisans Sanat Çalışması Raporu, Ankara.

Daloğlu, Hakan, (2003). Resimde Şiddet İmgeleri / Kültürel Şiddet ve Anti - Estetik Yapı, Danışman Devrim Erbil, Mimar Sinan Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Resim Anasanat Dalı, Yayınlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi İstanbul.

Esen, Cebrail, (2005). Shakespeare Oyunlarındaki Karakterlerin Yorumunda Diksiyon Enerji İlişkisi, Bilkent Üniversitesi Müzik ve Sahne Sanatları Enstitüsü, Tiyatro Ana Sanat Dalı, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara.

Kartal, Bedriye Aylin (2005). Art Nouveau’da İnsan İmgesi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı Yüksek Lisans Tezi, İstanbul.

Kuşoğlu, Z. Aslıhan (2008). 15-18 Yaş Grubunun Görsel Sanat Eğitimi Bakımından William Blake ve Sanatı, Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi, Danışman Tayfun Akkaya, Marmara Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı, Resim-İş Öğretmenliği Bilim Dalı, İstanbul.

Sağkol, Tuna (2014). Alphonse Mucha - Sarah Bernhardt İşbirliği Bağlamında Mucha’nın Afiş Sanatı, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı, Doktora Tezi, İstanbul.

***Yazarı olmayan ansiklopedi maddesi, kitapçık, mahkeme kararı gibi kaynaklar:***

How I became a Socialist (1894). *Political Writings of William Morris*,. (Ed. A.L. Morton), Londra: Lawrence and Wishart, 1979.

Thema Larousse Tematik Ansiklopedi (1994). 5, Sanat ve Kültür: Dünya, İstanbul: Milliyet Gazetecilik Yayınları.

**Web üzerindeki kaynaklar:**

- Akın, Haydar (2014). “Johann Weyer ve Melankolik Cadılar”. Tarih Okulu Dergisi, Yıl: 7, Sayı: XX, ss. 391-414. <DOI No: <http://dx.doi.org/10.14225/John645>> (Erişim Tarihi: 30.09. 2017).
- Akyiğit, Merve. “Ophelia”. <<http://sanatkaravani.com/ophelia/>> (Erişim Tarihi: 09.03.2019).
- Altaş, Cansu (2013). “Poster Ustası Jules Chéret”. <http://birgunbiryerde.blogspot.com/2013/11/poster-ustas-jules-cheret.html#!/2013/11/poster-ustas-julescheret.html>. (Erişim Tarihi: 30.09. 2017).
- Anderson R. D. (1993). Source: The English Historical Review, Vol. 108, No. 428, pp. 750-751, Published by: Oxford University Press, Stable URL: <https://www.jstor.org/stable/574833> Accessed: 13-03-2019 09:03 UTC [Reviewed Work(s): “Art Nouveau in Fin-de-Siècle France. Politics, Psychology, and Style” by Debora L. Silverman].
- Anonim. “XIX. Yüzyıl Avrupasında Sanat, Sembolizm ve Art Nouveau”. <https://tr.khanacademy.org> (Erişim Tarihi: 28.10.2013).
- Anonim. <https://www.antoloji.com/francois-villon/hayati/> (Erişim Tarihi: 31.12.2018).
- Anonim. <https://www.gazeteduvar.com.tr/dunya-forum/2017/12/10/dunya-forum-meczup-ve-dahi-william-blake/> (Erişim Tarihi: 30.11.2018).
- Anonim. <http://mavisozler.blogspot.com/2010/11/francoisvillon.html#!/2010/11/francoisvillon.html> (Erişim Tarihi: 31.12.2018).
- Anonim. “John Ruskin Sözleri”. <https://www.meshursozler.com/meshur-sozleri/388-john-ruskin-sozleri.html> (Erişim Tarihi: 02.06.2019).
- Anonim. “Walter Crane, Working Class Movement Library”, <https://www.wcml.org.uk/our-collections/creativity-and-culture/art/walter-crane/> (Erişim Tarihi: 31.12.2018).
- Anonim. “Gustave Moreau’nun Oedipus ve Sfenksi’nde Sembolik Anlatım”, <https://metinakgun.wordpress.com> (Erişim Tarihi: 01.05.2019).
- Anonim. “Vicdanın Uyanışı (The Awakening Conscience)” – William Holman Hunt, <https://www.sanatabasla.com/2015/02/24/uyanan-vicdan-the-awakening-conscience-hunt/> (Erişim Tarihi: 03.05.2019).
- Anonim. <https://www.tate.org.uk/art/artworks/rossetti-arthurs-tomb-n03283> (Erişim Tarihi: 03.05.2019).
- Anonim. “Yedi Kadın Hikâyesi Ophelia’dan Isabella’ya yedi kadın ve hikâyeleri”. <http://insanvesanat.com/haber-yedi-kadin-hikayesi-341.html> (Erişim Tarihi: 09.03.2019).
- Anonim, <https://resimbiterken.wordpress.com/2014/09/30/edward-burne-jonesin-fatima-eseri/> (Erişim Tarihi: 09.03.2019).
- Anonim, <<https://resimbiterken.wordpress.com/2014/06/17/edward-burne-jonesin-sidonia-von-bork-eseri/>> (Erişim Tarihi: 09.03.2019).
- Anonim, <http://www.solakkedi.com/illustrasyon/walter%20crane/000.html>, (Erişim Tarihi: 09.03.2019).

- Anonim. “Art Nouveau”.  
<http://www.nedirnerededir.com/nedir/Artnouveau#.W4brkY0UnIV>, (Erişim Tarihi: 29.08.2018).
- Anonim. “Ferdinand Hodler, Gece”. <https://www.sanatabasla.com/2016/09/08/gece-night-hodler/>, (Erişim Tarihi: 09.03.2019).
- Anonim. “Highlights of the Münchner Stadtmuseum, Hermann Obrist, Der Peitschenhieb (The Whiplash)”. <https://www.muenchner-stadtmuseum.de/en/muenchner-stadtmuseum/highlights/obristpeitschenhieb.html> (Erişim Tarihi: 28.12.2018).
- Anonim. “Amerika’da Modern Hareket’in Gelişimi”.  
[http://content.lms.sabis.sakarya.edu.tr/11.\\_ve\\_12.hafta-amerikada\\_modern\\_hareketin\\_gelimesi.ppt](http://content.lms.sabis.sakarya.edu.tr/11._ve_12.hafta-amerikada_modern_hareketin_gelimesi.ppt) (Erişim Tarihi: 14.06.2018).
- Anonim (2015). Swann Communications, “Ethel Reed: Talent, Mystery, Tragedy (Ethel Reed: Yetenek, Gizem, Tradeji)”.  
<https://www.swannalleries.com/news/2015/07/ethel-reed-talent-mystery-tragedy/> (Erişim Tarihi: 12.01.2019).
- Anonim, “Ölüm ve Genç Kız”. <https://www.sanatabasla.com/2012/09/25/olum-ve-genc-kiz-death-and-the-maiden-schiele/> (Erişim Tarihi: 26/02/2019).
- Anonim (2013). “Leonardo Bistolfi Symbolist Sculptor”.  
<https://www.tuttartpitturasculturapoesiamusica.com/2013/12/Leonardo-Bistolfi.html> (Erişim Tarihi: 22.01.2019).
- Anonim. [https://en.wikipedia.org/wiki/Duilio\\_Cambellotti](https://en.wikipedia.org/wiki/Duilio_Cambellotti) (Erişim Tarihi: 22.01.2019).
- Anonim. [http://www.aestheticrealism.net/poetry/Muse\\_Who-Should-Deliver-me.html](http://www.aestheticrealism.net/poetry/Muse_Who-Should-Deliver-me.html) (Erişim Tarihi: 07.03.2019).
- Anonim. “William Morris’in Umudun Yolcuları”. <https://www.insanokur.org/umudun-yolculari/>, (Erişim Tarihi: 07.01.2018).
- Anonim. “Arts and Crafts Sanat Akımının Başlangıcı”.  
<https://www.tasarimakademi.org/arts-and-crafts-sanat-akimi.html> (Erişim Tarihi: 09.01.2019).
- Anonim, <https://www.sanatin Yolculugu.com/franz-von-stuck-gunah-tablosu/> (Erişim Tarihi: 13.03.2019).
- Anonim. “Joan of Arc on the coronation of Charles VII by Jean Auguste Dominique Ingres,” <https://painting-planet.com>, (Erişim Tarihi: 02.04.2019).
- Anonim. “John Everett Millais, Jeanne d’Arc”, <http://www.leicestergalleries.com/19th-20th-century-paintings/d/john-everett-millais/11267> (Erişim Tarihi: 13.05.2019).
- Anonim. “Jeanne d’Arc–Astre Cola et Carcassone 1896”,  
<http://www.1worlddecor.com/french-poster/1w-art-066-jeannedarc-defeure-1896.htm> (Erişim Tarihi: 21.02.2019).
- Anonim. “Alphonse Mucha hayatı ve eserleri (1860-1939)”,  
<https://www.istanbulsanatevi.com/sanaticilar/soyadi-m/mucha-alphonse-maria/alphonse-mucha-hayati-ve-eserleri/> (Erişim Tarihi: 22.05.2019).
- Anonim. “Aubrey Beardsley”,  
<http://www.solakkedi.com/illuststasyon/Aubrey%20Beardsley/000.html> (Erişim Tarihi: 22.05.2019).

- Antonio, A. B. (t.y.). "The Definition of the Femme Fatale," <https://eprints.usq.edu.au/28708/1/Antonio%20-%20edited.pdf>, (Erişim Tarihi: 07.03.2019).
- Aslaner, D. Mehmet Demirbaş (2013). "Art Nouveau Mimarlığı". [http://edebiyatlittera.blogspot.com/\(05.05.2013\)](http://edebiyatlittera.blogspot.com/(05.05.2013)). (Erişim Tarihi: 14.10.2018).
- Ayaydın, Abdullah (2015). "Art Nouveau Akımına 21.Yüzyıl Perspektifinden Bir Bakış". [www.ulakbilge.com](http://www.ulakbilge.com), Cilt 3, Sayı 6, Volume 3, Issue 6, (Erişim Tarihi: 14.10.2018).
- Berkas, B. "Jugendstil (Genç Üslup)", <http://sanatokuma.blogspot.com/p/jugendstil.html> (Erişim Tarihi: 20.12.2018).
- Buket, "Melankoli'nin Esin Kaynakları". <<http://www.sanاتبlog.com/melankolinin-esin-kaynaklari/>> (Erişim Tarihi: 09.03.2019).
- Bulut, Büşra. "Kıskançlığın Mitolojik Kurbanı: Medusa". <https://www.wannart.com/kiskancligin-mitolojik-kurbani-medusa/> (Erişim Tarihi: 09.03.2019).
- Easby, Rebecca Jeffrey. "Rossetti'nin Beate Beatrix İsimli Eseri". <https://tr.khanacademy.org/humanities/becoming-modern/victorian-art-architecture/pre-raphaelites/a/rossetti-beata-beatrix> (Erişim Tarihi: 03.05.2019).
- Gencer, Zeynep şenel. "Freud ve Lacan'ın Yorumlarıyla Shakespeare'de Psikanaliz". <<https://dusunbil.com/freud-ve-lacanin-yorumlariyla-shakespearede-psikanaliz/>> (Erişim Tarihi: 09.03.2019).
- Gümüş, Carole G. (1969). "Guenevere'nin Savunması: Daha Açık Bir Yorum. İngiliz Edebiyatı Çalışmaları (1500-1900)". Rice University, Cilt 9, Sayı 4. <https://www.jstor.org/stable/450041> (Erişim Tarihi: 14.10.2018).
- Gürşen, Merve. "19. Yüzyıl İngiltere'sinde Yeni bir Sanat Atağı: Ön Raffaelloculuk". <http://arsizsanat.com/19-yuzyil-ingilteresinde-yeni-bir-sanat-atagi-on-raffaelloculuk/> (Erişim Tarihi: 14.10.2018).
- Haupt, Christina (2015). "Aubrey Beardsley's Illustrations to Oscar Wilde's "Salomé" (1894). A comparison of Beardsley's illustrations to two earlier paintings of the same subject". <https://www.grin.com/document/369411> (Erişim Tarihi: 01.01.2019).
- Heller Steve; Chwast Seymour (1991). Grafik Tarzlar 2: Victoria Dönemi (1835- 1900), Sayı: 48, <http://gmk.org.tr/publications/yazilar/kasim-1987-sayi-1> (Erişim Tarihi: 15.01.2019).
- Leerssen, Joep (2014). "When was Romantic Nationalism? The onset, the long tail, the banal, Antwerp, Belgium". <http://www.spinnet.eu/images/2014-12/whenwasromanticnationalism.pdf>
- Ocakcan, Murat, <http://www.tersninja.com/edebiyat-politika-ve-sinema-ucgeninde-bir-yolculuk-psikocografya-londra-yazilari-merlin-coverly/> (Erişim Tarihi: 30 Mayıs 2013).
- O'Neill, Morna (2012). "Walter Crane ve Dekoratif Sanatın Amaçları". İngiltere: [http://www.branchcollective.org/?ps\\_articles=morna-oneill-on-walter-crane-and-the-aims-of-decorative-art](http://www.branchcollective.org/?ps_articles=morna-oneill-on-walter-crane-and-the-aims-of-decorative-art). (Erişim Tarihi: 31.12.2018).

- Ongpin, Stephen. “Eugène Grasset: The Capture of Joan of Arc at Compiègne: Design for a Stained Glass Window”. <https://www.stephenongpin.com/object/791140/18203/the-capture-of-joan-of-arc-at-compiegne> (Erişim Tarihi: 12.07.2018).
- Şen, Beril. “İspanya’nın Harikalar Diyarı: Barselona”, <http://www.raillife.com.tr/ispanyanin-harikalar-diyari-barselona/> (Erişim Tarihi: 17.01.2019).
- Taggart, Emma (2018). “Meet William Morris: The Most Celebrated Designer of the Art & Crafts Movement”. <https://mymodernmet.com/arts-and-crafts-movement-william-morris/> (Erişim Tarihi: 09.01.2019).
- Tromly, Lucas (2009). “Lady Tiger in a Tea Gown: Decadence, Kitsch, and Faulkner's Femme Fatale.” Source: The Mississippi Quarterly, Vol. 62, No. 3, Special Issue on William Faulkner, pp. 457-477, s. 458. Published by: Mississippi State University Stable, <https://www.jstor.org/stable/26476715> (Erişim Tarihi: 07-03-2019).
- Uz, Ayfer (2012). “Gustav Klimt’in Tuvale Yansıttığı Renkli Işıltılı Masalsı bir Dünya ve Kadın İmgesi: Trakya Üniversitesi Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitim Bölümü Resim-İş Öğretmenliği”, Batman Üniversitesi Yaşam Bilimleri Dergisi, Cilt: 1, Sayı: 1, ss. 56,57. <http://dergipark.gov.tr/buyasambid/issue/29824/320854> (Erişim Tarihi: 10.10.2017).
- Weisberg, Gabriel P. (1990). “French Art Nouveau”, Art Journal, Vol.49, No.4, New Approaches to South Asian Art, , pp. 426-429, Published by College Art Association, <http://www.jstor.org/stable/777145>, (Erişim Tarihi: 06.08.2016).

***Resim listesinde sırasıyla kaynaklar:***

- Richard Davenport-Hines, *Gotik: Aşırılık, Dehşet, Kötülük ve Yıkımın Dört Yüz Yılı*, (Çev. Hakan Gür), Dost Kitabevi, Ankara, 2005, s. 158.  
<https://tr.pinterest.com/pin/503769908309911214/> (10.03.2019).  
<http://www.getty.edu/art/collection/objects/670/salvator-rosa-allegory-of-fortune-italian-about-1658-1659/> (10.03.2019).  
<https://en.wahooart.com/@/8LT6AG-Salvator-Rosa-Death-of-Atilius-Regulus> (10.03.2019).
- Richard Davenport-Hines, (Çev. Hakan Gür), *Gotik: Aşırılık, Dehşet, Kötülük ve Yıkımın Dört Yüz Yılı*, Dost Kitabevi, Ankara, 2005, s. 240.
- Jean Starobinski, (Çev. Haldun Bayrı), *Özgürlüğün İcadı 1700-1789 ve 1789 Aklın Amblemleri*, Metis Yayınları, İstanbul, 2012, s. 233.  
<https://fineartamerica.com/featured/glad-day-or-the-dance-of-albion-william-blake.html> (10.03.2019).  
<https://nalanyilmaz.blogspot.com> (10.03.2019).  
<https://www.sanatabasla.com> (10.03.2019).  
<http://collections.vam.ac.uk/item/O168854/the-redcross-knight-over-ruled-drawing-kent-william/> (10.03.2019).



<http://www.leblebitozu.com/caspar-david-friedrichin-eserleri-ve-hayati/> (11.03.2019).

<https://www.e-skop.com/skopdergi/18-yuzyilda-bozulan-ezber-piranesi/578>  
(11.03.2019).

<http://collections.vam.ac.uk/item/O168854/the-redcross-knight-over-ruled-drawing-kent-william/> (10.03.2019).

E.H. Gombrich, *Sanatın Öyküsü*, (Çev. Erol Erduran – Ömer Erduran), Remzi Kitabevi, İstanbul 2013, s. 484.

Sigrun Paas-Zeidler, *Goya (Caprichos, Desastres, Tauromaquia, Disparates) Reproducción Completa de las cuatro series*, Editör Gustavo Gili, Verlag Gerd Hatje, İspanya 2004, s. 36.

<https://www.tate.org.uk/art/artworks/blake-the-house-of-death-n05060> (25.04.2019).

Jean Starobinski, *Özgürlüğün İcadı 1700-1789 ve 1789 Aklın Amblemleri*, (Çev. Haldun Bayrı), Metis Yayınları, İstanbul, 2012, s. 333.

Jean Starobinski, (Çev. Haldun Bayrı), *Özgürlüğün İcadı 1700-1789 ve 1789 Aklın Amblemleri*, Metis Yayınları, İstanbul, 2012, s. 302.

<https://www.rct.uk/collection/404696/the-death-of-dido> (29.04.2019).

Sigrun Paas-Zeidler, *Goya (Caprichos, Desastres, Tauromaquia, Disparates) Reproducción Completa de las cuatro series*, Editör Gustavo Gili, Verlag Gerd Hatje, İspanya 2004, s. 36.

Richard Davenport-Hines, *Gotik: Aşırılık, Dehşet, Kötülük ve Yıkımın Dört Yüz Yılı*, (Çev. Hakan Gür), Dost Kitabevi, Ankara, 2005, s. 197.

<https://www.khanacademy.org/humanities/becoming-modern/romanticism/romanticism-in-england/a/henry-fuseli-the-nightmare> (29.04.2019).

<https://www.khanacademy.org> (29.04.2019).

Georges Pillement, Claude Noisette de Crauzat, “Romantizm” (Çev. Özdemir İnce), *Romantizm Sanat Ansiklopedisi*, Remzi Kitabevi, İstanbul 2006, s. 79.

<https://www.istanbulsanatevi.com> (29.04.2019).

[https://www.wga.hu/html\\_m/r/rosa/samuel.html](https://www.wga.hu/html_m/r/rosa/samuel.html) (29.04.2019).

Georges Pillement, “Resim, Gravür ve Heykel” (Çev. Özdemir İnce), *Sembolizm Sanat Ansiklopedisi*, Remzi Kitabevi, İstanbul 2006, s. 62.

<https://www.khanacademy.org>

Georges Pillement, “Resim, Gravür ve Heykel” (Çev. Özdemir İnce), *Sembolizm Sanat Ansiklopedisi*, Remzi Kitabevi, İstanbul 2006, s. 90.

<https://www.khanacademy.org>

Georges Pillement, “Resim, Gravür ve Heykel” (Çev. Özdemir İnce), *Sembolizm Sanat Ansiklopedisi*, Remzi Kitabevi, İstanbul 2006, s. 51.

<https://metinakgun.wordpress.com/2016/02/09/gustave-moreaunun-oedipus-ve-sfenksinde-sembolik-anlatim/>

<https://gretchenjoanna.com/tag/edward-burne-jones/>(29.04.2019).

Gabriele Fahr-Becker, *Art Nouveau*, H.F. Ullmann Publishing, China 2015, s. 29.

<https://www.wikiart.org/en/edward-burne-jones/the-princess-sabra-led-to-the-dragon-painting-1866> (29.04.2019).

Robert Cumming, *Görsel Rehberler Sanat*, (Çev. Ayşe Işın Önel, Aslı Çetinkaya) İnkılap Yayınları, Leo, Çin 2008, s. 297.

<http://arsizsanat.com/19-yuzyil-ingilteresinde-yeni-bir-sanat-atagi-on-raffaelloculuk/> (25.04.2019).

<https://www.sanatabasla.com/2015/02/24/uyanan-vicdan-the-awakening-conscience-hunt/> (25.04.2019).

<https://www.tate.org.uk/art/artworks/rossetti-arthurs-tomb-n03283> (25.04.2019).

Özlem Uzundemir, *İmgeyi Konuşturmak İngiliz Yazınında Görsel Sanatlar*, Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, İstanbul, 2010, s. 105.

<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/337500> (25.04.2019).

<http://www.rossettiarchive.org/docs/op33.rap.html> (25.04.2019).

Georges Pillement, “Resim, Gravür ve Heykel” (Çev. Özdemir İnce), *Sembolizm Sanat Ansiklopedisi*, Remzi Kitabevi, İstanbul 2006, s. 51.

<https://www.harvardartmuseums.org/art/297985> (25.04.2019).

<https://www.tate.org.uk/art/artworks/millais-ophelia-n01506> (25.04.2019).

V. Renée, “Sinematik Depresyon: Lars von Trier 'Melancholia'da Zaman ve Mekanı Nasıl Bozuyor?” <https://nofilmschool.com/2016/04/cinematic-depression-lars-von-trier-melancholia>

<https://www.tate.org.uk/art/artworks/burne-jones-king-cophetua-and-the-beggar-maid-n01771> (25.04.2019).

<https://resimbiterken.wordpress.com/2014/09/30/edward-burne-jonesin-fatima-eseri/> (25.04.2019).

<https://www.tate.org.uk/art/artworks/burne-jones-sidonia-von-bork-1560-n05877> (25.04.2019).

<https://www.rct.uk/collection/405777/portrait-of-margherita-paleologo> (25.04.2019).

Gabriele Fahr-Becker, *Art Nouveau*, H.F. Ullmann Publishing, China 2015, s. 51.

<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/345737> (25.04.2019).

<https://artsandculture.google.com/asset/the-lady-of-shalott/> (25.04.2019).

<https://archive.org/details/frogprince00CranA> (25.04.2019).

[https://openlibrary.org/books/OL14013824M/Household\\_stories](https://openlibrary.org/books/OL14013824M/Household_stories) (25.04.2019).

<https://www.abebooks.com/first-edition/SPENSERS-FAERIE-QUEENE-Edited-Thomas-Wise/> (25.04.2019).

[http://www.branchcollective.org/?ps\\_articles=morna-oneill-on-walter-crane-and-the-aims-of-decorative-art](http://www.branchcollective.org/?ps_articles=morna-oneill-on-walter-crane-and-the-aims-of-decorative-art) (25.04.2019).

Timoty Bewes, *Şeyleşme Geç Kapitalizmde Endişe*, (Çev. Deniz Soysal) Metis Yayınları, İstanbul 2008, Kapak Resmi.

Gabriele Fahr-Becker, *Art Nouveau*, H.F. Ullmann Publishing, China 2015, s. 76.

<https://structurae.net/structures/porte-dauphine-metro-station> (25.04.2019).

Georges Pillement, Claude Noisette de Crauzat, “Romantizm” (Çev. Özdemir İnce), *Romantizm Sanat Ansiklopedisi*, Remzi Kitabevi, İstanbul 2006, s. 45.

<https://www.sanatabasla.com/2012/09/11/halka-yol-gosteren-ozgurluk-liberty-leading-the-people-delacroix/> (25.04.2019).

<https://blog.paris-libris.com/grasset-eugene-histoire-des-quatre-fils-aymon-tres-nobles-et-tres-vaillans-chevaliers/>

Georges Pillement, “Resim, Gravür ve Heykel” (Çev. Özdemir İnce), *Sembolizm Sanat Ansiklopedisi*, Remzi Kitabevi, İstanbul 2006, s. 84.

<https://www.stephenongpin.com/object/791140/18203/the-capture-of-joan-of-arc-at-compiegne> (25.04.2019).

[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Grasset,\\_Eug%C3%A9ne\\_-\\_poster.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Grasset,_Eug%C3%A9ne_-_poster.jpg) (25.04.2019).

Georges Pillement, “Resim, Gravür ve Heykel” (Çev. Özdemir İnce), *Sembolizm Sanat Ansiklopedisi*, Remzi Kitabevi, İstanbul 2006, s. 43. (Fotoğraf: Hubert Josse)

<https://www.wikiart.org/en/gustave-moreau/night> (25.04.2019).

Michael Gibson, Odilon Redon 1840-1916 *The Prince of Dreams*, Taschen, Germany, 2011, s. 59

Stephen Little, ... İzmler: Sanatı Anlamak, (Çev. D. Nüket Özer), Yapı-Endüstri Merkezi Yayınları, İstanbul 2006, s. 93.

<https://www.pearlmancollection.org/artwork/the-sacred-grove/> (25.04.2019).

<https://www.istanbulsanatevi.com/sanatcilar/soyadi-t/toulouse-lautrec-henri-de/henri-de-toulouse-lautrec-moulin-rougeda-dans-9263/> (25.04.2019).

<https://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/32.88.15/> (25.04.2019).

<http://collections.lesartsdecoratifs.fr/hippodrome-jeanne-d-arc-pantomime-equestre-a-grand-spectacle> (25.04.2019).

E.H. Gombrich, *Sanatın Öyküsü*, (Çev. Erol Erduran – Ömer Erduran), Remzi Kitabevi, İstanbul 2013, s. 513.

<http://birgul-aydin.blogspot.com/2015/03/pre-raphaelite-on-raffaelloculuk-akm-19.html> (25.04.2019).

<https://diyablog.files.wordpress.com/2014/10/image6.jpg> (25.04.2019).

<https://www.tate.org.uk/art/artworks/morris-la-belle-iseult-n04999> (25.04.2019).

Gabriele Fahr-Becker, *Art Nouveau*, H.F. Ullmann Publishing, China 2015, s. 18.

<https://www.tate.org.uk/art/artworks/rossetti-proserpine-n05064> (25.04.2019).

Georges Pillement, “Resim, Gravür ve Heykel” (Çev. Özdemir İnce), *Sembolizm Sanat Ansiklopedisi*, Remzi Kitabevi, İstanbul 2006, s. 62.

<http://preraphaelitesisterhood.com/the-beguiling-of-merlin/> (25.04.2019).

<http://www.liverpoolmuseums.org.uk/walker/collections/paintings/19c/> (25.04.2019).

Georges Pillement, “Resim, Gravür ve Heykel” (Çev. Özdemir İnce), *Sembolizm Sanat Ansiklopedisi*, Remzi Kitabevi, İstanbul 2006, s. 56.

<https://www.artbook.com/9781908970374.html> (25.04.2019).

Gabriele Fahr-Becker, *Art Nouveau*, H.F. Ullmann Publishing, China 2015, ss. 44,45.

<https://curiator.com/art/walter-crane/neptunes-horses> (25.04.2019).

<http://japonsinemasi.com/tum-dunyaya-vuran-bir-sanat-dalgasi-i-katsushika-hokusai/> (25.04.2019).

<http://www.missioniledelacite.paris/news> (25.04.2019).

[https://arthive.com/ferdinandhodler/works/529716~Spring\\_II](https://arthive.com/ferdinandhodler/works/529716~Spring_II) (25.04.2019).

Georges Pillement, “Resim, Gravür ve Heykel” (Çev. Özdemir İnce), Sembolizm Sanat Ansiklopedisi, Remzi Kitabevi, İstanbul 2006, s. 88.

<https://www.sanatabasla.com/2016/09/08/gece-night-hodler/> (25.04.2019).

<https://www.artsy.net/artwork/ferdinand-hodler-the-disappointed-souls-les-ames-decues> (25.04.2019).

[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Ferdinand\\_Hodler\\_Die\\_Lebensm.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Ferdinand_Hodler_Die_Lebensm.jpg) (25.04.2019).

<https://www.muenchner-stadtmuseum.de/en/muenchner-stadtmuseum/highlights/obristpeitschenhieb.html> (25.04.2019).

Gabriele Fahr-Becker, *Art Nouveau*, H.F. Ullmann Publishing, China 2015, s. 340.

Jerzy Elzanowski, *Mimarlık*, (Çev. Derya Nüket Özer), NTV Yayınları, İstanbul 2010, s. 379.

<https://innovationonthewalls.com/frank-lloyd-wright-ve-mimari-eserleri/> (25.04.2019).

Gabriele Fahr-Becker, *Art Nouveau*, H.F. Ullmann Publishing, China 2015, s. 312.

[http://www.marybakerart.com/newburyport/?attachment\\_id=5128](http://www.marybakerart.com/newburyport/?attachment_id=5128) (25.04.2019).

<https://americanart.si.edu/artwork/folly-or-saintliness-20656> (25.04.2019).

Sibel Almelek İşman, *XX. yüzyıl Batı Resim Sanatında Aşk Olgusu*, Arion Yayınevi, İstanbul 2008, s. 62.

<https://www.sanatabasla.com/2012/09/25/olum-ve-genc-kiz-death-and-the-maiden-schiele/> (25.04.2019).

Sibel Almelek İşman, *XX. yüzyıl Batı Resim Sanatında Aşk Olgusu*, Arion Yayınevi, İstanbul 2008, s. 59.

<https://www.sanatabasla.com/2014/06/11/ruzgarin-gelini-the-bride-of-the-wind-kokoschka/> (25.04.2019).

Gabriele Fahr-Becker, *Art Nouveau*, H.F. Ullmann Publishing, China 2015, ss. 346,47.

Gabriele Fahr-Becker, *Art Nouveau*, H.F. Ullmann Publishing, China 2015, s. 348.

<http://www.drawingcenter.org/en/drawingcenter/5/exhibitions/14/past/293/otto-wagner/> (25.04.2019).

<http://lcivelekoglu.blogspot.com/2012/02/cagn-sanat-yaplmal-sanatn-ozgurlugu.html> (25.04.2019).

Gabriele Fahr-Becker, *Art Nouveau*, H.F. Ullmann Publishing, China 2015, s. 207.

<https://www.architecturaldigest.com/story/sagrada-familia-antoni-gaudi-2026>  
(25.04.2019).

<https://www.sanatabasla.com/2012/08/28/avignonlu-genc-kizlar-les-demoiselles-davignon-picasso/> (25.04.2019).

Robert Cumming, Görsel Rehberler Sanat, (Çev. Ayşe Işın Önol, Aslı Çetinkaya) İnkılap Yayınları, Leo, Çin 2008, ss. 348,349.

<https://www.wikiart.org/en/juan-gris/woman-with-a-mandolin-after-corot-1916>  
(25.04.2019).

Ali Cengiz Üstüner, İspanyol Resim Sanatı, Engin Yayınları, İstanbul 2002, ss. 101-103.

[https://www.beni-culturali.eu/opere\\_d\\_arte/scheda/a-segantini--leonardo-bistolfi-casale-monferrato-alessandria-1859-la-loggia-torino-1933-12-00488704/149398](https://www.beni-culturali.eu/opere_d_arte/scheda/a-segantini--leonardo-bistolfi-casale-monferrato-alessandria-1859-la-loggia-torino-1933-12-00488704/149398) (25.04.2019).

<http://www.artnet.com/artists/leonardo-bistolfi> (25.04.2019).

<http://www.italianways.com/sacrifice-by-leonardo-bistolfi-the-eternal-ideals-of-italys-risorgimento/> (25.04.2019).

<https://leprinceintain.blogspot.com/2016/02/leonardo-bistolfi-1859-1933-gli-amanti.html> (25.04.2019).

<http://www.dantecollection.com/index>. (25.04.2019).

Gabriele Fahr-Becker, *Art Nouveau*, H.F. Ullmann Publishing, China 2015, s. 143.

Gabriele Fahr-Becker, *Art Nouveau*, H.F. Ullmann Publishing, China 2015, s. 141.

<https://www.khanacademy.org/humanities/becoming-modern/symbolism/a/khnopff-i-lock-the-door-upon-myself-essay> (25.04.2019).

<https://www.fine-arts-museum.be/fr/la-collection/fernand-khnopff-britomart-the-faerie-queen?artist=khnopff-fernand-2> (25.04.2019).

<http://www.petitpalais.paris.fr/en/expositions/fernand-khnopff-1858-1921> (25.04.2019).

<http://william-morris.com/wallpapers/3/> (25.04.2019).

<https://go.distance.ncsu.edu/gd203/?p=24651> (25.04.2019).

<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/384017> (25.04.2019).

<https://www.wmgallery.org.uk/collection/themes/william-morris/object/peacock-and-dragon-f26e-designed-1878> (25.04.2019).

<https://serkanhizli.wordpress.com/2015/01/25/sabeli-kadinlarin-araya-girisi-the-intervention-of-the-sabine-women-1799-ressam-jacques-louis-david/> (25.04.2019).

Özlem Uzundemir, İmgeyi Konuşturmak İngiliz Yazınında Görsel Sanatlar, Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, İstanbul, 2010, s. 105.

Özlem Uzundemir, İmgeyi Konuşturmak İngiliz Yazınında Görsel Sanatlar, Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, İstanbul, 2010, s. 98.

Georges Pillement, “Resim, Gravür ve Heykel” (Çev. Özdemir İnce), Sembolizm Sanat Ansiklopedisi, Remzi Kitabevi, İstanbul 2006, s. 143.

Özlem Uzundemir, İmgeyi Konuşturmak İngiliz Yazınında Görsel Sanatlar, Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, İstanbul, 2010, s. 105.

<http://pieceofart.news/pandora/> (25.04.2019).

Debora Silverman, “Yeni Kadın Ondokuzuncu Yüzyıl Sonu Fransa’ında Feminizm ve Bezeme (Dekoratif) Sanatlar,” (Haz. Lynn Hunt), *Erotizm ve Politika*, (Çev. Ayşe Lahur Kırtunç), Kabalcı Yayınevi, İstanbul 1996, s. 192.

Karin H. Grimme, Jean- Auguste- Dominique Ingres, Taschen, Los Angeles, s. 71.

Anonim, “Joan of Arc on the coronation of Charles VII by Jean Auguste Dominique Ingres,” <https://painting-planet.com>, (Erişim Tarihi: 02.04.2019).

Fotoğraf Sanatçısı Charles Michelez,  
<http://www.getty.edu/art/collection/objects/219449/charles-michelez-jeanne-d%27arc-french-about-1876-1882/> (25.04.2019).

<https://life-imitates-art-far-more.tumblr.com/tagged/pedro-am%C3%A9rico>  
(28.04.2019).

<https://fineartamerica.com/featured/joan-of-arc-dante-charles-gabriel-rossetti.html>  
(28.04.2019).

<http://www.leicestergalleries.com/19th-20th-century-paintings/d/john-everett-millais/11267> (28.04.2019).

<https://fineartamerica.com/featured/the-entrance-of-joan-of-arc-into-orleans-jean-jacques-scherrer.html> (28.04.2019).

<https://crowcanyonjournal.wordpress.com/2014/07/10/paris-2014-the-pantheons-story-of-joan-of-arc/> (28.04.2019).

<https://crowcanyonjournal.wordpress.com/2014/07/10/paris-2014-the-pantheons-story-of-joan-of-arc/> (28.04.2019).

Jon Thompson, *Modern Resim Nasıl Okunur “Modern Ustaları Anlamak”*, (Çev. Firdevs Candil Çulcu), Hayal Perest Yayınları, İstanbul 2014, s. 77.

Mısra Ö. Erkaya, Nil Yüzbaşıoğlu, Burçin Ünlü (Haz.), *Gustav Klimt*, Boyut Yayın Grubu, İstanbul 2005, s. 37.

Mısra Ö. Erkaya, Nil Yüzbaşıoğlu, Burçin Ünlü (Haz.), *Gustav Klimt*, Boyut Yayın Grubu, İstanbul 2005, s. 34.

Mısra Ö. Erkaya, Nil Yüzbaşıoğlu, Burçin Ünlü (Haz.), *Gustav Klimt*, Boyut Yayın Grubu, İstanbul 2005, iç kapak.

Ian G. Kennedy, Titian, Taschen, Printed in Germany 2006, ss. 46,47.

Begüm Kovulmaz (Ed.), *Manet*, (Çev. Esin Eşkinat), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2011, s. 53.

Georges Pillement, “Resim, Gravür ve Heykel” (Çev. Özdemir İnce), Sembolizm Sanat Ansiklopedisi, Remzi Kitabevi, İstanbul 2006, s. 77.

<http://www.1worlddecor.com/french-poster/1w-art-066-jeannedarc-defeure-1896.htm>  
(28.04.2019).

Gabriele Fahr-Becker, *Art Nouveau*, H.F. Ullmann Publishing, China 2015, s. 207.

<https://www.istanbulsanatevi.com> (28.04.2019).

Gabriele Fahr-Becker, *Art Nouveau*, H.F. Ullmann Publishing, China 2015, s. 207.

<http://www.bceinternational.us/art-nouveau-artists/55-best-art-nouveau-images-on-pinterest-art-nouveau-old-art-nouveau-artists/> (28.04.2019).

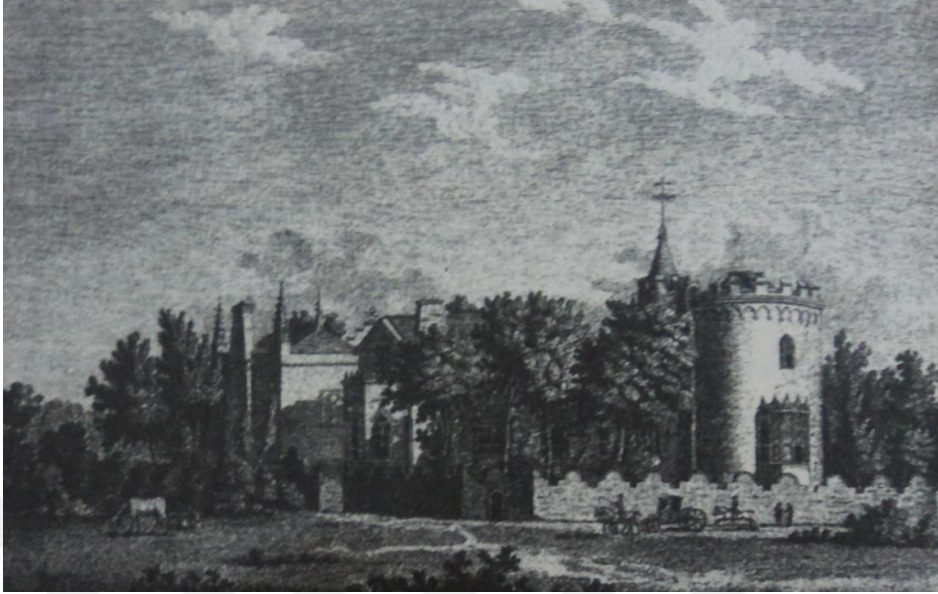
Gabriele Fahr-Becker, *Art Nouveau*, H.F. Ullmann Publishing, China 2015, s. 207.

<https://www.tumblr.com/search/art%20nouveau%20bust> (28.04.2019).

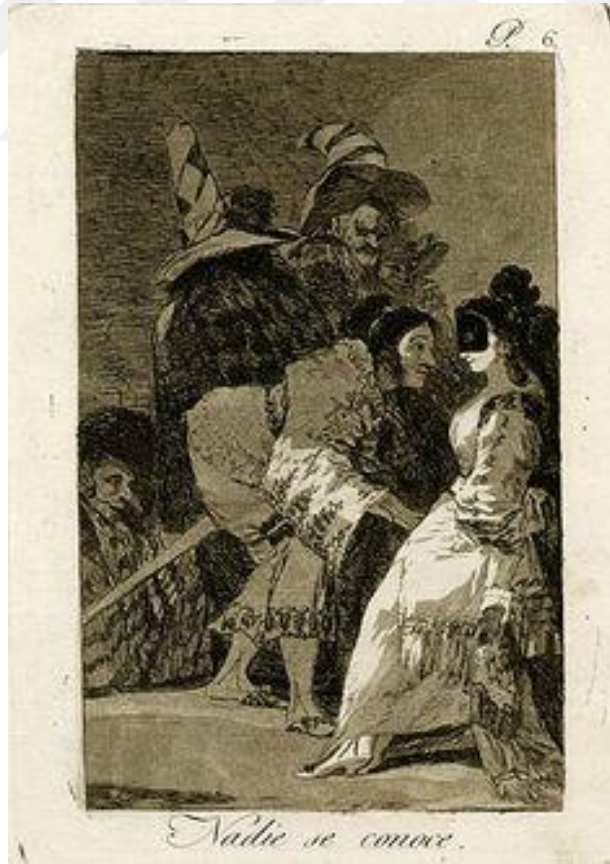
<https://www.art.com/products/p1775738507-sa-i4199937/aubrey-beardsley-lystrata-shielding-her-coynte-illustration-for-lystrata-by-aristophanes.htm> (28.04.2019).

<https://www.art-prints-on-demand.com/a/beardsley-aubrey-vincent/herodias-and-salome.html> (28.04.2019).



**EK RESİMLER****Resim 1.1.**

Horace Walpole, *Strawberry Hill*, 1784, Neo-Gotik Mimari, Twickenham, İngiltere, Fotoğraf

**Resim 1.2.**

Francisco Goya y Lucientes, *Kapriçyolar* (Los Caprichos), *Hiç Kimse Kendini Bilmiyor* 6. Parça, 1798  
Aside Yedirme Baskı (Gravür), Leke Baskı, San Jose Sanat Müzesi, Kaliforniya





**Resim 1.3.**

Salvator Rosa, *Talih* (Allegory of Fortune), 1658-1659,  
Tuval Üzerine yağlıboya, 200.7 x 133 cm., J. Paul Getty Müzesi, Los Angeles



**Resim 1.4.**

Salvator Rosa, *Regulus'un Ölümü* (The Death of Atilius Regulus), 1662  
Gravür, 46.4 x 72.9 cm., Ulusal Galeri, London



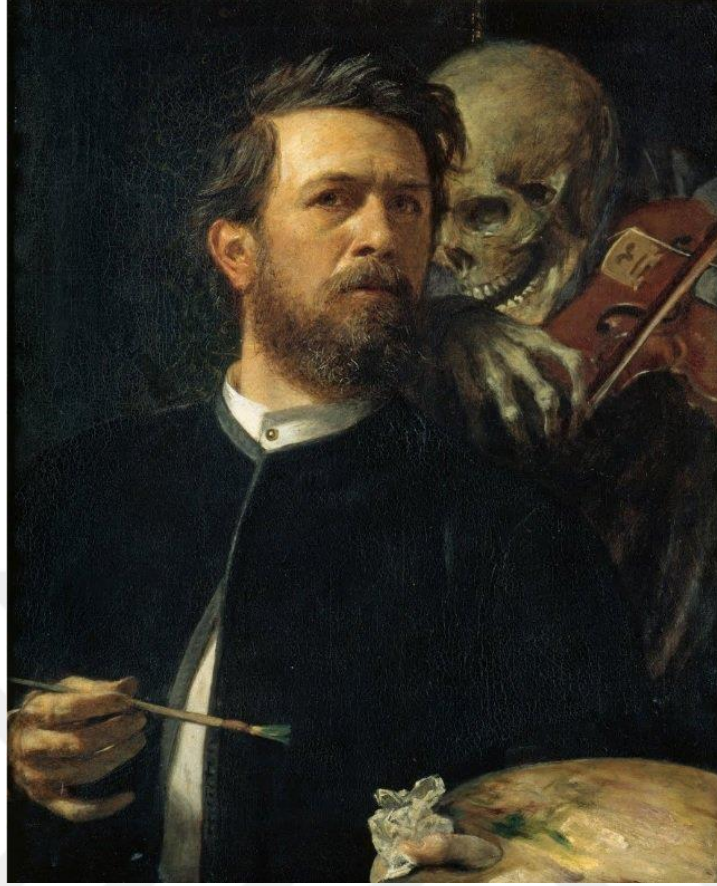
**Resim 1.5.**

Salvator Rosa, *Büyücülük Sahnesi* (Scenes of Witchcraft), 1646  
Tuval Üzerine Yağlıboya, 72 x 132 cm., Ulusal Galeri, London



**Resim 1.6.**

William Blake, *Devrimin Güneş Mitozu* (Glad Day), 1780  
Gravür ve Suluboya, İngiliz Müzesi, Londra



**Resim 1.7.**

Arnold Böcklin, *Keman Çalan Ölüm İle Otoportre* (Self-Portrait with Death Playing the Fiddle), 1872  
Tuval Üzerine Yağlıboya, 75 x 61 cm., Alte Ulusal Galeri, Berlin



**Resim 1.8.**

Arnold Böcklin, *Ölüler Adası* (The Isle of the Dead), 1883  
Tuval Üzerine Yağlıboya, 111 x 155 cm., Alte National Galeri, Berlin



**Resim 1.9.**

William Kent, *Faerie Queene*, 1730-1740  
Kâğıt üzerine mürekkep, Viktorya ve Albert Müzesi, Londra



**Resim 1.10.**

Caspar David Friedrich, *Bulutların Üzerinde Gezgin* (The Wanderer above The Sea of Fog), 1818  
Tuval üzerine Yağlıboya, 95 x 75 cm., Kunsthalle, Hamburg



**Resim 1.11.**

Giovanni Battista Piranesi, *Hapishanelerin Değişken Buluşları* (Carceri d'Invenzione), 1760  
Gravür, Levha VII, Roma



**Resim 1.12.**

Jacques Louis David, *Horatius'ların Andı* (Oath of the Horatitu's), 1784  
Tuval Üzerine Yağlıboya, 330 x 423 cm., Louvre Müzesi, Paris



**Resim 1.13.**

Jacques Louis David, *Marat'ın Katledilmesi* (The Death of Marat), 1793  
Tuval Üzerine Yağlıboya, 165 x 128.3 cm., Belçika Kraliyet Güzel Sanatlar Müzesi, Brüksel



**Resim 1.14.**

Josi de Goya y Lucientes, *Los Caprichos içinde levha 12* (Hunting for Teeth/ A caza de dientes), 1799  
Gravür and Lithografik, 250 x 150 mm., Metropolitan Sanat Müzesi, New York



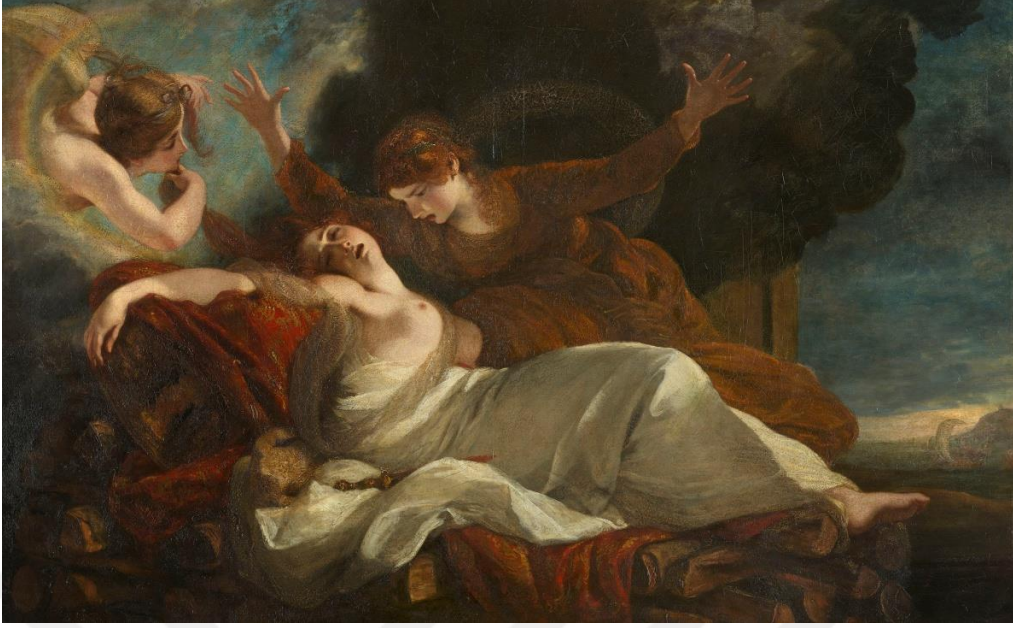
**Resim 1.15.**

William Blake, *Ölüm Evi* (The House of Death), 1795- 1805  
Renkli Gravür ve Suluboya, 316 x 450 mm., Tate Galeri, Londra



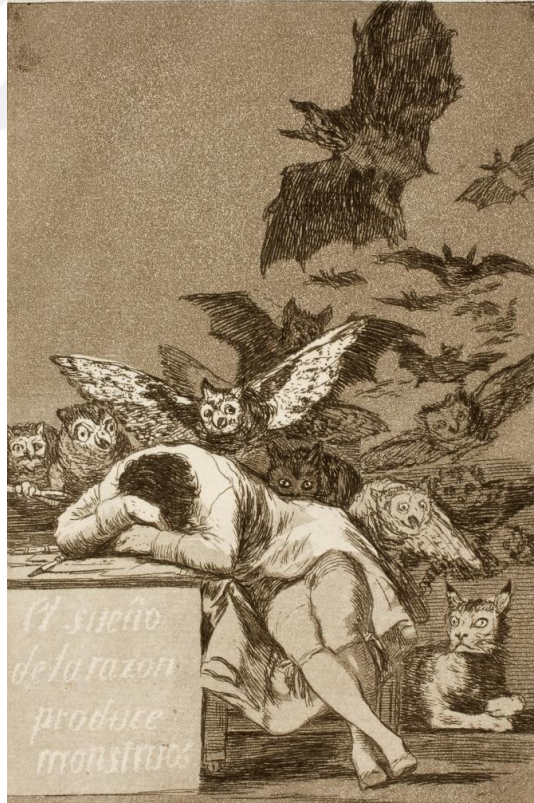
**Resim 1.16.**

William Blake, *Kıyamette Yargı Günü* (Judgment Day), 1757- 1827  
Renkli Gravür ve Suluboya, 232 x 170 mm., British Müzesi, Londra



**Resim 1.17.**

Joshua Reynolds, *Didon'un Ölümü* (The Death of Dido), 1723- 1792  
Tuval Üzerine Yağlıboya, 147.5 x 239.2 cm., St. James Sarayı, Londra



**Resim 1.18.**

Josi de Goya y Lucientes, *Aklın Uykusu Canavarlar* (The Sleep of Produces Monsters), Kaprisler Dizisi 43.  
Levha, 1797- 1799,  
Aquatint / Asit Oyma, 215 x 150 mm., Özel Koleksiyon, Brooklyn Müzesi





**Resim 1.19.**

Johann Heinrich Füssli, *Kâbus (The Nightmare)*, 1781,  
Tuval Üzerine Yağlıboya, 180 x 250 cm., Detroit Sanat Enstitüsü, Amerika Birleşik Devletleri



**Resim 1.20.**

Johann Heinrich Füssli, *Titania ve Bottom, (Titania and Bottom)*, 1790  
Tuval Üzerine Yağlıboya, 217.2 x 275.6 cm., British Müzesi, Londra



**Resim 1.21.**

Johann Heinrich Füssli, *Lady Macbeth*, 1784  
Tuval Üzerine Yağlıboya, 221 x 160 cm., Louvre Müzesi, Paris



**Resim 1.22.**

Salvator Rosa, *Saul'dan Önce Samuel'in Görünüşü* (The Apparition of Samuel before Saul), 1668  
Tuval Üzerine Yağlıboya, 275 x 191 cm., Louvre Müzesi, Paris



**Resim 1.23.**

Edward Burne-Jones, *Altın Merdiven* (Golden Stairs), 1880  
Tuval Üzerine Yağlıboya, 276 x 117 cm., Tate Galeri, Britain



**Resim 1.24.**

William Holman Hunt, *Claudio ve Isabella* (Claudio and Isabella), 1850  
Maun Üzerine Yağlıboya, 75.8 x 42.6 cm., Tate Galeri, Britain



**Resim 1.25.**

John Everett Millais, *Sonbahar Yaprakları* (Autumn Leaves), 1856  
Tuval Üzerine Yağlıboya, 103 x 75 cm., Şehir Sanat Galerisi, Manchester



**Resim 1.26.**

Gustave Moreau, *Oidipus ve Sfenks* (Oedipus and the Sphinx), 1864  
Tuval Üzerine Yağlıboya, 206.4 x 104.8 cm., Metropolitan Sanat Müzesi, Paris



**Resim 1.27.**

Edward Burne- Jones, *Flora*, 1885

Duvar Halısı / Dokuma, 301 x 209.5 cm., Whitworth Sanat Galerisi, Manchester



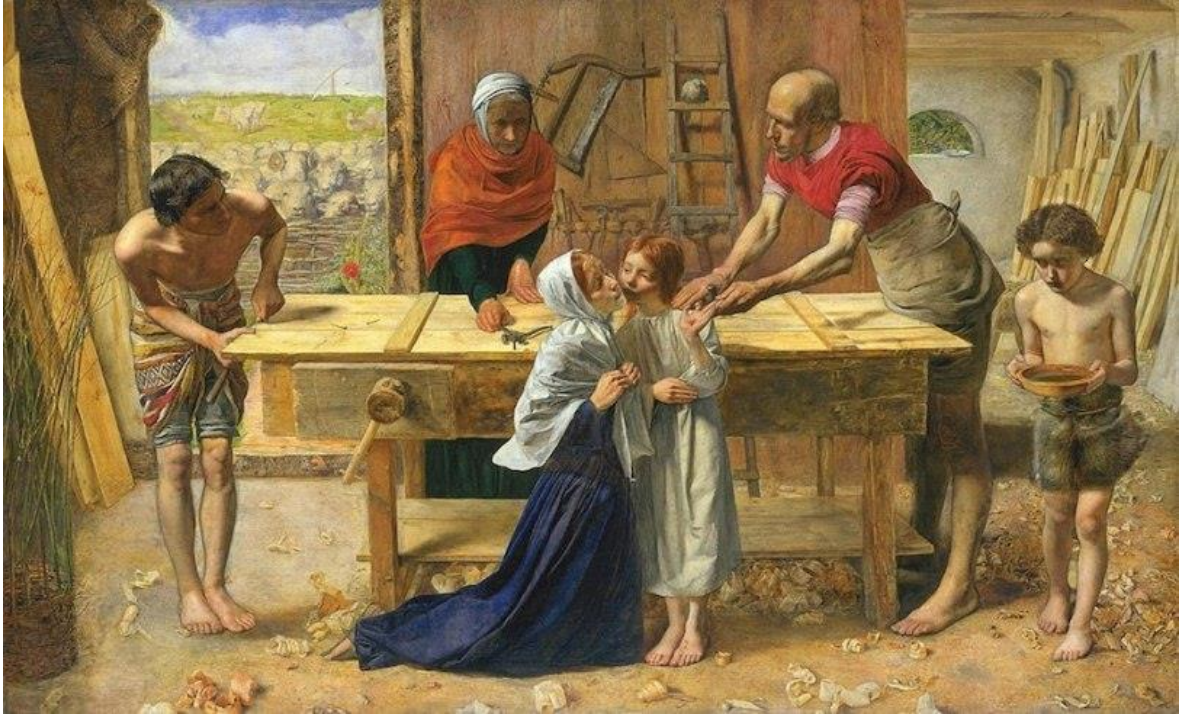
**Resim 1.28.**

Edward Burne- Jones, *Prences Sabra* (Princess Sabra or The King's Daughter), 1865 - 1866  
Tuval Üzerine Yağlıboya, 105 x 61 cm., Orsay Müzesi, Paris



**Resim 1.29.**

John Everett Millais, *Kurtarma* (Recovery), 1855  
Tuval Üzerine Yağlıboya, 83,6 x 21,5 cm., Viktorya Ulusal Galerisi, Melbourne



**Resim 1.30.**

John Everett Millais, *İsa Anne ve Babasının Evinde* (Christ in the House of His Parents), 1849  
Tuval Üzerine Yağlıboya, 86.4 x 139.7 cm., Tate Galeri, Britain



**Resim 1.31.**

William Holman Hunt, *Vicdanın Uyanışı* (The Awakening Conscience), 1853  
Tuval Üzerine Yağlıboya, 76.2 x 55.9 cm., Tate Galeri Britain, Londra



**Resim 1.32.**

Dante Gabriel Rossetti, *Kral Arthur'un Mezarı* (Arthur's Tomb), 1860  
Kağıt Üzerine Suluboya, 23,5 x 36,8 cm., Tate Galeri, Britain



**Resim 1.33.**

Dante Gabriel Rossetti, *Lady Lilith*, 1867

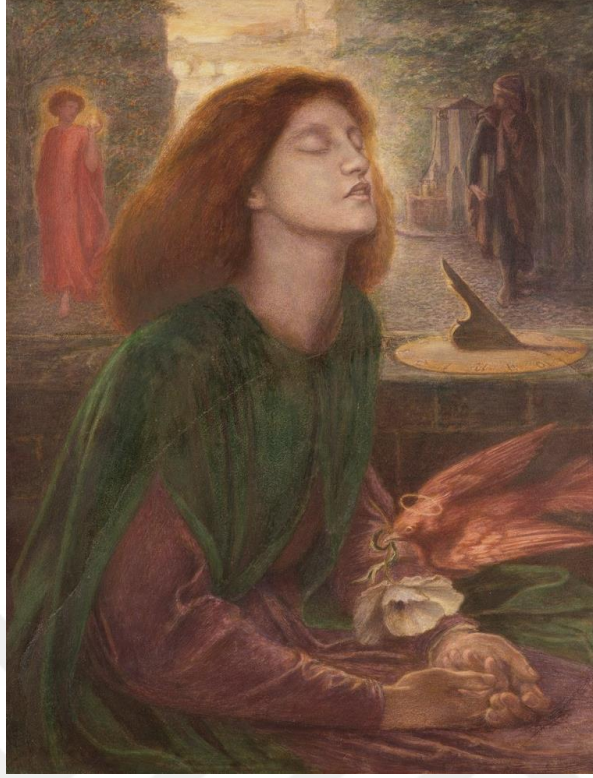
Tuval Üzerine Yağlıboya, 96.5 x 85.1 cm., Delaware Sanat Müzesi, Wilmington



**Resim 1.34.**

Walter Howell Deverell, *On İkinci Gece*, (Twelfth Night, Act II, Scene IV), 1850  
Tuval Üzerine Yağlıboya, 401.8 x 521.4 cm., Forbes Dergi Koleksiyonu, New York





**Resim 1.35.**

Dante Gabriel Rossetti, *Beate Beatrix*, 1863  
Tuval Üzerine Yağlıboya, 86.3 x 66 cm., Tate Galeri, Britain



**Resim 1.36.**

John Everett Millais, *Ophelia*, 1852  
Tuval Üzerine Yağlıboya, 112 x 76 cm., Tate Galeri, Britain



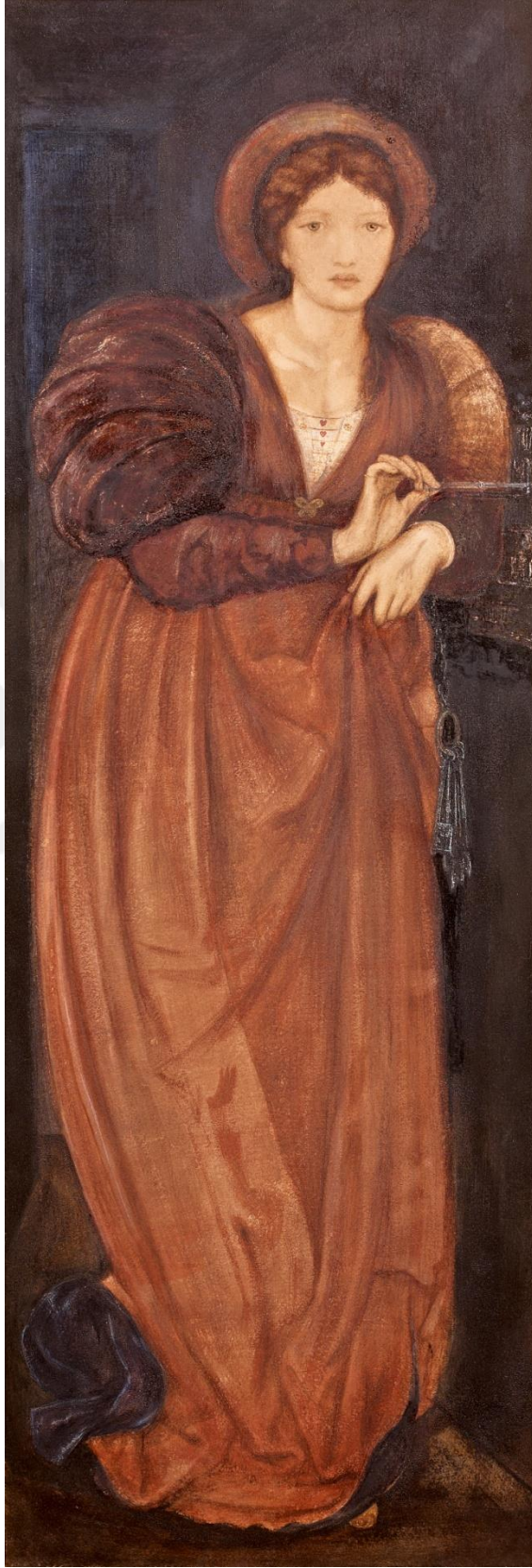
**Resim 1.37.**

Lars Von Trier, *Melankoli (Melancholia)*, 2011  
Bilim kurgu, dram ve sanat filmi, 2 saat 16 dakika, Danimarka Yapımı



**Resim 1.38.**

Edward Burne-Jones, *Kral Cophetua ve Dilenci Kız (King Cophetua and the Beggar Maid)*, 1884  
Tuval Üzerine Yağlıboya, 293.4 x 135.9 cm., Tate Galeri, Britain



**Resim 1.39.**

Edward Burne-Jones, *Fatima*, 1862

Tuval Üzerine Suluboya ve Guaj, 77.5 x 26.7 cm., Özel Koleksiyon, İngiltere



**Resim 1.40.**

Edward Burne-Jones, *Sidonia von Borcke*, 1862  
Kağıt Üzerine sulu ve guaj boya, 33.3 x 17.1 cm., Tate Galeri, Britain



**Resim 1.41.**

Giulio Romano, *Margherita Paleologo'nun Portresi* (Margherita Paleologo's Portrait), 1531  
Tuval Üzerine Yağlıboya, 115.3 x 91 cm., Kraliyet Koleksiyonu, Hollanda



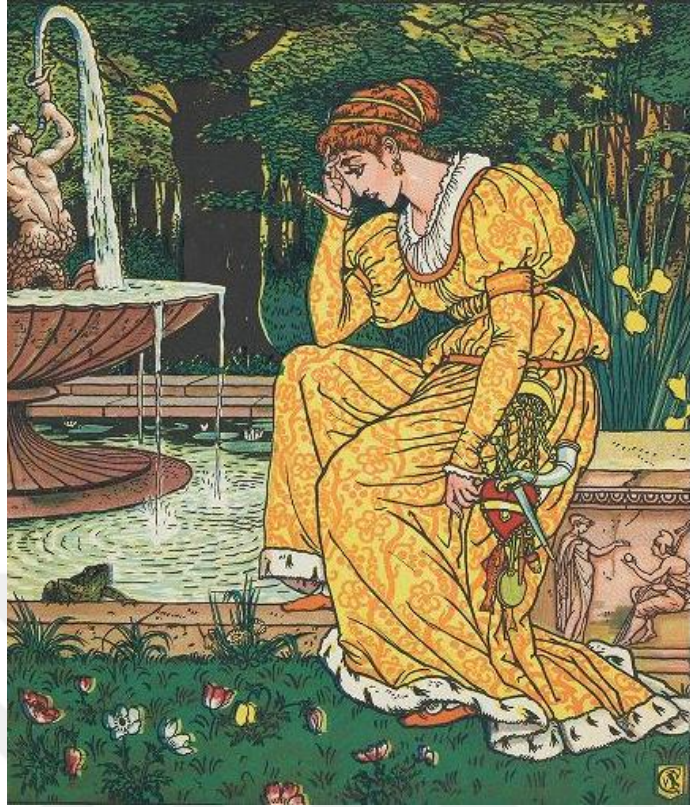
**Resim 1.42.**

Aubrey Vincent Beardsley, *Salome'nin Tuvaleti* (The Toilette of Salomé), 1903  
İnce deri üstüne tire ve yarım ton baskı, 34.7 x 27.2 cm., Özel Koleksiyon, İngiltere



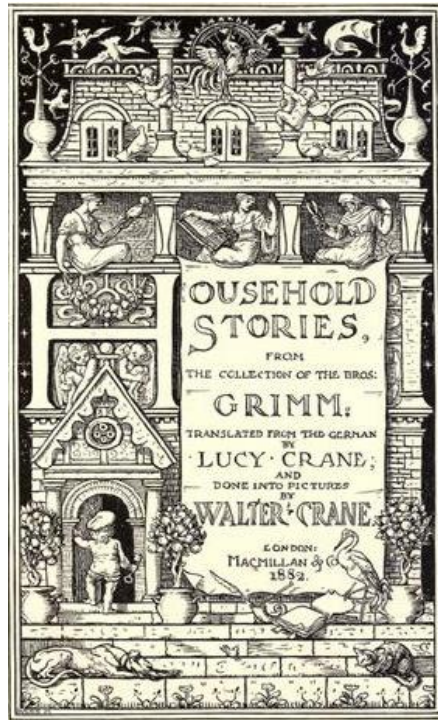
**Resim 1.43.**

Walter Crane, *Hanımefendi Shalott* (Lady of Shalott), 1862  
Tuval Üzerine Yağlıboya, 29.2 x 24.1 cm., İngiliz Yale Sanat Merkezi, Londra



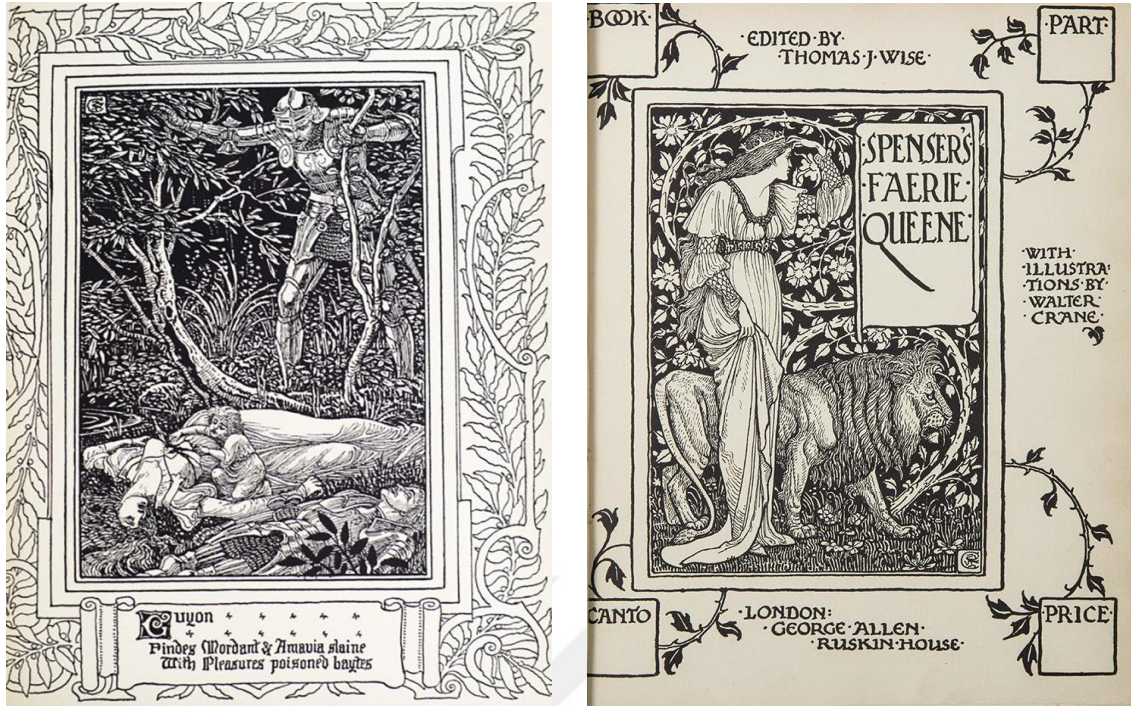
**Resim 1.44.**

Walter Crane, *Kurbağa Prensi* (The Frog Prince), 1874  
İllüstrasyon, Resimli Çocuk Kitapları Kapak Tasarımı, Smithsonian Kütüphaneleri



**Resim 1.45.**

Walter Crane, *Grimm'den Ev Hikâyeleri* (Household Stories from Grimm), 1882  
İllüstrasyon, Resimli Çocuk Kitapları Kapak Tasarımı, Kongre Kütüphanesi, Londra



Resim 1.46.

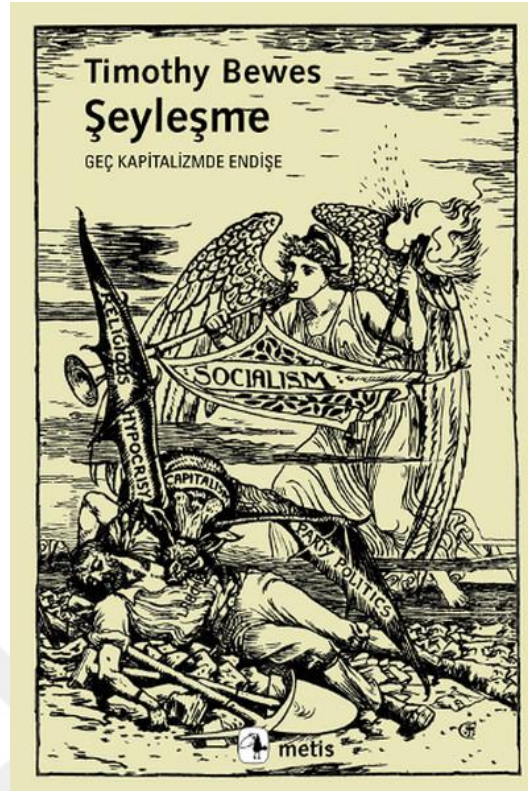
Walter Crane, *Faerie Queene*, 1894-1896

Çizim Oyma/ İllüstrasyon, Edmund Spenser'in eserini resimlemiştir, George Allen- 7 Yayınevi



Resim 1.47.

Walter Crane, *Mayıs Günü için Bir Çelenk* (A Garland for May Day), 1895  
İllüstrasyon, Kapak Tasarımı, Uluslararası Sosyalist İşçi ve Sendikalar Kongresi



**Resim 1.48.**

Walter Crane, *Emek Yerde Yatıyor; Parti Politikaları, Kapitalizm ve Dinsel Riyakarlık Yüzünden; ve Sosyalizm Meleği* (Labor Lies On The Ground; Party Policies, Capitalism and Religious Phony; and the Angel of Socialism), 1886, Cartoons for The Cause'dan Ahşap Baskı



**Resim 2.1.**

Hector Guimard, *Tulipe Métro*, 1900-1901, Porte Dauphine Metro İstasyonu, Art Nouveau Stili, Paris





**Resim 2.2.**  
Eugène Delacroix, *Özgürlük* (Freedom), 1830  
Tuval Üzerine Yağlıboya, 260 x 325 cm., Louvre Müzesi, Paris



**Resim 2.3.**  
Eugène Grasset, *Dört Aymon Oğul'un Efsanesi* (The Legend of the Son of the Four Aymon), 1883, Ukiyo-e Tekniği, 28.5 x 23.5 cm., 224 pp., Paris



**Resim 2.4.**

Eugène Grasset, *Bahçede Genç Kadın* (Girl in the Garden), 1894,  
La Plume dergisinin kapağı, Fotoğraf :Bulloz, Dekoratif Sanatlar Müzesi, Paris



**Resim 2.5.**

Eugène Grasset, *Jeanne d'Arc savaş sahnesi*, 1880,  
Vitray Tasarım/ Suluboya, Kalem ve Siyah Mürekkep, 866 x 445 mm., D'Orsay Müzesi, Paris



**Resim 2.6.**

Eugène Grasset, *Jeanne d'Arc* (Sarah Bernhardt), 1893,  
Kâğıt üzerinde renkli litografi, Afiş Tasarım, 127 x 83.8 cm., Özel Koleksiyon, Paris



**Resim 2.7.**  
Gustave Moreau, *Orpheus*, 1865,  
Ağaç Üzerine Yağlıboya, 134 x 99.5 cm., Louvre Müzesi, Paris

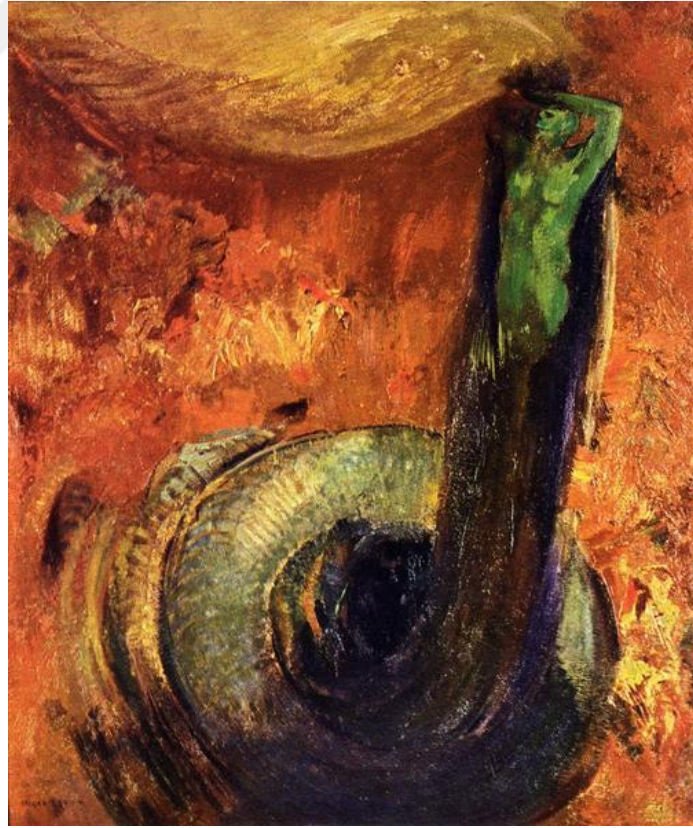


**Resim 2.8.**  
Gustave Moreau, *Alacakaranlık (Twilight)*, 1865,  
Kağıt Üzerine Suluboya ve Guaş, 37.1 x 20.3 cm., Pushkin Müzesi, Moskova



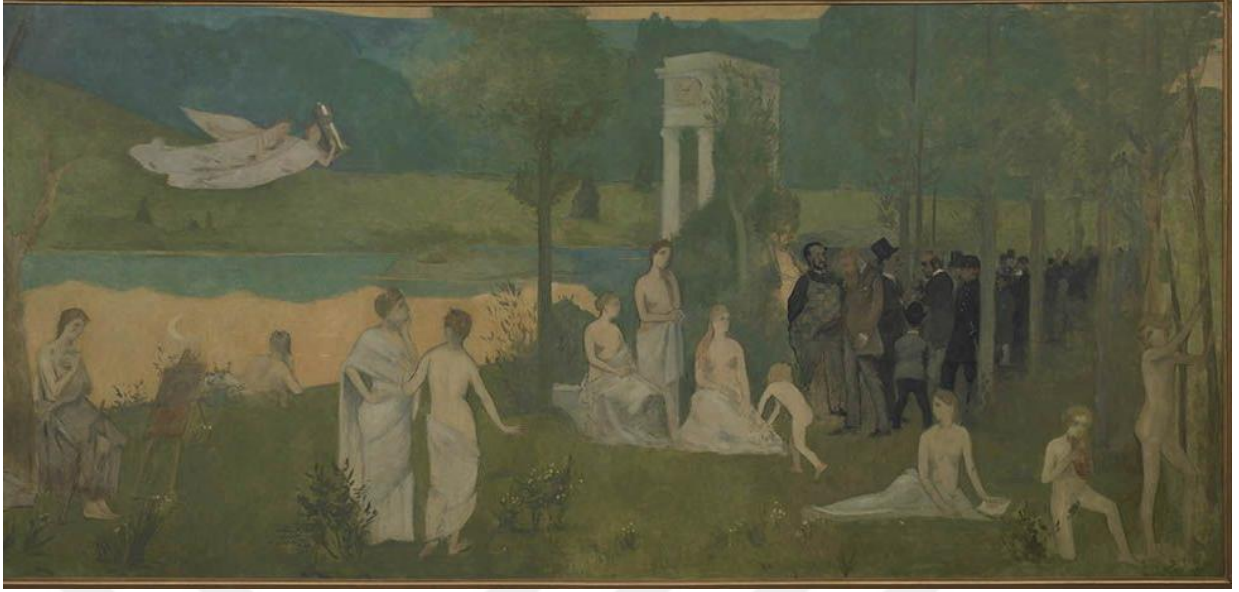
**Resim 2.9.**

Odilon Redon, *Kanatlı Adam ya da Düşmüş Melek* (Winged Man or Fallen Angel) 1880, Tuval Üzerine Yağlıboya, 24 x 33.5 cm., Musée des Beaux-Arts de Bordeaux, Bordo, Fransa



**Resim 2.10.**

Odilon Redon, *Yeşil Ölüm* (Green Death), 1905, Tuval Üzerine Yağlıboya 54.9 x 46.9 cm., Modern Sanat Müzesi, New York



**Resim 2.11.**

Henri de Toulouse-Lautrec, *Kutsal Koru* (Sacred Preserve), 1884,  
Tuval Üzerine Yağlıboya, 172 x 380 cm., Henry & Rose Pearlman Vakfı, Princeton Üni. Sanat Müzesi



**Resim 2.12.**

Henri de Toulouse-Lautrec, *Moulin Rouge'da Dans* (Dance in the Moulin Rouge), 1890,  
Tuval Üzerine Yağlıboya, 115.5 x 150 cm., Philadelphia Sanat Müzesi, Amerika Birleşik Devleti



**Resim 2.13.**

Henri de Toulouse-Lautrec, *Jardin de Paris*, 1893,  
Beş renkte basılmış litografi; makine dokuma kâğıdı, 129.1 x 93.5 cm., Metropolitan Sanat Müzesi,  
Amerika Birleşik Devleti



**Resim 2.14.**

Jules Chéret, *Jeanne d'Arc* (Hipodrom Jeanne d'Arc Pantomime binicilik gösterisi), 1880,  
Kâğıt Üzerine Renkli Litografi 80.5 x 62 cm., Özel Koleksiyon, Paris



**Resim 2.15.**

Dante Gabriel Rossetti, *Meryem'e Mijde* (Ecce Ancilia Domini), 1850,  
Tuval Üzerine Yağlıboya, 72.6 x 41.9 cm., Tate Galeri, Londra



**Resim 2.16.**

Dante Gabriel Rossetti, *Bakire Meryem'in Çocukluğu* (The Girlhood of Mary Virgin), 1849,  
Tuval Üzerine Yağlıboya, 84.1 x 62.8 cm., Tate Galeri, Londra





**Resim 2.17.**

William Morris, *Kraliçe Guinevere* ( *La Belle Iseult*), 1858,  
Tuval Üzerine Yağlıboya, 72.3 x 50 cm., Tate Galeri, Londra



**Resim 2.18.**

Dante Gabriel Rossetti, *Proserpina*, 1877,  
Tuval Üzerine Yağlıboya, 119.5 x 57.8 cm., Tate Galeri, Londra, İngiltere



**Resim 2.19.**

Edward Burne-Jones, *Merlin'in Çoşkusu* (The Beguiling of Merlin), 1874, Tuval Üzerine Yağlıboya, 186 x 111 cm., Lady Lever Sanat Galerisi, Port Sunlight



**Resim 2.20.**

William Holman Hunt, *Azize Agnes Arifesi* (The Eve of St. Agnes), 1848, Tuval Üzerine Yağlıboya, 25.3 x 35.5 cm., Guildhall Sanat Galerisi, London



DESIGN FOR "SALOME"  
From "The Studio"

**Resim 2.21.**

Aubrey Beardsley, *Seni Ağzından Öptüğüm İokanaan* (Salome), *The Studio*'nun I., Sayısı, Nisan 1893, Çini Mürekkebi, Kurşun Kalem ve Fırça Tekniği, 27.8 x 14.8 cm., Princeton Üniversitesi Kütüphanesi The Yellow Book dergisi için taslak, Tate Galeri, Londra



**Resim 2.22.**

Walter Crane, *Neptün'ün Atları* (Neptune's Horses), 1892, Tuval Üzerine Yağlıboya, 86 x 215 cm., Neue Pinakothek Müzesi, Münih



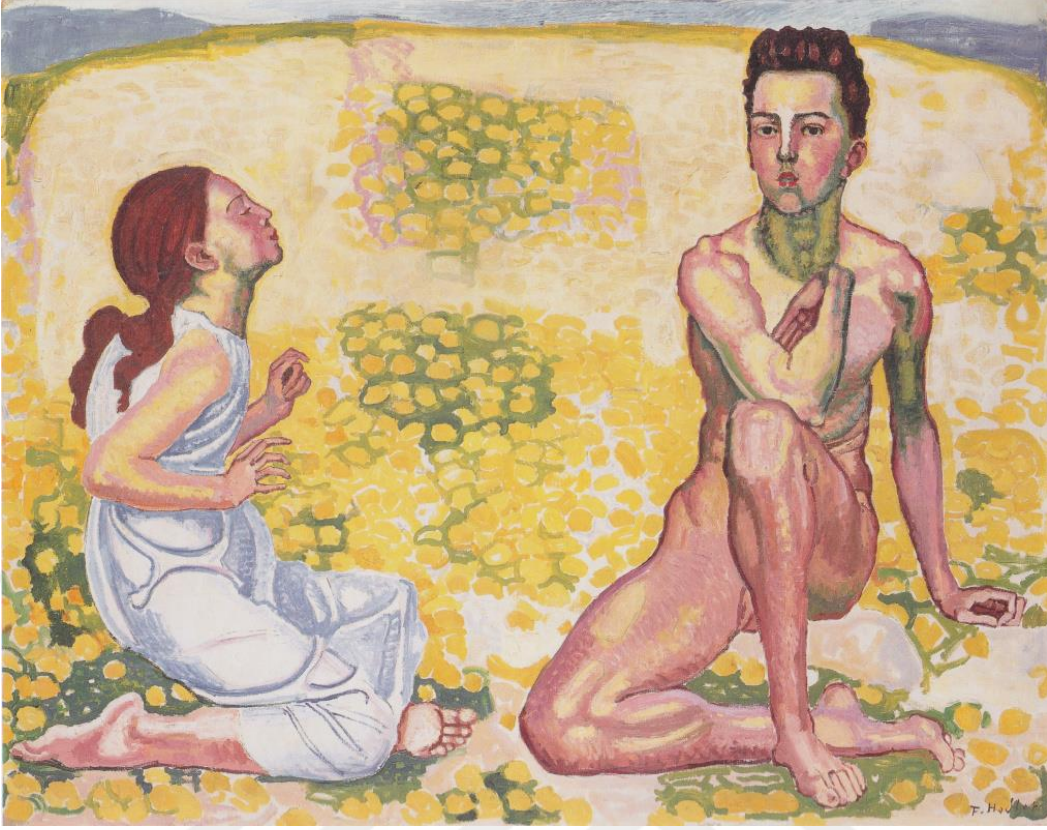
**Resim 2.23.**

Katsushika Hokusai, *Büyük Dalga* (The Great Wave), 1829-1832,  
Ukiyo e tekniği, Renkli Ağaç Oyma Baskı, 46 adet 25.7 x 37.9 cm., Özel Koleksiyon



**Resim 2.24.**

Eugène- Emmanuel Viollet-le-Duc, *Notre Dame Katedral*, 28 Ocak 1843,  
Mimari Restorasyon, Grotesk Yapı, Çizim Taslağı, Paris



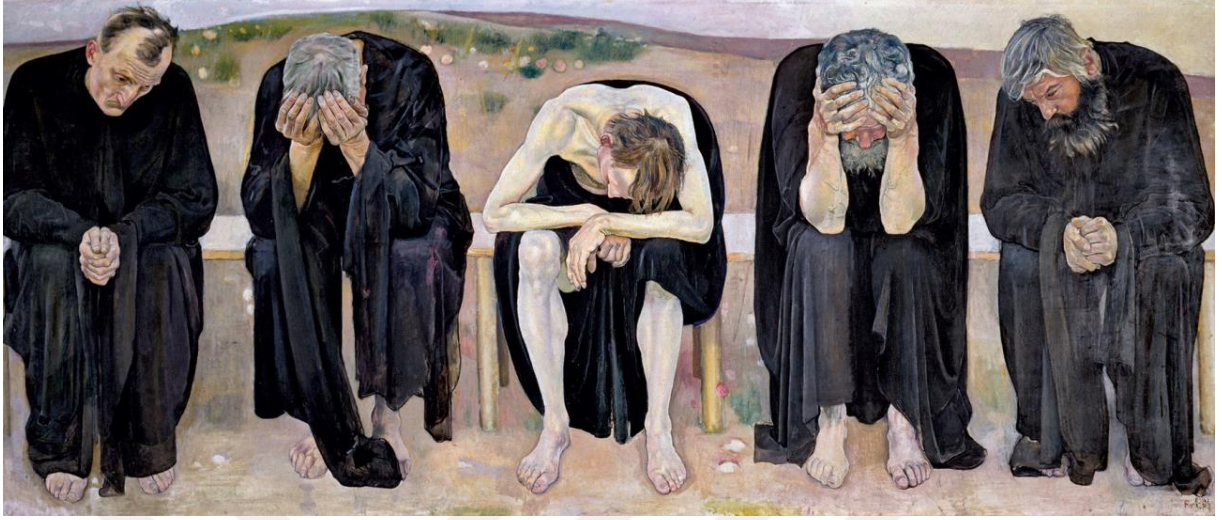
**Resim 2.25.**

Ferdinand Hodler, *İlkbahar (Spring)*, 1907,  
Tuval Üzerine Yağlıboya, 102 x 129 cm., Karl-Ernst-Osthaus Müzesi, Hagen



**Resim 2.26.**

Ferdinand Hodler, *Gece (Night)*, 1890,  
Tuval Üzerine Yağlıboya, 116 x 299 cm., Kunst Müzesi, Bern



**Resim 2.27.**  
 Ferdinand Hodler, *Düş Kırıklığına Uğramışlar* (Disappointed Souls), 1892,  
 Tuval Üzerine Yağlıboya, 120 x 299 cm., Kunst Müzesi, Bern



**Resim 2.28.**  
 Ferdinand Hodler, *Yaşam Yorgunları* (Tired of Life), 1892,  
 Tuval Üzerine Yağlıboya, 149.7 x 294 cm., Neue Pinokothek, Münih



**Resim 2.29.**  
Hermann Obrist, *Whiplash*, 1895,  
Nakış, Kırbaç Motifi, Art Nouveau Kıvrımlığı, Münih Şehir Müzesi, Almanya



**Resim 2.30.**  
Joseph Maria Olbrich, *Sezession Binası* (Sezession Building), 1897-1898,  
Mimari, Art Nouveau Stili, Viyana, Paris



**Resim 2.31.**

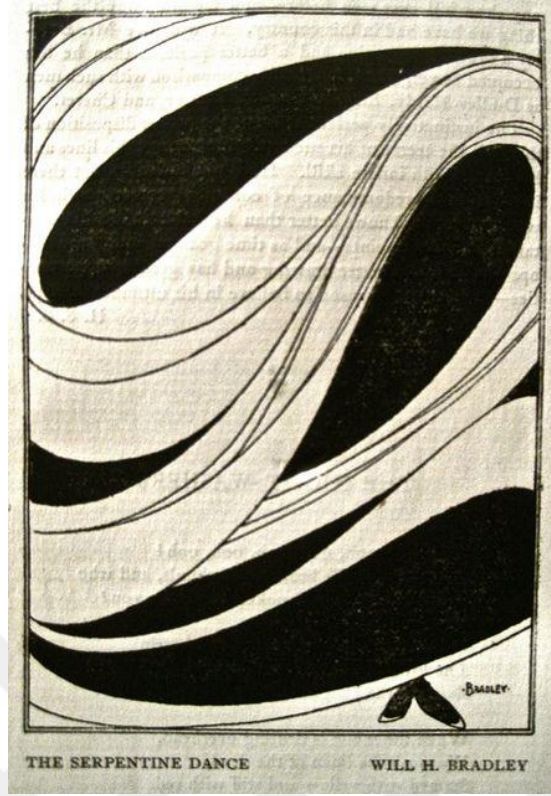
Louis Henry Sullivan, *Wainwright Binası* (Wainwright Building), 1890,  
Mimari, Art Nouveau Stili, Fotoğraf: Missouri Üniversitesi, Amerika Birleşik Devleti



**Resim 2.32.**

Frank Lloyd Wright, *Şelale Ev* (Falling Water House), 1935,  
Mimari, Art Nouveau Stili, Kaufmann Ailesi için tasarlandı., Pittsburgh, Pennsylvania





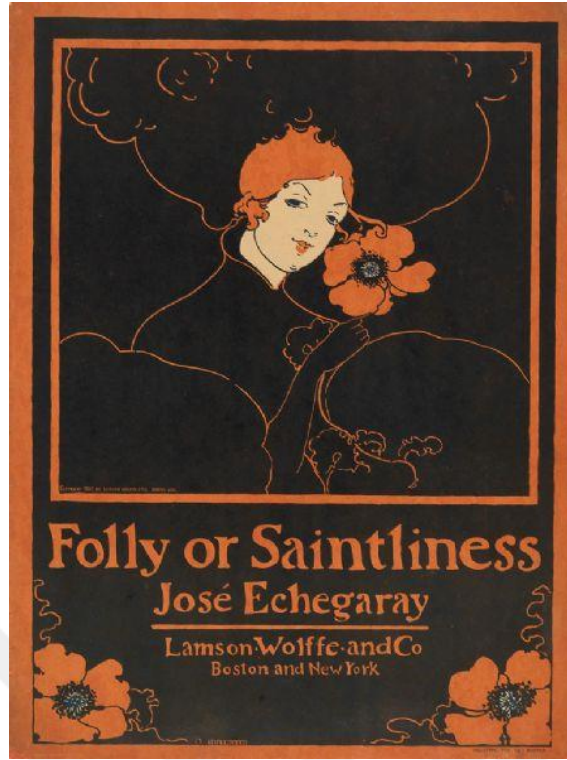
**Resim 2.33.**

William Bradley, *Kıvrımlı Dans Loie Fuller (The Serpentine Dance)*, 1894,  
The Chap Book İllüstrasyonu, Aralık Sayı 1, 19 x 11.4 cm., New York



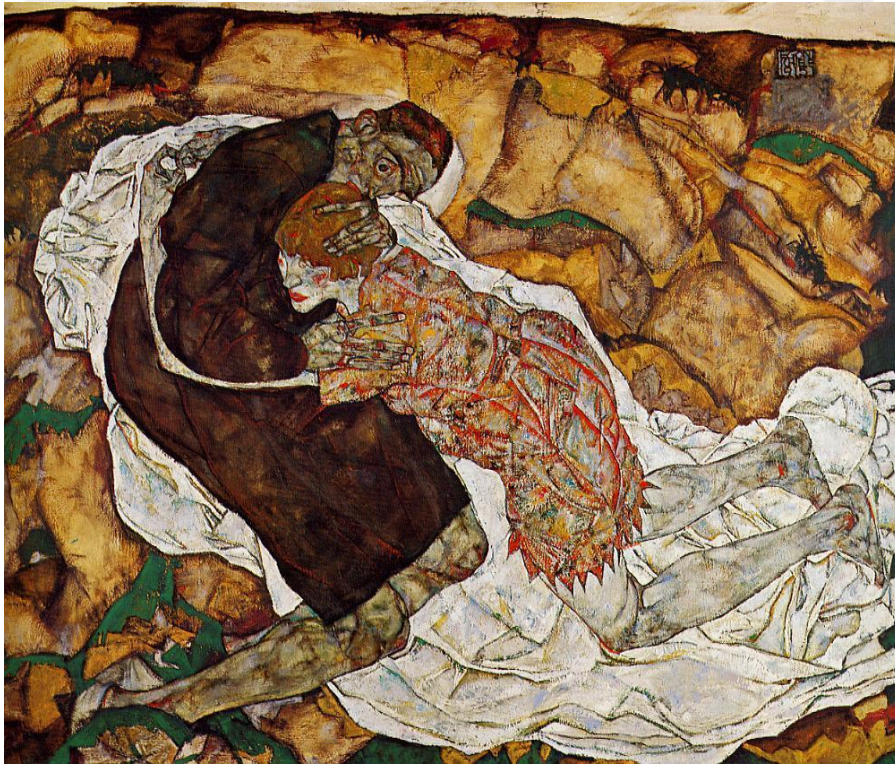
**Resim 2.34.**

Ethel Reed, *The Boston Sunday Herald*, 1894,  
Renkli Taş Baskı, Poster, 48 x 30 cm., Washington, Amerika Birleşik Devleti



**Resim 2.35.**

Ethel Reed, *Folly veya Saintless*, 1895,  
Kağıt Üzerine Heliotype, 51.6 x 37.9 cm., Smithsonian Sanat Müzesi, Amerika Birleşik Devleti



**Resim 2.36.**

Egon Schiele, *Ölüm ve Genç Kız* (Death and Young Girl), 1915,  
Tuval Üzerine Yağlıboya, 150 x 180 cm., Österreichische Galerie Belvedere, Viyana



**Resim 2.37.**

Oscar Kokoschka, *Rüzgârın Gelini veya Firtına* (Bride of the Wind or Storm) 1904, Tuval Üzerine Yağlıboya, 181 x 221 cm., Kunstmuseum Basel



**Resim 2.38.**

Otto Wagner, *Karlsplatz İstasyonu* (Karlsplatz Station), 1894-99, Art Nouveau, Modern Mimari, Wiental Çizigisi, Viyana



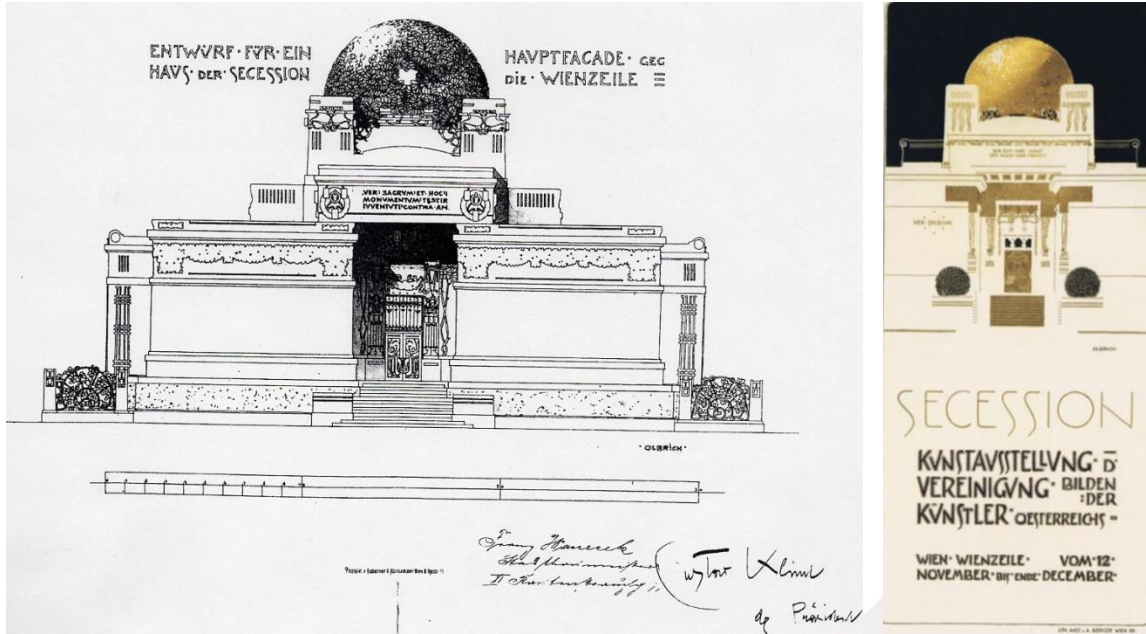
**Resim 2.39.**

Otto Wagner, *Majolika Evi* (Majolika House), 1898-99,  
Art Nouveau, Modern Mimari, ön yüzünden detay apartman blok,  
Linke Wienzeile 40, District VI, Viyana



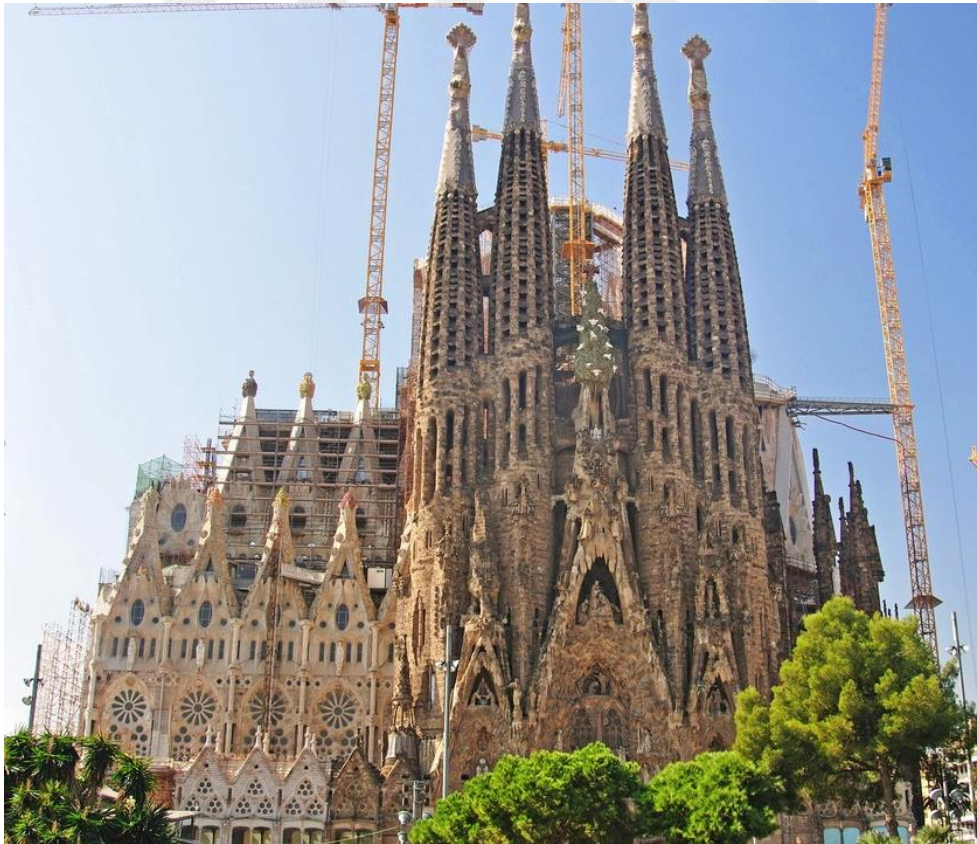
**Resim 2.40.**

Otto Wagner, *Gipsabgusse Müze* (Gipsabgussa Museum), 1896,  
Perspektif Görünüm, Kalem-mürekkep-suluboya tekniği, Viyana



**Resim 2.41.**

Joseph Maria Olbrich, *Viyana Sezession Binası Taslak Çizimi* (Vienna Sezession Building), 1897-1898, Mimari, Art Nouveau Akımı, Viyana Sanat Okulu, Viyana



**Resim 2.42.**

Antonia Gaudi, *La Sagrada Familia*, 1882-1926, Moorish Stil Mimari, Art Nouveau Akımı, Barselona



**Resim 2.43.**

Pablo Picasso, *Avignonlu Kadınlar* (Women with Avignon), 1907, Tuval Üzerine Yağlıboya, 243.9 x 233.7 cm., Modern Sanat Müzesi, New York



**Resim 2.44.**

Juan Gris, *Mandolinli Kadın: Corot'ya Atıf* (Woman with Mandolin: Citation for Corot), 1916, Tuval Üzerine Yağlıboya, 92 x 60 cm., Kunstmuseum Basel



**Resim 2.45.**

Leonardo Bistolfi, *Yıkanan Kadın* (The Washerwoman), 1906,  
Heykel, 150 x 150 x 180 cm., Arte Moderna'daki Nazionale di Galleria, Pinciano, Roma



**Resim 2.46.**

Leonardo Bistolfi, *Günbatımı* (Sunset), 1904,  
Plaka Üzerine Yağlıboya, 22 x 31.9 cm., Arte Moderna'daki Nazionale di Galleria, Pinciano, Roma



**Resim 2.47.**

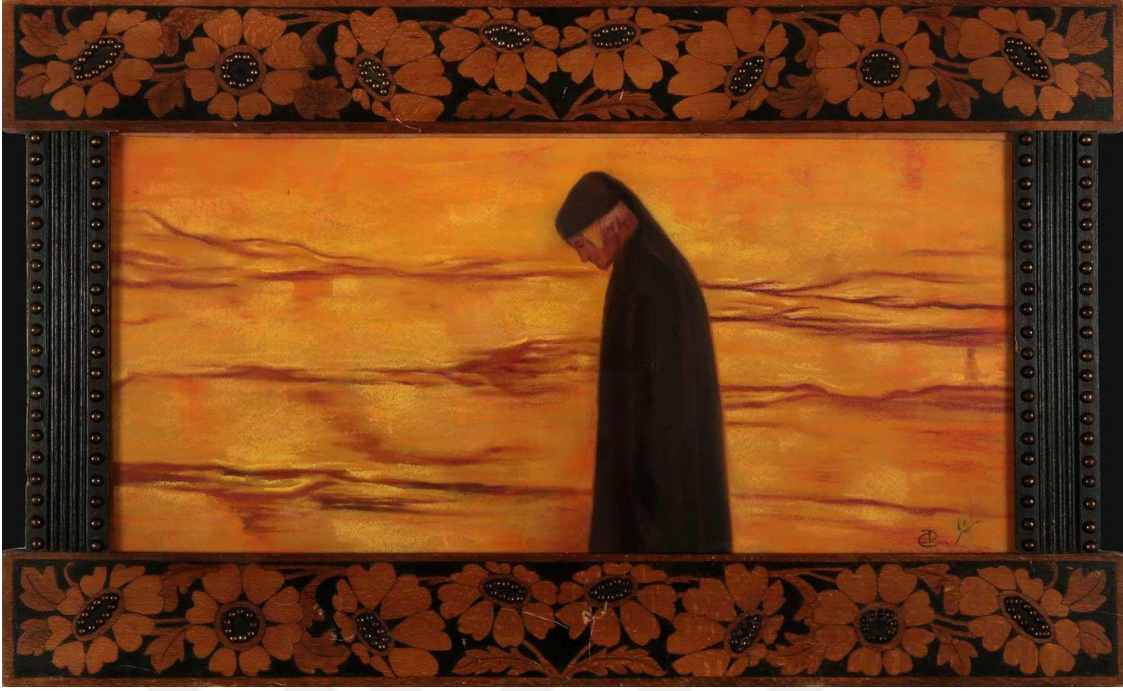
Leonardo Bistolfi, *Kurban veya Fedakârlık (Sacrifice)*, 1911,  
Symbolist Heykel, Altare della Patria, Piazza Venezia, Roma



**Resim 2.48.**

Leonardo Bistolfi, *Aşıklar (The Lovers)*, 1884,  
Symbolist Heykel, Civico e Glipsoteca Bistolfi Müzesi, İtalya

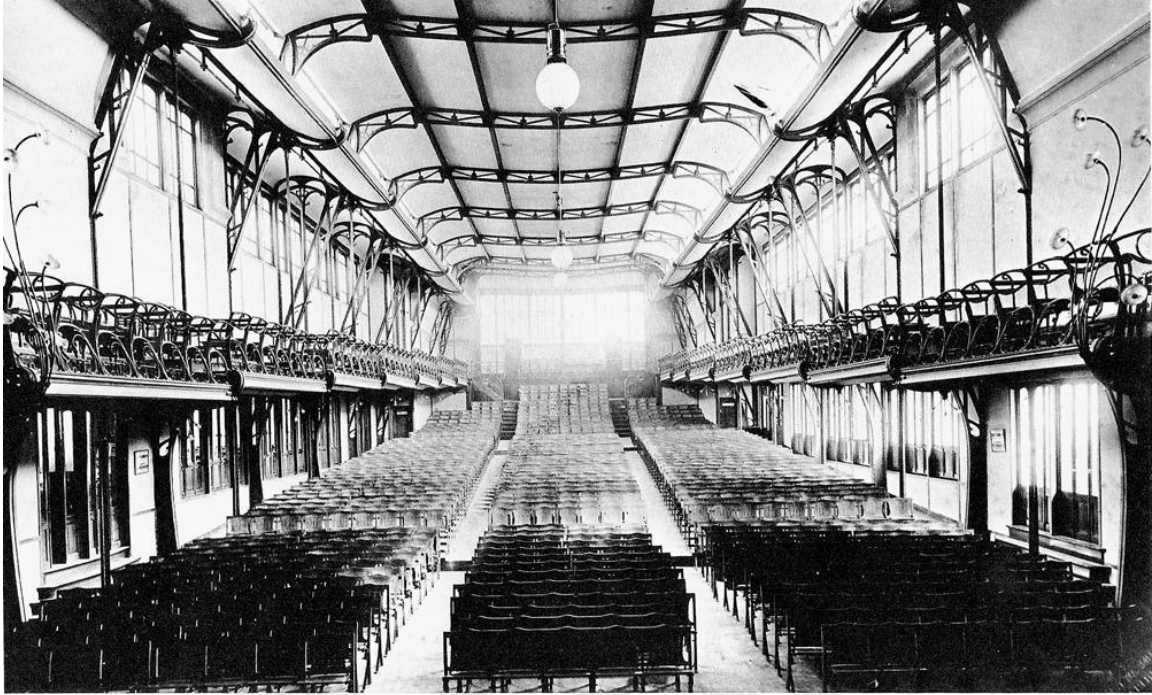




**Resim 2.49.**  
 Duilio Cambellotti, *Dante*, 1920,  
 Karton üzerine karışık teknik, Art Nouveau tarzı ahşap çerçeve, 56 x 28 cm.,  
 Livio Ambrogio koleksiyonu



**Resim 2.50.**  
 Victor Horta, *Hôtel Tassel*, 1894,  
 Mimari, Art Nouveau Stili, Brüksel



**Resim 2.51.**  
Victor Horta, *Maison du Peuple*, 1896-1899,  
Mimari, Art Nouveau Stili, Brüksel



**Resim 2.52.**  
Fernand Khnopff, *Bir Yalnız Kadın- Kaptıyı Kendime Kilitledim*  
(A Lonely Woman- I Lock the Door Upon Myself), 1891,  
Tuval Üzerine Yağlıboya, 141 x 72.7 cm., Belçika Güzel Sanatlar Kraliyet Müzeleri, Brüksel



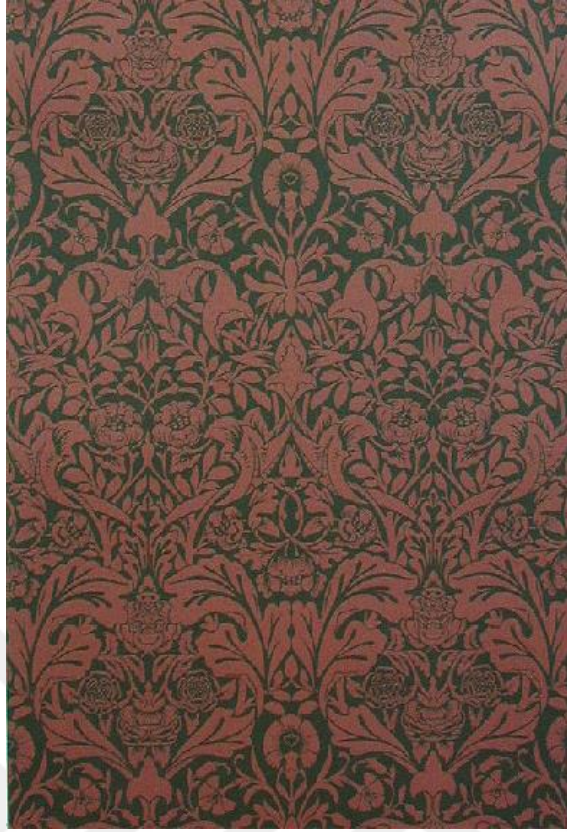
**Resim 2.53.**

Fernand Khnopff, *Britomart Peri Kraliçesi* (Fairy Queen), 1892,  
Tuval Üzerine Yağlıboya, 150.8 x 45 cm., Fotoğraf: J. Geleyns,  
Belçika Güzel Sanatlar Kraliyet Müzeleri, Brüksel



**Resim 2.54.**

Fernand Khnopff, *Okşamalar* (Caresses), 1896,  
Tuval Üzerine Yağlıboya, 150 x 50.5 cm., Fotoğraf: Diathèque de Belgique,  
Belçika Güzel Sanatlar Kraliyet Müzeleri, Brüksel



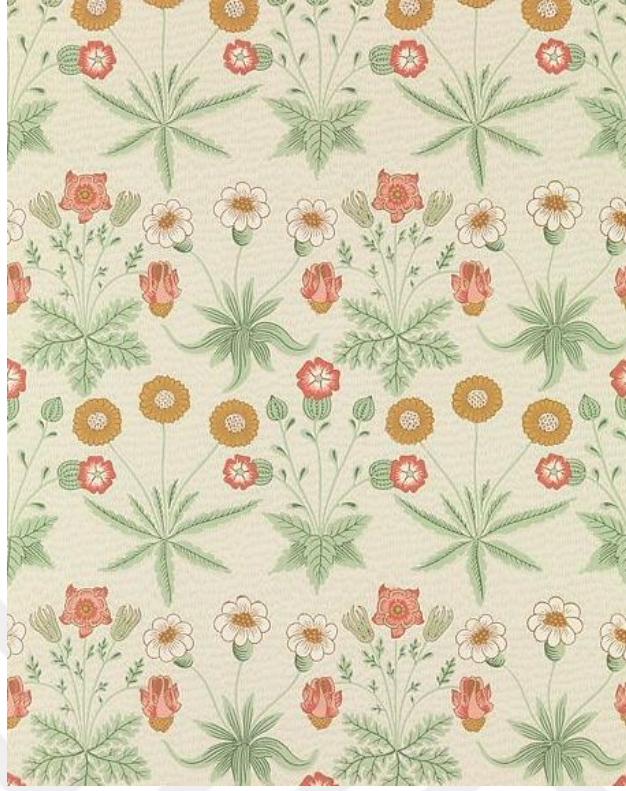
**Resim 2.55.**

William Morris, *Aziz James Saray'ındaki James'in Şamı*  
(St. James Palace St. James's Damask), 1866-1867,  
İpek bir duvar örtüsü, Art Nouveau Stil, Londra



**Resim 2.56.**

William Morris, *Yeşil Yemek Odası* (Green Dining Room), 1862,  
Ortaçağ tarzı ev, Victoria ve Albert Müzesi, Londra



**Resim 2.57.**  
William Morris, *Dasiy*, 1864,  
Blok baskılı duvar kağıdı, 68.6 x 54.6 cm., Morris & Company, Londra

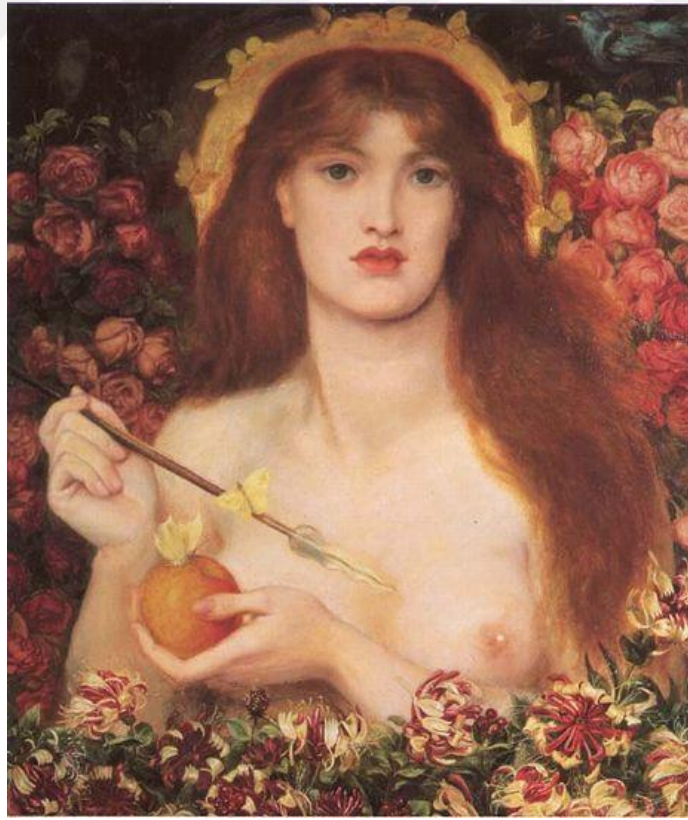


**Resim 2.58.**  
William Morris, *Tavuskuşu ve Ejderha* (Peacock and the Dragon), 1878,  
Lüks Dokuma Yün Kumaşı, yaklaşık bir metre,  
William Morris Galerisi, Londra



**Resim 2.59.**

Jacques Louis David, *Sabine Kadınlarının Müdahalesi* (The Intervention of the Sabine Women), 1799, Tuval Üzerine Yağlıboya, 522 x 385 cm., Louvre Müzesi , Paris



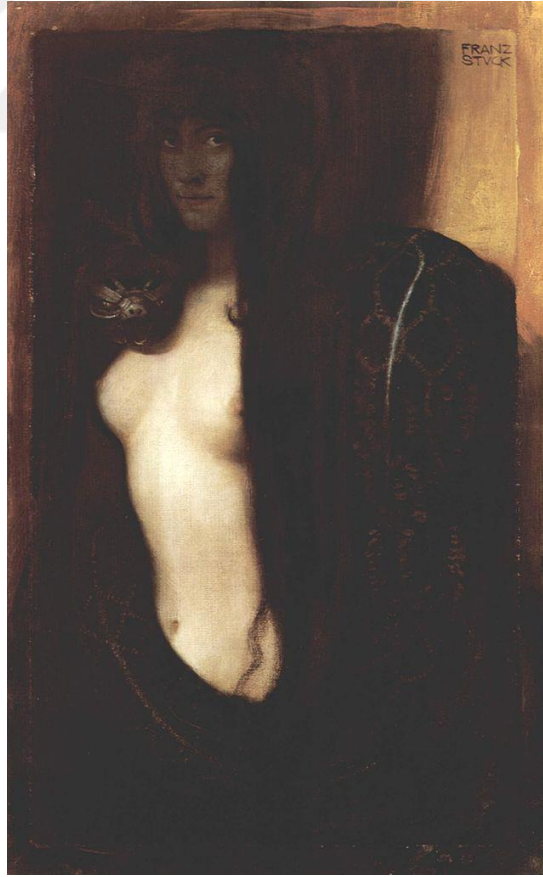
**Resim 2.60.**

Daniel Gabriel Rossetti, *Venus Portresi* (Venus Verticordia), 1864-1868, Tuval Üzerine Yağlıboya, 82 x 69 cm., Russell-Cotes Sanat Galerisi ve Müzesi, Bournemouth



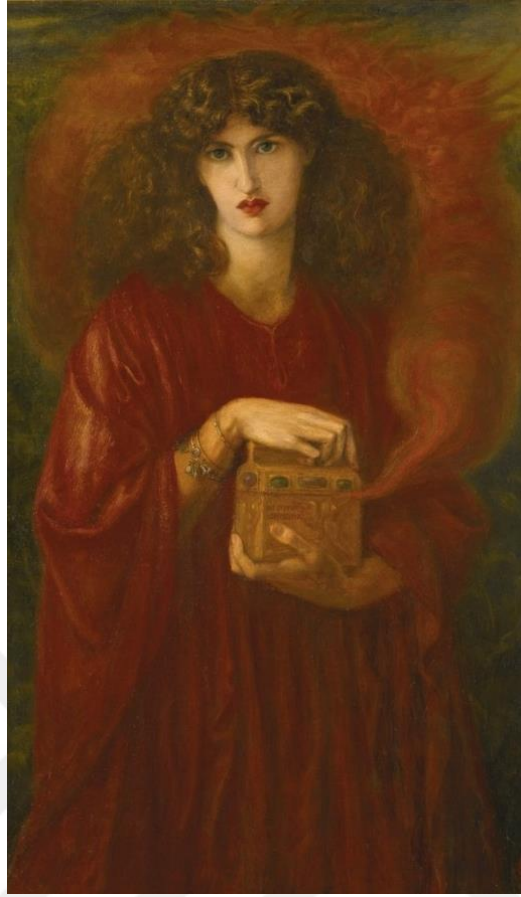
**Resim 2.61.**

Leonardo da Vinci, *Medusa'nın Başı* (Head of Medusa), 1753,  
Ahşap Üzerine Yağlıboya, 74 x 49 cm., Uffizi Sanat Galerisi, Floransa



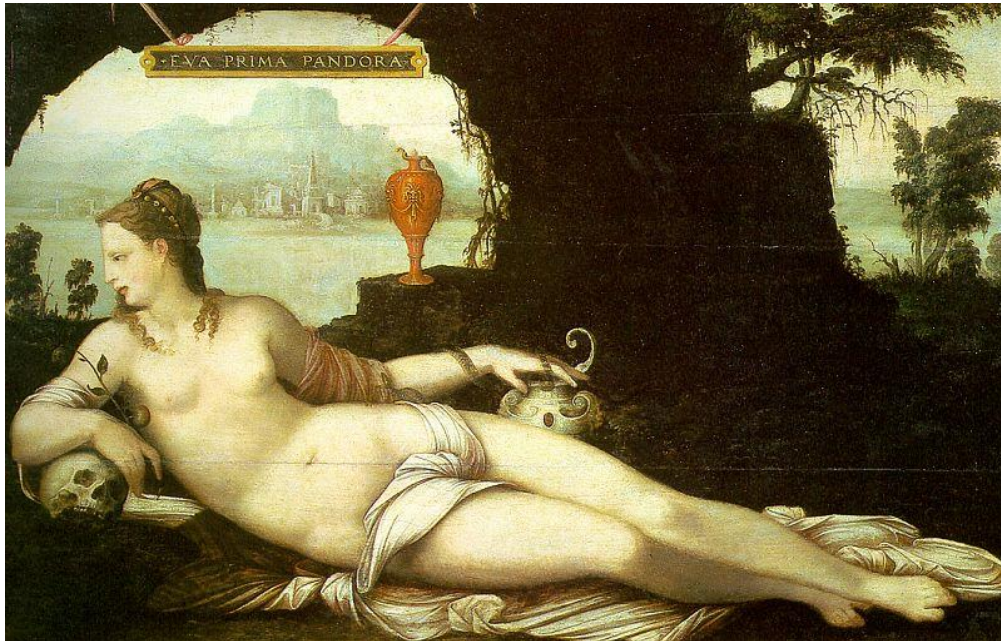
**Resim 2.62.**

Franz Von Stuck, *Günah* (The Sin), 1890-1891,  
Tuval Üzerine Yağlıboya, 95 x 59.5 cm., Neue Pinacothek, Münih



**Resim 2.63.**

Daniel Gabriel Rossetti, *Pandora*, 1869,  
Tuval Üzerine Yağlıboya, 128.3 x 76.2 cm., Özel Koleksiyon, Londra



**Resim 2.64.**

Jean Cousin, *Pandora Havva (the Elder, Eva Prima Pandora)*, 1550,  
Ahşap Üzerine Yağlıboya, 150 x 97.5 cm., Louvre Müzesi, Paris





**Resim 2.65.**  
Albert Besnard, *Küçük Saray*, (Petit Palais), 1900,  
Tavan Resmi, Ulusal Louvre Müzesi, Paris



**Resim 2.66.**  
Jean Auguste Dominique Ingres, VII. *Charles'in taç giyme töreni üzerine Jeanne d'Arc*  
(Joan of Arc on the coronation of Charles VII), 1851-1854  
Tuval Üzerine Yağlıboya, 240 x 178 cm., Ulusal Louvre Müzesi, Paris



**Resim 2.67.**

Eugène Romain Thirion, *Jeanne d'Arc, Melek Michael'dan Mesaj*,  
(*Jeanne d'Arc écoutant les voix*), 1876,  
Tuval Üzerine Yağlıboya, Notre- Dame Kilisesi, Paris



**Resim 2.68.**

Pedro Américo, *Jeanne d'Arc*, 1884,  
Tuval Üzerine Yağlıboya, 229 x 156 cm.,  
Nacional de Belas Artes Müzesi, Rio de Janeiro, Brezilya



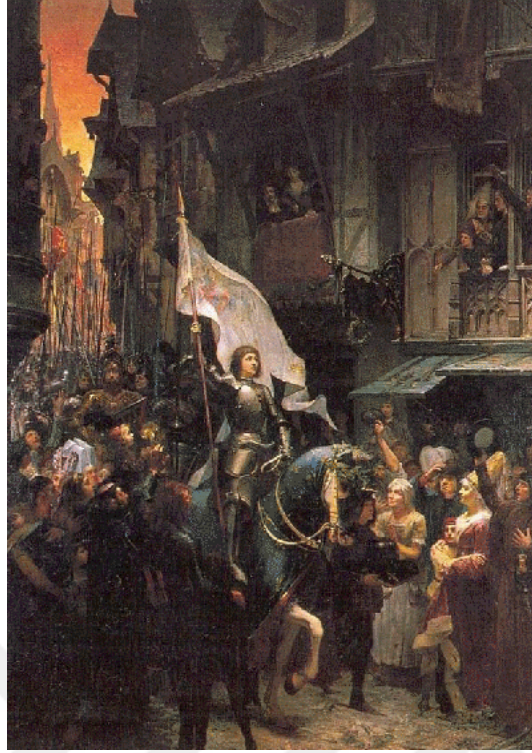
**Resim 2.69.**

Dante Gabriel Rossetti, *Jeanne d'Arc Teslim Kılıcını Öpüyor* (Jeanne d'Arc kisses his delivery sword), 1863, Tuval Üzerine Yağlıboya, 61,2 x 53,2 cm., Strasbourg Modern ve Çağdaş Sanat Müzesi, Strasbourg



**Resim 2.70.**

John Everett Millias, *Jeanne d'Arc Dua Ederken* (Jeanne d'Arc Praying), 1865, Tuval Üzerine Yağlıboya, 82 x 62 cm., Londra Kraliyet Akademisi, Özel Koleksiyon



**Resim 2.71.**

Jean- Jacques Scherrer, *Jeanne d'Arc Orléans'a Gelişi* (Jeanne d'Arc into Orléans), 1870, Tuval Üzerine Yağlıboya, 229 x 156 cm., Jeanne d'Arc Müzesi, Rouen



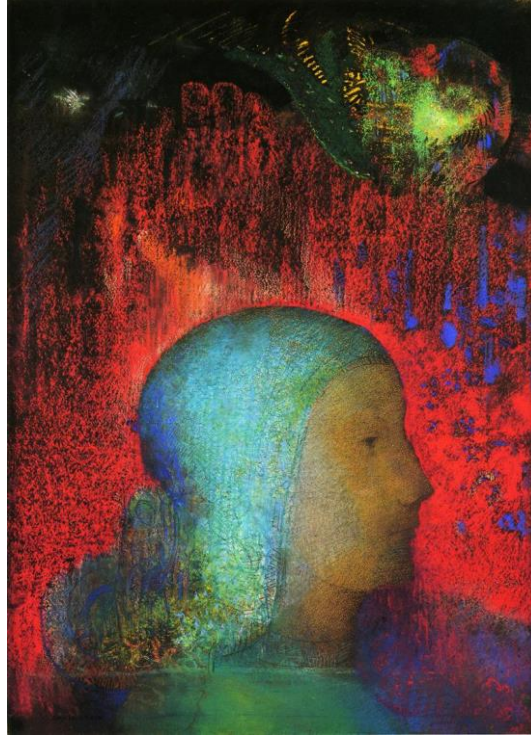
**Resim 2.72.**

Jules Eugène Lenepveu, *Jeanne d'Arc'in varlığında Reims'deki Charles VII'nin taç giymesi* (Charles VII's coronation in Reims in the presence of Jeanne d'Arc), 1886-1890, Duvar Resmi, 15 x 2 m yüksekliğinde dört ana panel, Panthéon Müzesi, Paris



**Resim 2.73.**

Jules Eugène Lenepveu, *Jeanne d'Arc'in Yargılanması: Rouen de yakılarak idam edilmesi* (Jeanne d'Arc Judgment of Rouen execution of the burning), 1886-1890, Duvar Resmi, 15 x 2 m yüksekliğinde dört ana panel, Panthéon Müzesi, Paris



**Resim 2.74.**

Odilon Redon, *Jan d'ark*, 1900  
Kâğıt Üzerine Pastel, 52 x 27.5 cm., Musée d'Orsay, Paris



**Resim 2.75.**

Gustav Klimt, *Pallas Athena*, 1898,  
Tuval Üzerine Yağlıboya, 75 x 75 cm., Viyana Şehir Tarih Müzesi, Viyana

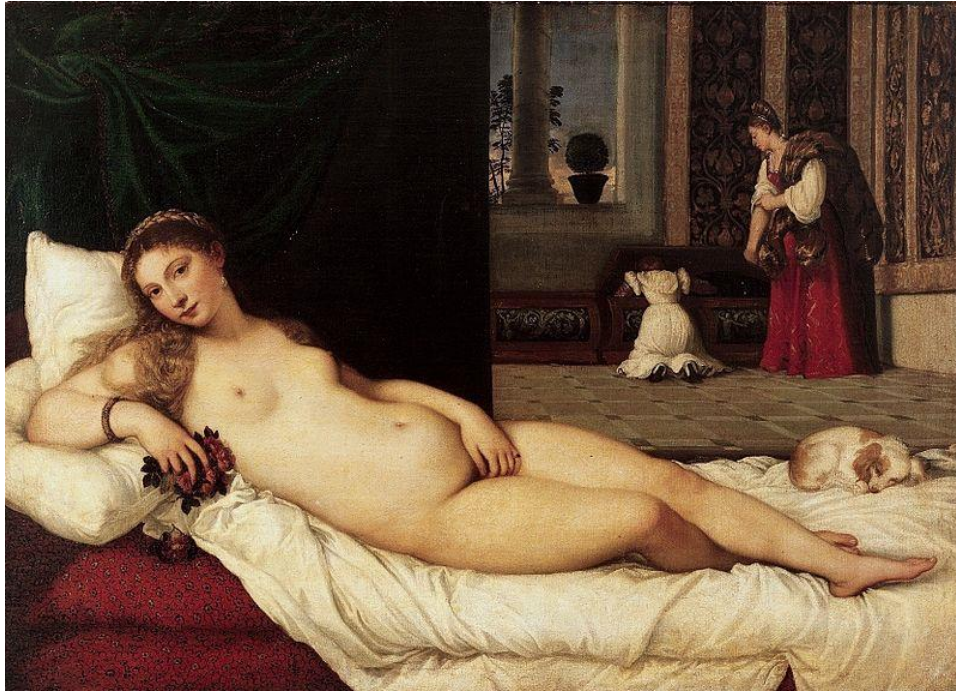


**Resim 2.76.**

Gustav Klimt, *Çıplak Gerçek*, (Nuda Veritas), 1898,  
Ver Sacrum dergisi için tasarım, Özel Koleksiyon



**Resim 2.77.**  
Gustav Klimt, *Danae*, 1907-8,  
Tuval Üzerine Yağlıboya, 83 x 77 cm., Özel Koleksiyon, Viyana



**Resim 2.78.**  
Tiziano, *Urbino Venüsü*, 1538,  
Tuval Üzerine Yağlıboya, 119 x 165 cm., Uffizi Galerisi, Floransa



**Resim 2.79.**  
Edouard Manet, *Olympia*, 1863,  
Tuval Üzerine Yağlıboya, 190 x 130.5 cm., Musée d'Orsay, Paris



**Resim 2.80.**  
Georges de Feure, *Sonsuzluğu Arayan Kadınlar (The Seekers of Infinity)*, 1897,  
Kâğıt Üzerine Suluboya, 65 x 50 cm., Özel Koleksiyon, Paris





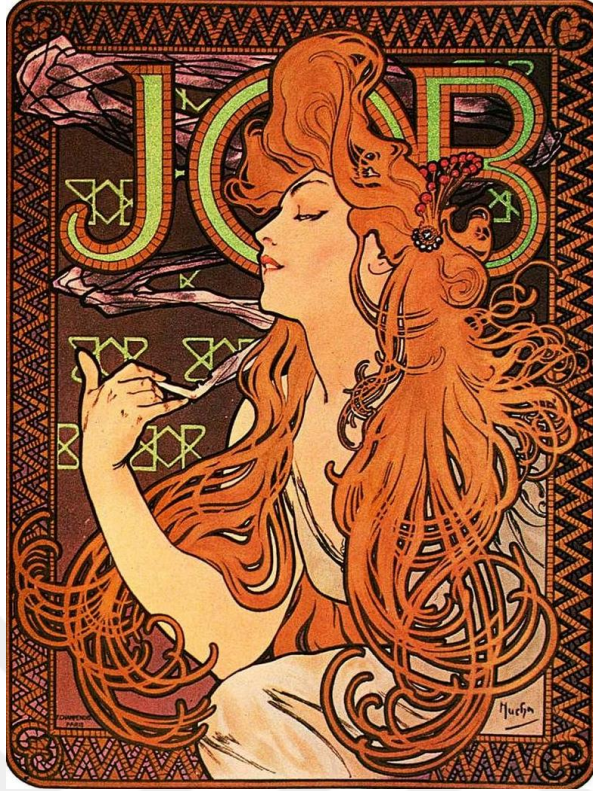
**Resim 2.81.**

Georges de Feure, *Astre Cola'nın Carcassone'daki Jeanne D'Arc*  
 (Astra Cola's Jeanne D'Arc in Carcassone), 1896,  
 Renkli Litografik Baskı, Poster, 94,5 x 35,5 cm., Özel Koleksiyon, Paris



**Resim 2.82.**

Alphonse Maria Mucha, *Gismonda*, 1894,  
Renkli Litografik Baskı, Poster, 217 x 74 cm., Özel Koleksiyon, Paris



**Resim 2.83.**

Alphonse Maria Mucha, *Job*, 1897,  
Renkli Litografik Baskı, Poster, 52 x 39,8 cm., Özel Koleksiyon, Paris



**Resim 2.84.**

Alphonse Maria Mucha, *Doğa (Nature)*, 1899- 1900,  
Bronz, yaldızlı, gümüş kaplama Büst, 67 cm., Özel Koleksiyon, Paris



**Resim 2.85.**

Aubrey Vincent Beardsley, *Lysistrata* (Lysistrata Haranguing the Athenian Women), 1896  
Aristofanes'in en müstehcen satirik oyun *Lysistrata*, İllüstrasyon Çizimi, Özel Koleksiyon, Paris



**Resim 2.86.**

Aubrey Vincent Beardsley, *Herodias ve Salomé* (Herodias and Salomé),  
İllüstrasyon Çizimi, 1894, İngiliz Victoria & Albert Müzesi, Londra

## ÖZGEÇMİŞ

### Kişisel Bilgiler

Soyadı, Adı : Tuğba Çakır  
 Uyuğu : Türkiye Cumhuriyeti  
 Doğum Tarihi ve Yeri : 13/04/1990 - Balıkesir  
 Telefon : 0538 458 22 35  
 E-mail : nefertiti\_tuba@hotmail.com

### Eğitim

<i>Derece</i>	<i>Eğitim Birimi</i>	<i>Mezuniyet Yılı</i>
Yüksek lisans	Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Anabilim Dalı	2019
Lisans	İzmir Dokuz Eylül Üniversitesi Buca Eğitim Fakültesi Resim-İş Öğretmenliği	2012
Lise	Balıkesir Kadriye-Kemal Gürel Anadolu Güzel Sanatlar Lisesi- Resim Bölümü	2008

### İş Deneyimi

<i>Yıl</i>	<i>Yer</i>	<i>Görev</i>
2011	İzmir Buca İlköğretim Okulu	Stajyer Görsel Sanatlar Öğretmeni
2012	İzmir Vali Rahmi Bey İlköğretim Okulu	Stajyer Görsel Sanatlar Öğretmeni
2014	Balıkesir Eylül Dizayn	Grafik Tasarımcı
2018	Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Kütüphanesi	Kısmi Zamanlı Öğrenci Çalışan

### Yabancı Dil

İngilizce

**Katıldığı Sergiler**

- Balıkesir Devlet Güzel Sanatlar Galerisi Kişisel Sergi, 2008
- İzmir Resim Heykel Müzesi ve Galerisi Şeref Akdik sergi salonunda karma sergi, 2012
- “Ağaç” Buca Eğitim Fakültesi sergi salonu karma sergi, İzmir, 2012
- “19 Mayıs Kutlaması” Çanakkale Saat Kule Meydanı Karma Sergi, 2015
- “Kadınlar Günü Kutlama” Türkan Saylan Kültür Merkezi Karma Sergi, Çanakkale, 2015
- “Buluşma – 1” adlı Gravür Grup Sergisi, Çanakkale, 2017
- “Benlik” adlı Resim Grup Sergisi, Çanakkale, 2017
- “Çanakkale Ekim Geçidi 16” Disiplinler arası Karma Sergisi, Çanakkale 2017
- “Benlik – 2” Karma Resim Sergisi, Çanakkale Devlet Güzel Sanatlar Galerisi Sergi Salonu, 2017



ÇANAKKALE ONSEKİZ MART ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ