

**AVRUPA RESİM SANATINDA
ÖLÜMCÜL KADIN FİĞÜRLER**

Betül Serbest Yılmaz

Sanatta Yeterlik Tezi

Resim Anasanat Dalı

Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü

Eylül 2016

AVRUPA RESİM SANATINDA ÖLÜMCÜL KADIN FİGÜRLER

Betül Serbest Yılmaz

SANATTA YETERLİK TEZİ

Resim Anasanat Dalı

Danışman: Prof. Leyla Varlık Şentürk

Eskişehir

Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü

Eylül 2016

ÖZET

AVRUPA RESİM SANATINDA ÖLÜMCÜL KADIN FİGÜRLER

Betül Serbest Yılmaz

Resim Anasanat Dalı

Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Eylül 2016

Danışman: Prof. Leyla Varlık Şentürk

Anadolu Üniversitesi Bilimsel Araştırma Projeleri Birimi tarafından desteklenen bu projede, Avrupa sanat tarihinin 9. yüzyıl ile 20.yüzyıl tarihleri arasında kapsayan süreçte oluşturulmuş resimler içinde yer alan “Femme Fatale/Ölümcül Kadın” figürleri, patriarkal düşünüşün varlığını kanıtlayan en önemli örnekler olarak görülmüş ve incelenmiştir.

İnsanlık tarihinin en eski dönemlerinde kadın, toplayıcılığı ile klan ekonomisine katkısı, doğayı tanınması nedeniyle hastaları iyileştirmesi, doğurganlığı ile insanlığın devamını sağlaması gibi ayrıcalıklı özellikleri ile Ana Tanrıçalık statüsünde yer almıştır. Yeryüzü coğrafyasının değişen yapısı nedeniyle çoban topluluklarının, tarım yapan çiftçi toplulukları üzerinde hakimiyet kurması, tarihte ilk sınıflı toplumsal yapının oluşması ile sonuçlanmıştır. İnsanların yöneten ve yönetilenler olarak sınıflara ayrılması patriarkal bir düşünce biçiminin gelişmeye başlaması için ortam hazırlamış, kadın yaratıcı bir kimlik olarak oturduğu kraliçelik tahtından yavaş yavaş indirilmiştir. Bu değişim Mezopotamya uygarlıklarının inanç ritüellerine yansyarak Avrupa düşünce biçiminin temellerini oluşturan Yunan–Roma mitolojisine aktarılmış, kadının ikincil konumu Medea, Clytemnestra, Medusa gibi “Femme Fatale/Ölümcül Kadın” karakterler ile kendini göstermiştir. Roma imparatorluğunun Hristiyanlığı resmi din ilan etmesi ile birlikte Yahudi–Hristiyanlığın kutsal metinlerini de etkileyen mizojini, skolastik düşüncenin hakim olduğu Ortaçağ Gotik resimlerinde Havva, Salome, Judith gibi karakterler üzerinden sürdürülmüştür. Dolayısıyla Avrupa Resim Tarihinin iki önemli kaynağı olan Yunan-Roma mitleri ile Eski-Yeni Ahit öyküleri, Rönesans, Maniyerizm, Barok, Rokoko, Yeni Klasizm dönemleri içerisinde yapılmış kompozisyonlarda yer alan kadın figürlerini de negatif anlamlar ve yüklenen sıfatlar anlamında güçlü bir şekilde etkilemiştir. Sanatçının özgürleşmeye başladığı ya da özgürleştiği modern süreçler olan Romantizm, Realizm, Empresyonizm, Ekspresyonizm, Art Nouveau, Pre-Rafaelistler,

Sürrealizm, Kübizm, Primitifler ve 20. Yüzyıl sanatlarında da söz konusu olan erkil düşünceler, yerini koruyarak hatta güçlenerek “Femme Fatale/Ölümcül Kadın” figürlerinin oluşmasında önemli olmuştur. Mizojininin varlığını sorgulayan bu araştırmadan elde edilen argümanlar, araştırmacının uygulama çalışmalarını temellendirmiş, “Büyükbabamın Ölümcül Kadınları” adlı resim serisini biçim-içerik açısından beslemiştir.

Anahtar Kelimeler: Femme Fatale, Ölümcül Kadın, Alegorik, Tematik, Edebi, Lirik, Didaktik

ABSTRACT

FATAL WOMEN FIGURES IN THE EUROPE PAINTING

Betül Serbest Yılmaz

Doctorate of Fine Arts

Anadolu University Fine Arts Enstitute, September 2016

Advisor: Professor Leyla Varlık Şentürk

The paintings included in this project, supported by Anadolu University Scientific Research Projects Unit, are important proof of the existence of the figures of “femme fatale/fatal women” which are a fiction of patriarchal thinking and have an important place in the European art history between the ninth century and twentieth century.

Women had the status of Mother Goddess in the oldest periods of human history due to their contribution to clan economy since they were collectors, since they were able to heal patients because they knew nature and because they ensured the continuation of humanity by giving birth. The fact that shepherd communities gained dominance over farmer communities resulted in the establishment of the first class structure in history. People being classified as the ruling and the ruled paved the way for the development of patriarchal thinking, and women began to be dethroned from being queens and creators. This change was reflected in the rituals of Mesopotamian civilizations and transferred to Greek and Roman mythologies, the basis of the European way of thinking. Women’s secondary position is shown in these mythologies through “femme fatale/fatal woman” characters such as Medea, Clytemnestra and Medusa. After the Roman Empire declared Christianity its official religion, the misogyny that also affected Jewish and Christian holy writings was maintained with the characters such as Eve, Salome and Judith in the Gothic paintings of the Middle Ages when Scholastic thought was dominant. The Greek and Roman myths and the stories of the Old and New Testaments, two important sources of the history of European painting, also significantly affected female figures in the compositions of Renaissance Mannerism, Baroque, Rococo and New Classicism by attributing negative meanings to them. Patriarchal thinking was also prominent in Romanticism, Realism, Impressionism, Expressionism, Art Nouveau, Pre-Raphaelites, Surrealism, Cubism, Primitivism and the twentieth century. In these modern periods

when artists began to become free or became free, it became even stronger and played a role in the formation of the figures of femme fatale/fatal woman. The arguments of this study of misogyny laid the ground for practical studies about the subject of this project and provided more information about the painting series, “My Grandfather’s Fatal Women”, in terms of form and content.

Keywords: Femme Fatale, Fatal Woman, Allegory, Narrative, Literary, Lyric, Didactic

20.09.2016

ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ

Bu tez/proje çalışmasının bana ait, özgün bir çalışma olduğunu; çalışmamın hazırlık, veri toplama, analiz ve bilgilerin sunumunda bilimsel etik ilke ve kurallara uygun davrandığımı; bu çalışma kapsamında elde edilmeyen tüm veri ve bilgiler için kaynak gösterdiğimi ve bu kaynaklara kaynakçada yer verdiğimi; bu çalışmanın Anadolu Üniversitesi tarafından kullanılan bilimsel intihal tespit programıyla tarandığını ve hiçbir şekilde intihal içermediğini beyan ederim.

Herhangi bir zamanda, çalışmamla ilgili yaptığım bu beyana aykırı bir durumun saptanması durumunda, ortaya çıkacak tüm ahlaki ve hukuki sonuçlara razı olduğumu bildiririm.

Betül SERBEST YILMAZ

JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI

Betül SERBEST YILMAZ'ın “**Avrupa Resim Sanatında Ölümcül Kadın Figürler**” başlıklı tezi **20 Eylül 2016** tarihinde, aşağıdaki jüri tarafından Lisansüstü Eğitim Öğretim ve Sınav Yönetmeliğinin ilgili maddeleri uyarınca, **Resim Anasanat Dalı Sanatta Yeterlik** tezi olarak değerlendirilerek kabul edilmiştir.

İmza

Üye (Tez Danışmanı) : Prof. Leyla VARLIK ŞENTÜRK

Üye : Prof. Hüseyin ELMAS

Üye : Prof. İhsan DOĞRUSÖZ

Üye : Doç. Şemsettin EDEER

Üye : Doç. Mutluhan TAŞ

Prof. Sıdıka Sibel SEVİM
Anadolu Üniversitesi
Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürü

ÖNSÖZ VE TEŞEKKÜR

Anadolu Üniversitesi Bilimsel Araştırma Projeleri Biriminin desteklediği “Avrupa Resim Sanatında Ölümcül Kadın Figürler” isimli tez projesinde, Avrupa Resim tarihinin gelişmesinde önemli olan başyapıtlarda cinsel kimlikleri ile var olan kadın figürler, yeni bir bakış açısıyla yeniden anlamlandırılmaya çalışılmıştır. Yüzyıllardır kalıcılığını koruyan klişe yanıtların dışında farklı cevaplarla karşılaşmayı sağlayan sözkonusu araştırma, geleneksel erkil bakış açısının ideolojik oluşumlarını incelemek için geçmişe açılan bir pencere olmuş, yeni görsel çözümler, yeni fikirler, yeni savlar ortaya koymada uygun zemin hazırlamıştır. Araştırma içinde incelenen eserler, Avrupa estetik değerlerini taşımasının yanında geçmişten bugüne kadına olan bakışı ve ona uygun görülmüş toplumsal rollerini gözler önüne sererek tarihsel bir argüman niteliği taşımış, cinsiyet ayrımcı fikirleri su yüzüne çıkarmada önemli kanıtları ortaya koymayı sağlamıştır.

Bu uzun ve zorlu yolda bana ışık tutarak yön veren, emekleri ve olumlu katkılarının yanı sıra eleştirileri ile farklı bir perspektiften bakmamı sağlayan değerli danışman hocam Sayın Prof. Leyla Varlık Şentürk’e teşekkürlerimi bir borç bilirim. Bununla birlikte Sayın Prof. Hüseyin Elmas, Sayın Prof. İhsan Doğrusöz, Sayın Doç. Şemseddin Edeer ve Sayın Doç. Mutluhan Taş hocalarıma olumlu eleştiri ve katkılarından dolayı teşekkürlerimi sunarım.

Bu araştırma projesi her daim desteğini esirgemeyerek beni güçlü kılan ve büyük bir hevesle çalışmamı sağlayan değerli eşim ve hocam Sayın Dr. Ahmet Hakan Yılmaz’a ithaf edilmiştir.

Betül Serbest Yılmaz

- 2008 > Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Öğrencileri Grup Resim Sergisi, Kültür Evi, Çanakkale.
- 2008 >Uluslar arası Ahmet Yesevi'den Günümüze İnsanlığa Yön Veren Türk Büyükleri Sempozyumu ve Kültür Sanat Etkinlikleri, Karma Sergisi, Romanya.
- 2009 >TÜYAP-İstanbul Sanat Fuarı, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Pavyonu, İstanbul
- 2010 > Çanakkale Kültür Girişimi Etkinlikleri, Çanakkale Sanat Buluşması, Devlet Güzel Sanatlar Galerisi, Grup Sergi, Çanakkale
- 2011 > Gelibolu Memorial Club, Çanakkale Resim Yarışması Sergisi, Çanakkale
- 2011 >20. Uluslararası Hıdırellez Bahar Şenlikleri Festivali Karma Sergisi, Makedonya.
- 2011 > Turkish Art Symposium and Workshop, Florida, USA.
- 2013 > Ostraka Art Festival, Sharm El- Sheikh / Mısır
- 2013 > I. Akçakoca Workshop, Düzce / Türkiye
- 2013 > International Meetings of Arts, The Old Bridge, Karadağ.
- 2013 > Selçuk Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Sempozyumu, Konya
- 2013 >Art Colony Pocitelj, Aliyev İzzet Begoviç Anma Törenleri Karma Resim Sergisi, Bosnahersek
- 2013 > Reggio Emilia Arte Fiera, Bolonya/İtalya-2013.
- 2013 > Anne Ben Barbarım, Grup Sergi, Doruk Sanat Galerisi, İstanbul.
- 2013 > 23. Uluslararası Eğitimde Yaratıcı Drama Kongresi, Kadın Olmak, Ankara Üniversitesi Cebeci Yerleşkesi, Ataum Fuaye Alanı, Ankara.
- 2013 > Ostraka International Exhibition, Dandy Mega Mall, 306306, Sharm El- Sheikh / Mısır
- 2013 > Anadolu International Conference in Economics Symposium, Eskişehir.
- 2013 > Selçuk Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Sempozyumu, Konya.
- 2013 > International Artistic Meeting, La Kasbah de l'Artiste, Morocco.
- 2014 >VIII. Uluslararası Türk Kültürü, Sanatı ve Kültürel Mirası Koruma Sempozyumu / Sanat Etkinlikleri, Koyunoğlu Müzesi / Konya
- 2014 > Öğretim Elemanları Sergisi, Yüzüncü Yıl Üniversitesi, 20. Yıl Etkinlikleri, Eğitim Fakültesi, Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü, Mahire Bal Sergi Salonu, Van.
- 2014 > Pamukkale Üniversitesi, Soma, Resim ve Fotoğraf Grup Sergisi, Eğitim Fakültesi, Kınıklı Kampüsü, Denizli

İÇİNDEKİLER

ÖZET.....	ii
ABSTRACT.....	iv
JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI	vi
ÖNSÖZ.....	vii
ÖZGEÇMİŞ.....	viii
GÖRSELLER LİSTESİ.....	xvii
ESERLER LİSTESİ.....	xxxi
GİRİŞ.....	1

BİRİNCİ BÖLÜM

ÖLÜMCÜL KADIN ARKETİPİNİN OLUŞUMU VE YUNAN-ROMA

MİTLERİNE YANSIMASI

1. TARİH ÖNCESİ DÖNEMDE KADIN	6
2. UYGARLAŞMA SÜRECİNDE ERKEK EGEMENLİĞİNİN ORTAYA ÇIKIŞI.....	11
3. AVRUPA DÜŞÜNCE BİÇİMİNİN TEMELLERİNİ OLUŞTURAN YUNAN- ROMA MİTLERİNDE KÖTÜ KADIN ARKETİPLERİ.....	13

İKİNCİ BÖLÜM

ORTAÇAĞ'DA ÖLÜMCÜL KADIN KARAKTERLER

1. YAHUDİ VE HRİSTİYANLIKTAKİ KÖTÜ KADIN PROTOTİPLERİ.....	20
--	----

2. HRİSTİYANLIĞIN CADİ KADIN KURGUSU VE ORTAÇAĞ EDEBİYATINDA KÖTÜ KADIN BETİMLEMELERİ.....	29
3. YAHUDİ-HRİSTİYAN DÜNYA GÖRÜŞÜNÜN OLUŞTURDUĞU GOTİK RESİMLERDE KÖTÜ KADIN FİGÜRLER.....	38

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

AVRUPA RESİM SANATINDA ÖLÜMCÜL KADIN FİGÜRLER

1. RÖNESANS'DAN MODERNİZM'E ESTETİK ANLAYIŞ.....	51
2. RÖNESANS'TAN 18. YÜZYIL'A KADAR KÖTÜ KADIN FİGÜRLER.....	55
2.1. Alegorik-Didaktik Kompozisyonlarda Kötü Kadın Figürler	57
2.2. Betimlemeci-Tematik Kompozisyonlarda Kötü Kadın Figürler.....	78
2. 2. 1. Teoloji Konulu Kompozisyonlarda Kötü Kadın Figürleri	79
2. 2. 2. Mitoloji Konulu Kompozisyonlarda Kötü Kadın Figürleri.....	102
2.3. Edebi-Lirik Kompozisyonlarda Kötü Kadın Figürler.....	113
3. MODERNİZM SÜRECİNDE ESTETİK ANLAYIŞ.....	118
4. ROMANTİZM'DEN 20. YÜZYIL'A KADAR KÖTÜ KADIN FİGÜRLER...122	
4.1. Alegorik-Didaktik Kompozisyonlarda Kötü Kadın Figürler	123
4.2. Betimlemeci-Tematik Kompozisyonlarda Kötü Kadın Figürler.....	132
4.2.1. Teoloji Konulu Kompozisyonlarda Kötü Kadın Figürler.....	144
4.2.2. Mitoloji Konulu Kompozisyonlarda Kötü Kadın Figürleri.....	157
4. 3. Edebi-Lirik Kompozisyonlarda Kötü Kadın Figürler.....	171

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM
PLASTİK ÇALIŞMALARDA YER ALAN KADIN FIGÜRÜNÜN BİÇİM VE
İÇERİK AÇISINDAN İNCELENMESİ

1.KADIN, ESTETİK, BEĞENİ, BİREYSEL DUYUŞ VE ÖNERİLER.....	190
1.1. Melankoli.....	195
1.2. Histeri.....	196
1.3. Kabus.....	197
1.4. Şizofrenik Yalnızlık.....	198
1.5. Taklalarla Dolu Hayatım.....	199
1.6. Okuyan Venüs.....	200
1.7. Ölüm ve Kadın.....	201
1.8. Büyükanne Ayinleri.....	203
1.9. Düşmüş Melek.....	205
1.10. Tanrıça Hecate.....	207
SONUÇ.....	209
KAYNAKÇA.....	213

GÖRSELLER LİSTESİ

Görsel 1. Horus’u Emziren İsis.....23

Kaynak: <http://www.art-breastfeeding.com/ph/ph3.htm>

(Erişim Tarihi: 15.05.2016)

Görsel 2. Fra Angelico, Perugia Altarpiece, “Madonna ve Çocuk İsa”, Merkez: 128 cm x 88 cm, Diğer Kanatlar: 102 cm x 75 cm, Panel Üzerine Tempera, 1447-1448, Ulusal Galeri, Umbria, Perugia, İtalya.....24

Kaynak: http://www.wga.hu/html_m/a/angelico/06/

(Erişim Tarihi: 18.05.2016)

Görsel 3. Bamberg İncili, “Cennet Bahçesi”, Minyatür, 9. Yüzyıl, Bamberg Devlet Kütüphanesi, Almanya.....39

Kaynak:<http://www.talivirtualmidrash.org.il/SearchResultsEng.aspx?tp=1&tpts=4&orf=&ord=>

(Erişim Tarihi: 15.05.2016)

Görsel 4. Anonim, “İlk Günah”, Fresk, 1183-1208, Sigena Manastırı, Huesca, İspanya.....40

Kaynak:<http://www.museunacional.cat/en/colleccio/original-sin-chapter-house-sigena/mestre-de-la-sala-capitular-de-sixena/068703-002>

(Erişim Tarihi: 10.04.2015)

Görsel 5. Giotto, “Azize Anna’ya Haber”, Fresk,1305, Arena Şapeli, Padova, İtalya.....42

Kaynak: https://it.wikipedia.org/wiki/Annuncio_a_sant%27Anna

(Erişim Tarihi: 11.03.2015).

Görsel 6. Ambrogio Lorenzetti, “Meryem’in Taçlandırılması”, 161 cm x 209 cm, Ahşap Üzerine Tempera, 1335, Sacra Sanat Müzesi, Massa Marittima, İtalya.....43

Kaynak: https://it.wikipedia.org/wiki/Maest%C3%A0_di_Massa_Marittima
(Erişim Tarihi: 25.12.2015)

Görsel 7. Jacobo Di Cione, “Mecdelli Meryem”, 206 cm x 88.8 cm, Panel Üzerine Tempera, 1365-1370.....45

Kaynak: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jacopo_di_Cione_-_Mary_Magdalene_in_the_desert_with_two_donors.jpg
(Erişim Tarihi: 02.07.2015)

Görsel 8. Lorenzo Monaco, “Herod’un Şöleni”, 33.8 cm x 67.7 cm, Ahşap Üzerine Tempera ve Altın, 1387-88, Louvre Müzesi, Paris, Fransa.....47

Kaynak: Betül Serbest Yılmaz (24.04.2016)

Görsel 9. San Martino, “Altı Efsanevi Aşğın Venüs’e Tapınması”, Panel Üzerine Tempera, Yaklaşık 1360, Louvre Müzesi, Paris, Fransa.....49

Kaynak: Betül Serbest Yılmaz (24.04.2016)

Görsel 10. Francesco del Cossa, “Nisan Alegorisi: Venüs’ün Zaferi”, 500 cm x 320 cm, Fresk, 1468-70, Aylar Salonu, Schifanoia Sarayı, Ferrara, İtalya.....58

Kaynak: http://www.wga.hu/html_m/c/cossa/schifano/2april/2april.html
(Erişim Tarihi: 15.05.2016).

Görsel 11. Anonim, “Aşkın Büyüsü”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1470-1480, Güzel Sanatlar Müzesi, Leipzig, Almanya.....60

Kaynak: https://en.wikipedia.org/wiki/Love_magic
(Erişim Tarihi: 15.5.2016).

Görsel 12. Hans Memling, “Dünyevi Güzellik ve İlahi Kurtuluş”, Her kanatın ölçüsü: 22 x 15 cm., Ahşap Panel Üzerine Yağlıboya, 1485, Güzel Sanatlar Müzesi, Strasbourg, Fransa.....62

Kaynak: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Memling_Vanity_and_Salvation.jpg
(Erişim Tarihi: 15.05.2016)

Görsel 13. Boticelli, “Venüs ve Mars”, 69 cm x 173 cm, Panel Üzerine Tempera, 1483, Ulusal Galeri, Londra, İngiltere.....64

Kaynak: [https://en.wikipedia.org/wiki/Mars_and_Venus_\(Botticelli\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Mars_and_Venus_(Botticelli))
(Erişim Tarihi: 10.02.2016)

Görsel 14. Piero di Cosimo, “Venüs, Mars ve Cupid”, 72 cm x 182 cm, Panel Üzerine Yağlıboya, 1490, Staatliche Müzesi, Berlin, Almanya.....65

Kaynak: http://www.wga.hu/html_m/p/piero_co/allegory/venus_ma.html
(Erişim Tarihi: 13.04.2016).

Görsel 15. Andrea Mantegna, “Pallas’ın Erdem Bahçesinden Zaafları Kovması”, 160 cm x 192 cm, Tuval Üzerine Tempera, 1502, Louvre Müzesi, Paris, Fransa.....67

Kaynak: Betül Serbest Yılmaz (23.04.2016)

Görsel 16. Lucas Cranach the Elder, “Heracles ve Omphale”, 82 cm x 118.9 cm, Ahşap Panel Üzerine Yağlıboya, 1537, Herzog Anton Ulrich Müzesi, Braunschweig, Almanya.....69

Kaynak: http://lucascranach.org/DE_HAUMB_GG25
(Erişim Tarihi: 10.06.2016)

Görsel 17. Abraham Janssens, “Hercul ve Omphale”, 150 x 190 cm., Tuval Üzerine Yağlıboya, 1607, Ulusal Galeri, Kopenhag, Danimarka.....70

Kaynak: <https://picasaweb.google.com/112803923118947497057/AbrahamJanssensCa157315741632PictorBarocFlamand>

(Erişim Tarihi: 06.01.2016)

Görsel 18. Georges del la Tour, “Falcı”, 102 cm x 123 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1630, Metropolitan Müzesi, New York, ABD.....71

Kaynak: <https://www.museodelprado.es/actualidad/actividad/la-exposicion-george-de-la-tour-en-el-museo-del/07cfa2ce-a42d-455e-8e3c-bacbdc33a259>

(Erişim Tarihi: 26.12.2015).

Görsel 19. Jan Miense Molenaer, “Vanitas Alegorisi”, 102 cm x 127 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1633, Toledo Müzesi, Toledo, İspanya.....73

Kaynak:https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jan_Miense_Molenaer__Allegory_of_Vanity_-_Google_Art_Project.jpg

(Erişim Tarihi: 22.08.2015)

Görsel 20. Jan Steen, “Lüksten Sakının”, 1.05 cm x 1.45 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1663, Sanat Tarihi Müzesi, Viyana, Avusturya.....75

Kaynak:[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jan_Steen__Beware_of_Luxury_\(%E2%80%9CIn_Weelde_Siet_Toe%E2%80%9D\)_-_Google_Art_Project.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jan_Steen__Beware_of_Luxury_(%E2%80%9CIn_Weelde_Siet_Toe%E2%80%9D)_-_Google_Art_Project.jpg)

(Erişim Tarihi: 30.07.2015)

Görsel 21. Fra Filippo Lippi, “Herod’un Ziyafeti”, Fresk, 1452-65, Duomo, Prato Katedrali, Floransa, İtalya.....80

Kaynak: Betül Serbest Yılmaz (28.10.2015)

Görsel 22. Benozzo Gozzoli, “Salome’nin Dansı”, 23.8 cm x 34.3 cm, Panel Üzerine Tempera, 1461-62, Ulusal Sanat Galerisi, Washington, ABD.....81

Kaynak: http://www.wga.hu/html_m/g/gozzoli/5various/3salome.html

(Erişim Tarihi: 12.06.2016).

Görsel 23. Lucas Cranach The Elder, “Cennet”, 81 cm x 114 cm, Panel Üzerine Yağlıboya, 1530, Sanat Tarihi Müzesi, Viyana, Avusturya.....83

Kaynak:[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Lucas_Cranach_\(I\)__Adam_and_Eve-Paradise_-_Kunsthistorisches_Museum.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Lucas_Cranach_(I)__Adam_and_Eve-Paradise_-_Kunsthistorisches_Museum.jpg)

(Erişim Tarihi: 10.02.2016)

Görsel 24. Tintoretto, “Susanna ve Şehrin Büyükleri”, 194 cm x 146 cm., Tuval Üzerine Yağlıboya,1555-1556, Sanat Tarihi Müzesi, Viyana, Avusturya.....85

Kaynak: [https://en.wikipedia.org/wiki/Susanna_and_the_Elders_\(Tintoretto\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Susanna_and_the_Elders_(Tintoretto))
(Erişim Tarihi:19.11.2015)

Görsel 25. Jan Matsys, “Lot ve Kızları”, 148 cm x 204.5 cm, Ahşap Panel Üzerine Yağlı Boya, 1565, Royal Güzel Sanatlar Müzesi, Brussels, Belçika.....87

Kaynak: http://www.wga.hu/html_m/m/massys/jan/lotdaugh.html
(Erişim Tarihi: 09.02.2016)

Görsel 26. El Greco, “Mecdelli Meryem’in Pişmanlığı”, 156.5 cm x 121 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, Güzel Sanatlar Müzesi, Budapeşte, Macaristan.....89

Kaynak: <http://www.wikiart.org/en/el-greco/mary-magdalene-in-penitence>
(Erişim Tarihi: 10.03.2016)

Görsel 27. Caravaggio, “Judith Holofernes’in Kafasını Keserken”, 145 cm x 195 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1598-1599, Ulusal Antik Sanat Galerisi, Palazzo Barberini, Roma, İtalya.....91

Kaynak: Betül Serbest Yılmaz (13.05.2015).

Görsel 28. Palma il Giovane, “Judith Holofernes’in Kafasını Keserken”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1600, Weser Rönesans Müzesi, Lemgo, Almanya.....93

Kaynak: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Judith_and_Holofernes.jpg
(Erişim Tarihi: 01.05 2016)

Görsel 29. Orazio Gentileschi, “Joseph ve Potiphar’ın Karısı”, 204.9 cm x 261.9 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1626-1630, Royal Kraliyet Koleksiyonu, Windsor Kalesi, Berkshire, İngiltere.....95

Kaynak:<https://www.royalcollection.org.uk/collection/405477/joseph-and-potiphars-wife>

(Erişim Tarihi: 07.09.2015)

Görsel 30. Anton Van Dyck, “Samson ve Delilah”, 148 cm x 257 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1628-1630, Sanat Tarihi Müzesi, Viyana, Avusturya.....96

Kaynak: [https://en.wikipedia.org/wiki/Samson_and_Delilah_\(van_Dyck,_Vienna\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Samson_and_Delilah_(van_Dyck,_Vienna))
(Erişim Tarihi: 03.06.2015)

Görsel 31. Rembrandt, “Samson’un Kör Edilmesi”, 236 cm x 302 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1636, Frankfurt Stadel Sanat Enstitüsü, Almanya.....97

Kaynak: https://en.wikipedia.org/wiki/The_Blinding_of_Samson
(Erişim Tarihi: 09.05.2015)

Görsel 32. Jan Steen, “Samson ve Delilah”, 67.3 cm x 82.6 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1668, County Sanat Müzesi, Los Angeles, ABD.....99

Kaynak: <http://www.wikiart.org/en/jan-steen/samson-and-delilah-1668>
(Erişim Tarihi: 25.09.2015)

Görsel 33. Sebastiano Ricci, “Bathsheba” , 118.5 cm x 199 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1720, Güzel Sanatlar Müzesi, Budapeşte, Macaristan.....101

Kaynak: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Sebastiano_Ricci_Bathsheba_at_the_Bath_-_WGA19430.jpg
(Erişim Tarihi:01.02.2016)

Görsel 34. Giorgione, “Uyuyan Venüs”, 108.5 cm x 175 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1508-1510, Eski Ustalar Resim Galerisi, Dresden, Almanya.....102

Kaynak: https://tr.wikipedia.org/wiki/Uyuyan_Ven%C3%BCs
(Erişim Tarihi: 03.09.2015)

Görsel 35. Tiziano, “Urbino Venüsü”, 119 cm x 165 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1538, Uffizi Müzesi, Floransa, İtalya.....104

Kaynak: Betül Serbest Yılmaz (29.10.2015)

Görsel 36. Tintoretto, “Venüs, Mars ve Vulcan”, 135 cm x 198 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1551, Alte Pinakothek, Münih.....106

Kaynak: http://www.wga.hu/html_m/t/tintoret/7/2vulcan.html

(Erişim Tarihi: 22.06.2016)

Görsel 37. Peter Paul Rubens, “ Tarquin ve Lucretia”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1610, Hermitage Müzesi, St Petersburg, Rusya.....109

Kaynak: Betül Serbest Yılmaz (12.06.2015)

Görsel 38. Peter Paul Rubens, “Medusa”, 68.5 cm x 118 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1617-1618, Sanat Tarihi Müzesi, Viyana, Avusturya.....111

Kaynak: [https://en.wikipedia.org/wiki/Medusa_\(Rubens\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Medusa_(Rubens))

(Erişim Tarihi: 16.01.2016)

Görsel 39. Wiliam Hogarth, “Kayıp Cennet, Şeytan, Günah ve Ölüm”, 619 mm x 745 mm, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1735-40, Tate Modern, Londra, İngiltere.....113

Kaynak: <http://www.tate.org.uk/art/artworks/hogarth-satan-sin-and-death-a-scene-from-miltons-paradise-lost-t00790>

(Erişim Tarihi: 15.05.2016)

Görsel 40. Giambatista Tiepolo, “Cleopatra’nın Ziyafeti”, 250. 3 cm x 357.0 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1744, Victoria Ulusal Galerisi, Melbourne, Avusturalya.....115

Kaynak: https://en.wikipedia.org/wiki/The_Banquet_of_Cleopatra

(Erişim Tarihi:15.05.2016)

Görsel 41. Francesco Zuccarelli, “Macbeth ve Cadılar”, 33 cm x 44.5 cm, Panel Üzerine Yağlıboya, 1760, Özel Koleksiyon.....116

Kaynak: <http://www.flickrriver.com/photos/josephhaughey/3695487581/>

(Erişim Tarihi: 12.02.2016)

Görsel 42. Carlos Schwabe, “Mezarcının Ölümü”, 75 cm x 55.5 cm, Suluboya, 1895, Louvre Müzesi, Fransa.....124

Kaynak: Betül Serbest Yılmaz (29.04.2016)

Görsel 43. Gustav Klimt “Beethoven Frizi”, 2.15 m x 34 m, Duvar Resmi, 1902, Secession Binası, Viyana, Avusturya.....125

Kaynak: <http://www.klimt.com/en/gallery/beethoven-frieze.html>

(Erişim Tarihi: 15.03.2015)

Görsel 44. Gustav Klimt, “Beethoven Frizi, Düşmanca Güçler”, 2.15 m x 34 m, Duvar Resmi, 1902, Secession Binası, Viyana, Avusturya.....126

Kaynak: <http://www.klimt.com/en/gallery/beethoven-frieze.html>

(Erişim Tarihi: 15.03.2015)

Görsel 45. Max Ernst, “Üç Şahit Önünde İsa’yı Döven Meryem”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1926, Ludwid Müzesi, Köln, Almanya.....127

Kaynak: <https://utopiadystopiawwi.wordpress.com/surrealism/max-ernst/young-virgin-spanking-the-infant-jesus-in-front-of-three-witnesses/>

(Erişim Tarihi: 19.09.2015)

Görsel 46. Otto Dix, “Gençlik ve Yaşlılık”, 100.4 cm x 70.3 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1932, Zeppelin Müzesi, Friedrichshafen, Almanya.....129

Kaynak: <http://muenchen-ru.info/20140410.php>

(Erişim Tarihi: 12.01.2016)

Görsel 47. Balthus, “Gitar Dersi”, 161.3 cm x 138.4 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1934, Özel Koleksiyon.....130

Kaynak: <http://www.wikiart.org/en/balthus/guitar-lesson-1934>

(Erişim Tarihi: 17.09.2014)

Görsel 48. Manet, “Olympia”, 130.5 cm x 190 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1863, d’Orsay Müzesi, Paris, Fransa.....132

Kaynak: [https://en.wikipedia.org/wiki/Olympia_\(Manet\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Olympia_(Manet))

(Erişim Tarihi: 18.09.2015)

Görsel 49. Manet, “Kırda Öğle Yemeği”, 208 cm x 264 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1863, d’Orsay Müzesi, Paris, Fransa.....134

Kaynak: Betül Serbest Yılmaz (24.04.2016).

Görsel 50. Kirchner, Japon Şemsiyeli Kız, 92 cm x 80 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1909, Nordrhein Westfalen Sanat Koleksiyonu, Dusseldorf, Almanya.....135

Kaynak:<https://www.artsy.net/artwork/ernst-ludwig-kirchner-madchen-unter-japanschirm-girl-under-a-japanese-umbrella>

(Erişim Tarihi:08.03.2016)

Görsel 51. Egon Schiele, “Yatan Kadın”, 86 cm x 155 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1917, Leopold Müzesi, Viyana, Avusturya.....136

Kaynak:https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Egon_Schiele_Reclining_Woman_-_Google_Art_Project.jpg

(Erişim Tarihi:15.05.2016)

Görsel 52. Modigliani, “Kırmızı Nü”, 60 cm x 92 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1917, Gianni Mattioli Koleksiyonu, Milano, İspanya.....138

Kaynak: <https://mydailyartdisplay.wordpress.com/2013/09/21/amedeo-modigliani-part-3-the-female-nude-paintings/>

(Erişim Tarihi:10.05.2016)

Görsel 53. Matisse, “Türk Koltuğundaki Odalık”, 60 cm x 73 cm., Tuval Üzerine Yağlıboya, 1927-28, Modern Sanatlar Müzesi, Paris, Fransa.....139

Kaynak: Betül Serbest Yılmaz 25.04.2016

Görsel 54. Stanley Spencer, “İki Çıplağın Portresi: Sanatçı ve İkinci Eşi veya Derisi Yüzülmüş Koyun Budu”, 91.5 cm x 93.5 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1937, Tate Modern, Londra, İngiltere.....141

Kaynak: <http://www.wikiart.org/en/stanley-spencer/double-nude-portrait-the-artist-and-his-second-wife-the-leg-of-mutton-nude-1937>

(Erişim Tarihi:07.05.2016)

Görsel 55. Lucian Freud, “Çıplağın Portresi ve Yansıma”, 90.3 cm x 90.3 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1980, Özel Koleksiyon.....143

Kaynak: <http://www.wikiart.org/en/lucian-freud/naked-portrait-with-reflection-1980>
(Erişim Tarihi:07.05.2016)

Görsel 56. Goya, “Judith”, 143.5 cm x 81.4 cm, Duvar Resmi, 1819-1823, Prado Müzesi, Madrid, İspanya.....144

Kaynak: [https://en.wikipedia.org/wiki/Judith_and_Holofernes_\(Goya\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Judith_and_Holofernes_(Goya))
(Erişim Tarihi:09.01.2016)

Görsel 57. Domenico Morelli, “Aziz Anthony’nin Baştan Çıkarılması”, 137 cm x 225 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1878, Ulusal Modern Sanatlar Galerisi, Roma, İtalya.....146

Kaynak: <http://againsthorn.livejournal.com/501832.html>
(Erişim Tarihi:01.02.2016)

Görsel 58. Joseph Solomon, “Samson ve Delilah”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1887, Walker Sanat Galerisi, Liverpool, İngiltere.....147

Kaynak: <http://www.liverpoolmuseums.org.uk/picture-of-month/displaypicture.aspx?id=1>
(Erişim Tarihi:15.05.2016)

Görsel 59. Cezanne, “Bathsheba”, 20 cm x 21. 4 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1890, Özel Koleksiyon.....149

Kaynak: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Paul_Cezanne_Bathsheba_2.jpg
(Erişim Tarihi:10.05.2016)

Görsel 60. Wiliam Strang, “Ayartma”, 1373 mm x 1513 mm, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1899, Tate Modern, Londra, İngiltere.....150

Kaynak: <http://www.tate.org.uk/art/artworks/strang-the-temptation-t07518>
(Erişim Tarihi:02.05.2016)

Görsel 61. Lovis Corinth, “Salome”, 127 cm x 147 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1900, Güzel Sanatlar Müzesi, Leipzig, Almanya.....151

Kaynak: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Lovis_Corinth_Salome_1900.jpg
(Erişim Tarihi:10.03.2016)

Görsel 62. Marc Chagall, “Joseph ve Potiphar’ın Karısı”, 62.5 cm x 48.5 cm, Kağıt Üzerine Guaj ve Yağlıboya, 1931, Marc Chagall Müzesi, Nice, Fransa.....153

Kaynak: <http://www.wikiart.org/en/marc-chagall/joseph-and-potiphar-s-wife-1931>
(Erişim Tarihi:07.05.2016)

Görsel 63. Picasso, “Susanna ve İhtiyarlar”, 80 cm x 190 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya T.Ü.Y., 1955, Picasso Müzesi, Malaga, İspanya.....154

Kaynak: <https://santjoandespi.wordpress.com/2010/10/22/susanna-i-els-vells/>
(Erişim Tarihi:07.05.2016)

Görsel 64. Renato Guttuso, “Lot ve Kızları”, 1968, Özel Koleksiyon.....155

Kaynak: <https://www.flickr.com/photos/12594769@N02/8349148051>
(Erişim Tarihi:07.05.2016)

Görsel 65. Pierre Narcisse Guérin, “Clytemnestra ve Agamemnon”, 76 cm. x 84 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1822, Louvre Müzesi, Paris, Fransa.....158

Kaynak: Betül Serbest Yılmaz 24.04.2016

Görsel 66. William Etty, “Sirenler ve Ulyses”, 442.5 cm x 297 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1837, Manchester Sanat Galerisi, İngiltere.....160

Kaynak: https://en.wikipedia.org/wiki/The_Sirens_and_Ulysses
(Erişim Tarihi:07.05.2016)

Görsel 67. Delacroix, “Medea”, 122 cm x 84 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1838, Louvre Müzesi, Paris, Fransa.....161

Kaynak: Betül Serbest Yılmaz 25.04.2016

Görsel 68. Gustave Boullanger, “Hercules ve Omphale”, 234.3 cm x 170.8 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1861, Özel Koleksiyon.....163

Kaynak: <http://www.the-athenaeum.org/art/detail.php?ID=33355>

(Erişim Tarihi:14.09.2015)

Görsel 69. Wright Barker, “Kirke”, 138 cm x 188 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1889, Cartwright Hall Sanat Galerisi, Bradford, İngiltere.....164

Kaynak:[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Circe_by_Wright_Barker_\(1889\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Circe_by_Wright_Barker_(1889).jpg)

g

(Erişim Tarihi:12.02.2015)

Görsel 70. William Adolphe Bouguereau, “Oreadlar”, 236 cm x 182 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1902, d’Orsay Müzesi, Paris, Fransa.....166

Kaynak: Betül Serbest Yılmaz 26.04.2016

Görsel 71. Pierre-Auguste Renoir, “Paris’in Yargısı”, 73 cm x 92.5 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1912-13, Hiroshima Sanat Müzesi, Hiroshima, Japonya.....167

Kaynak: http://www.hiroshima-museum.jp/en/collection/abroad/Renoir_en.html

(Erişim Tarihi:08.02.2016)

Görsel 72. Paul Delvaux, “Uyuyan Venüs”, 199 cm x 173 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1944, Tate Koleksiyonu, Londra, İngiltere.....168

Kaynak: <http://www.tate.org.uk/art/artworks/delvaux-sleeping-venus-t00134>

(Erişim Tarihi:12.01.2016)

Görsel 73. Max Beckmann, “Argonotlar”, Triptik, Sol Panel: 184.1 cm x 85.1 cm, Orta Panel: 205.8 cm x 122 cm, Sağ Panel: 185.4 cm x 85 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1950, Ulusal Sanat Galerisi, Washington, ABD.....170

Kaynak: <http://www.wikiart.org/en/max-beckmann/the-argonauts-1950>

(Erişim Tarihi:12.01.2016)

Görsel 74. John Everett Millais, “Lorenzo ve İsabella”, 103 cm x 142.8 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1849, Walker Sanat Galerisi, Liverpool, İngiltere.....172

Kaynak: [https://en.wikipedia.org/wiki/Isabella_\(Millais_painting\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Isabella_(Millais_painting))

(Erişim Tarihi:12.01.2016)

Görsel 75. George Cattermole, Shakespeare, Sahne II, “Lady Macbeth”, Suluboya, 1850, Victoria ve Albert Müzesi, Londra, İngiltere.....174

Kaynak:<http://collections.vam.ac.uk/item/O1068192/lady-macbeth-watercolour-cattermole-george/>

(Erişim Tarihi:12.05.2016)

Görsel 76. Frederick Sandys “Morgan Le Fay”, 61.8 cm x 43.7 cm, Panel Üzerine Yağlıboya, 1863-64, Birmingham Müzesi, İngiltere.....177

Kaynak: <http://www.preraphaelites.org/the-collection/1925p104/morgan-le-fay/>

(Erişim Tarihi:12.05.2016)

Görsel 77. Luis Ricardo Faleros, “Faust’un Rüyası”, 81.2 cm x 150.5 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1878, Özel Koleksiyon.....178

Kaynak:https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Faust%27s_Dream,_by_Luis_Ricardo_Falero.jpg

(Erişim Tarihi:12.05.2016)

Görsel 78. Luis Ricardo Falero, “Sabbath Ayinine Giden Cadılar”, 145.5 cm x 118.2 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1878, Özel Koleksiyon.....180

Kaynak:[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Witches_going_to_their_Sabbath_\(1878\),_by_Luis_Ricardo_Falero.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Witches_going_to_their_Sabbath_(1878),_by_Luis_Ricardo_Falero.jpg)

(Erişim Tarihi:12.05.2016)

Görsel 79. Wilhelm Trübner, “Dante’nin Cehennemi”, 137 cm x 249 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1880, Kassel Müzesi, Almanya.....181

Kaynak:https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Wilhelm_Tr%C3%BCbner_Dantes_H%C3%B6lle.jpg

(Erişim Tarihi:12.05.2016)

Görsel 80. Edwin Austin Abbey, “Cordelia’nın Vedası”, 137.8 cm x 323.7 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1898, Metropolitan Müzesi, New York, ABD.....183

Kaynak: <http://www.wikiart.org/en/edwin-austin-abbey/king-lear-cordelia-s-farewell-1898>

(Erişim Tarihi:12.11.2015)

Görsel 81. Edmund Blair Leighton, “Tristan ve Isolde”, 128.52 cm x 147.32 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1902, Özel Koleksiyon.....186

Kaynak:https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Leighton-Tristan_and_Isolde-1902.jpg

(Erişim Tarihi:09.05.2016)

Görsel 82. Frank Cadogan Cowper, “Merhametsiz Güzel Kadın”, 1926, Özel Koleksiyon.....187

Kaynak: <http://dc.uwm.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1139&context=etd>

(Erişim Tarihi:01.05.2016)

ESERLER LİSTESİ

- Eser 1.** Betül Serbest, “Melankoli”, 120 cm x 120 cm, T.Ü.Y, 2013.....195
- Eser 2.** Betül Serbest, “Histeri”, 180 cm x 240 cm, T.Ü.Y, 2014.....196
- Eser 3.** Betül Serbest, “Kabus”, 89 cm x 116 cm, T.Ü.Y, 2014.....197
- Eser 4.** Betül Serbest, “Şizofrenik Yalnızlık”, 180 cm x 240 cm, T.Ü.Y, 2014.....198
- Eser 5.** Betül Serbest, “Taklalarla Dolu Hayatım”, 60 cm x 80 cm, T.Ü.Y, 2015.....199
- Eser 6.** Betül Serbest, “Okuyan Venüs”, 120 cm x 150 cm, T.Ü.Y, 2015.....200
- Eser 7.** Betül Serbest , “Ölüm ve Kadın”, Diptik, 150 cm x 240 cm, T.Ü.Y, 2015.....202
- Eser 8.** Betül Serbest, “Büyükanne Ayinleri”, 120 cm x 150 cm, T.Ü.Y, 2015-2016..203
- Eser 9.** Betül Serbest, “Düşmüş Melek”, 150 cm x 240 cm, T.Ü.Y, 2016205
- Eser 10.** Betül Serbest, “Tanrıça Hecate”, Diptik, 150 cm x 240 cm, T.Ü.Y, 2016....207

GİRİŞ

Uygarlığın filizlenmeye başladığı en eski medeniyetlerden itibaren görülen mizojini patriarkın, iktidar ve ekonomi gibi kapitalist araçları elinde tutabilme çabası sonucunda oluşan sınıflı toplum yapısı içerisinde filizlendiği kabul edilmektedir. Mezopotamya bölgesinin ilk uygarlıkları eşitlik anlayışının var olduğu insan topluluklarının kültürel birikimlerini, egemen ideolojik yapısı içinde değişime uğratarak eril hale getirmiştir. Ardından gelen bütün toplumların düşünüş biçimlerini etkilemiş, yüzyıllardır süregelen ataerkilliğin kült yapısını oluşturan temelleri atmıştır. Tarih boyunca kadına olan düşmanlık bilim, felsefe, inanç gibi insanlık için en önemli öğelerin içerisinde varlığını dinamik bir biçimde korumuştur. Mizojini tarihsel bir şekilde irdelendiğinde görülmektedir ki; toplumların kültürel algı süreçlerine entegre olmuş, değişerek sanata aktarılmıştır.

Patriarkın dayatmacı ve ezici tavırlarının ötekileştirdiği kadın figürü; bu süreçte spiritüel bir yaratım süreci olan sanatın içinde egemen sınıfın idealize ettiği biçimde olumlanarak yansıtılmış, insanın bilinçaltına görsel-yazılı semboller ile yerleştirilen fikirler cinsiyet ayrımcılığının aktarımını ve devamlılığını sağlamıştır. Resim tarihinde etkin olan erkek sanatçı eril toplumun kendisine yüklemiş olduğu söz konusu kavram ve sıfatlarla birlikte bilinçaltındaki kadına olan yargısını özgürce ortaya koymuştur. Nitekim erkek sanatçının kadın figürü ile olan ilişkisi patriarkal düşünüş tarafından onaylanmış, “Kutsal Anne” imajıyla yücelik kazanmış, erotik, çirkin, ölümcül, kötü kadın figürler üzerinden ahlaki öğretilerin olumsuz örnek teşkil ettiği günâhkar ve şeytani bir varlık olarak alçaltılmıştır.

Bu çalışmanın amacı; Avrupa patriarkal düşüncesini içinde barındıran resim sanatında “Femme Fatale” olarak yansıtılan kadın figürünün en iyi örneklerini incelemek ve yeni bir bakış açısıyla görünenin altındaki saklı anlamı gözler önüne sermektedir. “Femme Fatale” kavramı Fransızca kökenli olup İngilizce’ye de aynen taşınmıştır. Erkeğe kötü son hazırlayan, ölümcül, şeytani, düzenbaz, ahlaksız, fahişe ruhlu gibi bir kadına atfedilebilecek tüm kötü sıfatları içinde barındırmaktadır. Bu nedenle araştırmanın metinleştirme sürecinde ve konunun aktarımında tüm bu sıfatları içinde barındıran

“Femme Fatale” genel bir tanımlama olarak kapsamı karşılması adına “Kötü Kadın” olarak değerlendirilmiştir.

Batı estetiğinin zeminini oluşturan mitolojik ve teolojik kaynaklı öykülerin temel oluşturduğu kompozisyonlar ve bu eserlerin içerisinde yer alan kötü kadın figürlerin, biçim ve içerik açısından incelenerek eleştirel yaklaşımla yeniden anlamlandırılması, bu çalışmanın amacıdır. Böylelikle arkaik dönemden, yirminci yüzyıla kadar yansıtılan kadın figürlerinin, ataerkil ideolojinin etkisi altında gelişmiş olduğu gerçeği, bilimsel argümanlar ve literatür taraması ile desteklenmiştir. Konunun irdelenmesi ve ortaya konan savın araştırılarak en doğru sonuca ulaşması için, resim sanatı tarihinden seçilen araştırma ile ilintili eserlere yapılan atıflar ve bu eserlerin konu çerçevesinde irdelenmesiyle ispatlanacağı varsayılmaktadır. Sanat tarihinin hemen her döneminde karşılaşılan genellikle aynı konular çerçevesinde seçilmiş olan bu eserler, doğal olarak erkek sanatçının içinde yaşadığı çağın değerlerini de içinde barındırmaktadır. Bununla birlikte o çağın insanının kadına olan bakışı, kadının toplum içindeki statüsü, yaşam alanları, giyimi, sosyal alanları, paylaşımları gibi kısacası uygarlığa dair realiteleri yansıtması açısından da tarihi bir belge niteliği taşımaktadır. Metin içinde incelenen eserlerin bu nitelikleri araştırma konusu olan kadına olan düşmanlığın varlığını ortaya koymaya yarayan en önemli bilgi ve dökümanları oluşturmaktadır. Ataerkil toplumda daima erkek olduğu düşünülen izleyici için yapılmış, “Kötü Kadın” karakterlerin kullanıldığı bu yapıtların yeniden okunması ve anlamlandırılması araştırmanın önemini belirlemektedir.

Kronolojik düzen niteliği gösteren araştırma metni dört bölümden oluşmaktadır. İlk iki bölümde resim sanatındaki kadın figürlerine yüklenen anne, tanrıça, canavar, baştan çıkartıcı, günahkar gibi geniş bir skala içinde yer alan çeşitli sıfatların nedenlerini anlayabilmek ve doğru çözümlere ulaşabilmek için tarihsel bir araştırma yapılmıştır. Kadın ve erkek eşitliğinin söz konusu olduğu yazısız dönemler, ataerkilliğin ve kapitalist anlayışın görülmeye başladığı Mezopotamya bölgesindeki ilk uygarlıklar, sosyolojik ve teolojik açıdan genel bir çerçeve içerisinde değerlendirilmiştir. Ardından Yunan-Roma mitleri ile Yahudi-Hristiyanlık inançları içerisinde kadın düşmanlığını barındıran öyküler, yazılı ve görsel örnekler üzerinden incelenmiştir. Üçüncü bölüm iki ana başlıktan oluşmaktadır. İlk bölümde Rönesans, Maniyerizm, Barok, Rokoko, Yeni

Klasisizm ve 18. yüzyıl dönemleri içerisinde yapılmış “Kötü Kadın” figürlerini konu alan resimler incelenmiştir. Romantizm akımı ile başlayan ikinci bölüm ise 1980’e kadar yapılmış “Kötü Kadın” figürlerini konu alan eserleri kapsamaktadır. Eleştirel bir bakış açısıyla incelenen yapıtlar, işlenen tema, kompozisyon kurgusu, anlatım, hizmet ettiği işlev ya da vermek istediği mesaj göz önüne alınarak alegorik-didaktik, betimlemeci-tematik ve edebi-lirik olarak üç bölümde incelenmesi uygun görülmüştür. Metinde ağırlıklı olarak “Kötü Kadın Figürler” üzerinde durulmuştur. Nitekim ataerkil sistemin reddettiği bu karakter, kendi başına kararlar alarak hareket eden, itaatsiz, güçlü ve baştan çıkarıcı olması ile erkeğin en büyük korkularından birisi olmuştur. Kadının tehlikeli addedilerek kontrol altına alınması gereken bir varlık olarak görülmesinde ve ötekileştirilmesinde en büyük dayanak da yine bu sebeplerdir. Dördüncü bölüm ise araştırmacının bu akademik gelişim sürecinde yaptığı uygulama çalışmalarını kapsamaktadır. “Büyükbabamın Ölümcül Kadınları” isimli on resimden oluşan seri biçim ve içerik açısından incelenmiştir.

Araştırmada yöntem olarak; toplumsal bilinçaltındaki kadın düşmanlığının tarihsel izlerinin sürülmesi bağlamında kutsal ana ve tanrıçalık statülerinin söz konusu olduğu yazısız süreçlere kadar gidilmiş, ataerkilliğin, sınıflı toplumun, kapitalist anlayışın ilk filizlenmeye başladığı uygarlıklarda kadının toplumsal konumunun alışı edilmemesinin nedenleri genel bir çerçeve içerisinde incelenmiştir. Kadının farklılaşmaya başladığı bu konumu, medeniyetin doğduğu ilk uygarlıkların merkezi olan Mezopotamya bölgesinin inanç biçimlerinde gözle görülür yansımaları olan mitler ile Anadolu’dan Avrupa’ya yayılan erkil etkilerin izlerinin sürülmesi kolaylaşmıştır. Avrupa’nın inanç biçimleri, bölgelere göre değişime uğrasa da mitler ve içindeki kadın figürleri statü olarak gerilemeye devam etmiş, belli kadın karakterleri açısından arketipler oluşturarak resim sanatında savunulan tezi destekleyecek çok sayıda örnek elde edilmesini sağlamıştır. Ardından “Avrupa’lı” düşünce yapısının kökenini oluşturan Yunan ve Roma uygarlıklarında, skolastik düşüncenin hâkim olduğu Ortaçağ’da, mit ve teoloji içinde yer alan kadın karakterler yazılı - görsel örnekler ile birlikte verilmeye çalışılmıştır. Aklın yeniden doğuşu kabul edilen Rönesans, Maniyerizm, Barok, Rokoko, 18. yüzyıl ile Modernizmden başlayarak 20. Yüzyıla kadar olan süreçler incelenmiş, eserlerde çağın toplumsal, felsefi, kültürel değerleri göz önünde bulundurulmuş, bu bağlamda kadına olan bakışın yansıması olarak karşımıza çıkan resimlerin kompozisyonları

üzerinde odaklanılmaya çalışılmıştır. Kadına olan eril bakışın resim sanatındaki yansımaları olan “Kötü Kadın”, spesifik örnekler ile ele alınarak, feminen bir perpektiften değerlendirilip okunmaya çalışılması tercih edilmiştir. Bununla birlikte “Louvre, Monet, Pompedue, Orangerie, D’Orsay, Uffizi, Galleria dell’Accademia, Vatikan, L’Accademia di Belle Arti di Venezia, Hermitage, Erarta, The State Russian Müzesi” gibi önemli eserlerin yer aldığı müzelerde yapılan eser üzerinden incelemeler sonucu elde edilen yeni yazılı ve görsel bilgiler metni beslemiş, zengin ve özgün içeriğin bilimsel temellere oturtulmasında yardımcı olmuştur. Bu bağlamda çalışılan bu proje konusunun Türkçe kaynak oluşturması açısından önemli bir katkı sağlayacağı düşünülmektedir.

Coğrafyanın, geleneklerin, sosyolojik, siyasi yapıların ve inanç sistemlerinin şekillendirdiği ya da etkisi altına aldığı erkek sanatçının üretimleri, söz konusu argümanlara paralel olarak değişkenlik göstermektedir. Bu bağlamda sanatçının evrensel olma misyonu göz önünde bulundurulduğunda bu değişkenler kültürler arası, toplumlar arası ve hatta kıtalar arası etkileşimin de kaçınılmaz olduğunu açıkça ortaya koymaktadır. Avrupa resim sanatında yer alan mitler ve teolojik fikirler, erkek sanatçıların resimlerinde kendi kültürlerine uyarlanmış biçimlerde yer almaktadır. Uygarlığın başlama sürecinden itibaren ataerkilliğin ve kapitalizmin hâkim olduğu sınıflı toplumların bu tür kültürel aktarımlarında kadının mistik, korkutucu, bilinmezliklerle dolu ya da günahkar özellikleri vurgulanmıştır. Sanatın bir eğitim aracı olarak görüldüğü Modernizm öncesi dönemlerde ise kadın figürünün kullanımı ahlaki değerlendirmeler için bir ölçüt sayılmış, erkeğin yaptığı hatalardan kadın sorumlu tutulmuş, resimler öğüt verme, ders çıkarma gibi didaktik özellikler barındırmıştır. Özellikle Rönesans’tan itibaren resim sanatı içinde sıklıkla rastladığımız nü kadın resimleri, izleyicinin erkek sayıldığı ataerkil sanat platformunda erotik bir nesne olarak görülmüştür. Sanat için sanat felsefesinin söz konusu olduğu Modernizm ve sonrası izmlerinde de haz nesnesi olan kadın, ötekileştirilen pozisyonundan hiçbir şey kaybetmeyerek güçlenmiş, ikinci sınıf birey olarak yerini almıştır. Bu tür varsayımlar ile birlikte;

1. Günümüzde erkek için sadece görsel bir nesne, erotik bir varlık olma özelliği taşıyan kadın karakter tarih öncesi dönemdeki ana tanrıçalık ünvanını nasıl yitirmiştir?
2. Erkeğin bilinçaltında “Kutsal Anne” ve “Kötü Kadın” olarak ayrılan aynı kadın, bu iki zıt karaktere nasıl bürünmüştür?

3. Avrupa resim sanatında yer alan “Kötü Kadın” figürleri izleyiciye ne tür fikirler aktarmakta rol oynamaktadır? İnsanlar üzerinde ne tür bir etki bırakmaktadır? gibi belli başlı sorular araştırmanın çıkış noktasını oluşturmuştur.

Araştırma metninde Avrupa resim sanatının Rönesans, Maniyerizm, Barok, Rokoko, 18. yüzyıl, Modernizm, 20. yüzyıl dönemleri içersinde yapılmış “Kötü Kadın Figürlerinin” konu edildiği tuval resimleri değerlendirilmiş, diğer coğrafyalar ve kültürler bu araştırmanın dışında bırakılmıştır. Avrupa’nın tarihsel ve kültürel temellerini oluşturan Yunan, Roma uygarlıklarının ve ataerkil düşünce yapılarının özünü oluşturan Mezopotamya uygarlıkları, ilk patriarkal yansımaların yer aldığı inanç biçimlerinin yazılı ve görsel aktarımları, Avrupa’nın 20. yüzyıla kadar olan ideolojik temelleri, tarihi, kültürel ve sosyolojik verileri araştırmanın genel çerçevesini belirleyen sınırlılıklar olmuştur.

Tanımlar:

Arketip/ Prototip: İlk örnek, ön model, temel örnek.

Atribü: Arkeolojik buluntularda figürün hangi tanrıçaya ya da tanrıya ait olduğunu anlamayı sağlayan detay.

Fizyognomi-Fernoloji: Yüz ve başın konturlarının içerde gizlenen kişiliği açığa çıkardığı varsayımına dayanır.

İmprimatura: Baştan başa hafifçe renklendirilmiş tuvallere denmektedir.

Kalokagathia: Bütün Yunan estetik anlayışı iyi ve güzel arasında özce bir uygunluk bulmuştur. Güzel ve iyi aynıdır.

Matriarkal: Anaerkillik.

Mizojini: Kadın düşmanlığı.

Pastiş: Öykünme.

Patriarkal: Ataerkillik.

Skopofili: Başkalarını sevişirken izleme, çıplak resimlere bakma, pornografik film izleme vb. etkinliklerden duyulan cinsel haz.

Stilnovo: Dolce Stil Novo (tatlı yeni üslup) 13. yüzyılın sonları ile 14. yüzyılın başları arasında gelişme gösteren İtalyan şiir akımıdır. Bu niteleme Dante’ye ait olup Araf’ın 26. kantosunda Guido Guinizelli’yi hareketin kurucusu olarak nitelendirmiştir.

Troubadour: 12. ve 13. yüzyıllarda Güney Fransa’da halk ozanlarına verilen ad.

BİRİNCİ BÖLÜM

ÖLÜMCÜL KADIN ARKETİPİNİN OLUŞUMU VE YUNAN-ROMA MİTLERİNE YANSIMASI

1. TARİH ÖNCESİ DÖNEMDE KADIN

Toplumu, toplumdaki var olan tabuları, gelenekleri, cinsiyetler arasındaki eşitsizliği sorgulamak, olağan olarak kabul edilmiş ataerkil ideolojinin derinlerinde yatan gerçekleri ortaya çıkartmak ve çözümlenmek gereksinimi, kadın olarak var olma çabalarının getirdiği temel kaygılardan doğmuştur. Bununla birlikte kadın-erkek eşitsizliğinin yüzlerce yıldır yok olmadan güncel zamana kadar sürmüş olması, erkil düşünüşün kendi menfaatleri paralelinde ortaya koyduğu realiteleri sorgulama gerekliliğini doğurmuştur. Bu bağlamda resim tarihine objektif bir bakış açısıyla göz atabilmek tarihsel, mitolojik ve teolojik argümanlar ile yeniden anlamlandırabilmek mümkün olduğu görülür. Kadının hem yüceltiildiği, hem korkulduğu toplumsal bilinçaltının oluşmaya başladığı uygarlıkların oluşum dönemleri, patriarkal sistemin hegamonik ve baskıcı tavrını ortaya koyan önemli veriler sunmaktadır. Bu veriler özellikle inanç biçimleri içerisinde kendini göstermektedir.

Kökenlerinin daima Mezopotamya bölgesindeki ilk sınıflı toplumları işaret eden pagan inanç biçimleri ve tek tanrılı dinler, tarih yazımının ve patriarkal dönüşümün de ana kaynağı olarak yine bu coğrafyayı göstermektedir. Başta güçlü bir Ana Tanrıça inancının söz konusu olduğu bu bölgelerde, patriarkal ideolojinin ortaya çıkması sonucu baş yaratıcı olan kadın gücünü yitirmiş, zamanla yok olmaya başlayarak yerini tek bir erkek tanrıya bırakmıştır. Böylelikle sınıflı toplumların güçlü erkek yönetenleri, iktidarın ihtiyaçları ve sürekliliği doğrultusunda Ana Tanrıça inancı ve matriarkal gelenekleri dönüşüme uğratmışlardır. Bu dönüşüm kültürel öğelerin içersine yavaş yavaş yerleştirilmiş, insanlığın geçirdiği ilerleme ve gelişim içersinde gücü elinde bulunduran yöneticilerin istekleri doğrultusunda şekillendirilmiştir. İktidar sahiplerinin aleyhine işleyecek kadın ve erkek eşitliği, söz sahibi olan güçlü kadın imajı, ezici ve dayatmacı bir anlayışla düşünülmeden gözden çıkarılmış, tarihten silinmiş, göz ardı edilerek kayda geçirilmemiştir. Doğurganlık sembolü olarak görülmüş ve kutsiyet

yüklenmiş kadın, eril bakışın, politik, siyasi ve ekonomik çıkarları için alaşağı edilerek bir köle haline getirilmiş, baştan çıkarıcı özellikleri ile günaha itici, tehlikeli, fiziksel olarak zayıf, karakter olarak kontrolden yoksun ve itaatsiz addedilerek, ataerkil toplumsal bilincin resimlediği tarih sahnesinin arka planına hayalet bir figür olarak yerleştirilmiştir.

Milyonlarca yıl önce hayatta kalma çabaları doğrultusunda ilerleyen arkaik insanların yaşayış biçimleri işbölümü üzerine kurgulanmış görünmektedir. Erkeklerin avcı, kadınların toplayıcı olarak işbölümü yaptıkları bilimsel olarak ortaya konmuş genel kanıdır. Bununla birlikte erkeklerin savaşı ve korumacı özellikleriyle etkin, kadınların üreme özellikleri ile edilgin bir yapıda betimlenmeleri genel geçer doğrular arasında yer almaktadır. Son yıllarda farklı bakış açılarıyla yeniden büyüteç altına alınan bu tarihsel argümanlar, değişik olasılıkların da var olabileceği gerçeğini gözler önüne sermiştir. Şenel'in belirtmiş olduğu gibi; "Hiç bir tarih sürecinde anaerkil anlayışın söz konusu olamayacağı" toplumsal bilince kazınmış olsa da arkaik insana dair bilgileri objektif bir değerlendirmeye almak, bilinmeyen pek çok şeyi ortaya çıkaracağı gerçeğini yadsıyamamaktadır (Şenel, 2002:22). Nesnel bir bakış açısı ile söz konusu bilimsel verilerin yeniden yorumlanması, tarih sürecinde kadının da var olduğu ve önemli roller üstlendiği gerçeğini su yüzüne çıkartma ihtimalini doğurmuştur. Bu durum akla şu soruyu getirmektedir: İnsanlığın tarih öncesi dönemlerindeki yaşam biçimlerine bakıldığında kadın - erkek ilişkilerinde eşit bir anlayıştan söz edilebilir mi? İlkel yaşam süreçlerinde cinsiyetler arasında eşitlik olabileceği ve anaerkil toplulukların var olabileceği savı ilk kez 19. yüzyılda Johann Bachofen ile Lewis Henry Morgan tarafından ortaya atılmıştır. Kuzey Amerika yerlileri olan Irokua kadınlarının, klan yaşamı içinde yüksek bir statüde bulunmaları, dinsel ve siyasi faaliyetlerde önemli rolleri üstlenmeleri, ekonomiye egemen olmaları gibi gerçekler ve tarih öncesi döneme ait arkeolojik buluntulara ait olan kadın figürleri, söz konusu bilim insanlarını araştırmaya iten nedenler olmuştur (Berktaş, 2014:39). Bununla beraber insanlığın evrim sürecini yabanıllık, barbarlık ve uygarlığa geçiş olarak adlandırarak üç bölüme ayıran Morgan, yabanıllık döneminde ana soylu akrabalığa dayanan ve en önemli rolün kadın tarafından oynandığı bir tribü dizgesinin varlığını saptamıştır (Reed, 2012:12). Bu savlara, karşı bir duruş olarak bilim insanları, toplumlarda görülen erkekler arasındaki hiyerarşiyi ve birbirleriyle dayanışma halinde olma eğilimlerini, erkeklerin kadınlar

üzerinde kurduğu siyasi iktidarı ve kadınların bir erkeğe bağlanma eğilimlerini göstermektedir. Ayrıca kadın ve erkekler arasındaki bu tutumun, davranış ve karakter özelliklerinin insanda içgüdüsel olarak var olduğunu, insanın evrimleşmemiş süreçlerinden bir kalıt olarak geldiğini savunmaktadırlar. Gough, makalesinde bu maskülen yargıları kabul etmemekle birlikte söz konusu yargıların toplumdaki erkek şovenizminden kaynaklandığını belirtmektedir:

“Kadının ikincil olmasının içgüdüsel olduğunu belirten bir sav, hiç şüphesiz erkeğin hüküm sürdüğü geleneksel aile yapısını sürdürmek için güçlü bir silahtır. Ancak aslında bu özellikler insan olmayan primatlar arasında bile ki buna insanlara en yakın olan türler dahildir, evrensel değildir. Şempanzeler düşük derecede erkek egemenliği ve erkek hiyerarşisi sergiler ve gerçekte cinsel açıdan seçicilik yapmazlar. Gibonlar her iki cinsiyete de önem verirler ve erkek egemenliği veya hiyerarşisi neredeyse hiç söz konusu değildir. Uluyan maymunlar da rastgele çiftleşirler ve erkek hiyerarşisinden yoksundurlar. Primatlar arasında bile söz konusu olmayan baskın, güçlü, etken erkek fikri, insanlar arasında genetik ve kalıtsal değil öğrenilen davranışlardır” (Reiter, 2014: 61) .

Mezolitik toplumlarda ve hala varlığını sürdüren yerli toplumlarda olduğu gibi avcılığın önemli bir aktivite olduğuna yapılan vurgu, toplumsal bilinçte erkeğin ön plana çıkmasını sağlayan önemli bir iddiadır. Oysa Slocum, “Toplayıcı Kadın: Antropolojide Erkek Önyargısı” adlı makalesinde, Homosapienzlerde avcı erkek kavramına odaklanarak o döneme ait verilerin nasıl erkek önyargısı içerisinde yorumlandığını göstermeye çalışmıştır. Slocum’a göre, avcılık kadınları dışlayan bir etkinlik olarak görülürken insanın psikolojisi, biyolojisi ve gelenekleri de bu faaliyete dayandırılmaktadır. Bu teori fosil, arkeolojik kalıntılar, primatlar ve günümüzdeki insanlar hakkındaki bilgilerden oluşmuştur. Erkekler avlanmakla meşgulken becerilerini geliştirmiş, işbirliği yapmayı öğrenmiş, dili yaratmış, sanatı keşfetmiş, araçlar ve silahlar üretmiştir. Onlara bağımlı kadın ise çocuk doğurarak erkeğin eve et getirmesini beklemiştir. Bu kurguya göre insan türünün sadece yarısı “Erkekler” evrim geçirmiş, kadınlar ise erkeklerin bu muhteşem gelişmelerinde seyirci ve bağımlı kalarak insanlığın gelişiminde hiçbir etkisi olmamış görünmektedir (Reiter, 2014: 43-44).

Slocum’un açıklamalarını da göz önünde tutarak, erkeklerin yaşamsal güdülleri sürdürmeye yönelik zekanın, strateji gerektiren avcılık konusunda gelişim gösterirken kadınların edilgen bir yapı sergileyip sadece üremeye var olmaları mantıksız bir çerçeve sunmaktadır. Şöyle ki, primatlardan ilk insanlığa geçişte, dik yürüme ile birlikte dar pelvis oluşması, dil ve beyin gelişmesi ile kafanın irileşmesi gibi iki bedensel

değişim, dişi insansuların çocuklarına göre insanların çocuklarının daha uzun ve kapsamlı bir bakıma ihtiyaç duymasına neden olmuş ve bu bakım anne - çocuk ilişkisini güçlendirerek ilk aile kavramını ortaya çıkarmıştır. Yiyecek paylaşımının ve aile oluşumunun anne-bebek ilişkisinden ortaya çıkmış olabileceğini ortaya koyan veriler, erkeğin hayvan avlama eğilimi ve tekniklerinin, anne ve çocuk arasındaki aile kavramının oluşmasından sonra ortaya çıkmış bir gelişme olduğunu göstermektedir. Slocum'un, "Avcılık başladığı ve yetişkin erkeklerin yiyeceklerini paylaştıkları ilk kadınlar anneleri ve kardeşleri olmuştur" biçimindeki tespiti burada değinilmesi gereken önemli bir noktadır (Reiter, 2014:47).

Kadınların doğurma yetileri, bebeği koruma, bakıp büyütme, yetiştirme gibi annelik içgüdüleriyle insanlığın hayatta kalma mücadelesinde en birincil görevi üstlenmeleri, onların beslenme konusunda da kendilerine yeten bir yapıda olduklarını göstermektedir. Gough, çocuklu kadınların yiyecek konusunda bir başkasına bağımlı olduğu düşüncesinin bu nedenle çok yanıltıcı bir erkek önyargısı olduğunu söylemektedir (Reiter, 2014:47). Bununla birlikte 1927'de Robert Briffault "Analar" adlı yapıtında, ileri maymunlarda görülen uzatmalı ana bakımının, toplumsal yaşama giden yolda, dişi cinsinin bir yol gösterici haline gelmesine araçlık ettiğini ortaya koymuştur. Anaerkillik ilk toplumsal örgütlenmede uygulanması kaçınılmaz bir başlangıçtır. Çünkü kadınlar yalnızca yeni yaşamın yaratıcıları değil yaşamın gereklerinin de baş üreticisidirler (Reed, 2012:14).

Günümüzden yaklaşık 12 bin yıl ile 8 bin yıl arasındaki sürece denk gelen ve çoban kültürü olarak adlandırılan dönemde kadınlar; hayvanları sağarak süt elde etmeyi ve koyunların yünlerini kırkmayı akıl ederek yaşam seviyesinde büyük bir ilerleme kaydetmiştir. Erkek önce avcı, sonra çoban olarak evrim sürecindeki yerini alırken kadın, tarım yapmayı öğrenerek insanlığın mağaralardan çıkmasına ve ilk ev olan kulübelerin yapılmasına büyük katkı sağlamıştır. Bununla birlikte tohumdan ekmek yapmayı akıl eden kadın, bu sayede hayvansal tüketim oranlarını düşürerek Buzul Çağı'ndan yeni çıkmış kıtlık sürecindeki insanlığın yiyecek sorununu ortadan kaldırmıştır (Çiftçi, 2008:21-22). Ürdün'de Natufia adlı yerleşim yerinde, Pavitso kabilesi kadınlarının yaşam biçimlerinden sağlanan etnolojik kanıtların gösterdiği gibi ve Gordon Childe'in "Neolitik Devrim" adını verdiği bu dönemde, toprağı ekip

biçmekle uğraşan kadındır (Şenel, 2004:20-21). Tarımın kadınlar tarafından icat edilmiş olması ile birlikte tahıl tarımını verimli kılan beceriyi ve tarımda kullanılan araçları da kadınların geliştirdikleri tartışmasız kabul gören bir saptamadır (Berktaş, 2014:42-44).

Doğada yenebilecek olan bitkileri ekerek tarımı keşfetmesi, hayvanları yararlı bir biçimde evcil hale getirmesi, kadını yaşadığı topluluk içinde söz sahibi olacak bir konuma taşımıştır. İnsanlığın henüz doğa olaylarına anlam veremediği ve açıklayamadığı o süreçte bu keşifler kadının ökültik bir varlık olarak yüceltilmesini sağlamış, doğaya hükmeden, vahşi hayvanları dize getiren, evrenin hakimi Ana Tanrıça olarak kutsiyet kazanmıştır (Cıbroğlu, 1996:57). İkel erkek için toprak ile kadının hayat veren işlevleri arasında görülen bu benzerlikler kadının kutsallığını önemli hale getirmiş, doğayla yeryüzü ile özdeşleştirilmesine olanak sağlamıştır (Erbil, 2012: 44). “Toprak bizim annemiz, gök bizim babamız. Gök toprağı yağmurla döller, yer bitki ve tahıl verir. Böylelikle ilk neolitik toplumlar arasında oluşan bu düşünce biçimi tarımla ilgili pek çok inanışın ana temasını oluşturmuştur” (Eliade, 2003:245-259). Kadının toplayıcı olmasının getirdiği diğer önemli sonuç ise hastalıklara iyi gelen bitkileri keşfetmeleri ve insanları iyileştirmede bu bitkileri kullanmaları olmuştur. Bu nedenle tarihteki ilk hekimlerin kadın olduğunu belirten Reed, Briffault’un “ Kadınların toprağın işlenmesi ve yenecek bitki ve köklerini araması yönündeki etkinlikleri, onların ilkel insanlar arasında olağanüstü yaygın olan bitkibilimsel alanda uzmanlaşmasına yol açmıştır. Otlardaki maddeleri ilk onlar tanımış, dolayısıyla ilk hekimler onlar olmuştur” söylemiyle bu durumu vurgulamaktadır (Reed, 2012:152). Mircea Eliade’da “Beslenmeye yönelik bitkileri ilk kez kadın yetiştirmiştir. Toprağın ve hasadın sahibi haline gelen odur. Kadının bu büyüsel, dinsel prestiji ve buna bağlı olarak toplumsal üstünlüğü Toprak Ana-Ana Tanrıça olgusunu ortaya çıkarmış, tek başına yaratma gücüne sahip, yaşamı - ölümü tek başına simgeleyen ve yaşamla ölümün aynı sürecin iki yüzü olduğu düşüncesini kendinde cisimleştiren olmuştur” söylemiyle erkeklerin bilinçaltındaki çift karakterli kadın fikrinin varlığının söz konusu olduğunu kabul etmektedir (Berktaş, 2014:45).

“Kutsal hem “kutsal” dır, hem de “kirlenmiş” tir. Genellikle her tür nesne, olay ya da insan ya en başından tabudur ya da sonradan tabu niteliği kazanmıştır; tabu olan kendi öz varlığı nedeniyle veya varlığında meydana gelen bir güçle donanmıştır. Yaratılışla ilgili her şey onda cisimleştiği için tüm güçleri kendinde toplar ve bu iki kutupluluk, karşıtların buluşması formülü, sonradan karşılaştığımız daha derin akıl yürütmelere temel oluşturmuştur” (Eliade, 2003: 39-40).

Böylelikle kadının hem kutsal bir varlık, hem de korkulan bir varlık olarak görülmesi kaçınılmaz olmuştur. Erkeğin bilinçaltında yer eden kadının bu çift karakterli hali inanç ritüelleri içinde yer ederek yayılmıştır.

2. UYGARLAŞMA SÜRECİNDE ERKEK EGEMENLİĞİNİN ORTAYA ÇIKIŞI

Buzul Çağı sonrası yeryüzündeki sıcaklıkların yükselmesi, arkaik insanın yaşam alanlarını sık ormanlıklara dönüştürmüş, bu durum farklı özelliklere sahip insan gruplarının suyun bulunduğu düzlük alanlara doğru ilerlemesine neden olmuştur. Şenel, yeryüzündeki bu iklim değişikliklerinin göçebe-çoban ve yerleşik-çiftçi olarak adlandırdığı gruplar arasında soruna neden olduğunu ve göçebe-çoban topluluklarının tarihte görülen ilk sömürgeci insanlar olarak varlıklarını gösterdiklerini belirtmektedir :

“ İ.Ö. 6000 dolaylarında iklimdeki sıcaklık artışı, göçebe çoban topluluklarının, tarım yapılan vadilerde toplanıp yoğunlaşmasına neden olmuş, yerleşik düzendeki çiftçi topluluklarının yiyecek nedeniyle yağmalanmasına sebep olmuştur. Bunun sonucunda söz konusu göçebe- çoban toplulukları, yerleşik düzendeki çiftçiler üzerinde egemen askeri bir sınıf olarak baskı kurmuşlardır” (Şenel, 2004:38-39).

Bu durum İ.Ö. 4000-3000 yıllarında yerleşik-çiftçi toplumu içersindeki cinsler arası iş dengesinin, yarı avlanma ve yarı bahçecilikten, karma bir ekonomiye doğru değişmesine sebep olmuş, kadın ve erkeğin toplumsal rollerinde bir değişikliğe yol açmıştır (Berktaş, 2014: 42-44).

Göçebe-çoban toplulukları, Dicle ve Fırat ırmaklarının arasındaki aşağı Mezopotamya’da yaşayan bu yerleşik-çiftçi toplulukları üzerinde dayatmacı bir tavır uygulayarak egemen askeri güç haline gelmiştir. Sümerler adı verilen bu askeri sınıfın sihircileri zamanla sulama işlerini örgütleyen din adamlarına dönüşmüş, böylelikle yönetici gruplar doğmuştur. Sözü edilen bu bölge çalışanlar, çalıştıranlar ve çalışmayı yönetenler olmak üzere tarihte ilk kez toplumsal farklılaşmanın ortaya çıktığı yaşam alanı olmuştur (Şenel, 2004:40). Böylelikle Sümer uygarlığı, toplumsal fayda üreten sınıflı yapısı, üretimi denetleyen egemen sınıfı, düzeni içte ve dışta koruyan ordusu, ekonomik- toplumsal- siyasal işleri yöneten yönetici kadrosu, farklı sınıf ve meslekten kimselerin nasıl davranacaklarını saptayan yasaları, bu yasaları uygulayan memurları,

halka istenen davranışları gönüllü olarak yapmaya yönelten dinsel “ideoloji”si ile örgütlenmiş ilk kent devleti olarak belirmiştir (Şenel, 2014:41). Bu ilk devletin ortaya çıkmasına paralel olarak Ana Tanrıça figürünün ve İ.Ö. 3. binyılın başlarındaki “Yaratılış Efsaneleri” içersindeki öneminin azaldığı görülmektedir. Kramer bu durumu ilk kent devletleri içindeki sözü edilen hiyerarşi değişikliğinin bu şekilde inanç olgusuna da yansıdığını belirtmiş, en üst kademede bulunan yöneticilerin ve onlara bağlı din adamlarının erkek olmasına bağlamıştır (Berktaş, 2014:48-49). Erkek yöneticiler ve erkek rahipler, kadının önemli bir kült olduğu söylenceleri, kendi siyasal amaçlarına hizmet edecek şekilde değiştirmişlerdir. Bununla birlikte söz konusu süreçte çok önemli bir gelişme olan yazının icadı, günümüze kadar gelen çarpıtılmış tarih bilgilerinin bir aracı olmuştur. Yazı, bu kişiler tarafından kendi ideolojik amaçları yönünde kullanılmış, böylece olayların resmi, değişmez ve kalıcı bir versiyonu elde edilmiştir (Berktaş, 2014:49). Ataerkilliğe geçiş sürecine dek kadının etkinlik alanına giren inanç sistemi, Geç Neolitik’le birlikte erkeğin egemenlik alanına dönüşmüş, bu alanın tüm unsurları eril bir kimlik kazanmaya başlamıştır. Yine döneme kadar kadının etkin rol oynadığı kutsal ritüeller, erkeğin etkin rol oynadığı bir alana dönüşmeye başlamıştır. Dini ritüellerde kadınlara göre tasarlanmış giysilerin kutsal görülmesi nedeniyle değiştirilememesi ve bu nedenle erkeklerin kadın giysileri içinde kutsal rollere bürünmüş olmaları bu gerçeğin en önemli kanıtları arasındadır. Dionysos şenliklerinde erkeklerin kadın giysilerine bürünmesi, Lydialı rahiplerin kadın giysileri içinde dini törenler gerçekleştirmesi bu duruma örnektir. Dünyanın her yerinde dinsel yetkinin bir cinsten öteki cinse, kadından erkeğe aktarılması, rahibin rahibe gibi giydirilmesiyle gerçekleşmiştir. Dinsel liderlikteki cinsiyet değişikliğini gerçekleştirmek ve fark ettirmeden kabullenilebilir kılmak gibi nedenler ile birlikte geleneksel ritüel giysisinin kutsal ve büyülü görülmesinin yaratmış olduğu düşünce ve korku ondan bir çırpıda vazgeçilmesini olanaksız kılmıştır (Erbil, 2012:81).

3. AVRUPA DÜŞÜNCE BİÇİMİNİN TEMELLERİNİ OLUŞTURAN YUNAN-ROMA MİTLERİNDE KÖTÜ KADIN ARKETİPLERİ

Yakın Doğu'da gerçekleşmiş olan patriarkal değişim, kendinden sonraki bir çok kültürün toplumsal yapısının prototipi olmuştur. İlk uygar kent devleti içinde gelişen entelektüel ve ruhani keşiflerle birlikte sınıflı toplum yapısı, medeniyetlerin temelinde yer almakla birlikte inanç sistemlerinde, ideolojisinde ve geleneklerinde eril bir söylemi yansıtır hale gelmiştir. Kadının doğurganlık, şifacılık, üretim gibi önemli yaşamsal katkılarının getirdiği kutsallığı ve toplumdaki statüsünün bir yansıması olan Ana Tanrıça tapımının yeri sarsılmış olsa da Mezopotamya'dan yayılarak ilk yerleşik tarım toplumlarını etkilemeyi sürdürmüştür. Ana Tanrıça inancının en karakteristik ve kalıcı özellikleri Orta Anadolu'daki Phrygia'da biçimlenmiştir. Phrygialı Ana Tanrıça Anadolu'dan Yunan dünyasına gelerek Avrupa toplumu üzerinde de güçlü ve kalıcı bir etki bırakmıştır. 5. ve 4. yüzyıllara ait yazılı kaynaklardan öğrenilen Ana Tanrıça dinsel törenleri, gizli kutlanan, yalnızca külte giren kişilerin katılabildiği ayinlerdir. Bu ayinlerde genç kadın ve erkekler gece yapılan ritüellerde meşaleler ile tanrıçaya eşlik etmektedirler. Tanrıçanın Yunan kültüründe edinmiş olduğu atribüsü olan tef, tapım ritüelleri ile ilgili anlatımlarda flüt ve zille birlikte ön planda olmuştur. Müzik ve dans ile güçlendirilmiş bu törenlerin coşkulu etkisi Yunan toplumundaki bir çok kişiye devletin resmi dininin kurallarından sıyrılarak, tanrıyla doğrudan ilişki kurma olanağı tanımıştır (Roller, 2013:37). Euripides, Catullus, Vergilius gibi önemli ozanların Ana Tanrıça hakkındaki betimleri söz konusu ritüeller konusunda olumsuz düşünceler geliştirilmesine neden olmuştur. Bununla birlikte Ana Tanrıça'ya eşlik eden ve kendilerini hadım eden erkeklerin varlığı, bu inanç biçiminin korku ve dehşet yaratan nitelikleri olarak görülmüştür (Roller, 2013:27). Bazı kaynaklar, Ana Tanrıça ayinlerindeki çılgınca kendinden geçme durumlarının insanları etkisi altına aldığını yazarak farklı korkutucu özelliklerine de değinmiştir. Tanrıça insanı çılgınlığa sürüklemektedir: Çünkü Ana Tanrıça'nın hastalıklardan, özellikle saradan sorumlu olduğuna inanılmıştır. Örneğin Hippokrates: "Eğer bir hasta bas bas bağırır ya da sağ tarafında kasılmalar olursa, bunun sorumlusunun Tanrılar Anası olduğunu söylerler" cümlesini incelemesinin yanına kaydetmiştir (Roller, 2013:37).

Roma dünyasında ise Ana Tanrıça'ya, "Tanrıların İda'lı Büyük Anası" olarak seslenilmiştir. Ana Tanrıça'ya Roma panteonunda ve Roma'nın İda Dağı'ndan gelen Troialı Aeneas tarafından kurulduğunu anlatan efsane geleneğinde bu ünvanla büyük bir yer edinmiştir (Roller, 2013:20-21). M.Ö. 1. yüzyılda Cicero ve Diodoros'un yazıları, Augustus döneminde Livius ile Ovidius'un tanımlamaları, Ana Tanrıça'nın Roma'da önemli olduğunun diğer kapsamlı kanıtlarıdır. Strabon, Varro, Plinius ve Seneca'da Ana Tanrıça kültürünün Roma'ya gelişinden söz etmişlerdir. Ana Tanrıça sadece Roma'nın soylu geçmişi ile şanlı geleceğinin temsilcisi değildir. Aynı zamanda erkekleri yoldan çıkararak ve mahveden bir tanrıçadır. Çevresinde ona hizmet eden, onu yücelten ve bu uğurda kendini hadım etmiş erkekler bulunan "Ana Tanrıça", erkeğin kendi cinselliği hakkındaki kuşkularını, hatta korkusunu temsil etmiştir (Roller, 2013:354). Örneğin ozan Catullus şiirinde Ana Tanrıça'nın bu karanlık yönlerini detaylı bir şekilde betimlemiş, Tanrıçanın karakterinin cinsiyetle ilgili yönüne daha ciddi bir boyut katmıştır. Şiirde bir kadının cinsel egemenliğinin hem çekimine kapılan, hem de bundan nefret eden bir erkeğin ruh hali yansıtılmaktadır. Attis isimli genç adam Ana Tanrıça ayinindeki coşkulu müzik ve dansın etkisiyle kendinden geçerek, cinsel organını kesip atmıştır. Bu duruma olan ilk tepkisi sevinmek olsa da kendine geldikten sonra pişmanlık duyarak ağlamıştır. Kendisini Tanrıça uğruna hadım ederek yurdundan, ailesinden, arkadaşlarından, sosyal hayatından koparmıştır. Ana Tanrıça ise Attis'in bu üzgün pişman halini umursamayarak sadık aslanını arabasından çözüp delikanlının üzerine salmış ve onu kendi dünyasına çekmiştir. Attis ömrünün sonuna dek tanrıçanın kölesi olarak onun yanında kalmıştır. Attis zalim bir tanrıçaya duyduğu ölçsüz tutku yüzünden kendini Roma'da zavallı bir köle durumuna düşürmüştür. Şiirde Attis tanrıçanın hem bir numaralı tapınıcısı, hem de kurbanı haline gelmiştir. Ana tanrıça erkeği ayartan, çıldırtan ve mahveden bir kadına dönüşmüştür (Roller, 2013:355-357). Catullus'un Ana Tanrıça hakkındaki tehlikeli, acımasız ve zorba olduğuna dair bu betimlemeleri sonraki dönemlerde söz konusu inanca ilişkin görüşler üzerinde olumsuz etkilere sebep olmuştur.

Ana Tanrıça inancına dair bu olumsuz bakışlar ataerkil döneme geçişteki söylemleri yerleştirmede en başarılı uygarlık olmuş olan Yunan toplumu için hiç de yadırganacak bir durum olarak görünmemektedir. Kadının kutsal bir varlık olarak yer aldığı Mezopotamya ve Anadolu kültürlerinin büyü-bilim ve sanat-din gibi iç içe geçmişliğini

akılcı bir yaklaşım ile yeniden işleyerek yabancı buldukları öğelerden temizlemişler, kendilerine yepyeni ve gelecekteki tüm Avrupa kültürlerini etkileyecek bir düşünce biçimi yaratmışlardır (Cıbroğlu, 1996:52). Yunan panteonunda evrene hakim gücün, otoritenin temsilciliği, savaşın, kahramanlığın atfedildiği Tanrılar Zeus, Hades, Poseidon, Hephaistos, Ares, Dionysos, Apollon, Hermes gibi erkek karakterlerdir. Toplumdaki kadının sınırlanmış rollerinin birer yansıması olarak gelişen evlilik, doğum, aşk, güzellik, eğlence ve tarımsal bereketlerle alakalı görevler ise Hera, Athena, Artemis, Afrodit, Demeter, Hestia gibi kadın tanrıçalara atfedilmiştir (Erbil, 2012:82-83). Tanrılar ve tanrıçalar arasındaki cinsiyetlere göre bu rol dağılımları Yunan toplumu içersinde de geçerli olmuştur. Aristo “Politika” adlı eserinde erkekler, kadınlar ve köleler arasındaki farkları şöyle anlatmaktadır:

“Erkekle dişi arasında, önceki doğadan üstün, beriki aşağıda ve uyruktur. Bu genel olarak tüm insanlık içinde geçerlidir. Bundan ötürü diyebiliriz ki iki insan topluluğu arasında zihinle beden ya da insanla hayvan arasındaki kadar geniş bir ayrılık olan her yerde, işleri bedenlerinin kullanımından ibaret kalan ve kendilerinden daha iyi bir şey beklenemeyecek olanlar, bence, doğanın kölesidir. Sözü edilen benzerlerinde olduğu gibi onlar içinde böylelikle yönetilmek ve uyruk olmak daha iyidir; onlar içinde insanlar tarafından yönetilmek daha faydalıdır, çünkü hiç olmazsa böylesi güvenliklerini sağlar” (Alatlı, 2010:147).

Antik Yunan düşünürü Aristo kadınların erkeklerle eşit olamayacağını bu sözlerle anlatmaktadır. Burada ilginç olan toplumlar için eşitlik ve demokrasi kavramını ortaya koymuş olan Antik Yunanlılar’ın kadınları dışlayarak köleleştirmesidir (Vidal-Naquet 2012:94). Erkek egemen bir yapıya sahip olan Yunan kent devletleri demokrasisinde kadınların oy hakkı olmamış, M.Ö. 451 yılından itibaren sadece Atinalı kadınlardan doğan çocuklar Atina vatandaşı sayılabilmıştır (Vidal-Naquet 2012:77). Antik Yunan şövenist düşünce biçiminin ezici bu tavrı mitsel anlatılarda yer alan kadın figürlerini de şekillendirmiştir. Örneğin Kadının yaratılması olarak bilinen “Pandora” miti, kadın düşmanlığını kanıtlayan önemli bir söylencedir. Yunan mitolojisinde Pandora Zeus’un isteğiyle erkekler için bir tür cezalandırma aracı olarak yaratılmıştır. Hesiodos’un “İşler ve Günler” adlı eserinde Pandora’nın yaratılması şu şekilde anlatılmaktadır:

Namlı şanlı Hephaistos’u çağırdı hemen:
“Bir parça toprak al, suyla karıştır dedi,
İçine insan sesi koy, insan gücü koy,
Bir varlık yap ki yüzü ölümsüz tanrıçalara benzesin,
Bedeni güzelim genç kızlara,
Athena sende ona el işlerini öğret dedi,

Renk renk kumaşlar dokumasını öğret.
Nur topu gibi Aphrodite sen de büyülerinle kuşat onu,
İstekler arzularla tutuştur gönlünü.
Yüz gözlü devi öldüren Hermeias sen de
Bir köpek yüreği, bir tilki huyu koy içine.
Böyle dedi Zeus onlar da yaptılar dediğini:
Koca Hephaistos, topal tanrı hemen
Kız biçimine soktu toprağı.
Gök gözlü Athena süslü kuşağını sarıverdi beline.
O canım Kharitler ve güzelim Peitho
Altın gerdanlıklar taktılar boynuna.
Horalar bahar çiçekleriyle donattılar saçlarını,
Hermeias doldurdu göğsüne yalanı dolanı,
Uzaktan gürleyen Zeus'un oluyordu isteği.
Ses koydu içine tanrılar kılavuzu ve Pandora adını taktı.
Pandora demek bütün tanrıların armağanı demektir,
Çünkü bütün Olymposlular insanların başına bela etmişti onu (Erhat, 2013: 237).

Pandora, lanetli kadın ırkının ve erkeklerin katlanmak zorunda olduğu bir belanın ilk temsilcisidir. Kadının karşı konulamaz cinselliği erkeklerin kötü duruma düşmelerinin başlangıcı olmuştur. Bu nedenle patriarkın kadın üzerindeki en etkin denetim ve baskı araçlarından biri onun cinselliği olmuş ve cinselliğe yüklenen her türlü kötülük ve tehlikenin kadından geldiği düşünülmüştür. Hesiod'un öyküsünde Zeus, Epimetheus'a kadının cinsel organı biçimindeki kötülüğü göndermiş, karşı koyamadığı bu tutku karşısında günah işlemiş, bunun sonucunda ise yaşamın getirdiği belalarla ve ölüm ile cezalandırılmıştır (Millett, 2011:92-93). Şehvetin kaynağı ve cinsel çekiciliği nedeniyle doğuştan suçlu kadın figüre diğer bir örnek olan Medea karakteri ise katil ruhlu bir anne örneği olarak karşımıza çıkmaktadır. Kral Aietes ile cadılar rahibesi olan Asterodeio'nun kızı, Şafak Tanrıçası Eos, Ay Tanrıçası Selene ve Odysseia destanında yer alan büyücü Kirke'nin yeğeni olan Medea, simyacı, otacı ve aynı zamanda bir büyücüdür. Aşık olduğu adam olan Iason'ın başka bir kadın yüzünden Medea'yı terk etmesi onu bir katile dönüştürmüştür. Hazırladığı zehirli bir gelinlik ile Glauke ve ona yardım etmek isteyen Kral Kreon'u yakarak öldürmüştür. Bununla da yetinmemiş Pfeifer'in dikkati çektiği gibi kadına karşı düşmanlık geliştiren ve onu kültürüne işleyen Antik Yunan, Euripides'in kalemiyle kocası tarafından terk edilen kadını çocuklarını öldüren acımasız bir katile dönüştürmüştür (Ercan,2013:99).

Yunan mitolojisinde çocuk katili olarak anılan diğer bir kadın ise Belos ve Libye'nin kızı Lamia'dır. Şeytani bir güç olarak ele alınan Lamia, Zeus'un karısı olan Hera tarafından lanetlenmiş, şeytani bir varlığa dönüştürülmüştür. Zeus'la birlikteliğinden

olan çocukları Hera tarafından öldürülmüştür. Bu yaşadıklarından sonra Lamia delirmiş ve bir mağarada yaşamaya başlamıştır. Bu mağarada geceleri kaçırdığı çocukları yemiş, uykusuzluk hastalığı nedeniyle çocukların kanlarını emerek bir vampire dönüşmüştür. Başka bir versiyonunda ise Zeus'un aşığı olan Lamia, Hera tarafından delirtilmiş, kendi çocuklarını yemiş, daha sonra çocukları yutan bir yaratık olarak kuşaktan kuşağa aktarılmıştır (Ercan, 2013:97). Bazı mitlerde ise kadın başlı, eşek bacaklı bir canavar olarak betimlenmiş, çocukları korkutmakta kullanılmıştır. Lamia'nın Zeus'tan olan çocuklarının Hera tarafından öldürülmesi, onun her anneye düşman olmasına, çocukları kaçırap yemeye başlamasına neden olmuştur (Erhat, 1993:208).

Yarı canavar yarı insan bir kadın figürü olan Medusa ilk olarak M.Ö. 7. yüzyılda Antik Yunanlılar tarafından yazılı hale getirilmiş İliada destanında geçmektedir. Medusa miti detaylı olarak ise M.Ö. 2. yüzyılda Apollodorus'un o döneme ait söylenceleri kayıt ettiği eserinde yer almaktadır. Apollodorus Medusa'dan şu şekilde bahsetmektedir: "Yüzlerine bakanları taşa çevirmeleriyle ünlü Gorgonlar olarak bilinen üç kız kardeşten ölümlü olanı Medusa'dır. Gorgonlar, ejderha derisi gibi pullarla kaplı, çarpık kafaları, domuzları gibi uzun dişleri, pirinçten elleri ve altından kanatları vardır (Baskan 2011:89). Poseidon ölümlü Gorgon olan Medusa'ya tecavüz etmiştir. Poseidon'un bu tecavüzü Athena'nın kıskançlığını körüklemiş ve bu yüzden Medusa'yı lanetlemiştir. Güzelliği ile ünlü Medusa'nın saçlarını yılanlara dönüştürmüş, onunla göz göze gelen erkekleri taşa dönüştüren bir büyü yapmıştır (Uzundemir, 2010:47). Ovidius'un "Dönüşümler" kitabının dördüncü bölümünde dinleyiciye seslenen Perseus bu öyküyü şu dizelerle anlatmaktadır:

"Ey konuk! Anlatmaya değer sorduğun, dinle anlatayım nedenlerini bu olayın. Sevenler bölüşemiyordu güzelliğiyle ünlü Medusa'yı, kıskanıyordu bütün güzellikleri içinde saçları göze batardı. Gören biri anlatmıştı bunları. Kızlığını deniz tanrısı bozmuş derler, Minerva tapınağında, utanmış Jüpiter'in kızı, çevirmiş başını, örtmüş yüzünü kalkarıyla, o da karşılıksız kalmasın diye bu suç korkunç yılanlara dönüştürmüş Gorgon'nun saçlarını" (Ovidius, 1994:115).

M.Ö. 9. ve 8. yüzyıla ait olduğu düşünülen ozan Homeros'un aktardığı, Antik Yunan'da yazılı hale getirilen İliada ve Odysseia destanları, kötü kadın arketipleri açısından önemli veriler sunmaktadır. İliada destanında da kadın figürler eril söylemin onlara atfettiği özellikleriyle okuyucunun karşısına çıkmaktadır. Hekabe ve Priamos'un kızı Kassandra kimsenin sözüne inanmadığı bir kahindir. Helen'nin mahvedici güzelliği,

aşıl原因 surları ile ünlü Troia'nın yok olmasına neden olmuştur. Sappho'nun şiirlerinde, Eksekias'ın vazolarında, Phidias'ın heykellerinde tehlikeli, baştan çıkarıcılığı ile dışa vurulan Helen, pek çok kuşak için ebedi dişiliğin simgesi olmuştur (Vidal-Naquet, 2012:60). Homeros'un Odysseia destanında yardımseverliğine vurgu yapılsa da bir büyücüye dönüştürülmüş, standaki erkek karakterleri uyutup hafızalarını yok eden lotus yiyenlere benzetilmiştir (Vidal-Naquet, 2012:84). Homeros'un Odysseia destanında ise yarı kadın yarı kuş biçimindeki Sirenler, büyülu şarkıları ile rotaları şaşırta, güzellikleri ve cazibeleri ile kendilerine çektiği denizcileri öldüren yaratıklar olarak betimlemiştir. Bu nedenle standa sirenlerin çekiciliklerine kapılmamak için kurnazlığı ile tanınan Odysseus, yolculuk ettiği geminin direğine kendini bağlamış, gemici arkadaşlarının da kulakları tıkaası için emir vermiştir (Vidal-Naquet, 2012:10). Standada ölümcül şarkılar söyleyen Sirenlerin yanı sıra Odysseus'un yol arkadaşlarını domuzla çeviren büyücü Kirke, önemli bir ölümcül kadın arketipidir. Tanrı Hermes'in uyarısı ile domuzla çevrilmekten kurtulan Odysseus, arkadaşlarının yardımına koşmuş ve onların bu kötü kadının büyüünden kurtulmalarını sağlamıştır. Standaki diğer Tanrıça Calypso ise cinselliği ile baştan çıkardığı Odysseus'a tanrılar yurdunda yaşamayı ve ölümsüz olmayı önermiştir, Odysseus bu cazip teklife karşı koymayı başararak insan kalmayı tercih etmiştir (Vidal-Naquet 2012:26). Odysseia destanında diğer bir katil kadın tipi olan Clytemnestra figürü, 19. yüzyılda ortaya çıkan "Kötü Kadın" figürünün ilk görünümünden biridir. Aiskhylos'a "Agamemnon" adlı eserinde ilham kaynağı olan katil ruhlu Clytemnestra karakteri, ölümcül kadın stereotipleri açısından Avrupa kültürünü etkilemiş çok önemli bir figürdür. Efsaneye göre, Agamemnon Clytemnestra'nın ilk eşini öldürmüş, Clytemnestra'ya tecavüz etmiş ve onu zorla karısı yapmıştır. Agamemnon, aşıl原因 surları ile ünlü rüzgârın şehri Troia'ya savaş açtığında Clytemnestra'dan olan kızı, Iphigenia'yı tanrıça Artemis'e kurban etmiştir. Clytemnestra için bu acı içine atılamayacak kadar büyük olmuştur. Troia savaşının sürdüğü on yıl boyunca, iktidar Clytemnestra'nın eline geçmiş, Agamemnon'nun yokluğunda düşmanı olan Aegisthus ile aşk yaşamaya başlamıştır. Troia savaşını dönüşü Clytemnestra, içindeki intikam ateşi ile Agamemnon'u öldürmüştür. Myken'de bu şekilde başlayan ve devam eden mit, Clytemnestra'nın oğlu Orestes tarafından Atina'da öldürülmesi ile son bulmuştur. Berkta, söz konusu tragedyanın Antik Yunan'da ataerki düzenin, sistemleştirildiği ve kurumsallaştırıldığı yeni yazılı hukuk ve demokrasiye geçiş döneminde yazılmış

olmasına dikkat çekmektedir (der. Yelözer, 2013, konferans). Antik Yunan ve Roma mitolojik öykülerindeki kadın karakter patriarkın ona atfettiği ölümcül ve tehlikeli özelliklerine vurgu yapılarak şeytanlaştırılmıştır.

İKİNCİ BÖLÜM

ORTAÇAĞ'DA ÖLÜMCÜL KADIN KARAKTERLER

1. YAHUDİ VE HRİSTİYANLIKTAKİ KÖTÜ KADIN PROTOTİPLERİ

Pagan inanışlardan, tek tanrılı dine geçiş süreci ve bu sürecin bir parçası olan Ana Tanrıça'nın yerini tek bir kadiri mutlak erkek tanrıya bırakması olgusu İ.Ö. 4. ve 3. binyılda gerçekleşmiştir. Tek tanrılı dinlerin doğduğu ve yayıldığı zaman dilimi içinde erkek egemen köleci sistem, kültürün tüm alt ve üst yapısal kurumlarını oluşturmuştur. Bu erkek egemen süreç tek tanrılı dinlerin ortaya çıktığı döneme gelindiğinde ideolojik yapıyı maskülen yaşam biçimlerine büyük ölçüde uyarlamıştır. Söz konusu ideolojik yapının düşünsel ve maddesel dayanakları köleci sistem içinde olduğundan tek tanrılı dinler köle ideolojisinin derin izlerini barındırmaktadır (Erbil, 2012:101). İdeolojik boyutlu dinsel düşünme biçiminin Yönetici-Tanrı benzetmesi siyasal boyutu geliştirilmiş imparatorluklar döneminde tüm insanların tek yöneticisi olan imparator, evrenin tek yöneticisi tanrı, cennet-cehennem olarak sınıflandırılmış bir öte dünya kavramı ile olgun biçimini almıştır (Şenel, 2004:61). Bu erilleşmenin ideolojik olarak yerleştirilmesine yönelik bir çaba olan kadın yüceliğinin yok edilmesine dair kanıtlar tek tanrılı inançların kutsal kitaplarında belirli izler bırakmıştır (Berktaş, 2014:37). Örneğin kökleri Sümer kültürüne dayanan Tevrat'ta geçen "Yaratılış Öyküsü" içinde kadın bedeni ciddi bir saldırıya uğramıştır. İnsanın kadın bedeninden doğma gerçeğinin yadsınmasının yanında kadının, erkeğin bedeninden yaratılması sağlanmıştır (Erbil, 2012: 90).

Tek tanrılı dinler olan Yahudi ve Hristiyanlıkta ilk olarak erkek yaratılmıştır. Kadın erkeğin yalnız kalmaması ve ona yardımcı olması amacı ile sonradan var edilmiştir. Tevrat'ın ve Ahd-i Atik'in ilk kitabı içinde Gılgamış ve Babil kültürünün Yaratılış Destanı gibi antik metin ve mitlerin yankıları bulunan Tekvin'de ilk erkek Adem'in ve ilk kadın olan Havva'nın yaratılışı şu şekilde anlatılmıştır:

"Sonra Rab Allah yerin toprağından Adam'ı yarattı ve burnuna hayat nefesini üfledi; ve Adam yaşayan canlı oldu. Ve Rab Allah Doğu'da Eden'de bir bahçe dikti ve şekil vermiş olduğu Adam'ı oraya koydu. Ve Rab Allah bakınca hoşça giden ve yemesi hoş ağacı, bahçenin ortasında hayat

ağacını ve iyilik ve kötülüğü bilme ağacını yerden bitirdi. Ve Rab Allah Adam'a emredip dedi: "Bahçenin her ağacından istediğin gibi yiyebilirsin; ama iyilik ve kötülüğü bilme ağacından yemeyeceksin; çünkü ondan yediğin gün ölürsün." Adem'den sonra kadının yaratılması ise şu şekilde anlatılmaktadır: "Sonra Rab Allah dedi: "Adam'ın tek başına olması iyi değildir, ona uygun bir yardımcı yaratacağım." Ve Rab Allah her yerin hayvanını ve havadaki her kuşu topraktan yarattı ve onlara ne ad koyacağını görmek için Adam'a getirdi ve Adam her canlı mahlukun adını ne koyduysa o onun ismi oldu. Adam, bütün sığırlara, havadaki bütün kuşlara ve yerdeki bütün hayvana ad koydu; fakat kendisine uygun bir yardımcı bulamadı. Ve Rab Allah, Adam'ın üzerine uyku getirdi ve o uyurken, onun kaburga kemiklerinden birini aldı ve onun yerini etle kapadı. Ve Rab Allah Adam'dan almış olduğu kaburga kemiğinden bir kadın yarattı ve onu Adam'a getirdi (Kishlansky, 2013:49).

Bu öykü tamamıyla Sümer efsanesine dayanmaktadır. Bu efsane şöyledir: "Dilmun adında Tanrıların yaşadığı saf ve temiz bir ülkede hastalık ve ölümün ne olduğu bilinmemektedir. Bu ülkede su yoktur. Su Tanrısı, Güneş Tanrısı'dan yerden su çıkarmasını istemiş ve Dilmun'u tatlı su ile doldurmasını söylemiştir. Güneş Tanrısının bu isteği yerine getirmesiyle Dilmun, ağaçları ve çayırlarıyla tanrıların cennet bahçesi haline dönüşmüştür. Yer tanrıçası bu bahçede sekiz bitki yetiştirmiştir. Bunlar şifa verici bitkilerdir ve gelişigüzel yenmesi yasaktır. Fakat Bilgelik ve Sular Tanrısı Enki, bu bitkilerden toplayarak yemiştir. Buna çok kızan Tanrıça, Enki'yi ölümle lanetleyerek ortadan yok olmuştur. Enki bu lanet üzerine çok hastalanmıştır. Diğer Tanrılar büyük güçlüklerle Yer Tanrıçası'nı bularak Bilgelik Tanrısını iyi etmesi için yalvarmışlardır. Yer Tanrıçası, Enki'nin yediği sekiz bitkiye karşılık, hasta olan sekiz organını iyi etmek amacıyla sekiz tanrı ve tanrıça yaratmıştır. Enki'nin hasta olan organlarından biri kaburgasıdır. Onu iyi eden tanrıçanın adı "Kaburganın Hanımı" anlamına gelen Nin-ti dir. Muazzez İlmiye Çığ, bu kelimenin anlamı üzerinde dikkatle durarak şu açıklamalarda bulunmaktadır: "Nin hanım, Ti kaburgadır. Ti kelimesinin diğer anlamı yaşamdır. Adı ikinci anlama göre alırsak o zaman "Yaşamın Hanımı olur" demektir (Çığ, 1997:68). Erkil değişimlere dikkat çekmeye çalışan Çığ, Sümer'in Yaratılış miti ile Tevrat Bap 2:4'ün Yaratılış öykülerinin benzerliklerine de vurgu yaparak öykünün Tevrat'a aktarılırken değişikliğe uğradığını, kaburgayı iyi eden tanrıçanın, ondan yaratılan kadın olarak değiştiğini, adına da tanrıçanın adının ikinci anlamı alınarak "Yaşamın Hanımı" manasına gelen Havva dendiğini belirtmektedir (Çığ, 1997:69).

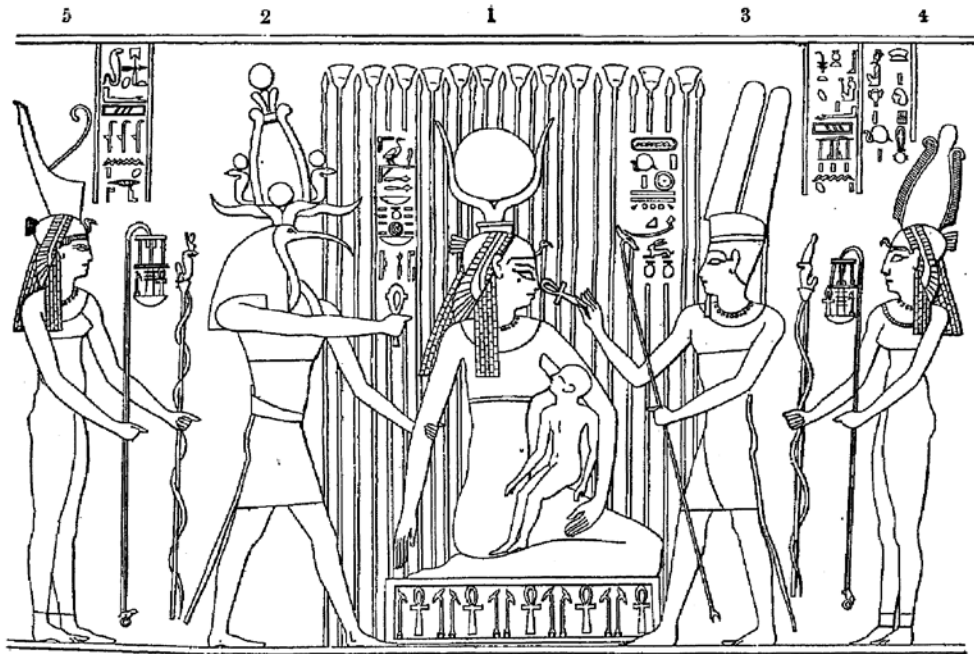
Mezopotamya'nın ilk sınıflı uygarlıklarında filizlenmiş olan kadın ve erkeğin aynı statüde olamayacağı düşüncesi, mitlerin alt yapısını oluşturduğu Yahudi ve Hristiyanlık içinde değişikliğe uğramadan hatta güçlenerek yer edinmiştir. Mitolojik hikâyeler, tek

tanrı anlayışına uygun hale getirilmiş olsa dahi kadın hakkındaki öğreti, ders çıkarılması gereken konu ya da iletilmek istenen mesaj temelde aynı kalmıştır. Bu durumda toplumu yönlendirmek için icat edilmiş en güçlü silahlar olan dini fikir ve dogmaların gerçekliği önemli değildir, önemli olan anlatılan hikâyenin işlevidir. İnsanlara iktidarın düşüncelerini empoze etme açısından politik bir tavır da barındıran dini ve mitolojik hikâyeler, kadınların iyi, kötü, erdemli, fedakâr, edilgin, şeytani, cadı, şehvet düşkünü, kötü yola sürükleyen, tüketen, kirli, canavar, katil ruhlu, akılsız, eksik gibi yaftalarla kolaylıkla bilinçlere yerleşmesini sağlamıştır. Bu bakımdan dinci düşünüş, sınıflı uygar toplum döneminde, egemen sınıfın yönlendirdiği din adamlarınca sistemleştirildiği için ideolojik boyutu olan bir düşünüşdür. Söz konusu düşünüş, dünyayı egemen sınıfların bakış açısından algılar, değerlendirir, koyduğu kurallarla egemen sınıfların duygu, düşünce, istek ve çıkarlarına uygun biçim vermeye çalışır; ya da ortada böyle biçimli bir düzen varsa onu sürdürmeye çalışır (Şenel, 2004:62). Bu durumu en iyi biçimde kanıtlayabilecek argüman ise İsa ve Meryem figürleridir. Sümer uygarlığının kendi geçmişini yazma çabası ile oluşturduğu hanedan ve krallar listesi içerisinde yer alan Tammuz ve Gılgamış, Babil edebiyatının kahramanları haline gelmiş ve ardından Yunanlıların Adonis'i olarak dönüşüme uğramıştır. İbranice'deki Adhon sözcüğünden türeyen Tammuz kışı simgeleyen vahşi bir yaban domuzunun katlettiği yakışıklı bir çoban olarak anlatılmaktadır. Mucizeler göstererek hastaları iyileştiren Tammuz, insanlığın kurtarıcısı olmak için işkence dolu bir ölüme katlanmış, üçüncü gün yeniden dirilip kutsanarak ebedi bir hayata başlamıştır:

“İnanın azizler, efendiniz geri verildi,
Dirilen efendinize inanın;
Tammuz tahammül ettiği acılarla
Tedarik edilmiştir bizim kurtuluşumuz” (Alatlı, 2010:45) .

İ.Ö. 400 civarında yaşamış hekim ve tarihçi Knidos'lu Ctesias'ın bu şiiri, Tammuz mitinin Ege ve Akdeniz kıyılarına kadar ulaştığı olduğunu önemli bir kanıttır. Dionysos olarak değişerek Antik Yunan'ın Miken şehri tabletlerinde rastlanması, bu kültürün kökenlerinin İ.Ö. 3000-1000 yıllarında Girit'te hüküm süren Minos medeniyetini işaret etmektedir. Romalı tarihçi Titus Livius'da Julius Cesar döneminde resmen tanınmış olan bakire Semele'den doğan ve babası Zeus olan Dionysos'tan bahsetmektedir. Bazı kaynaklarda hayvan yemliğinde doğduğu ve mağarada

büyütüldüğü söylenmektedir. 25 Aralık'ta Mısır'da doğan Horus'da aynı Dionysos gibi İsis-Meri adında bakire bir kadından mağara ya da yemlikte doğmuştur (Görsel 1). İsis, analık ve bereket tanrıçası olup “Cennetin Anası”, “Cennetin Kraliçesi” adlarıyla anılmıştır. Roma Katolik kilisesindeki İsa'nın annesi Meryem'de aynı sıfatlarla anılmaktadır. Halen Roma katakomplarında bulunan ve uzmanların orijinal olarak nitelendirdikleri “Madonna ve Bebek” resimleri, İsis-Meri'nin bebek Horus'u kucağında taşıırken görülen betimlemeler ile çarpıcı benzerlikler göstermektedir (Alatlı, 2010:46-47-48).



Görsel 1. Horus'u Emziren İsis.

Bunun yanı sıra Babil'in İştâr'ı, Mısır'ın İsis'i ve Yunan'ın Afrodit'i, Roma'nın Venüs'ünün prototipidir. İştâr, Afrodit olduğu kadar Demeter'dir. Sadece fiziki güzelliğin ve aşkın değil aynı zamanda bereketin, her şeyin arkasındaki yaratıcı ilkenin ilahesidir. Hem savaşın, hem de aşkın tanrıçası olduğu gibi fahişelerin ve anaların da tanrıçasıdır. Kendisine merhametli fahişe denmiş, bazen sakallı, çift cinsiyetli, bazen süt veren bir çıplak kadın olarak görülmüştür. “Kutsal Bakire”, “Kutsal Ana” olarak da hitap edilen figür, Mezopotamya'da İştâr, Anadolu'da Kibele, Ege'de Artemis, tek tanrılı din olan Yahudilik ve Hıristiyanlıkta ise Meryem Ana olarak isimlendirilmiştir (Erbil, 2012:82) (Görsel 2).



Görsel 2. Fra Angelico, Perugia Altarpiece, “Madonna ve Çocuk İsa”, Merkez:128 cm x 88 cm, Diğer Kanatlar:102 cm x 75 cm, Panel Üzerine Tempera, 1447-1448, Ulusal Galeri, Umbria, Perugia, İtalya.

Daha önce de değinildiği üzere paganizmden alınan miras söz konusu tek tanrılı dinler olan Yahudi ve Hristiyanlık için bir temel oluşturmuştur. İlk Hristiyan tarihçi olan Justin Martyr, tek tanrılı dinleri pagan dinlerden ayırmak için kutsal metinlere bir ekleme yaparak şeytanı icat etmiştir. Martyr, şeytanın varoluşunu İsa’dan önceki bir zamana yerleştirmiş, pagan inanışları kötülükle, kafirlikle ilişkilendirerek, tanrı ve tanrıçaları insanları yanıltmak için şeytanın yaratmış olduğunu ileri sürmüştür. İnsanı yoldan çıkartan, günah işlemeye yönelten şeytanın, erkekten çok kadına olan yakınlığı ve işbirliği içinde olması bu varoluş tasarımının en önemli tarafıdır. Şeytan, ilk günah miti içersine, erkeği kadın vasıtasıyla baştan çıkartan kötü bir melek olarak yerleştirilmiştir. İlk erkek Adem, Havva’ya olan cinsel güçsüzlüğü nedeniyle yenilmiş, Şeytan’ın Adem’i baştan çıkarma girişimleri Havva ile başarıya ulaşmıştır. Tanrı, Adem’i ve onun kaburgasından Havva’yı yarattıktan sonra onları cennete yerleştirmiş, orada yer alan bir ağacın meyvesini yememeleri için onları uyarmıştır. Şeytan, Havva’yı yasaklanan meyveden yemesi için kandırmış, ölümsüz olacaklarını, Tanrı’nın da aslında bu nedenle böylesi bir yasak koyduğuna inandırmıştır. Hristiyanlıkta ve Musevilikte “İlk Günah” olarak tanımlanan bu öyküde Havva’ya atfedilen merak, nefesine hakim olamama, itaatsizlik, baştan çıkarma gibi günahkar tavırlar dikkat çekicidir. Şeytanın ilk

olarak Havva'yla konuşmuş ve onu ikna etmiş olması kadının tutkularına kolay yenildiği, günaha daha yatkın olduğu düşüncesini perçinlemektedir. Adem'i bu günahı işlemeye ikna eden ve şeytanın sözünü dinlemiş olan Havva'dır (Oktan ve Küçükalkan 2013:223). Cennetten kovulma miti de aynı konunun daha geliştirilmiş bir biçimidir. Millett'e göre Yahudi-Hristiyan inançlarının ana miti ve bu nedenle bugünkü kültürel kalıtların temeli olduğu için bu öykü çok büyük önem taşımaktadır. Teoloji de insan acılarının ve günahlarının nedeni olarak kadın ve onun aleyhinde gelişen cinsel tutumun temelini meydana getirmektedir. Çünkü bu görüş Batı'daki ataerkil geleneğin can alıcı noktasıdır (Millett, 2011: 94).

İncil'de ve Yahudi geleneğinde kadın yüzüne sahip, uzun saçlı, kanatlı bir ucube olan aynı zamanda Kabala öğretisinde Adem'in ilk karısı olduğuna inanılan daha sonra bir cine dönüşen Babil kökenli Lilith'ten bahsedilmektedir (Eco, 2009:90). Havva'ya yasak meyveyi yemesini ve Adem'i ikna ederek ona da yedirmesini söyleyen yılanın Lilith olduğu vurgulanmıştır: "Havva'da asi olarak gördüğümüz tüm karakter özellikleri Lilith'in etkileri olarak görülmüş ve diğer kadınlar için baştan çıkarıcı ve teşvik edici bir unsur haline gelmiştir. Havva'yı bilgeliğin yasak meyvelerinden yemeye ikna eden o olmuştur. Burada Lilith'le yılan bütünleşmiştir" (Ercan, 2013:96). Bu durum kadının şeytanla işbirliği yaptığını hatta şeytanın bir kadın olabileceği düşüncesini oluşturmaktadır. Cinsiyetler arası savaşımın açık ve net ilk izleri, İbrani mitolojisindeki bu Adem ile Lilith söylencesinde görülmektedir. Çünkü Lilith'in itaatsizliğinin çıkış noktası açıkça Adem ile aynı konumda olmak, bir tür eşitlik istemidir. Lilith, hem kendisinin hem de Adem'in topraktan yaratılmış olduğunu ifade ederek, Adem'e itaat etme emrine karşı çıkmıştır (Ercan, 2013:93). Lilith'in yaratılması Tekvin'de şu şekilde anlatılmaktadır:

"Tekvin Bap 1:26: "Allah yeri, göğü, yıldızları, bitkileri hayvanları yarattıktan sonra 'Allah dedi: Suretimizde benzeyişimize göre insan yapalım! O yeryüzünde her şeye hakim olsun.' Ve Allah insanı kendi suretinde yarattı ve onları erkek ve dişi olarak yarattı." Talmud'a göre bu ilk Adem'le yaratılan kadının adı Lilith'dir. Bu kadın kendini Adem'le eşit görüp, onun sözünü dinlememiş ve bir dişi cin olmuş, erkeklere sataşmaya başlamış" (Çığ , 2010: 43).

Söz dinlemeyen bir tip olan Lilith, isyan ederek Adem'i terk etmiştir. Adem'in terk edildikten sonra yalnız kalmak istemediğini belirtmesi üzerine, Tanrı erkeğin kaburga kemiğinden bir kadın daha yaratmıştır. Yeni yaratılan kadın, Lilith gibi eşitlik isteminde

bulunmamıştır. Çünkü o Adem'in kaburga kemiğinden yaratılmıştır. Artık kadın tamamen ikincil konumdadır ve erkeğin bir parçası olarak onun ihtiyacı için var edilmiştir (Ercan, 2013:96). Tüm bu çıkarımlara rağmen Havva'da, Şeytan-Lilith-Yılan tarafından ayartılmıştır ve Adem'le birlikte cennetten kovulmalarının sorumlusu, dünyaya kötülüklerin gelmesinin kaynağı kadın olmuştur. Söz konusu kutsal metinlerdeki diğer ölümcül kadın karakterler örneklerini içeren öykülerden bir diğeri Tekvin 19:30-38'de geçen Lot ve Kızları'dır. Kızlarının babalarına şarap içirmeleri sahnesi, genellikle iki kızın elindeki şarap testileriyle belirgin hale getirilir ve sıklıkla bir mağara önünde tanımlanır. Lut sarhoşluğunun belirtisi olarak kendinden geçmiş bir haldedir. Düzenlemenin arka planında genellikle ateşler içindeki Sodom ve Gomorra kentleri, kimi zaman ise Lut ve kızlarının kenti terk edişleri görülmektedir (Tükel ve Arsal, 2014:33).

“Joseph ve Potiphar'ın Karısı” öyküsü Tekvin 39:1-23'de yer almaktadır. Joseph'in Firavunun memuru Potiphar tarafından satın alınması ile başlayan metinde, Potiphar'ın karısının, Joseph'e olan tutkusu anlatılmaktadır. Joseph kadını sürekli reddetmektedir. “Ve vaki oldu ki, günlerin birinde (...) Benimle beraber yat diyerek onu esvabından tuttu; ve Joseph esvabını onun elinde bırakıp kaçtı (Tükel ve Arsal, 2014:38). Potiphar'ın karısı kocası eve gelince İbrani köle olan Joseph'a iftira atarak onun kendisi ile birlikte olmak istediğini söyler. Potiphar'ın Joseph'le konuşması şöyledir: “Ve vaki oldu ki, efendisi: bana senin kölen böyle yaptı diyerek karısının sözlerini işittiği zaman öfkesi alevlendi. Ve Joseph'in efendisi onu alıp zindana kralın mahpuslarının bağlandığı yere teslim etti ve orada zindanda kaldı. Potiphar'ın karısı kadına yüklenen kurnazlık ve aldatıcılık özelliklerinin temsilcisi kabul edilir. Kutsal kitapta mısırlı yöneticilerin eşleri gibi yabancı kadınlar genellikle baştan çıkarma ve hilekarlık gibi olguları simgelerler. Batı sanatındaki örneklerinde genellikle olay Potiphar'ın yatak odasında geçmektedir. Yatak üzerinde uzanmış ve çıplak biçimde betimlenen Potiphar'ın karısı kaçmakta olan Joseph'in giysisini tutmaktadır (Tükel ve Arsal 2014:38-39). David ve Bathsheba öyküsü ise II. Samuel 11:2-5; 26-27'de yer almaktadır.

“Ve akşamleyin vaki oldu ki, Davud yatağından kalktı, ve kıral evinin damı üzerinde geziniyordu; ve yıkanmakta olan bir kadını damdan gördü; ve kadının bakılışı çok güzeldi. Ve Davud gönderip kadın hakkında soruşturdu. Ve biri dedi. Bu kadın Hitti Uriyanın karısı Eliamin kızı Bat-şeba değil mi? ve davud ulaklar gönderip onu getirtti; ve kadın onun yanına geldi, ve murdarlığından tathir edilmiş olduğundan Davud onunla yattı; ve kadın evine döndü. Ve kadın gebe kadı, ve gönderip Davuda bildirdi, ve: Ben gebe kaldım, dedi (...) ve Uriyanın karısı, kocası Uriya'nın öldüğünü

işitti ve kocası için dövündü. Ve yası geçince Davud gönderip onu evine aldı, ve onun karısı oldu, ve ona bir oğul doğurdu. Fakat Davud'un yaptığı şey rabbin önünde kötü idi” (Tükel ve Arsal, 2014:60).

Ahlaki değerlerden uzak bu öykü, İlkçağ ve Doğu sanatındaki yıkanma sahneleri ve Ortaçağ vaftiz imgeleriyle beslenerek 9. yüzyıla ait ilk örneklerini oluşturmuştur. Rönesans ve sonrası çıplaklığın temsili açısından önemli konulardan biri haline gelmiştir. Öyküde David'in ahlaki değerlerden uzak davranışı, Ortaçağ kilisesinin alegorik bir bakış açısı sunmasını engellemez. David İsa'nın, Bathsheba kilisenin, zaman zaman şeytanla ilişkilendirilen Uriyah, Yahudi inancının bertaraf edilmesinin ön belirimi olarak yorumlanmıştır. David ve Bathsheba öyküsü, İsa ve kilisenin evliliğine model olacak bu dünyaya ait bir çiftin öyküsüdür (Tükel ve Arsal, 2014:60). Bahçede çeşme başında yıkanan ve süslenen Bathsheba figürü, kimi zaman hizmetçileriyle birlikte çıplak ya da giyinirken betimlenmiştir. Sahnede bazen mektup getiren bir ulağa da rastlanmaktadır.

Yahuda ve Tamar öyküsü ise şöyledir:

“Yusuf'un kardeşlerinden olan Yahuda Kenanlı Şua'nın kızıyla evlenir ve üç çocuğu olur. En büyük oğlu Er, Tamar adında bir kadınla evlenir; ancak çocuk sahibi olmadan ölür. Bunun üzerine Yahuda ikinci oğlu Onan'ın Tamar'la evlenmesini ister. Öykü şu şekilde gelişir; Yahuda Onan'a “Kardeşinin karısının yanına gir ve ona kayınbiraderlik vazifesini yap. Ve kardeşine zürriyet yetiştir. Ve Onan, o zürriyet kendisinin olmayacağını bildi; ve vakit oldu ki, kardeşinin karısının yanına girdiği zaman, kendisine zürriyet vermesin diye yere dökerdi. Ve yaptığı şey Rabbin gözünde kötü oldu ve onu da öldürdü. Ve Yahuda gelini Tamar'a dedi: oğlum Şela büyüünceye kadar kendi babanın evinde dul kal; çünkü o da kardeşleri gibi ölmesin dedi. Ve Tamar gidip babasının evinde oturdu.” Şela büyüdüğünde Tamar'la evlendirilmedi. Bunun üzerine Tamar üzerindeki dulluk giysilerini çıkartıp ve peçesini örtünerek Timnat yoluna çıkar. Yahuda onun yüzü peçeli olduğu için kötü kadın sanar. Ve onunla birlikte olmak ister. Yahuda ile birlikte olan Tamar, ondan mührünü, kaytanını ve değneğini alır. Bununla birlikte gebe de kalır. Üç ay sonra Yahuda'ya Tamar'la zina yapmış olduğu ve onun gebe olduğu bildirilir. Yahuda bunu kabul etmek istemez ve Tamar'ın yakılmasını ister. Tamar, mühür, kaytan ve değneğini çıkararak Yahuda'ya bunu kanıtlar” (Tükel ve Arsal, 2014:37-38).

Eski Yahudi gelenekleri içinde biçimlenen bu öykü kendi hakları için mücadele eden bir kadının erken bir temsilcisidir. Ayrıca konu İncil'deki günahkar kadın konusunun ön belirimi olarak ele alınmıştır. Ortaçağ açılımlarında Tamar'ın kiliseyi, Yahuda'nın İsa'yı ve Yahuda'nın karısının sinagogu temsil ettiği görüşü benimsenmiştir. İçerdiği politik mesajlar nedeniyle 16. ve 17. yüzyıl Hollanda'sında yaygın bir tema olarak görülmektedir (Tükel ve Arsal, 2014:37-38).

Samson, Tevrat'ın Hakimler kitabının en ünlü kahramanlarından biridir. Daha çok engel tanımaz fizik gücünün yanı sıra kadınların çekiciliğine dayanamadığı bir çapkın olarak tanınmıştır. Güçlü bir yerel efsane geleneğine dayanan Samson öyküleri, Tevrat'ta daha çok İsrailoğullarının dinsel ve kavimsel amaçları doğrultusunda ele alınmıştır. Ortaçağ'da kilise tarafından İsa'nın bir başka ön belirimi olarak algılanmış atribüsü kırık bir kırıdır. Bununla birlikte metanet ve dayanıklılık alegorisinin bir ön tipi sayılmıştır. Delilah, yurttaşları tarafından Samson'un büyük gücünün kaynağını öğrenmesi için rüşvet verilmiş Sorek vadisindeki Filistinli kadındır. Hakimler kitabında yer alan öyküde Samson, Delilah'a gücünün sırrının uzun saçlarında olduğunu açıklamıştır. Delilah bunu öğrendiğinde Samson'u dizlerinin üzerinde uyutarak yedi örgülü saçını Filistinlilerin tıraş etmesini sağlar. Gücünü kaybeden Samson Filistinliler tarafından yakalanarak gözleri kör edilir. Bu öykünün betimlendiği sahnelerde Samson'un saçlarını Delilah keser. Erken Rönesans resimlerinde Delilah yapıtın bağlı bulunduğu dönemin giysileri içinde daha geç tarihli örneklerde ise genellikle çıplak betimlenmiştir. Samson Delilah'ın dizleri üzerinde uyumaktadır. Samson'un uykusuyla ilişkili olarak bazı resimlerde şarap testisine rastlanır. Delilah'a eşlik eden kimi zaman yaşlı bir hizmetçi bir kadın figürü de olur. Delilah Samson'u kandırarak sırrını öğrenişi kadının erkek üzerindeki denetim gücünü simgelemektedir (Tükel ve Arsal, 2014:77-80).

“Judith” öyküsü Apokrif kitabında geçmektedir. Bu öyküde yer alan kadın figür, cesareti nedeniyle Yakın Doğu'da Yahudilere karşı yapılan baskıya direnişin simgesi olmuştur. Asur kralı Nabukadnezar, Med kralına karşı sürdürdüğü savaşta kendisine yardım etmeyen kavimleri cezalandırmak için Holofernes komutasında bir ordu gönderir. Yahudilerin yaşadığı şehir Beytulya kuşatılır. Kuşatma sonrası halk teslim olma kararı alır, şehrin en yaşlısı üç gün süre ister. Ama bu karara genç ve zengin dul Judith karşı çıkar. Şehrini kurtarma planları yapmış olan Judith cariyesi ile birlikte Holofernes'i görmeye gider. Holofernes Judith'in güzelliğinden etkilenir ve onu çadırında bir ziyafete çağırır. Komutan bu ziyafette Judith tarafından sarhoş edilir. Judith, sızmış olan Holofernes'in kafasını iki kılıç darbesi ile keser. Holofernes'in kafasını cariyesinin heybesine koyar ve birlikte Beytulya kapısına varırlar. Komutanları ölen Asurlu savaşçılar paniğe kapılırlar ve kuşatma sona erer. Bu öykünün betimlendiği sahnelerde Judith Holofernes'in kafasını keserken ya da kesik başı tutarken

gösterilmiştir. Bazı sahnelerde yanında cariyesi görülür. Judith ve cariyenin heybeyle Beytulya'ya gidişi, kesik başın Beytulya kapısında halka gösterilişi, Holofernes'in ölü gövdesinin bulunuşu, bu öykünün yapıtlara konu edilmiş öteki aşamalarıdır. Öykü erkeğin düzenbaz kadın eliyle kandırılışı ile kader alegorisini gündeme getirmektedir. İkonografik gelenekte kılıç ve kesik başla gösterilen Judith, kötü kadın figürünün en iyi örneklerinden biridir (Tükel ve Arsal, 2014:83-84).

Baştan çıkararak ölümcül kadın figürlerinden olan Salome, İncil'de geçen bir öyküde yer almaktadır. Hikaye, Hiroses'in kardeşi Filipus'un karısı Hirosiya ile evlenmesiyle başlar, Yahya'nın evliliği onaylamaması ve geçersiz kılmasıyla devam eder. Yahya Hiroses'e "Kardeşinin karısıyla evlenmen kutsal yasaya aykırıdır," der. Hirosiya bu yüzden Yahya'ya kin tutar; Hiroses'ten onu öldürmesini ister. Kral Hiroses için Yahya, insanlar tarafından sevilen doğru ve kutsal bir adamdır. Bu nedenle Hirosiya'nın Yahya'yı öldürme isteğine karşı çıkararak, onu zincire vurdurarak zindana atmakla yetinir. Hiroses saray büyükleri, komutanlar ve Celile'nin ileri gelenleri için bir şölen düzenler. Hirosiya'nın kızı Salome, kralın doğum günü şerefine ve isteği üzerine etkileyici bir dans sergiler. Salome'nin bu dansı, Hiroses ve şöledeki konuklar tarafından çok beğenilir. Hiroses bu etkilenme karşısında Salome'ye bir dilek dilemesini ve bu dileği ne olursa olsun gerçekleştireceğini söyler. Salome ve annesi için bu dilek intikam için bir fırsat haline dönüşür. Salome, annesinin isteği üzerine kraldan Vaftizci Yahya'nın öldürülmesini ve bir tepsi içinde ona sunulmasını ister. Kral konukların önünde verdiği bu söz nedeniyle adının ve yetkisinin küçük düşmesini göze alamayarak, Yahya'nın başını getirmesi için emir verir. Zindanda bu emri yerine getiren cellat, Salome'ye Yahya'nın kesilmiş başını getirir, o da Yahya'nın başını bir tepsi içinde alarak annesine sunar (Salman, 2012:146-147).

2. ORTAÇAĞ'IN CADİ KADIN KURGUSU VE ORTAÇAĞ EDEBİYATINDA KÖTÜ KADIN BETİMLEMELERİ

Ortaçağ'a ait bilgiler kitabeler, bürokratik düzyazılar, vergi listeleri, soyut teolojik kurguların aktarıldığı, şiirler ve elyazmaları gibi yazılı emanetlerden elde edilmiştir. 500-1000 tarihleri arasındaki döneme ait söz konusu yazılı malzemelerin büyük bir kısmı yok olmuştur. Ancak günümüze kadar ulaşmış olan dönemin tarihi, siyasi,

toplumsal, kültürel yapısının profilini belirleyen metinlere az da olsa ulaşılmıştır. Bu metinler, dönemin entelektüel kesimini oluşturan aristokratlar ve dini otoriteler tarafından kaleme alınmış arşivlerdir. Bu entelektüel grup toplum nüfusunun yalnızca küçük bir kısmını oluşturmakla birlikte bilindiği kadarıyla uzun yıllar boyunca (aydınlanma çağına kadar) erkek egemen tavrını korumuştur (Smith, 2015:25-26).

Erken Ortaçağ yazıcıları ve yazarları objektif aktarıcılar değillerdir ve genellikle iktidarın yerleşik çıkarlarına hizmet ettikleri için aktarımlarında seçici davranmışlardır. Yönetim ve otoriteden, haklardan kısmen ya da tamamen dışlanan kadın, çocuk, köle ve köylüler üzerinden dikkatleri uzaklaştırmada ustaca davranmışlardır (Smith, 2015:157).

Bu bağlamda Erken Ortaçağ'ın tarihi, erkek siyasetinin, ekonomisinin, kültürünün ve dininin tarihi olduğu söylenebilir. Dolayısıyla iktidar politikalarının ve teolojik düşünüşün erkil bir yapıdan oluşması, toplumsal rollerin belirlenmesinde ve bu rollerin sanata yansımada erkeğin yine en önemli kimlik olduğu gerçeğini ispatlamaktadır. Orta Çağ tarihini önceki dönemlerden farklılaştıran en önemli nokta, iç çekişme ve çatışmaların akabinde ortaya çıkan ekonomik ve ahlaki çöküntünün hırpalanmış olduğu Roma imparatorluğunun parçalanması ile toplumların değişen inanış biçimidir (Beksaç, 2012:1). Roma gibi güçlü bir imparatorluğun iktidarını sarsan Göçer kavimlerin yaratmış olduğu savaş ortamı bu köklü değişimin önemli nedenlerinden biridir. 11. yüzyılın ikinci yarısına kadar devam etmiş olan bu kaotik dönem, insanlar üzerinde hem dünyaya karşı güvensizlik hem de kötümser bir bakış açısı yaratmış, kültürel açıdan çöküntülere yol açmıştır. Söz konusu bu ortamda Hristiyanlığın vaat ettiği ölüm ötesi kurtuluş, her an ölümü yanı başında hisseden insanlara büyük ölçüde rahatlatıcı gelmiş ve bu nedenle tek tanrının varlığını ortaya koyan bu din büyük bir hızla yayılmıştır (Beksaç, 2012:9-10). Temellerini geçmişin pagan inancı üzerine kurmuş olan ve muhafazakar iktidarın yaratmış olduğu söylenebilecek Hristiyanlık, Platon ve Aristo metinlerinin yer aldığı seçilmiş bir kitap listesinin üzerine inşa edilmiştir. Bu dönemin önemli isimlerinden olan Aziz Thomas Aquinas, Aristoculuğu Hristiyan teolojisi ile uyumlu hale getirmiştir (Alatlı, 2010:206-208). Yunan ve Roma uygarlıklarının inanış sistemlerini Ortaçağ'ın bu yeni tek tanrılı dinine uyarlayan din teorisyenleri, kadının toplumsal yeri ve rolü üzerine mizojini geliştirmiş kültürlerden bu düşüncelerini de miras olarak almıştır. Bu dönemin tarihine bakıldığında genel olarak kamusal ve sosyal yaşam içinde kadına yer verilmediği gibi her tür eğitim kurumunun da kapıları kapalı tutulmuştur. Aziz Paulus'un: "Toplantılarda kadınlar susmalıdır, çünkü konuşmaları

yasaktır” söylemi temel alınmış ve bu yasak yüzyıllarca sürmüştür (Eco, 2014:312-313). Antik Yunan ve Roma mirasını Hristiyan inancı içinde harmanlayan kilise rahipleri, kadının yaşamına olan bu tür sınırlamaları devam ettirmiş, hatta daha da daraltarak kontrol altında tutmaya özen göstermiştir. Bu nedenle özellikle manastır çevresinde güçlü bir otoriteye sahip olan kadınların yetkisine son vermek için belli stratejiler izlenmiştir. Kadınların akıldan çok doğaya olan yatkınlığı, söylemlerinin önemli ölçüde kabul görmüş olması, ticaret ya da finansal işlerden de uzaklaştırılmalarına neden olmuştur. İtaatkar bir kadın olarak olması gereken yerin kocasının yanı olduğu salık verilmiştir (Gülmez, 1992:69). Kadına olan bu bakış açısına bağlı olarak erkekleri “baş” , kadınları “beden” olarak gören Hristiyanlık, kadının karar verecek akıla sahip olmadığı düşüncesinden hareket ederek özgürlüğünü de elinden almış ve kadını bir birey olarak tüm haklarından mahrum bırakmıştır. Ortaçağ’a hükmeden bu Hristiyan inanış, insanlar ve toplumlar üzerinde tek iktidar olabilmeyi sürdürme amacı ile ‘insanlık dışı’ kararlar alarak kadını bu yolda kurban etmiştir.

13. Yüzyılda Fransa-Almanya-İtalya arasında kalan bölgeye göç yoluyla yerleşen Anadolu halkının getirdiği Ana Tanrıça inancı kadına değer veren kültürel yapısı ile erkek egemenliğinin hakim olduğu Avrupa’da kiliseyi rahatsız etmiş ‘Cadı Kadın’ tanımının ortaya çıkışına sebep olmuştur. Örneğin Anadolu’nun Sivas, Divriği ve çevre bölgelerinden sürgün edilen ışık inancı mensuplarının, Bulgaristan coğrafyasından kuzeye doğru yayılması Katolik kilisesi için büyük tehlike olarak görülmüştür. Aynı zamanda Katharların ve söz konusu diğer topluluk olan Bogomillerin ortak mülkiyete, kadın-erkek eşitliğine inanmaları, inanç biçimleri içersinde ermiş ya da dini liderlik gibi mertebelere kadınları da taşınması, Ana Tanrıça tapım geleneklerinin Hristiyanlığın ataerkil yapılanmasına ters düşmesi nedeniyle şiddetli bir şekilde reddedilmiştir. Bunlara paralel olarak Hristiyan teolojisinde “Heretikler” olarak nitelendirilmiş olan bu topluluklar erkek egemen kültürün baskısı altındaki kadınlara özgürlük arayışında bir kapı olmuş dolayısıyla da bu inancına yönelmelerine neden olmuştur. Böylece Bu dönemin Troubadours şarkılarında da ifadesini bulan Ana Tanrıça kültürünün yeniden dirilişi tehlikesi, Katolik kilisesini harekete geçirmiş, sapkın ilan edilen bu inanışların etkisini kırmak ve yok etmek için önlemler almaya itmiştir. Bunun sonucunda da Katolik kilisesi Kathar kadınları ya da Kathar inancına yakın kadınları “Cadı” ilan ederek suçlamıştır (Martin, 2009:7-9). Ana Tanrıça inancına bağlı olarak sürdürülen

ritüellerin insanı etkisi altına alan kendinden geçme hali, kadınların doğayı iyi bilmeleri ve bitkileri tanımları nedeniyle şifacı sıfatıyla yüceltilmiş olması gibi unsurlar kilisenin bu iddialarında kullanacağı argümanlar olmuştur. Bu bağlamda kilise eski inanca bağlı olarak büyü ile dinsel ritüeller arasındaki benzerliklerden kaynaklı iddialar nedeniyle de öte dünya anlayışını sadece kendi tekelinde bulundurmaya istemiş ve büyük kıtlık sürecinde yaşanan ekonomik sarsıntı gibi nedenlerle toplumun alt kesiminde bulunan kadınların katledilmesini onaylamıştır (Eco, 2014:467-468). Kilisenin hoş görüsü ve onayı ile kadına olan düşmanlığın onun canına almakla sonuçlanan şiddet eylemi Avrupa’da o tarihlerde oldukça fazla sayıda kadın katline sebep olmuştur. Cadı avı olarak tanımlanan cinsiyet ayrımcılığıyla temellenen bu şiddet eylemi aynı zamanda pek çok işkence sahnesine de zemin hazırlamıştır.

“Cadı” avları toplumun standartlarına uymayan ve otacılık gibi Pre-modern tıbbi bilgilere sahip kadınların cezalandırılmaları ile birlikte kapitalistleşme sürecini ifade eden “çitleme” hareketi adı altında tek başına yaşayan kadınların mülksüzleştirilmesini içeren ekonomik / politik bir şiddet biçimi olmuştur (Köse, 2014: 23).

Kadınların şeytanın ve kötü ruhların yardımıyla yaptıkları büyülere olan kesin inanış, bu dönemin din adamları tarafından metinlere dökülmüş, önemli yargıların başvurulduğu kaynaklar olmuştur. Örneğin; başpiskopos Hincmar de Reims 860 tarihinde yazdığı mektupta şehvet düşkününü kadının büyü ile erkeği iktidarsız ve kısır hale getirdiğini öne sürmüştür. Erkeklerin iktidarsız ve kısır olmasının kadınların büyülerinden kaynaklandığı fikri Chartres piskoposu Yves, Petrus Lombardus ve Albertus Magnus gibi Ortaçağ teologları tarafından da yaygın olarak savunulmuştur (Eco, 2014:473-474).

Quattuor Humores teorisi kadınların cadı olarak tanımlamasında önemli bir rol oynamıştır. Bu teoriye göre insan karakterini belirleyen ve bedende bulunan kan, sarı safra, kara safra ve balgam gibi sıvılardan kara safranın insanı cinnetten deliliğe götürebilecek bir ruhsal duruma sokabilmektedir (Kesirli, 2010:85-91) Özellikle kadınların menstruasyon döneminde olduklarından daha duygusal, hırçın ve kavgacı bir eğilim içine girmeleri nedeni ile kara safranın yarattığı etkiler kadınlara atfedilmiş ve kadın doğuştan belirli periyotlar içerisinde deliren bir varlık olarak tanımlanmıştır. Bu durumla ilgili olarak Hipokrat, kadının doğal olarak hasta olduğunu ileri sürerken Wilhelm Loewenthal, menstruasyon halindeki kadının normal olmadığını söylemiştir.

Kadının doğurma özelliğinin de olağanüstü bir yetenek olarak algılanması ile birlikte dokuzuncu yüzyıldan itibaren giderek belirginleşen bir iblis kadın kimliğinin oluştuğu görülmektedir. Ortaya çıkan söz konusu kimlik, mitolojik hikayelerdeki canavar kadın karakterleriyle özdeşleşmiş birlikte anılmaya başlamıştır (Ersen, 2010:11). İskoçya Kralı VI. James tarafından yazılan “Deamonologie” adlı kitapta kadınları tehlikeli ve baştan çıkarıcı olmakla suçlamıştır. James ayrıca ahlaki zayıflıklarından dolayı cadıların kadın olmaları gerektiğini savunmuştur. 1484’te Papa VIII. Innocentius tarafından cadılara karşı bir bildiri yayımlanmıştır. Rahip Heinrich Kramer ve rahip Jakob Sprenger cadıları sorgulamada şeytanla yaptığı anlaşmayı itiraf ettirmede kullanılacak işkenceleri içeren “Cadı Tokmağı” (Malleus Maleficarum) isimli bir el kitabı yayımlamıştır (Eco, 2009:203-212). Latince yazılmış olan bu kitapta kadınların baştan çıkarıcı varlıklar olduğu, cadıların özellikleri, cadıyı suçlama, yargılama ve ölüm cezası verme şekilleri gibi bilgiler yer almaktadır. Bu bilgiler arasında Cadı sıfatı ile tanımlanan kadınların kıyamet gününü getirmek istediği belirtilmiş, bu nedenle de yok edilmesi gereken tehlikeli varlıklar olarak nitelendirilmişlerdir. Aslında Pagan dinleri ve putperest inançları yok etme çabası taşıyan kitap, içinde barındırdığı bu bilgiler ve din büyüklerinden alınmış onaylara dayanarak 60 bin kadının öldürülmesine neden olmuştur.

Dönemin toplumsal ideolojisinin bir yansıması olarak görülebilecek yazılı eserlere bakıldığında kadınlar cadı, büyücü gibi olağanüstü güçleri olan varlıklar olarak betimlenmişlerdir. Bu düşünüş biçimlerinin zamanla efsane niteliği kazanmış olması, ataerkil politikaların başarısını kanıtlar niteliktedir. Bu dönemde yazılmış peri hikâyeleri efsane halini alarak önce romantik dönem harikalar edebiyatına, çocuk hikâyelerine, masallara kısacası iletkenlik özelliği güçlü anlatı geleneğine egemen hale gelmiştir (Eco 2014:505). Bu tür anonim halk anlatı geleneğine dayanan hikâyeler, kadınlar hakkındaki kalıpsal öğretileri sağlamlaştırmıştır (Sezer, 2004:4).

Ortaçağ edebiyatına egemen olan perilerin olağanüstü olsalar da kadın olmalarından kaynaklı iki temel anlatımsal biçimi vardır. İyi, koruyucu ve yardımsever periler, trajik olaylara neden olan kötü periler. Melusina karakteri kötü periler kategorisinde yer almaktadır. Bu kötü peri figürüne Walter Map, Geoffroy d’Auxerre, Jean d’Arras’ın hikâyelerinde rastlanmaktadır. Jean d’Arras’ın 1392 tarihli “Histoire de Melusina” eseri ile yaygın hale gelmiştir. 1456’da Thüring von Ringoltingen tarafından Almanca’ya çevrilerek 1556’da Hans Sachs tarafından sahneye uyarlanmış, Goethe, Tieck la Motte, Fouqué Baudelaire ve Giradoux gibi isimler tarafından modern uyarlamaları yapılmıştır. Olağanüstü özellikleri olan kötü büyücü Morgan le Fay karakteri ise Geoffrey of Monmouth’un “Vita Merlini”, Robert de Boron’un romanslarında ortaya çıkmıştır.

Thomas Molary tarafından yazılan “Arthur’un Ölümü” adlı eser ile İngiliz romantik döneminin ilham alınan önemli öyküsü haline gelmiştir. Walter Map’ın ve Marie de France’ın “Lai” isimli manzum öyküsünde “Gölün Hanımı” karakteri biçiminde ortaya çıkmıştır. Bu karakterin farklı uyarlamaları ise Walter Scott Rossini, Donizetti’nin “Gölün Hanımları” dâhil birçok uyarlamaya temel oluşturmuştur (Eco, 2014:505-506).

Ortaçağ edebiyatının dönemin kadınına olan bakışını yansıtan birçok edebi eser içinde iyi-kötü, ahlaksız-ahlaklı, etkin-edilgen gibi iki farklı karakter biçimindeki kadın, yaşamın bütün zorluklarına göğüs geren bir anne ya da kadınlığını erkeklere hükmetmek için kullanan hafifmeşrep ve ölümcül kadın olarak betimlenmişlerdir. Hippo’lu Augustine tarafından kaleme alınmış “Tanrı’nın Şehri” adlı eserde bu duruma örnek olabilecek “Bedenin arzularına tabi olanlar” ve “Vaadi hak edenler” bölümünde iki farklı kadın tipine yer verilmiştir:

“Söyleyin bana siz ey şeriatla hükmedilmek isteyenler! Şeriatın haberiniz yok mu? Zira yazılmıştır ki, biri cariyyeden diğeri hür kadından olmak üzere İbrahim’in iki oğlu vardı. Cariyyeden olma oğlu bedenine arzularına tabi olmuştur; hür kadından olma oğlu ise va’di hak etmişti. Bunları bir kinaye olarak alabiliriz; zira bunlar iki ahittir. İki Sina dağından verilmiştir, havaridir ve köle adamı doğurur. Çünkü Sina Arabistan’da Kudüs’ün yanı başında bir dağdır. Çünkü o da çocukları da köledirler. Fakat semavi Kudüs (ki bizim annemizdir) özgürdür, çünkü yazılmıştır ki: “ Gözün aydın olsun ey doğum ağrıları çekmeyen kısır kadın! Artık sevinebilir ve sevinicini yüksek sesle haykırabilirsin. Çünkü artık terk edilmişin, nikahlı hanımdan daha fazla çocuğu var.” Ama biz, ey kardeşlerim! İshak’a va’d edilen oğullarıdır. Fakat daha sonra bedenine arzularına tabi olan oğul ruhtan olma oğula zulmetti. Bu durum şimdi böyledir. Ama kitabı mukaddes ne der: “cariyyeyi ve oğlunu kov; çünkü cariyyenin oğlu hür kadının oğuluyla birlikte varis olmayacaktır. O halde, kardeşlerim! Bizler, cariyyenin değil hür kadının çocuklarıyız” (Kishlansky, 2013: 223-227).

Dante, Cehennem, Araf, Cennet olmak üzere üç ana bölüme ayırdığı “İlahi Komedya” adlı eserinde birçok kadın karaktere yer vermiş, cehennem bölümünde ölümcül kadınlarla karşılaşmasını betimlemiştir (Özmutlu, 2015:31). Mitolojik ve tarihsel kadın karakterler, yer aldıkları öyküdeki kötü özellikleri ile Dante’nin karşısına çıkmaktadırlar. Dante tehlikeli bir mitolojik yaratık olan Siren ile karşılaşmasını şu şekilde betimlemiştir:

“Kadının böylece dili çözüldü,
öyle güzel şarkılar söylemeye koyuldu ki,
istesem de artık alamaz oldum ondan gözlerimi.
“Ben” diyordu şarkı, “güzel bir deniz kızıyım,
denizin ortasında gemicileri şaşkırtırım,
öyle etkilidir ki şarkılarım!
Ulikses’i şarkılarım çevirdi serüvenli seferinden;
beni kolay kolay terk edemez yanıma gelen,
öyle büyülerim ki herkesi!”
Ağzı daha kapanmamıştı ki,

yanımda kutsal ve aceleci bir kadın belirdi
utandırmak amacıyla onu.
“Ey Vergilius, Vergilius, kim bu kadın?” diye sordu,
dudak bükerek; Vergilius gözlerini
dürüst kadından ayırmıyordu.
Birden öteki kadını kavradı, üstünü parçaladı,
önünü açtı, karnını ortaya çıkarttı,
karından leş gibi bir koku yayıldı, uyandım” (Alighieri, 2011:427).

Hümanist hareketin başlarında Boccaccio'nun Corbaccio adlı eserinde de kadına olan negatif tutum doruk noktasına erişmiştir (Eco, 2009:163). Boccaccio'nun 1355 ve 1367 yılları arasında yazdığı eserde köklü bir mizojini sözkonusudur. Cinsel ayrımcılığa, karalamaya ve kadının cinsel bir obje olarak görülmesine neden olan genel nefret ve korku gibi kadın düşmanlığını yansıtan ifadelere rastlanmaktadır (Baydar, 2013:153). Eco'ya göre Corbaccio kelimesi Latince karga anlamına gelen corvo, İspanyolca kırbaç anlamına gelen ve kadınların cinsel organına gönderme yapan corba kelimesinden türemiştir. Böylelikle yazar eserinin alt metnine dair okuyucuya ipuçları vermektedir. Eserde, yaşlı bir adamın dul bir kadına beslediği tutkulu aşk işlenmiştir. Yaşlılıkta yaşanan söz konusu aşkın zarar verici yanlarına ahlakçı bir yönden bakılarak didaktik bir amaç güdülmüştür denebilir. Boccaccio kadınların sahte görünüşleri altındaki tehlikeli ve yok edici yanları ile bir erkeğin hayal edebileceği en çirkin ve en itici kadın portrelerini çizmiştir (Eco, 2015:813). Yazar, “Corbaccio” adlı eserinde kadınlardan şöyle bahseder:

“Kadın mükemmel olmayan bir hayvandır, akıl yürütmesi bir yana, hatırlaması bile korkunç gelen bin türlü tatsız tutkusu vardır... Başka hiçbir hayvan ondan daha az temiz değildir: çamurun içinde yuvarlanan domuz bile ondan daha çirkin değildir; bunu inkar edecek birileri varsa, çevrelerine baksınlar, kadınların beden sıvılarını gidermek için başvurdukları korkunç aletleri utana sıkıla sakladıkları gizli yerleri arasınlar” (Eco, 2014: 27-28).

İyi ve kötü olarak iki tip kadın varlığının altını çizen dönemin düşüncesine uygun bir örnek olan ve William Langland'a atfedilen “Rençber Piers'le ilgili Hayal” adlı şiir, bu dönemde eserlerde sıkça rastlanan bir alegori üzerine kurulmuştur. Şiirdeki kişiler bilgelik, gençlik, açlık, ölüm gibi belirli soyut kavramları temsil etmektedir. İyi kadın temsili kilise iken kötü kadın temsili insanların uzak durması gereken zaafalara gönderme yapmaktadır. Şairin düşünün anlatıldığı şiirde, kutsal kilisenin alegorisi olan çok güzel bir kadın ansızın ortaya çıkmakta, tanrıyı seven ve insanlara iyilik yapanların doğru yolda olduklarını açıklamaktadır. Görkemli elmaslarla süslü giysiler giyen

etrafında bir çok dalkavuk bulunan başka bir kadın olan Leydi Meed ise Sahtekârlık ile evlenmek üzereyken Dinbilim nikâhın kıyılmasını engellemektedir (Urgan, 2015:66-68).

Tertullianus'un "Güzelliğin çekicilikleri daima vücudun kötü amaçlı kullanılmasına eştir" söylemi Hıristiyan dünyasında kadının fiziksel güzellikleri ya da güzel görünmeleri ile ilgili eleştirilmesine neden olmuştur. Tertullianus kadınların makyaj ile fiziksel kusurlarını gizleyerek erkeklere hoş görünmeye çalıştıklarını ima etmektedir. Bu bağlamda Ortaçağ'da kadının hilelerini ve baştan çıkarma yöntemlerini yansıtan "Vituperatio" popüler bir tema olmuştur. Horatius, Catullus, Martialis, Iuvenalis ise itici kadın tasvirleri sunan antik Yunan yazarlar arasında olmuştur. Ovidius, "Kadın Yüzü İçin İlaçlar" adlı yapıtında kadınların dış görünüşleri ile değil, iyi ahlakla güzel olabileceği tavsiyesinde bulunmuştur (Eco, 2009:159). Ortaçağ Fransız edebiyatının en önemli yapıtlarından biri olan "Roman de la Rose"da kadınların erkekleri bu tür hileler ile kandırdığını, sadakat duygusunun olmadığını, güzellikleriyle baştan çıkarıp sonra erkekleri itibarından ettiğini anlatan diğer önemli bir yapıttır (Urgan, 2015:75).

Ortaçağ'daki katı ahlaki değerleri içinde barındıran eserlerin yanı sıra samimi şehvet sahneleri sunan öykülere de rastlanmaktadır. Özellikle Provence bölgesi troubadour şiirleri, şövalyelerin aşk maceralarının anlatıldığı Breton edebiyatı ve İtalyan şiir ekolü olan Stilnovo'da ise okuyucunun karşısına çıkan kadın betimlemesi el değmemiş, arındırılmış ve erişilemezdir. Bu eserlerde ise kadın arzulanan bir aşk objesine dönüştürülmüştür (Eco, 2006:161). Soylu kadın şövalyenin ruhunda erkeğin severek kabullendiği sürekli bir ıstırap hali yaratmaktadır. Şövalye için kadın ne kadar erişilmezse o kadar arzulmakta, sahip olma hayallerini daha fazla kurarak yaşadığı ıstıraptan o kadar zevk almaktadır. Bazı kompozisyonlarda ise Isolde'a olan aşkın şiddetine dayanamayarak Kral Mark'a ihanet eden Tristan örneğinde görüldüğü gibi gezgin şövalye şehvete yenik düşmekte ve aşkından feragat edemeyerek zinadan kurtulamamaktadır. Bu tutku öyküleri aşkın büyüleyiciliğinin ötesinde mutsuzluk ve pişmanlık kavramlarını da içermektedir. Sonraki yüzyıllarda bu tür saray aşk öykülerinin yorumlarında ahlaki zaaf anları, kadının aşığı üzerinde kurduğu hakimiyet, şövalyenin hissettiği mazoşist duygular eşliğinde tutkunun aşağılandıkça arttığı umut kırıklığı ve arzu döngüleri sık sık değinilen konular olmuştur (Eco, 2006:164-165).

Chaucer'ın "Troylus ve Cryseyde" adlı eserinde kadın karakter yine sevgilisini aldatan bir tip olarak betimlenmiştir. Troylus ve Troia'nın rahibinin kızı Cryseyde birbirlerine aşık olmuşlardır. Cryseyde aklı başında, adının kötüye çıkmasından korkan genç bir dul, aynı zamanda Troylus'dan daha yaşlı ve deneyimlidir. Troia savaşı ortamında kendi canını kurtarmaya çalışan yalnız kadın Cryseyde, Troia'nın yenilgisi üzerine sevgilisi Troylus'un gücünü yitirmesinden tedirgin olmuştur. Onu koruyabilecek bir sevgiliye ihtiyaç duymaktadır. Bu nedenle Yunanlı Diomedes ile Troylus'u aldatmıştır. Eserde Cryseyde Troylus'u aldatırken bile onu yücelttiği ve dünyanın en değerli delikanlısı olarak tanımladığı dikkat çekmektedir. Chaucer'ın eserinde Cryseyde herkesin diline düşerek şair tarafından cezalandırılmıştır. Robert Henryson'ın Chaucer'dan ilham alarak yazdığı "Cresseid'in Vasiyetnamesi" adlı yapıtta ise Cryseyde daha trajik bir sonla cezalandırılmıştır. Troylus'u aldattığı adam olan Diomedes Cryseyde'den çabuk bıkarak onu kovmuştur. Tanrılar tarafından lanetlenen ve cüzzam hastalığına yakalanan Cryseyde dilenirken yoldan geçen Troylus tarafından tanınmamıştır (Urgan, 2015:789).

Mina Urgan'ın Chaucer'ın "Canterbury Hikâyeleri" adlı eseri içindeki en ilginç karakter olarak gördüğü Bahtlı Hatun erkeklerin kafasındaki nemfomanyak kadına iyi bir örnektir. Bahtlı Hatun'un eser içerisindeki özellikleri şöyle özetlenebilir: "Gençliğinde kurduğu ilişkilerin yanı sıra beş kez evlenmiştir. Öykü içerisinde bu kadın evliliğin en önemli yanının cinsellik olduğunu vurgulamaktadır. Ona göre tanrı insanları sevişip çocuk yapmaları için yaratmıştır. Yalnız yalancılığını, kurnazlığını ve şirretliğini değil cinselliğini de bir silah olarak kullanarak evlilikte egemenliğini sarsılmaz bir duruma getirmiştir" (Urgan, 2015:90-91).

Ortaçağ'da görülen bu kadın karakterlerinin dışında dönemin İngiliz edebiyatında yer alan azize menkıbeleri güçlü, korkusuz, bilgili bir kadın figürü de çizmektedir. Bu menkıbelerdeki azize figürü Hristiyanlık öğretilerinin aksini yansıtan davranışlar sergileyerek işkencelere göğüs gererek çileci tavırları ile kutsallaşmaktadır. Ancak çekilen bu acı sonucu azize, erkekle eşit konuma gelmektedir. Erkeklerin herhangi bir acı çekmeden hazır olarak bulduğu bir konumu, kadın, bedeninin acı çekmesi sonucunda kazanmaktadır. Çektiği acı ve maruz kaldığı bütün bu şiddete rağmen vücudu zarar görmeyerek güzelliğini korumuş ve ilahi zafere ulaşmıştır. Kabullendiği bu şiddet karşısında vücudunun ve güzelliğinin bozulmamış olması, kötülöklere karşı

verdiği mücadelede azizenin kazanan taraf olduğunun en büyük kanıtıdır (Taşdelen ve Koca 2015: 208).

Ortaçağ Avrupa'sında sosyal ve dini konularda hiç bir sorumluluk ve üstünlük tanınmayan kadının erkeklerle eşit statüye ulaşip Havva'dan kalan günahkâr imajını silmesi ancak bekâretini koruması ve inancı uğruna her tür fiziksel ve psikolojik şiddeti kabullenmesiyle mümkün kılınmıştır. Azize menkıbeleri gerçek ve kurgu örnek hayatlar ışığında, fiziksel şiddetin ruhu terbiye ettiği fikrini benimsetmeye çalışarak örnek alınacak kadın figürleri yaratır. Ortaçağ'da toplumda kendi başına varlığı bile kabul edilmeyen kadın kimliksiz bırakılırken, şiddetin kutsallaştırdığı kadının adı ölümsüzleştirilir. Bir bakıma erkek egemen toplum kendi öğretileri ve değer yargıları doğrultusunda kadına karşı şiddeti şiddet olmaktan çıkarıp kutsallaştırır. Hem şiddet hem de şiddet gören kutsallaştırılınca, şiddetin tüm olumsuz yönlerinin üzeri örtülür ve şiddet kadının dinen kutsal bir kimlik kazanması için ön şart olarak sunulur (Taşdelen ve Koca 2015:208).

Ortaçağ sürecinde yazılmış üç yüz elli dizelik “Judith” isimli şiir ise daha önceki bölümde değinilmiş olan kutsal metinler içinde yer alan öyküden ilham alınarak yazılmıştır. Judith, ülkesini işgal eden ordunun komutanı Holofernes'in cinsel isteklerini doyurmaya razıymış gibi davranarak çadırına gitmiş ve başını kestikten sonra kaçmıştır. Judith'in gösterdiği bu yiğitlik, yurttaşları için bir umut ve cesaret örneği olmuş, ülkelerini istila eden orduya karşı direnişe geçmelerini sağlamıştır. Danimarkalıların İngiltere'ye sürekli saldırdıkları 10. yüzyılda meydana çıkan bu şiir, Vikinglere karşı koyan Anglo-Sakson kraliçe Aethelflaed'i övmek için yazılmış olabilir. Nitekim 10. yüzyılda Aelfric Anglo-Saksonların Danimarkalılara direnişini desteklemek için Judith konusunu işleyen Latince yarı öykü yarı vaaz bir yazı kaleme almış, efsanelerin bu yiğit kadını yurttaşlarına örnek olarak göstermiştir (Urgan, 2015:35). Kötülük ya da iyilik, hangi kavram ön plana çıkarılırsa çıkarılsın, kadın figürü cinsellik ile bağdaştırılmıştır. Düşmanı yenmede, erkeği ikna etmede, suçunu ört bas etmede, iktidar kurmada, baştan çıkarmada kadın için en büyük silah cinselliğidir. Bu dönem edebi metinlerinden de anlaşıldığı üzere tehlikeli görülen kadın cinselliği, eserlerde didaktik bir işlev görerek erkeklere uyarı niteliği taşımıştır.

3. YAHUDİ-HRİSTİYAN DÜNYA GÖRÜŞÜNÜN OLUŞTURDUĞU GOTİK RESİMLERDE KÖTÜ KADIN FİGÜRLER

Edebi eserlerdeki yansımalarına benzer ölümcül kadın betimlemeleri teolojinin güçlü bir fırtına gibi estiği Ortaçağ resimlerinde önemli örneklerini gözler önüne sermektedir. Dönemin resimlerindeki kadın figürü, Hristiyan kilisesinin tek iktidar olduğu bu süreçte

maskülen ve hegamonik bir tavır çerçevesinde gerçekleşmiştir. Buna paralel olarak resim sanatı göstergelerinin didaktik amaçla yapıyor olması ve kilisenin menfaatine paralel biçimde belirlenen kurallar ile kurgulanmış ölümcül kadın figürleri, toplumsal hafızaya sorgulanmadan kodlanmış olduğu söylenebilir. Bu bağlamda Leppert “Sanatın Anlam ve Görüntüsü” adlı kitabında, belli bir mekan ve zamandaki insanların görmek istedikleri ya da görmeye değer buldukları imgelerin ne kadar önemli olduğuna değinmiştir. Leppert’a göre resim:

“İlgileri kaydeden derin bir tutanaktır; fakat kayıtlarında asla nesnel değildir, Bu bağlamda resim tarihsel, siyasal ve toplumsal açılardan önemli belgeler olmakla birlikte yalnızca bu fenomenlerin bir tutanağı değil aynı zaman da tartışmaların önemli “Katılımcı”larından biridir; geçmişin ve bugünün bir aynası olmaktan ziyade geleceğin şekillendirilmesine katkıda bulunan bir başrol oyuncusudur” (Leppert, 2009:71).

Dönemin önemli yazarı Honorius Augustodunensis’e göre ise resim: “Eğitmek, aynı zamanda geçmişin önemli olaylarını anımsatmak yanı sıra güzelleştirmek ve estetik bir coşku yaratmak amacını taşımaktadır” (Eroğlu, 2013:63-64).



Görsel 3. Bamberg İncili, “Cennet Bahçesi”, 9. Yüzyıl, Bamberg Devlet Kütüphanesi, Almanya.

Ortaçağ resminin konuları dini hikayeler olan Hristiyan ikonografisi örnekleridir. Avrupa Resim Sanatının büyük ve önemli örneklerini oluşturan bu konular Eski ve Yeni Ahit sahneleridir. Resim tarihinde işlenmiş en yaygın Eski Ahit konusu olan “Adem ve

Havva” kadın düşmanlığının dayandığı bir temel olması açısından çok önemlidir (Boynudelik, 2015:10-11). Erken Ortaçağ’da Karolenj dönemine ait Manastır yapımı el yazmalarından olan Bamberg İncili içindeki “Cennet Bahçesi” sahnesi konunun yalın ve anlaşılır imgelerle verildiği eğitsel örneklerden biridir (Görsel 3). “Adem’in Yaratılması” ile başlayan sahne “Hayvan ve Bitkilerin Yaratılması”, “Havva’nın Yaratılması”, “Havva’nın Şeytan Tarafından Kandırılması”, “İlk Günah”, “Cennetten Kovulma”, “Habil ve Kabil”, “Yüceltilen İsa” sahnelerinin yansıtılmasıyla bir öğreti mantığı amaçlanmıştır (Beksaç, 2012:47).



Görsel 4. Anonim, “İlk Günah”, 420 cm x 420 cm x 70 cm, Fresk, 1196-1200, Sigena Manastırı, Aragon, İspanya.

Ortaçağ resimlerinin günahkâr figürü genellikle cinselliği ön plana çıkarılmış bir kadın olmuştur. Ayrıca kadının Havva’nın soyundan olması nedeniyle şeytanla olan yakınlığı her fırsatta altı çizilmiştir. Şehvet ve arzu dolu olması, baştan çıkarıcılığını kullanarak erkeğin iktidarını sarsması, ölüme götüren kararlar aldırması, resim kompozisyonlarında kadın betimlerini şekillendiren önemli noktalar olmuştur. Havva Tanrı’nın sözünü dinlememiş ve ona itaat etmeyerek yasak meyveyi yemiştir. Ardından yasak meyveyi yemesi için Adem’i kandırması ve cennetten kovulmalarına neden olmuştur. Orta Çağ teorisyenleri toplumun hiyerarşik bir düzen biçiminde yapılanmış olması ile insanın katlanmak zorunda olduğu bir çok acıya Havva’nın bu itaatsiz tavırlarının sebep olduğunu belirtmiştir (Alatlı, 2010:211). Bu nedenle Adem’in cennetten kovulmasına sebep olan Havva, bu dönem içinde günahkarlığı temsil eden en önemli kadın figürü olarak dini resim sahnelerinde yerini almıştır.

10.-12. yüzyıllar arasında ibadet ritüelleri içindeki görsel ihtiyaçlara cevap verecek resimler fresk olarak ibadet mekanlarının duvarlarında sahnelenmiştir (Beksaç, 2012:93). 12. yüzyıla ait Adem ve Havva'nın ilk günahı işlediği anın betimlendiği sahnede görsel bir dini öğreti niteliği taşımaktadır (Görsel 4). Bu öğretileri insanlara anlatabilmek ve insanları eğitmek bu kompozisyonların başlıca amacıdır. Sigena Manastırı'nın mimari yapısına uygun bir şekilde düzenlenmiş "İlk Günah" sahnesinde Adem uzanmış dinlenirken, Havva ağacın üzerine dolanmış bir yılan olarak betimlenen şeytandan meyveyi almak üzere olduğu bir anda görülmektedir. Şeytan Havva'yı meyveyi yemesi için ikna ederken Adem olanlardan habersiz bir duruşta betimlenmiştir. Şeytan, söylemleriyle meyveyi yemesi için kadını ikna etmiştir. Böylece Adem'i kandırma görevini Havva'ya bırakmıştır. Sonuçta şeytana ve günaha yakın, itaatsiz, çekiciliği ile Adem'i ayartan Havva, ilk günahı işleyen kişi olmuştur.

Bulut'un deyimiyle "Hayatın Başladığı An" resimleri olan Adem ve Havva'nın bulunduğu sahneler, genellikle dramatik yapıyı güçlendirmek amacıyla çıplaklığın kullanıldığı sahnelerdir (Bulut, 2003:67). Bu anlamda Ortaçağ insanının hayal etme biçimini, düşünce ve duygularını oluşturan spiritüel dünyasını da gözler önüne sermektedir (Çeler, 2012:72).

İsa'nın annesi Meryem ise Havva'nın aksine dünyevi duygulardan arındırılmış spiritüel gebeliği, sorgusuz itaatkâr tavrı, acıyı göğüsleyişi ve fedakâr bir anne olmasıyla kadınlara ideal bir model sunmaktadır. Bu özellikleriyle Meryem karakteri kadına itibarını iade ederek güç kazanmasında önderlik etmektedir (Taşdelen ve Koca 2015:208). Bu anlamda bakire Meryem'in gebeliği kadar annesi Anna'nın gebeliğinin de kutsallığına vurgu yapılan "Lekesiz Gebelik" sahneleri, kadın cinselliğinin kirli ve tehlikeli görüldüğü bu dönemde yoğun olarak sahnelenmiştir. Fransiskan tarikatı inancına göre evli insanların bile cinsellikten uzak durmalarını salık verdiği bu zaman diliminde Hristiyanlık dünyası, Meryem gibi önemli ve kutsal bir kişinin cinsel birleşmeyle dünyaya gelemeyeceğini savunmuştur. Bu durum Clairvauxlu Bernardo tarafından şöyle açıklanmıştır:

"Kutsal Ruh'un çocuk doğurmak gibi özünde son derece 'şeytani' bir eyleme karışması imkansızdır. Cinsel birleşmenin gerçekleşmesi bir şehvet belirtisidir ve tamamen maddi dünyaya ait bir eylemdir. Cinsel arzunun bir sonucu olarak dünyaya gelecek olan çocuğun vücudu ve ruhu

bu günahla kirlenmiştir. Bu nedenle Hıristiyanlık, tüm insanları, söz konusu ilk günahtan dolayı günahkâr saymaktadır. İsa bu evrensel kuralın dışında tutulmasına karşın annesi Meryem diğer herkes gibi günahkârdır. Aquinolu Tomasso, Halesli Alexander ve Bonaventura gibi 13. yüzyıl din bilginleri, Meryem'in İlk Günahla lekelenmiş olduğunu ve günahsız doğumunun inanç ilkelerine aykırı olduğunu ileri sürmüşlerdir. Aquinolu Tomasso, Kutsal Bakire'nin ruhunun İlk Günah'la hiç lekelenmemiş olması durumunda bunun tüm insanların kurtarıcısı İsa'nın onurunu zedeleyeceğini söylemiş ve Kutsal Bakire'nin İlk Günahla lekeli ruhunun, o doğmadan önce temizlendiğini vurgulamıştır. İngiltere'de Fransisken rahip Duns Scotus Meryem'in ana rahmine ilk düştüğü andan itibaren günahsız olduğunu savunmuş ve İlk Günah'tan korunmuş olmanın, o günahtan temizlenmiş olmaktan daha büyük bir kurtarılmaya olduğunu belirtmiştir. Bu uzun ve tartışmalarla geçen süreç sonunda, artık Theotokos Meryem'in daha ana rahmine ilk düştüğü andan itibaren İlk Günah'tan arındırıldığı ve böylece İsa'yı taşıyacak kabın da temiz olduğu kabul edilmiştir (Kazancı, 2010:102-106).



Görsel 5. Giotto, "Azize Anna'ya Haber", 200 cm x 185 cm, Fresk, 1303-1305, Scrovegni Şapeli, Padua, İtalya.

Gotik dönemde sıklıkla rastlanan bu "Lekesiz Gebelik" konusu Giotto'nun sahnesinde zaman ve mekan bütünlüğü içinde ele alınarak gündelik hayattan bir kesit gibi yansıtılmıştır (Kazancı, 2010:126). "Azize Anna'ya Haber" adlı duvar freskinde resmin elemanları arasında bir ilişkinin söz konusu olduğu gözlemlenmekle beraber figürler birbirinin görüntüsünü engellemeden yerleştirilmişlerdir (Şentürk, 2012:29). Kompozisyonda "Ölümsüzlük" ve "İlahi Aşk" kavramlarıyla bütünleştirilmiş ideal kadın tipi olan Azize Anna figürü ibadet ederken görülmektedir (Görsel 5). Ev hem dıştan hem içten gösterilerek sembolik bütünleşme sağlanmıştır. Camda görülen baş melek Cebrail'dir. Yün eğirmenin kadınların erdemi olarak görüldüğü kutsal kadınlar veya kutsal aile kavramına işaret ettiği hissedilmektedir. Evin çatısında görülen motifte

iki baş melek tarafından taşınan deniz kabuklusu içinde İsa görülür. Kurtuluşa işaret eden deniz kabuklusu kompozisyonun bütününde kutsal oluşuma ışık tutarak kurtarıcı İsa'nın doğumunu müjdelemektedir (Beksaç, 2012:129). İç mekanda yer alan Anna'nın sosyal yaşamla ilişkisi sadece bir penceredir. Kadının bulunması gereken mekan olarak özel alan ve uğraşması gereken ev işlerinin gösterildiği sahne ile kadın kutsal bir zafer kazanmaktadır.



Görsel 6. Ambrogio Lorenzetti, "Meryem'in Taçlandırılması", 161 cm x 209 cm, Ahşap Üzerine Tempera ve Altın, 1335, Massa Maritima Kutsal Sanat Müzesi, İtalya.

İdeal kadın tipi Meryem'in dünyevi zevk çerçevesinde değil de kutsal bir güç tarafından var edilmesine dair ahlaki tartışmalar sonucunda doğmuş "Lekesiz Gebelik" kavramı ve sahneleri Hristiyan litürjisinde çok önemli görüldüğünden evdeki melek tipi olan Meryem, resim sanatında İsa'dan sonra en çok tasvir edilen kişi olmuştur (Kazancı, 2010:104-105). Bu tür tartışmaların yarattığı popüler gündem ile birlikte Havva gibi günahkâr birinden sonra ilk kez bir kadın figürünün saygı uyandırması, Theotokos-Tanrı'nın annesi olması, birçok dinde ihtiyaç duyulan Kibele, İsis, Afrodit gibi anne figürlerinin Hristiyan inancındaki eksikliği gibi nedenlerle Meryem'in kutsanması ve resmedilmesini yoğunlaştırmıştır. Altın Kapıda Buluşma, Meryem'in Taçlandırılması, Meryem'in Göğe Yükselişi, Meryem'in Ölümü gibi konular bu amaçla yapılmıştır (Kazancı, 2010:108).

Resim kompozisyonlarında Meryem'in betimlenmesinde kullanılan form ve biçimler Vahiy 12:1 de anlatılan temel özelliklerdir. Sözü geçen vahiyde Meryem'in özellikleri şu şekildedir: "Ve gökte büyük bir alâmet, güneşle giyinmiş ve ayakları altında ay ve başı üzerinde on iki yıldızdan tacı olan bir kadın görüldü" (Kazancı, 2010:111). Kutsal metinlere göre "Ay", Meryem'in atribülerinden biridir. Orta Çağ sanatından önceki inanç biçimlerinde de "Ay" tanrıça figürünün bir sembolü olmuştur. Örneğin Sümer ve Babil'in en önemli tanrıçası İnanna başında dağ tacı ile betimlenmiş ve Venüs yıldızıyla sembolize edilmiştir. Hilal ile gösterilen İnanna ya da İştar, etrafında yıldızlar ile gösterilmiş betimlemeleri ile güneş ve gezegenlerin döndüğü gök kubbeyi temsil ettiği düşünülmüştür (Altunay, 2015:74).

İnanna'nın diğer bir özelliği ise kutsal fahişeliğidir. Tanrıçanın inisiyasyon gerçekleştirme ve doğurganlığı ile ilgili olan bu özellik bereket kültürüyle ilişkilidir. Tanrı ve tanrıçanın birleşmesinin sembolize edildiği bu törende ellerinde harp, lir, flüt, davul, dümbelek, tef, çalan kadın ve erkekler şarkılar söylemektedir. Rengarenk giysilerle genç kız ve erkekler dans etmektedirler. Ayrıca bereket ritüeli olarak Tanrı ve Tanrıça rolüne giren kral ve rahibenin birliktelikleri bolluk bereket için yapılan bir törendir (Altunay, 2015:78).

Bu bilgiler ışığında Lorenzetti'nin "Meryem'in Taçlandırılması"na bakıldığında meleklerin Meryem ve İsa figürlerine müzik aletleri ile eşlik etmekte olduğu görülmektedir (Görsel 6). Bu durum söz konusu olan pagan dönem ritüellerini hatırlatan izlenimler vermekte olup Ana Tanrıça'nın sembolik olarak kutsanarak bereket ve bolluk için yapılmış törenlerinin Hristiyan uyarlaması gibi görülebilme olasılığı yüksektir. İlk bölümde de değinildiği üzere Frig kökenli Ana Tanrıça tapım törenlerinde ritüel içersinde müzik aletleri önemli bir yer tutmaktadır. "Meryem'in Taçlandırılması"nda da müzik, pagan ritüellerinde olduğu gibi Ana Tanrıça'nın övülmesini ve yüceltilmesini sağlayan meleklerin kullandıkları bir araç konumundadır (Kazancı, 2010:110).

Ana Tanrıça-İnanna-İştar-İsis gibi figürlerin Hıristiyanlığa uyarlanarak "Bakire Meryem" figürü haline dönüşmüş olması muhtemeldir. Ana Tanrıça, güçlü bir erkek iktidarının söylemleri doğrultusunda şekillenmiş, Hıristiyanlık içinde ikinci sıraya düşürülmüş tüm güçleri elinden alınmıştır. Kadın, edilgen ve itaatkar tavırları ile

kutsiyet kazanarak Tanrı'yla doğrudan konuşamayacak bir duruma getirilmiştir. Ancak İsa'nın aracılığı sayesinde Tanrı ile bağlantı kurabilmektedir. Bu bağlamda şu anki toplumların Ana Tanrıça hakkındaki düşünceleri eril bir bakış açısını yansıtan Yahudi-Hıristiyan kültürü çerçevesinde çizilmiş ve beslenmiştir. Yahudi-Hıristiyan kültürü kadını, kocasına boyun eğen, kendini çocuklarını yetiştirmeye adanmış bir Anne imgesi üzerine inşa edilmiştir (Roller, 2013:27).



Görsel 7. Jacobo Di Cione, "Mecdeli Meryem", 206 cm x 88.8 cm, Panel Üzerine Tempera, 1365-1370, Özel Koleksiyon.

Ayın karanlık olduğu günleri sembolize eden yeraltı kraliçesi Tanrıça Ereşkigal, Venüs ile sembolize edilen Ana Tanrıça İnanna'nın kız kardeşidir. Ereşkigal, ölümler ülkesinde varlığını sürdürmektedir. Bu tanrıça inancı Musevilerde Lilith, Yunanlılarda Hekate kültlerine geçmiştir (Altunay, 2015:75). Caraco, Eski ve Yeni Ahit'te Meryem'in İsa'dan sonra gelen ikincilliğine vurgu yaparak aslında Meryem'in Ana Tanrıça olduğunu ve aslında İsa'nın onun eklentisi olduğunu belirtir. Aynı zamanda Meryem'e dönüştürülerek eksik bir hale getirildiğini tanrıça bütünlüğüne kavuşması için Magdalena figürünü de kapsamaması gerektiğine dikkat çekmiştir. Caraco: "Gelecek

yüzyıllarda Tanrıça bütünlüğüne yeniden kavuşacaktır, çünkü onun “Bakire” ve “Anne” olması yetmez, aynı zamanda “Fahişe” de olması ve bütünselliğin tamamlayıcısı olan “Magdalena” figürünü kapsaması gerekir” demektedir (Caraco, 2007:20).

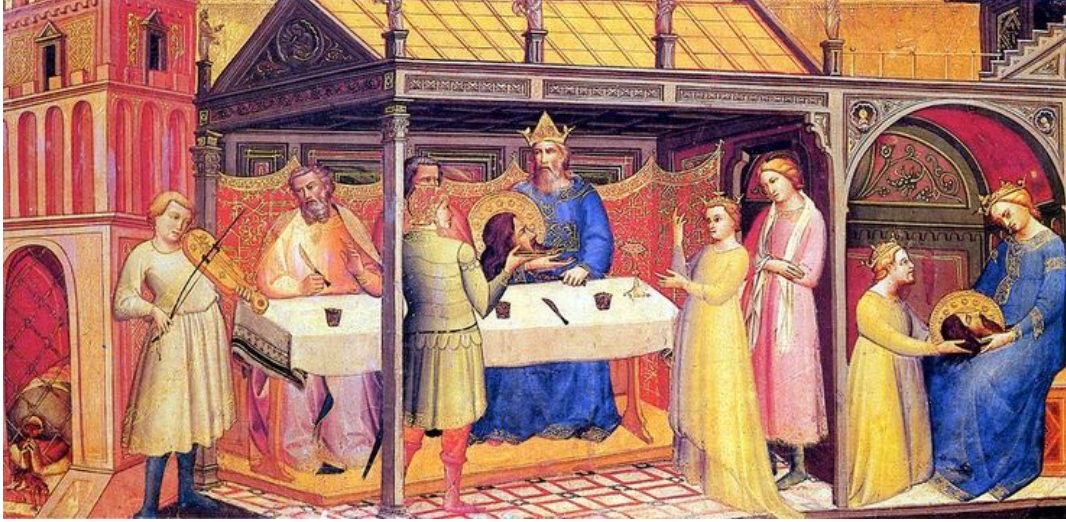
Bu bağlamda Ana Tanrıça’nın karşıt özelliklerini içinde barındıran karakteri birbirinden ayrılarak farklı kadın tipleri oluşturulmuştur denebilir. Örneğin İnanna’nın kutsal fahişeliği Hıristiyanlık içerisine “Tövbekar Kadın/Mecdelli Meryem” figürü olarak yerleştirilmiştir (Görsel 7). Anna ve Meryem gibi ideal kadın figürü mertebesine sonradan tövbe ederek ulaşan bu figür, İsa’yı görür görmez günahkar hayatını terk ederek iman etmiş ve bu süreçten sonra kadınların ders çıkarması gereken örnek bir figür olarak İsa’nın yanında yer almıştır.

Kadınlara örnek olması için düşünülmüş Mezdelli Meryem karakteri, bakire Meryem ve Havva arasında bir geçiş olmuştur. Meryem kusursuz bir kadın tipi oluşuyla ulaşılmaz bir durumdadır. Havva ise dünyadaki bütün kötülüklerin kaynağı olarak şeytani bir varlıktır. Mezdelli ise bir günahkardır ama tövbe ederek kutsiyet kazanmıştır. Bu bağlamda Mezdelli diğer kadınların Tanrı’ya ulaşabileceği, örnek alabileceği bir yol yaratmıştır. Mezdelli Meryem, İsa’nın ayaklarını gözyaşları ile yıkayarak saçları ile kurulanmış ardından merhemi ile ovalamıştır. Bunun üzerine İsa kadını geçmiş günahlarından arındırılmış onun tövbe etmesini sağlamıştır. Tövbe eden Meryem, erkekleri etkilemek için topladığı saçlarını artık doğal bir halde bırakmış, erkekleri baştan çıkaracak görünümünden vazgeçmiştir. Arasse’ye göre Mezdelli’nin betimlemeleri tövbe etmesine rağmen geçmişteki utanmazlığını hatırlatan iletiler taşımaktadır (Arasse, 2015:67-81). Arasse, Mezdelli’nin açık saçlarının aslında izleyicinin dikkatini başka yöne çevirmesini sağladığını söyleyerek eklemektedir:

“Bir şeyi kafanızda tasarlamadığınızda, o şey yasak olduğunda, bir biçimde ona benzeyen bir başka şey koyarsınız yerine, hepsi bu. Mezdelli’nin saçları kıllarının görsel olarak edilebilirliğidir (...). Mezdelli’nin saçları onun tensel aşktan ruhsal aşka geçişine işaret etmekle; etek kıllarının karanlık üçgeninin yerine sarı bir çağlayan koymakla da yetinmez. Onları gizleyerek ve yerlerine geçerek başkalaştırılmış kılık değiştirmiş bir durumda gösterirler ayrıca. Mezdelli’nin saçları saç görünümünde kıllardır onun. Gerçekte saçları doğru yolu bulmuş etek kıllarıdır” (Arasse, 2015: 80) .

Monaco’nun “Herod’un Şöleni” eseri kutsal metinlerde yer alan ölümcül kadın tipi Salome’nin öyküsünü gotik estetiği içinde görselleştirmiştir (Görsel 8). Söz konusu

öykü giriş, gelişme ve sonuç bölümleri ile birlikte aynı sahnede betimlenmiştir. Genel olarak kompozisyonlarda iki ya da üç farklı zaman diliminin gösterilmesi Gotik dönemde sıkça rastlanan bir durumdur. Geçmiş, şu an ve gelecek olarak üç zamanı kullanmasıyla sahneden çıkarılması gereken dersin anlaşılabilirliği artırılmış, didaktik bir amaca bağlanmıştır. Eski Ahit ve Yeni Ahit sahnelerinin yansıtılmasında zamanın kullanımı öykünün hayat dersine dönüşmesini etkili kılmak amacına hizmet etmektedir.



Görsel 8. Lorenzo Monaco, "Herod'un Şöleni", 33.8 cm x 67.7 cm, Ahşap Üzerine Tempera ve Altın, 1387-88, Louvre Müzesi, Paris, Fransa.

Sahnenin oldukça trajik yapısına rağmen sıcak renk hakimiyetinin görülmesi dönemin renk anlayışından kaynaklanmaktadır. Ortaçağ insanının yaşadığı mekânlar henüz aydınlatmanın olmadığı mekanlardır. Bu nedenle resimlerdeki öyküler meşale ve mum ışığının loş görüntüleri yerine idealize edilmiş ışıkla dolu sahneler biçiminde yansıtılmıştır. Ortaçağ sanatçısı temel renklerle ince ayrıntıları iyice belirgin kılmış, kompozisyonda bütünlüğü ışık etkisi yaratan renk tonlarıyla sağlamıştır. Aquinolu Tommaso'ya göre oran, bütünlük ve ışıltı bu dönem güzelliğinin üç önemli koşuludur (Eco, 2006:100). Renk, tamamlayıcı bir öge olmaktan çıkarak figürlerin psikolojik kimliklerinin güçlü bir şekilde yansıtılmasında rol oynamaya başlamıştır (Bektaş, 2012:93). Renklerin simgesel anlamları bireylerde bulunması gereken ahlaki değerlerin yansıtılmasında da kullanılmıştır (Çeler, 2012:72).

Ortaçağ sembolizmi içinde bulunduğu bağlama göre bir imgenin birbirine zıt iki anlamı olmuştur. Bu bağlamda kullanılan renkler ise hem olumlu hem olumsuz anlamlar

barındırmıştır. Örneğin Salome'nin elbisesi korkaklığın, paryaların, toplumdan dışlanmışların, delilerin, Müslümanların ve Yahudilerin rengi olarak görülmüşken aynı zamanda madenlerin en parlağı ve en değerlisi olan altının rengi olarak da yüceltilmiştir (Eco, 2006:121-123). Bununla birlikte kompozisyonda yer alan figürler kişilik ve karakter özelliklerini içinde barındıran jest ve mimiklere sahiptirler. Sahnede betimlenmiş öyküyü anlamaya yarayan bu jest ve mimikler, figürün olumlu ya da olumsuz davranışlar sergilediğini simgesel olarak izleyiciye iletmektedir. Çeler, bu jest ve mimikler hakkında şu açıklamalarda bulunur:

“Sahnede figürün kolunun hafifçe kaldırılmış ve elinin tersinin ona bakını gösterir biçimde betimlenmiş olması onaylama işareti olarak görülmüştür. Kompozisyonda bir şeye işaret etmek isteyen figürün eli havada, avuç içi ise o yöne bakmaktadır. Kutsal bir şeyi düşündüğü anı resmetmek isteyen ressam figürün ellerini iki yana doğru havaya kaldırmış olarak göstermiştir. Kompozisyondaki figürün selamlama hareketi ise eli hafifçe kaldırılmış, avuç içi aşağıya doğru inerken iki parmağı aşağı doğru yönelmiş olarak betimlenmiştir (Çeler, 2012: 72).

Görüldüğü üzere Ortaçağ skolastik düşünürleri, idealardan ve biçimlerden oluşan duyu ötesi bir dünya olarak algıladıkları gerçekliklere sembolik anlamlar yüklemişlerdir. Bu düşünürlere göre duyularla algılanabilen nesne, sadece göründüklerinden ibaret değildir, görünürlüğün altında başka anlamlar da taşımaktadır. Bu fikirler doğrultusunda resimlerde yer alan kadın figürleri simgesel anlamlarla yüklüdür. Belli başlı soyut kavramlar böylelikle renk, jest, mimik, duruş gibi görsel araçlar ile erdemli davranışların neler olduğunu söyleyen göstergelere dönüştürülmüştür (Çeler 2012:71). Hristiyan düşünce biçimi geçmişin silinemeyen kült inançlarını, mit ve karakterlerini kendi düşünce sistemine uyarlayarak özümsemiş ve bu durumu lehine çevirmeyi başarmıştır (Eco, 2012:772). Alatl : “Batı dünyasının düşünüş biçiminin kaynakları, inanç ve geleneğinin temelleri olan Yahudi-Hristiyan diğeri ise Yunan-Roma olmak üzere iki farklı uç argümanlara sahiptir” derken Pagan döneme ait imgelerin Hristiyanlaştırılarak önemli öğretilerin yansıtılmasında kullanılmış, çok tanrılı döneme ait göstergelerden tamamen vazgeçilmemiş olduğunu vurgulamaktadır (Alatl, 2010:3). Bu durum Eco'nun “Güzelliğin Tarihi” adlı yapıtında da şöyle açıklanmaktadır:

“İsa'nın bütün toplumlarca bilinen gür sakallı, uzun saçlı hale dönüşmesi için Jüpiter ve Zeus'un temsil ettiği Tanrı tipi Asklepios ve filozoflar kategorisinden kişiler örnek alınmıştır. Hristiyan ikonografi sistemi imparatorluğun simgesel imgelerinden ilham almış ve imparator figürüne atfedilen ilahlaştırma sürecinden yararlanmış. İmparatorluğa özgü nitelikler olan altın ve kırmızı, ilahlar için uygun bulunmuş, iktidar litürjileri de ilahlaştırılmış imparatorluğun azametini yansıtır hale getirilmiştir” (Eco, 2012:709).

San Martino'nun 1360'da resimlediği bu panel sözlü halk gelenekleri ve putperest kültürlerin fragmanları doğrultusunda ahlaki bir öğretiyi sunmak için hazırlanmıştır denebilir. "Altı Efsanevi Aşığın Venüs'e Tapınması" adlı kompozisyonda kadın cinselliği ile erkeğin iktidarını elinden alan, onu köle haline getiren ve baştan çıkaran ölümcül kadın figürü kompozisyonun en tepesinde göğe yükselmiş ve altın bir hale ile çevrelenmiştir (Görsel 9). Venüs'ün iki yanında ona eşlik eden kanatlı Eros'lar görülmektedir. Doğa ile çevrelenmiş alt bölümde ise Antik Yunan, Roma mitolojisi, kutsal metin ve Ortaçağ efsaneleri içinde geçen önemli altı erkek karakter yer almıştır. Dönemin kostümleri içerisindeki karakterler soldan sağa Achilleus, Tristan, Lancelot, Samson, Paris ve Troilus'tur. Bu karakterlerin öyküleri, güzel kadınların çekiciliklerine kapılmaları sonucu trajik sonuçlarla bitmiştir. Bu kompozisyonda da Venüs'e doğru yönelmiş biçimde yerleştirilmiş olan bu karakterler kadının baştan çıkarıcı cinsel etkisi altında kalmışlar, Venüs'ün cinsel organından onlara doğru yayılan ışık huzmeleri ile büyülenmişlerdir.



Görsel 9. San Martino, "Altı Efsanevi Aşığın Venüs'e Tapınması", Panel Üzerine Tempera, Yaklaşık 1360, Louvre Müzesi, Paris, Fransa.

Görüldüğü üzere Ortaçağ'ın resimleri sadece İncil sahnelerinin betimlenerek görsel hale dönüştürülmesi değildir. Bu resimler bir taraftan Hristiyanlık inancının ve kilisenin değişmez yüzüne ve kimliğine olan kurumsal ihtiyaçlarını karşılarken diğer taraftan

belirlediği sembol, simge, öğreti ve kuralları ile insanların bilinçaltlarındaki inanç dünyasına hükmetmektedir. Gregorius'a göre:

“Bir resme hayran kalmak başka şeydir, o tarihi resim sayesinde neye hayran olunacağını öğrenmek başka bir şey. Bir resim cahil ve yalnız bakmayı bilen birine, yazılı metinlerin okumayı bilen birine sunduklarını sunabilir. Eğitimi olmayan biri uyması gereken kuralları ancak göreyerek öğrenir; harfleri değilse de gördüğü şeyleri okur” (Alatlı, 2010:230).

Bu bağlamda kilise etkisiyle ataerkil ideolojik yapının araçları haline gelmiş olan resimler, arzu edilen davranışları ve düşünceleri aktarmada başarılı olmuştur denebilir. Dolayısıyla kilisenin dini öğretiler içine yerleştirdiği ölümcül kadın figürleri, dinsel otoritenin sonsuz itaat beklentisi karşısında kuşku duyulmayacak biçimde kabul edilmiş, kadınların etkileyici güçleri ile erkekleri tehlikeye sürüklediği düşünülerek kontrol altına alınması gerektiği düşünülmüştür.

Ataerkil sistemin kadın için yarattığı Ortaçağ'daki acımasız tutumu görsel fragmanlar içinde de farklı bir perspektif sunmamaktadır. Ortaçağ'da oluşan ataerkil ideolojinin bu üç kadın prototipi Yunan-Roma mitleri ile Yahudi-Hristiyan geleneğinin simgesel kodları ile üretilerek mizojini için yeterli argümanlar olmuştur. Entelektüel faaliyetlerden ve bilgi birikiminden yoksun topluma, kuşkuya ve düşünmeye yer bırakmayacak açıklıktaki ifadelerle verilen göstergeler bilinçleri şekillendirmede bir rol oynamış, yayılması ve aktarılması sağlanmıştır. Günahkar, baştan çıkarıcı, şeytan ruhlu, cadı gibi kötü kadın figürleri ile kurtarılmaya muhtaç, güçsüz, itaatkar, bakire gibi iyi kadın figürleri ise alegorik-didaktik, betimlemeci-tematik ve edebi kompozisyonlarda canlılığını koruyarak tarihsel zeminde emin adımlarla ilerlemiştir.

Görüntü ya da görsel iletiler sadece eğlendiren, anlamayı, algılamayı kolaylaştıran imgeler değildir; bir konuya yoğunlaşmayı dikkat çekmeyi sağlayan bir yöntem, bir süreçtir. Bununla birlikte bireyde görmenin konuşma eyleminden önce geldiğini bireylerin birbirlerini anlamak ve iletişim kurmak için öncelikle görüntüyü kullandıkları bilinen bir gerçekliktir (Günay ve Parsa 2012: 56).

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

AVRUPA RESİM SANATINDA ÖLÜMCÜL KADIN FİGÜRLER

1. RÖNESANS'DAN MODERNİZM'E ESTETİK ANLAYIŞ

Yeniden uyanış ile birlikte aklın, gerçekliğin, sorgulamanın, eleştirinin ve gözlemin önem kazanmasıyla büyük bir değişim geçiren Avrupa, Ortaçağ'dan çok farklı bir perspektif sunmaktadır. Rönesans estetik anlayışı, Ortaçağ'da unutulmaya yüz tutan antik Yunan ve Roma uygarlıklarının kültürel mirasını yeniden ele alması ve yorumlaması üzerine yapılmıştır (Şentürk, 2012:42). Avrupa'da karanlığa gömülen Platon, Aristoteles, Cicero ve Homeros gibi klasik yazarların eserleri tekrar keşfedilerek insanın başarılarına öncelik veren yeni bir hümanist dünya görüşü doğmuştur. Dinsel bilgi hiçbir şekilde reddedilmese de Hıristiyan ibadetleri ve sembolojisi Rönesans sanatçılarına ilham kaynağı olmaya devam etmiştir (Farthing, 2014:150). Rönesans ressamı, Ortaçağ estetiğinin dinsel yorumlarının yaptırımından sıyrılıp resmin yeni bir bilinçle yapılmasına yönelmişlerdir. Bilimsel yaklaşım ve gözleme dayalı bu yeni tavrı benimseyen sanatçılar, geometri, perspektif ve anatomi gibi bilimsel konularla bağını giderek sıkılaştırmış ve gerçekçi yaklaşımın üzerinde yoğunlaşarak resmin elemanlarını Gotik estetiğin spiritüel yaklaşımı yerine dünyevi bir bakış ile ele alarak yansıtmışlardır (Bulut, 2003:66). Antikitenin mitolojik konuları Platon'un yansıtma kuramı açısından ele alınmış resim düzlemi içinde gerçeğe en yakın görünüm yakalanmaya çalışılmıştır. Antik Yunan ve Roma mitlerinin yoğun olarak eserlerde konu edilmesi çıplaklığa ilgi duyulmasını sağlamış, mitolojik karakterler ile ahlaki çerçeveye oturtulan nü kadın figürleri ideal güzellik felsefesi içinde yüceltilmiştir. Ortaçağ için günahkârlığın simgesi olan çıplaklık bu dönemde kutsal aşk ve ideal güzellik anlayışını yansıtan bir algıya dönüşmüştür. Kuramsal açıdan yansıtmacı bir süreçten bahsedebileceğimiz Rönesans resim üslubunda Ortaçağ'daki gibi öğretici, mesaj verici bir alt metin söz konusudur.

Bu dönemde gerçeği yansıtma kaygıları sadece güzel olanla sınırlı kalmamış iyiyi ve doğru olanı yansıtan eğitici bir yapıya bürünmüş, güzellik anlayışı ise tutkuyla yüceltilmiş estetik beğeniden öte doğadaki güzellik ve uyumunun ispatı olan insan vücudunun yüceltilmesiyle anlam bulmuştur (Şentürk, 2012: 43).

Rönesans resmi imgeleri dokunma hissi yaratan çizgisel desen anlayışı ile ele almıştır. Çizgisel anlayış, vurgunun nesnelere sınırları üzerinde olmasını sağlamış, nesnelere birbirinden bağımsız hale getirmede önemli rol oynayan konturlar ile vurgunun nesnelere sınırları üzerinde olmasını sağlamıştır. Bununla birlikte kapalı form anlayışının söz konusu olduğu bu dönem resimlerinde kompozisyon öğeleri paralel düzlemler üzerinde yan yana ya da arka arkaya yerleştirilmiştir (Wölfflin, 1995:26-27). Aynı zamanda birlik oluşturma amacı ile piramit biçiminde kompozisyonlar da kurgulanmıştır.

Işık öğesi resmin içinde birliğin kurulmasında derinlik ve hacim vermek için bütünleyici bir görev üstlenmiş; çizgi, ton, hacim ve renk öğeleri dengeli ve uyumlu bir yapı ortaya koyarken figürlerdeki ifade içe dönük bir yapı kazanmıştır. Ayrıca bu resimlerdeki zaman kavramı sonsuzluk ve zaman dışılık izlenimi verdiği için genellikle tanımsızdır (Şentürk, 2012:44).

Yaklaşık 1520-1590 tarihleri arasında kalan dönem Manierizm, hem içerik hem de biçim anlayışı açısından Rönesans'dan ayrılmaktadır. Bununla birlikte Rönesans'ın akılcı düşünce sistemine ve dünya gerçeklerini savunan yenilikçi tavrına tepki gösterilerek duyguların ve inancın tekrar yükselişe geçmesi ve tanrıya ulaşma çabaları ile dünyevi gerçeklerden uzaklaşmıştır. Ortaçağ'daki gibi inanç ve maneviyata geri dönme çabaları resimlerde karamsar bir atmosfer oluşmasına neden olmuştur. Yansıtmacı tavrın bir kenara bırakıldığı bu dönemde hayal gücünün ön plana çıktığı mistik anlatımlar büyük yoğunluk kazanmıştır. Duyulara dayanan imgesel anlatım biçimi gerçekliğin bir kenara itilmesine neden olmuştur. İç gerçeklik düşüncesiyle şekillenen yapıtlarda anlatımcı estetik ön plana çıkmıştır. Dinamik bir yapıya sahip resim elemanları ile figürlerde görülen deformasyon gölgesel bir anlayış içerisinde sunulmuştur. Belirsiz bir resimsel mekan içinde yer çekimi ve perspektif önemini yitirmiştir. Kompozisyonlarda Tanrı'ya ulaşma çabalarıyla uzayan deforme edilmiş figürler, yerçekiminin ortadan kalktığı boşluk duygusu yaratan ve gerçeklikten uzaklaşmış tanımsız alanlarla ilişkilendirilmiştir (Şentürk, 2012:122-123). Manierist eserler Rönesans eserlerinden farklı olması sebebiyle anormal, tuhaf ve yapay olarak nitelendirilmiştir. Manierizm Yüksek Rönesans'ın nispeten natüralizm yaklaşımına gösterilen tepkidir. Sert ve parlak renklerle yaratılan abartılar ve tuhaflıklar içerir. Bütüncül bir üsluptan çok bağımsız ve kişisel üsluba dair yeni bir farkındalık geliştirmiştir. Sanatçıların kendi iç dünyalarına yapılan bu yenilikçi vurgu Barok dönemde de önemini korumuştur (Farthing, 2014:203-203).

17. yüzyıl tüm Avrupa’da değişim dönemidir. Bu süreç siyasi olarak güçlü ekonomiye sahip liderlerin dönemidir. Ekonomik gücün ön plana çıktığı bu dönemdeki beğeniler ise zenginliğin göstergesi olarak aşırılığa kaçan mücevherlerle bezenmiş kupalar, saf altın iplikten duvar halıları, incelikle işlenmiş mimari kıvrımlar ve sarmallar ile süslemeci bir yapıya bürünmüştür. Protestan kilisesinin, Katolik kilisesi ile yer değiştirme çabası ve otoritesini yenileme girişimlerinin olumlu sonuçlanması, bu dönemde din alanında yaşanan en büyük değişimdir. Bu karşı Reformasyon hareketleri resimler sayesinde dini ideallerin propagandasının yapılabileceğini vurgulayan ve yeni dini coşkular duyulmasını sağlayacak görsellerin kullanılması ile kutsal metinlerdeki anlatıların betimlenmesinde büyük önem verilmesini talep eden Trento konsülü arasında geliştirilmiştir. Klasik dönem idealizminin yerini sakin bir güzelliğe bıraktığı 16. yüzyıl sonunda moda olan yapmacık üsluba tepki olarak görülen Barok, özellikle Katolik kilisesi tarafından yaptırılan eserlerle ilişkilendirilmiştir. Bu üslup ağır bir süslemecilik, karışık ancak sistematik bir tasarım, renk, ışık ve gölgenin gösterişli bir şekilde kullanılmasıyla karakterize edilir (Farthing, 2014:212-213). 17. yüzyılda ortaya çıkan Barok üslup, Rönesans’da bilimin ön plana çıkmasıyla sarsılan Katolik kilisesinin söz sahibi olması ile ortaya çıkmıştır. Karşı reform hareketleri ile güç kazanan kilise iktidarı, sanatçının kendi sanat anlayışı ile stilize ettiği ve imgesel bir anlayışla yarattığı mekanlar yerine gerçekçi ve kolay anlaşılır betimlemeleri salık vermiştir. 17. Yüzyıl Barok resmi, anlatımcı bir yaklaşım ile birlikte sanatçının yaşadığı ana yakın bir zaman kavramını önemsemiştir. Değişken ve devingen kompozisyon sahnelerinde güçlü-güçsüz, kutsal-sıradan gibi karşıt kavramların yer aldığı görülen Barok üslupta sıradan insanın günlük yaşamı yansıtılmıştır. Işığın etkili kullanımı ile ortaya çıkarılan hacimsel arayışlar söz konusudur (Şentürk, 2012:128).

Barok dönemde çizginin yavaş yavaş önemini yitirdiği gölgesel anlayış söz konusudur. Vurgu kompozisyon içindeki imgelerin konturlarla değil ışık ve gölge ile özgürleşen görünümünde açığa çıkmıştır. İzleyicinin bakışı, özgürleşen biçim ve ışık-gölgenin etkisiyle birbirleriyle bağlantılı hale gelen imgelerin ayrılmaz parçalar halini alarak tek bir görüntü üzerinde odaklanmasına yol açmıştır. Resim yüzeyinde oluşturulan derinlik yanılsaması ile bakış, imgeleri ön plandan arka plana doğru bir perspektif içinde algılamaya başlamıştır. Açık form anlayışının hakim olduğu sahnelerde güçlü ışık-gölge anlayışı ile imgeler pasajlar halinde kaybolmaktadırlar (Wölfflin, 1995:26-27).

Işık-gölge zıtlıklarıyla titreşen biçimler ve resmin mekânı, ışığın şiirsel etkileriyle şaşırtıcı ve ilgi uyandırıcı görsel etkileri ile birleşerek bir bütün oluşturmuştur. Duygunun ağır bastığı diyagonal ve dağınık düzenlemelerle oluşan açık kompozisyonlar kullanılmıştır. Figürlerde alışılmadık duruşlar kompozisyonlarda hikâyeci bir tavırla ele alınmış lekesel bir tavırla açık formlara dönüşmüştür. Yoğun boya kullanımının görüldüğü tuvaler resmin plastik etkisinin ön plana çıkartılmasıyla yeni bir ifade aracı bulmuştur (Şentürk, 2012:128-129).

Rokoko üslubu ise Barok üsluba karşı gelişmiştir. Üslubu benimseyen sanatçılar aynı mesenler ile çalışıp benzer temaları ele aldılarsa da Barok üslubun aşırı gösterişini ve heybetini bir kenara bırakmışlardır. Dekoratif bir üslup olarak görülebilecek Rokoko, genelin beğenisine hitap eden ve karşı koyulması zor bir zarafet, cazibe, espri ve erotizm gibi unsurları içinde barındıran ve dinden uzaklaşmış olmasıyla yeni ve farklı bir tavrın tanımı olmuştur. Bunun sonucunda ressamlar teatral anlatımlara ve etkilere önem vermişler, figürler genellikle şatafatlı giysiler içinde betimlenirken, davranışlarda masalsı bir hava yaratmışlardır (Farthing, 2014:250-251).

1710-1780 yılları arasında süslemeci bir anlayışa sahip olan Rokoko sarayın ve aristokrasinin gösterişli yaşamını yansıtmakla burjuvazinin beğenilerine hizmet etmiştir. Figürler gösterişli malikâneler, özenle hazırlanmış bahçeler, parklar gibi mekânlar ile opera, balo, tiyatro, konser gibi gece hayatı ve eğlenceler içinde abartılı bir biçimde betimlenmiştir. Sıradan bir günlük yaşam sahnesinde dahi karşılaşılan yoğun, abartılı ve hafiflik duygusu veren anlatımlar dönemi yansıtan tarihsel belge olma özelliği de göstermektedir. Rokoko resim üslubunda kompozisyonlarda asimetrik denge ve diyagonal yönler içerikteki dinamik ve gösterişli sahneleri güçlendirmektedir. Kıvrımlı form kullanımı ve küçük fırça vuruşları ile yansıtılmış haz uyandıran sahneler hayatın keyifli anlarını gözler önüne sermektedirler. Didaktik bir amacı bulunmayan bu dönemde, gerçekte var olmayan şehir görünümüleri ya da gerçek mekânlarla hayali mekânların birleştirildiği kurgusal şehir manzaralarını tanımlayan Capriccio ve gerçeğe bağlı kalarak betimlenmiş kent görünümüleri olan Veduta'lar bu dönemde ortaya çıkmıştır (Şentürk, 2012:157-158).

Yeni Klasisizm (1760-1820) Rokoko akımının hedonistliğine tepki olarak gelişmiş, antik Yunan ve Roma medeniyetlerinin ruhunu tekrar canlandırmayı amaçlamıştır. Bu dönemde Rokoko'daki sadece haz almaya yönelik beğeni tarzı, Rönesans'daki gibi izleyicinin sanat eserinden hareketle bulup çıkarttığı ideal ve yüce olanı işaret eden beğeniye dönüşmüştür. Johann Winckelmann tarafından teorik alt yapısı oluşturulmuş estetik anlayış doğrultusunda oluşturulmuş resimler, Denis Diderot ve Voltaire'in Rokoko üslubunun yozlaşmışlığına ve bunu üreten rejime karşı çıkan söylemleri üzerine gelişim göstererek dönemin siyasi gündemine destek veren önemli tarihsel belgeler olmuştur (Farthing, 2014:260). Yeni Klasisizm olarak adlandırılan bu dönemde iyi, güzel, erdemli gibi nitelikleri örnek oluşturması için idealleştirmiş olan düşünürler, bu amaçları ile antik felsefenin ideallerini yansıtmışlardır. Güzel ve iyinin bu ontolojik

bağlılığı, Platon dâhil bütün Grek felsefesinde etkili olmuş olan Kalokagathia düşüncesi özellikle bu dönem Shaftesbury ve Goethe estetiğini etkilemiştir (Tunalı, 1996:31). Bu çağ düşünürleri tıpkı Horatius'ta olduğu gibi sanatın zevk verirken eğitmesi gerektiğini savunmuşlardır. Bunun yanı sıra sanatın erdemli hayatın yol göstericisi olduğunu, eserlerdeki karakter ve figürlerin topluma örnek teşkil eden kahramanlar olduğunu savunmaları nedeniyle Aristoteles'ten uzaklaşmışlardır (Moran, 2005:36-37). 18. Yüzyılın düşünce yapısında klasik felsefedeki akılcılık eleştirel bir yapı ile birlikte deneye dayanan bir hal alırken, metafizik düşünce reddedilmiştir. Her alanda kendini gösteren doğa düşüncesi ile birlikte ilerleme düşüncesi ve tarih biliminin önemsendiği bir yüzyıl olarak kendini göstermektedir. Tanrı düşüncesi iman kavramından bağımsız hale gelmiştir. Dinsel, sanatsal, siyasal alanlarda özgürlük düşüncesi gelişmiş, güçlü bir şekilde tüm baskı ve otorite mekanizmalarından kurtulma çabası ile birleşmiştir.

2. RÖNESANS'DAN 18. YÜZYIL'A KADAR KÖTÜ KADIN FİGÜRLER

Projede savunulan tezi destekleyici bulgular, resimlerin anlam açısından yorumlanması ile ortaya çıkmaktadır. Sanatçının resim aracılığı ile görünenden hareketle gösterilmek isteneni verme biçimi ise içeriğin yorumlanmasıyla somutlaşmaktadır. Erkek sanatçı bireyselliğini ve özgürlüğünü kazanmasının söz konusu olduğu modern döneme kadar kilise, kraliyet, aristokrasi veya burjuvaziye hizmet ederek, zengin ve güçlü sınıfların biçimlendirdiği düşünce ve kurallar ile kompozisyonlar üretmiştir. Bu bağlamda sanat tarihinin önemli başyapıtları içinde görülen ve mizojini içeren üstü örtülü anlatımlar, eril gücün hizmetinde gerçekleşmiş, resim sanatı ataerkil düşünceleri empoze etmede önemli bir araç olmuştur. Görülen o ki; erkek gücün beğenisi çerçevesinde betimlenen kadın figürünün konu edildiği sahneler dönem, kültür, üslup açısından farklılıklar gösterse de anlam açısından ortak noktalar barındırmaktadır. Dünyaya kötülükleri getiren, nefomanyaklığı nedeniyle erkeğin iktidarını, itibarını sarsan ve mahveden kötü kadın anlatımı Rönesans, Maniyerizm, Barok, Rokoko, Yeni Klasisizm gibi farklı estetik anlayışlarda bile ortak bir anlam birliği göstermektedir. 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 zaafklar konusunda dersler vermektedir. Resim

kompozisyonlarındaki göstergelerin manüpüle edici tavrını kullanarak erkeklere şehvetin tehlikelerini sebep sonuç ilişkisi içinde veren resimler bu açıdan didaktik bir yapıya bürünmektedir. 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 skala oluşturan resimlerdeki kadın karakterler, dönemlerin siyasi ve politik çekişmeleri içinde bir iktidar meselesi olarak da sanat tarihinde yer almışlardır.

Soyut bir düşünceyi görsel bir biçim, sembol ya da imge ile somut hale getirerek dini ya da siyasi iktidarın öngördüğü öğreti kural ve davranış sahnelerine dönüştürmek okuma yazma bilmeyen insanları eğitmek ya da az şeyle çok söz söylemek için en uygun araç olmuştur olmaya da devam edecektir. Entelektüel çabaların yaygın olmadığı söz konusu dönemlerde toplumun ideolojisinin resimlerle biçimlendirilmesi iktidarın bulunduğu konumu korumasını sağlamış, toplumsal cinsiyet rolleri açısından kadına uygun görülen ikincil konum, görsel kaynakların içinde belli davranış biçimleri ve bunlara yüklenen anlamlar olarak şekillenmiştir. Gücü elinde bulunduran eril söylemin ikincil kadın kodları hemen hemen her dönem aynı kalmış ve değişime uğramamıştır. Bu durum patriarkal düşüncelerin korunmasını ve geleceğe taşınmasını sağlamıştır. Bu bağlamda ataerkil düşünce yapısının söz konusu olduğu sınıflı toplumlarda resmin didaktik bir amaç üzerine şekillendirilmesi büyük önem taşımıştır denebilir.

Resim tarihinde kompozisyonlarda yer alan kadın figürü üç tipte yansıtılmıştır. İkinci bölümde de değinildiği üzere ideal kadın, bekaretini koruyarak kendini tanrıya adayan Meryem “Evdeki Melek”, Mecdelli Meryem hayata günahkar başlayıp İsa’yı görmesiyle iman eden fahişe “Tövbekar Kadın”, Havva itaatsizliği, şeytan ile olan yakınlığı, baştan çıkarıcı olması, ilk günahın sorumlusu ve dolayısıyla dünyadaki tüm kötülüklerin sebebi olan “Ölümcül/ Erkeğe Kötü Sonu Hazırlayan Kadın”. Ataerkil ideolojinin bu üç prototipi içinde yer alan Fransızca Femme Fatale – Ölümcül Kadın, egemen ideolojinin uygun gördüğü kadın modelinin karşıtı olarak resim tarihinin en önemli yapıtları içinde görülmektedir. Resim kompozisyonlarında belirli ikonografik özelliklere sahip kötü kadın tipi, cinselliği ile varlığını ortaya koyar ve yine cinsel açıdan saldırgandır. 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 bir çok mücevhere sahip, çıplak ya da transparan kıyafetler içinde, giysili ise vücudunun hatlarını belli eden gösterişli bir kostüm içinde ve genellikle erkek izleyiciyle utanmaz bakışlar ile dialektik kurarak onu davet eden bir çerçeve içinde karakterize edilmiştir. Bu bağlamda Avrupa resim sanatı içinde yer alan bu Ölüme sebebiyet veren/ Ölümcül Kadın figürlerinin yer aldığı kompozisyonlar biçim-içerik açısından incelenerek Alegorik-Didaktik, Betimlemeci-Tematik ve Edebi olarak üç bölüme ayrılmıştır. Bu kadın figürlerinin kompozisyon içindeki ontolojik rolü ve göstergelerinin altında yatan anlam, kadın düşmanlığını kanıtlayan en önemli argümanlardır.

2.1. Alegorik-Didaktik Kompozisyonlarda Yer Alan Kötü Kadın Figürler

Alegorik resimler başlığı altında incelenen eserlerde genellikle kadın figürü belli bir kavramın sembolü ve kişileştirilmiş hali olarak kurgulanmıştır. Bu tür kişileştirmeler ile insanlara ahlaki mesajlarla erdemli hayatın yolları işaret edilerek gösterilmektedir. Böylelikle kadının cinsel çekiciliği karşısında tutkularına hâkim olamayan erkeğin yaşadığı trajik olaylar ders verici niteliği ile didaktik bir yapıya bürünmektedir. Sahnelerde en dikkat çekici nokta, erkeğin yaptığı yanlış, hatalı, günahkâr davranışının baştan çıkarma ve kandırılma sonucu kadınların sebep olduğu imasıdır. Dolayısıyla kadınlar tehlikeli ve şeytani varlıklardır, çekicilikleri ile erkeği yoldan çıkartarak erkeğe günah işletirler.

1497 ve 1530 tarihleri arasında gelenekselleşmiş ahlaki konular fabl olarak kurgulanmış, sanatçılar, müşteriler ve hümanistler tarafından eğitim aracı olarak görülmüştür. Pagan tanrıların ve kişileştirilmiş hayvanların betimlendiği bu alegoriler aynı zamanda Rönesans İtalya'sının düşünce biçimi hakkında da bilgiler sunmaktadır. Baccacio tarafından formüle edilen fabllarda, görsel ve sözel sanatlara hizmet edecek bir kurgu teorisi oluşturulmuştur. Bu bağlamda o dönemde oluşturulan resimler, sadece öyküler anlatmakla kalmayarak söz konusu dönemin ataerkil ahlaki değerleri hakkında da ideolojik bilgiler vermektedir. Didaktik amaçlı bu resimler erkeklerin ahlaki davranışlarının neler olması gerektiği, kadının ikincil konumu, karakterindeki zayıflıklar nedeniyle günaha yatkınlığı, kötü ve şeytani özellikleri hakkında toplumu özellikle erkekleri bilgilendirmektedir. Pagan efsanelerinin tanrı, tanrıça ve kahramanları fabl

biçiminde kurgulanarak olumsuz davranış ve tavırlar, erkek izleyici için bir yol gösterici olarak sunulmuştur.



Görsel 10. Francesco del Cossa, “Nisan Alegorisi: Venüs’ün Zaferi”, 500 cm x 320 cm, Fresk, 1468-70, Schifanoia Sarayı, Aylar Salonu, Ferrara, İtalya.

Francesco del Cossa'nın “Nisan Alegorisi: Venüs’ün Zaferi” adlı yapıtı Schifanoia Sarayı'nın Aylar Salonu'nda yer almaktadır (Görsel 10). Baldassare d'Este ve Ercole de Roberti'ye atfedilen fresklerin konusu yılın ayları üzerinedir. Salonun bütün duvarları alegoriler ile doludur. Doğu duvarında bulunan “Nisan Alegorisi: Venüs’ün Zaferi” konusu diğer tüm alegoriler gibi üç katmanlı friz olarak düzenlenmiştir. Frizin en üst bölümünde yer alan resmin orta bölümünde mitolojik bir anlatım ile kadim tanrısallık, alt bölümünde ise o döneme uygun saray olayları betimlenmiştir.

Kompozisyonun tam ortasına yerleştirilmiş aşk tanrıçası Venüs, oturduğu dikdörtgen biçimli tahtının bulunduğu ve üzeri süslü kumaşlar ile bezeli salı, bir çift kuğu ile çekilmektedir. Tanrıçanın yukarı doğru kaldırmış olduğu sağ elinde bir elma görülmektedir. Başında çiçeklerden bir taç ile betimlenen tanrıçanın sağ ve sol yanında uçuşan sevgi sembolü iki beyaz güvercin yer almaktadır. Hemen önünde sırtı izleyiciye doğru dönük bir şövalye diz üstü çökmüş Venüs'e bakmaktadır. Şövalyenin önünde izleyiciye gösterilmemiş bir yerden sarkan zincir ise tutsaklığı ile onu Venüs'ün oturduğu tahta bağlamaktadır. Sahnenin sol planında kadın ve erkekten oluşan on kişilik bir figür grubu vardır. Ayakta duran dördü grupta izleyiciye dönük üç kadın ve bu grup içindeki bir kadını öpen erkek figür görülmektedir. Aynı düzlemde yer alan hemen

sağda bu öpüşmeyi izleyen kollarını bağlamış bir erkek yer alır. Onun hemen arkasında izleyiciye sırtı dönük olarak yerleştirilmiş sohbet eden bir kadın ve bir erkek oturur pozisyonda görülmektedir. Bu planın son grubunda ise iki kadın bir erkekli üçlü grup çalılarla çevrili alanda ayakta durmaktadır. Pembe giysili kadın sol elinde bir gül tutmaktadır. Resmin sağ planında ise on beş kişilik kadın ve erkekli grup, ellerinde enstrümanlar ile orkestra görünümü vermektedir. İki kadın ve bir erkekten oluşan birbirleriyle oldukça yakın ilişki içinde görünen üçlü bu grubun ortasında yerde oturmaktadır. Bunların etrafında ayakta duran ve onları izleyen figürler görülmektedir. Bu bölümün arka planında ve daha yukarıda antikitenin önemli motifi üç güzeller ellerinde meyveler ile gösterilmiştir. Sahnenin en arka planında ise Ferrara şehri, dönemin mimari özelliğini taşıyan binalar ile birlikte yer almaktadır. Kompozisyonun geneline tavşanlar ile kuşlar yerleştirilmiştir. Şehvet, Hristiyanlığın yedi ölümcül günahlarından biri olarak güvercin ve tavşanlar olarak sembolize edilmiştir. Bu tür hayvan sembolleri özellikle dizginlenemez hayvani tutkuları ima etmektedir (Gibson, 2013:203). Bununla birlikte romantik aşkın sembolleri olarak da bilinen söz konusu hayvan betimleri kompozisyondaki erotik göndermelere de hizmet etmektedir. Po di Volonte adlı akarsuyun yanına konumlandırılmış bir şehir olan Ferrara önünde, sivri kayalıkların arasından çekilen tanrıça Venüs, savaş Tanrısı Mars'ı güzelliği ve dişiliği karşısında diz çöktürerek kölesi haline getirmiştir. Süslü kumaşlarla bezenmiş Venüs'ün tahtını çeken kuğular bu anlamda şövalyenin Venüs'e olan sadakatini simgelemektedirler.

Aristo'nun beş duyu modelini izleyen bir şekilde betimlenmiş olan alegoride yer alan enstrümanlar ile işitme duyusuna gönderme yapılmaktadır. Sağ plandaki mavi elbiseli kadın bir erkeğin kucagındadır. Erkek bir taraftan kadını öperken eliyle de kadını okşamaktadır. Bu betimleme ise dokunma duyusunu işaret etmektedir. Çevrelerinde yer alan figürlerin bakışları da görme duyusuna dikkat çekmektedir. Üç güzellerin elindeki meyveler tat almaya gönderme yaparken sol planda elinde çiçek olan kadın koklama duyusunu hatırlatmaktadır.

Kadın figürlerinin yer aldığı resimlerin etki gücünün yüksek olmasının nedeni Leppert'in deyimiyle görülmeyen seyircinin maddi dünyayla olan ilişkisine tetiklenen bir bakma erotizmine, bakma arzusuna ve hazzına bağlı olmasıdır. Natürmortun

izleyicinin bakışını yakalaması ve akabinde koklama, tatma, işitme, dokunma duyularını uyandırması gibi kadın figürü de aynı duyuları uyandırırken güçlü-zayıf, kaçan-kovalanan, av-avcı, korkak- cesur, etken-edilgen, sahip-köle, kötü-iyi, günahkâr-masum gibi karşıt kavramlara çağrışımlar yaparak haz, zevk, güç, iktidar gibi erkil enstrümanlar üzerinden skopofilik doyumunu tetiklemektedir (Leppert, 2009:147-159).



Görsel 11. Anonim, “Aşkın Büyüsü”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1470-1480, Güzel Sanatlar Müzesi, Leipzig, Almanya.

Üç güzeller, Venüs’ün birliğini oluşturan bir üçleme olarak düşünülmüş, Venüs’ün üç boyutlu çehresinin yüce güzelliğini taşıdığına inanılmıştır. Baba, oğul ve kutsal ruhun tanrının üç boyutlu çehresini taşıması gibi Aglaia, Euphrosyne, Thalia’da Venüs’ün üç boyutlu çehresini taşıması Rönesans’ın Platoncu hümanistleri tarafından yorumlanmıştır. Venüs’le olan ortak özlerinin doğrudan göstergesi olan Pulchritudo, Amor, Voluptas ya da Pulchritudo Amor Castitas olarak adlandırılmışlardır (Panofsky, 2012:257).

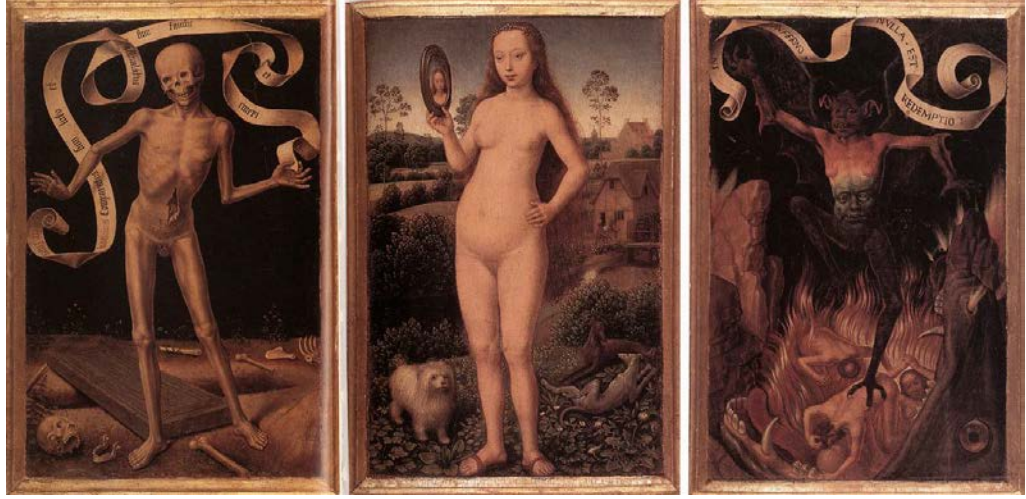
Dikey formatta yapılmış “Aşkın Büyüsü” adlı anonim resim iç mekanda kompozite edilmiştir (Görsel 11). Tek kaçış noktalı bir perspektifin söz konusu olduğu sahnede sağ ve sol planlara pencereler yerleştirilmiştir. Sağ pencereden görülen manzara bulunulan coğrafyaya ait ipuçları taşımaktadır. Resmin ortasına yerleştirilmiş kadın figürü sağ

bölüme doğru bir adım atmış olarak ve çıplak betimlenmiştir. Kolundan sarkan tül kalçasını dolanarak sol bacağını sarmaktadır. Bu bacağını saran tülün uçuşan görüntüsü atmış olduğu adıma dair bir hareket algısı oluştururken izleyicinin dikkatini çekmek istediği noktaya da vurgu yapmaktadır. Arka planda açılmış kapı eşiğinde duran erkek figür, belindeki kılıcı ve pabuçlarının sivriliğinin yaratmış olduğu maskülen tehditkarlığı ile kadına doğru bakmaktadır. Çıplak kadın, kızıl uzun dalgalı saçları, yüzündeki hafif gülümsemesi ile işine odaklanmıştır. Elindeki şişe ile kutuda bulunan erkeğin kalbine bir sıvı akıtmaktadır. Kadın erkeğe yaptığı bu aşk büyüsüyle onu baştan çıkartacak, bir taraftan doyumsuzluğu ile onu mutlu ederken diğer taraftan etkisi altına alarak kölesi yapacak ve mahvedecektir.

Erotizm çağrıştırmacı kadınsı göstergeler arasında yer alan sağ planda bulunan dış bükey ayna, şöminenin yanan ateşi, ön plandan erkeğin bulunduğu yere doğru serpilmiş güller, tavus kuşu yelpazesi, tabak içinde bulunan tatlılar şehvet ve günaha göndermeler yaparak işlenen temaya katkıda bulunmaktadır.

Kadın figürünün hemen sağında uyuyan bir köpek betimlenmiştir. Sadakat simgesi olarak görülen köpeğin varlığı bu kompozisyon da tartışmalı bir durum olarak görülmesi mümkündür. Sadakatının yanında leş yiyebilmesi nedeniyle Aztek kültüründe hayranlık uyandırmış olan köpek, öldükten sonra yer altı dünyasına giden sahibine yol gösterdiğine inanılan ruh kılavuzu olarak da bilinmektedir (Gibson, 2013:95). Bu anlamda köpeğin kadının ölüm ile olan ilişkisine ve dolayısıyla karanlık yönüne yaptığı bir ima olarak algılanabilir.

Arkada yer alan bir dolabın açık kapısından çeşitli metal kaplar görülmektedir. Dolabın üzerinde bulunan ahşap bir rafta yine cam içinde sıvılar, seramik, metal kutu ve kaplar, kitap gibi malzemeler yer almaktadır. Mekânın bu tür malzemelerle dolu olması kadının çok yönlülüğüne, mistik güçlerine ve cadı olarak düşünülmüş olmasına da güçlü bir argüman sağlamaktadır. Kadınlar büyü ve şeytani güçleri ile erkekleri kontrol altına alarak onlara istediklerini yaptırırlar, kötü yola sürüklerler. Bu anlamda resim, dikkat edilmesi gereken varlıklar olan kadınların cinsel güçleri ile baştan çıkarttıkları erkekleri büyüleri ile kontrol ettikleri üzerine göstergeler ile erkeğe uyarılarda bulunmaktadır.



Görsel 12. Hans Memling, “Dünyevi Güzellik ve İlahi Kurtuluş”, Her Kanatın Ölçüsü: 22 cm x 15 cm, Ahşap Panel Üzerine Yağlıboya, 1485, Güzel Sanatlar Müzesi, Strazburg, Fransa.

Dönemin resim kompozisyonları arasındaki alegorik örneklerden bir diğeri olan Memling’in triptiği on altıncı yüzyıla kadar popüler olmuş bir motiftir (Görsel 12). İzleyiciye kadın, şehvet, günah, ölüm gibi kavramların çağrıştırıldığı bir sahne sunmaktadır. Resmin orta bölümündeki sahnede çıplak bir kadın dönemin pastoral bir görünümü içersine yerleştirilmiştir. Ayakta betimlenmiş çıplak kadın figürü sol eli beline yerleştirilmiş şekilde izleyiciye bakmaktadır. Yukarı doğru kaldırmış olduğu sağ elinde bir ayna ve bu aynada kendi yansıması görülmektedir. Kendini beğenmişliğin ve Venüs’ün de sembollerinden biri olan el aynası Memling’in kompozisyonunda da farklı bir anlam taşımamaktadır. İzleyiciye kendini sunan öz güveni yüksek bir ölümcül kadın olarak betimlenen dişi güzelliği ve bitmek bilmeyen arzularıyla iblisin yoldaşdır, kötülüğe giden yolda erkeği mahveden ötekidir (Gibson, 2013:167). Ayna karmaşık bir semboldür. Hakikat, berraklık ve kendini incelemeyi temsil eder ve ruhu yansıtır. Işığı yansıtmamasından ötürü ayna hem güneş hem de ay ile ilişkilendirilmiştir (Wilkinson, 2014:238). Kadının ölüm ve yaşam ile olan ikircikli yapısını yansıtan önemli bir sembol olmuştur. Batı sanatında peyzaj, on altıncı yüzyılın sonuna kadar dış mekân sahneleri için uygun bir arka plan zemini sağlamıştır. Bu tür arka plan, doğa yorumları işlenen temanın geliştirilmesi ve bu temaya katkı sağlaması açısından önemli olmuştur. Resimdeki yeşil yapraklı ağaçlar, ön planda çiçeklenmiş bitki örtüsü, su değirmeni gibi elemanlar ile ilkbaharın çağrıştırılmış olması ile Venüs’e dair göndermelerde bulunmaktadır. Aynı zamanda arka plan peyzajının bereketli görüntüsü ile yeryüzündeki

cennet olarak tanımlanabilecek bir anımsama yaratan kompozisyon, Havva'nın Adem'i ayartarak günaha itmesini ve cennetten kovulmasını da hatırlatacak imalarda bulunuyor olabilir (Gomm, 2014:242).

Memling kadın figürünü elinde tuttuğu ayna ile betimlemiş, kadının güzelliğinden duyduğu kibiri yansıtırken onu izleyiciye doğru attığı utanmaz bakışları ile yansıtarak erotik bir seyir nesnesi haline getirmiştir. Utanma duygusunun yoksunluğu kadın figürünün ahlaksız bir çerçevede ele alınmasına vurgu yapmıştır. Genellikle kompozisyonlarda sadakat sembolü olarak yer alan köpeklerin bu sahnede sağ taraftaki tazılar ile birlikte farklı bir anlama hizmet etmekte olduğu düşünülebilir. Bu av için kullanılan bu tür köpekler, Dominikenleri yansıtmakla birlikte özellikle siyah ve beyaz olarak betimlenmiş olanlar tanrının tazıları olarak adlandırılmışlardır. Dolayısıyla resimdeki kadının, cehenneme sürükleyen tehlikeli bir varlığı yansıttığı düşünüldüğünde, bir erkek avcısı olduğuna da işaret ettiği söylenebilir (Gomm, 2014:212).

Sağ paneldeki iblis kötülüğün tecellisidir. Melez bir vücuda sahip olmasının yanında düşmüş meleklerin kanatlarına sahip olan iblis, çatal tırnaklı, boynuzları ve hayvani kulakları en önemlisi kadınsal özelliklere atfen göğüslere sahiptir. İblisin büyük bir yaratığın alevli ağzına doğru insanları attığı görülmektedir (Gibson, 2013:201). İblis de bulunan boynuzlar, Kelt Tanrısı Kerunos'un boynuzlarıdır. Hristiyanlık şeytani yaratırken Yunan ve Roma gibi Kelt mitlerinden de imgeler almıştır. Dini öğreti ve yaratılarına bu imgeleri ekleyerek kötülüğün sembolleri haline getirmiştir. Böylelikle pagan inançları, tanrıça ve tanrılarını itibardan düşürmüşlerdir (Wilkinson, 2014:190). Dünyevi zevklere düşkünlüğün şeytani bir kandırmaca olduğu, kadının ayartan tutkusunun tehlikelerini görsel sembollerle izleyiciye ileten resim, kadın figürünü yine yedi ölümcül günahın biri olan şehvetin alegorik biçimde anlatılmasında kullanılmıştır. Kurtuluşa giden yolun bu olmadığı orta bölümdeki kadının iştah açıcı görüntüsü, sağ kanatta yer alan Şeytan, sol kanatta yer alan Ölüm ile çevrili ürkütücü bir sahne ile anlatılmak istenmiştir. Baştan çıkarıcı güzelliğin tehlikelerine karşı bir uyarı niteliği taşıyan resim, dünyevi zevklerin tutkuların, aşkın gelip geçiciliğine vurgu yapmış olması bağlamında bir vanitas olarak değerlendirilebilir. Natürmort olarak da rastlanan vanitalarda kullanılan nesnelere hedeflenen seyirciyi hayatın kısılalığı ve kırılğanlığı

üzerinde tefekküre yönelmektedir. Kafatasları, zamanı ölçen aletler, halen yanan ya da sönmüş ama dumanı tüten mumlar, yalnızca bir anlığına var olan sabun köpükleri, en gür hallerinde görülen ya da solmaya başlayan çiçekler, çürümek üzere olan olgun meyveler, nadir bulunan deniz kabukları, mücevherler, gümüş levhalar, lüks mallar, cüzdanlar, altın sikkeler, dünyevi hazinelerin boşluğunu ve beyhudeliğini ifade etmektedir (Leppert, 2009:124).



Görsel 13. Botticelli, “Venüs ve Mars”, 69 cm x 173 cm, Panel Üzerine Tempera, 1483, Ulusal Galeri, Londra, İngiltere.

Yunan ve Roma mitolojisinde yer alan güçlü savaş tanrısı Mars ile baştan çıkarıcı aşk tanrıçası Venüs’ün arasındaki tutkulu ilişki, erkeklik ve kadınlık, saldırganlık ve edilgenlik gibi birbirine zıt ve birbirini çeken ilkeleri yansıtmaları açısından Rönesans’ın alegorik kompozisyonları için ideal bir konu olmuştur (Gibson, 2013:166). Botticelli tarafından yapılmış “Venüs ve Mars” isimli resmi Cassone olarak adlandırılan çeyiz sandığı ya da Spalliera denilen yatak başlığı üzerine yapılmış olduğu tahmin edilmektedir (Görsel 13). Yatay dikdörtgen formatta olan söz konusu resim Vespucci ailesi için yapılmıştır. Venüs için kullanılan model Simonetta Cattaneo ve eşi Marco Vespucci için yapılmış bir düğün hediyesi olduğu düşünülmektedir. Venüs örgülü saçları ve işlemeli beyaz elbisesiyle görülürken Mars ise neredeyse çıplak bir halde sağ tarafta yer almaktadır. Aşk tanrıçası Venüs uyanık kendinden emin bir halde Mars’a bakmaktadır. Üç satır, savaş tanrısı Mars’ın başlığını ve mızrağını kuşanmış oynarken en sağdaki ise elindeki deniz kabuğu ile Mars’ı uyandırmaya çalışır görünmektedir.

Bununla birlikte başının etrafında uçuşan yaban arıları da Mars'ın kendinden geçmiş bu haline daha da vurgu yapmaktadır. Bu anın izleyiciye aktardığı izlenim, aslında Mars'ın bu rahatsızlık verecek davranışlar karşısında uyanamayacak kadar kendinden geçmiş olduğudur. Bunun nedeni sağ planda yer alan dördüncü satirin elinde betimlenmiş olan halüsinogen meyvedir denebilir. Venüs Mars'ı baştan çıkarıcılığı ile etkisi altına almış, bununla birlikte Mars bu bitkiyle pasivize edilerek onu savunmasız bir hale getirmiştir. Uykuya dalmış olan Mars kandırılmış, güçlü savaş tanrısının bütün güçleri elinden alınmış, satirlerin eğlencesi haline gelmiştir.



Görsel 14. Piero di Cosimo, "Venüs, Mars ve Cupid", 72 cm x 182 cm, Panel Üzerine Yağlıboya, 1490, Staatliche Müzesi, Berlin, Almanya.

Yaprak dökmeyen mersin, defne gibi bitkiler ile çevrili karakterlerin arka planında Floransa kentinin Arno nehri yakınındaki dağ manzarası görülmektedir. Birbirlerine zıt yönde yerleştirilmiş figürler mitolojik bir yasak aşka gönderme yapan kurgu içersindedirler. Topal demirci Vulcan ile evli olan aşk tanrıçası Venüs kocasını Mars ile aldatmaktadır. Venüs uyanık, Mars sevişme sonrası uyuyakalmış bir pozisyonda kurgulanmıştır. Aşk ve cinselliğin, savaş da dahil olmak üzere her şeyi yenebilecek güce sahip olduğu anlamı barındırdığı söylenebilecek resimde yaban arıları da yasak aşkın acıtıcı ve trajik sonuna işaret eder gibidirler. Kadının tehlikeli bir varlık olması ile alakalı olarak küçük şeytani yaratıklar olarak değerlendirilebilecek satirler, Mars'ın bulunduğu yöne doğru tuttıkları mızrak ile fallus bir göndermede bulunmaktadır. Botticelli Venüs'ün dönemin modasına uygun pahalı bir elbise içersinde erkeği alt edici güzelliği ve çekiciliği ile betimlemiştir. Venüs karşı konulamayan baştan çıkarıcılığı ile Mars'ı savunmasız hale getirmiş bütün gücünü elinden alarak onu uyutmuştur. Bir

önceki resimde olduğu gibi alegorik kompozisyonlarda erkeği kötü sona sürükleyen kötü ilk arketip kadın olan Havva'ya gönderme yapmış olma olasılığını ortaya koymaktadır. Yasak meyve kadın tarafından baştan çıkarılan erkeğe yedirilmiştir.

Cosimo'nun aynı öyküyü sahnelediği “Venüs, Mars ve Cupid” adlı resimde ise Venüs, Botticelli'nin tersine çıplak olarak yansıtılmıştır (Görsel 14). Bacaklarının arasında toplanmış örtü vücut hatlarına özellikle cinsel organına yaptığı vurgu açısından dikkat çekicidir:

“Erotizm ve çıplaklık ilişkisi yalın, doğal olan çıplak beden ile değil, çoğunlukla erotizmi ortaya çıkaracak şekilde düzenlenmiş, bir anlamda yeniden kurulmuş bir beden dolayısıyla kendini gösterebilmektedir. Beden, çıplaklık ve giyiniklik arasında bir yerde, duruşuyla, bulunduğu mekânla ve sunuluş şekli ile erotik bir algılamaya neden olabilmektedir. Giyim, bedeni erotik bir nesneye dönüştürmek için kullanılan bir araç durumuna gelebilir. Bu durumda çıplaklık yalnızca giysisiz olma durumu değildir. Örtünme amaçlı giyinmenin dışında, beden hatlarını ortaya çıkaracak, böylelikle bedeni gösterecek şekilde giyinme arasında fark vardır. Bedeni gösterecek şekilde örten giysi, giysisizlik durumundan daha fazla bir çıplaklığı barındırmaktadır (Karasu, 2006:12).

Bu açıdan Botticelli'nin Venüs figürü giysili olmasına karşın elbisesinin vücut hatlarına yaptığı vurgu ile dikkatleri bedeninin üzerine çektiği açıktır.

“Çıplaklık ve erotizm ilişkisi, bedenin doğal durumundan çok, erotik çağrışımlara yol açacak türde giyinme ve beden davranışlarıyla ilgilidir. Giyinme, bedenin doğal çıplaklığından, basit olarak giysisiz olma hâline daha fazla erotik algıya yol açmaktadır. Bu nedenle çıplaklık kendisini çağrıştıran kavramlarla, kendisinden daha erotik bir hâl almaktadır. Erotizm ve çıplaklık ilişkisi özellikle kadın bedenin meta hâline getirilerek ve yeniden üretilip piyasaya sunulması yoluyla kendini var etmektedir. Kadın bedeni, erkek bakışını kışkırtacak şekilde yeniden üretilen bir alan olmuş ve erotik bir imge hâline gelmiştir” (Karasu, 2006:13).

Mantegna'nın “Pallas'ın Erdem Bahçesinden Zaafları Kovması” isimli eseri İtalyan Rönesans'ında önemli bir sanat hamisi olan İsabella d'Este tarafından sipariş verilmiştir (Görsel 15). 1490 yılında “Studiolo Castello di San Giorgio” da bulunan odası için istediği bu resim o dönem entelektüel faaliyetler için ayrılan “Studiolo” ya asılmak üzere sipariş verilmiştir.

Mantegna'nın “Pallas'ın Erdem Bahçesinden Zaafları Kovması” isimli tablosunda biçimsiz tuhaf varlıklar olarak tasvir edilmiş zaafların kaynadığı gölcüğüyle kapalı bir bahçe görülür (Görsel 15). Bir grup Cupid'in ardından bilgelik ve savaş tanrısı Pallas, miğferi, zırhı, mızrağı ve kalkanını kuşanmış zaafları kovarak gölü erdem bahçesine

dönüştürmek için hızlıca gelmektedir. Zaaflar tembellik, açgözlülük, nankörlük, nefret, cehalettir. Karabasan gibi kolsuz bir figürle temsil edilen tembellik, ebedi nefret, sahtekarlık ve kötü niyet olarak sembolleşmiştir. Bu durum izleyiciyi tembelliğin yerine entelektüel düşünceyi koyma yönünde uyarılmaktadır (Wilkinson, 2014:247). Bitki örtüsü ile oluşturulmuş kemerlerle ayrılmış olan resmin sol arka planından hikayenin yer aldığı ön plana geçiş yapan kanatlı Cupid'ler telaşlı bir şekilde Pallas'a bakmaktadırlar. Kırmızı pelerinli Pan kucağındaki bebek panlarla birlikte panik bir halde kaçırmaktadırlar. Mavi ile yeşil giysili kadınlar Diana ve İffet olarak düşünülmektedir (Gomm, 2014:233).



Görsel 15. Andrea Mantegna, “Pallas’ın Erdem Bahçesinden Zaafları Kovması”,160 cm x 192 cm, Panel Üzerine Yağlıboya, 1502, Louvre Müzesi, Paris, Fransa.

Pallas’ın taş duvarın arkasında hapsedilmiş erdemlerin annesini kurtararak erdem bahçesini kötülüklerden temizleme görevleri resmin tam sağında uçuşan kâğıt da yazılı olarak verilmiştir (Wilkinson, 2014:247). Gökyüzünden yeryüzü doğru inen bulut da “Cennetin İlahi Yoldaşları” üç kadın figürü ile kişileştirilmiştir. Mavi giysili elinde bir kılıç ve terazi tutan figür adaleti, sütun taşıyan kırmızı giysili ve aslan şapkalı figür dayanıklılığı ve iki sürahi tutan yeşil giysili figür ölçülü olmayı temsil etmektedir. Bu erdemler bahçenin zaaflardan arındırılmasıyla birlikte bir bulut içinde tekrar geri

dönmektedirler (Wilkinson, 2014:247). Sahnenin tam sağında yer alan kilolu bedeniyle cehaleti temsil eden figür, nankörlüğü ve sarkık göğüsleriyle cimriliği temsil eden iki figür tarafından taşınmaktadır. Bu grubun sağında ise bir satir ile kentaur şehvetli aşkın çıplak figürü olan Venüs'ü taşımaktadırlar. Omuzlarında kötülüklerle dolu bir çanta olan maymun nefreti, kötü niyeti, dolandırıcılığı simgelerken, miskinliği temsil eden figür bir iple kolları olmayan tembelliği çekmektedir. İnancın putperestliğe, alçak gönüllülüğün kibire, iffetin şehvete karşı savaş açtığı sahnede erdemler, kötü alışkanlıklar ile savaşırken görülmektedir (Gomm, 2014:233). Erdem ve zaafların kadın figürleri ile kişilik bulunduğu bu resimde dünyevi tutku ve arzuların olumsuz sonuçları olabileceği ile ilgili göndermeler bulunmaktadır. Kemerlerden çıkan kanatlı Cupid'ler ve aşk tanrıçasının okları şehvete davetiye çıkarmaktadır. Satir, şehvet ve yasadışı her türlü cinsel davranışları simgelemektedir. Tembelliği temsil eden kadın kolları olmayan yaşlı ve çirkin bir figür ile ifade edilmiştir. Ona liderlik eden başka ürpertici bir kadının üzerinde kıskançlık yazmaktadır. Hermafrodit bir maymun, üzerinde kurdelelerle bağlanmış kötülük tohumları içeren ebedi nefret, dolandırıcılık ve kötülük yazan küçük keseler taşımaktadır. Hayvani şehvet ve vahşiliğin sembolü Sentaur'un üzerinde, altın yay taşıyan ebedi dişilik simgesi Venüs, oldukça baştan çıkarıcı bir halde gösterilmiştir. Hemen önünde ise nankörlük, cehalet, açgözlülüğün kişilik bulunduğu bandana ve taç takılı üçlü figür grubu görülmektedir. Baykuş yüzlü Cupid'ler doğaüstü varlıkları ve cinleri temsil ederek olumsuz anlam taşımaktadırlar. Bulutların arasında erdemleri engellemeye çalışan başka tanrısal yüzler görülmektedir (Messadié, 1999:418).

Mantegna, "Pallas'ın Erdem Bahçesinden Zaafları Kovması" adlı bu resminde insanlar için olumsuz görülen bütün kötü özellikleri kadın karakterleri üzerinden anlatmıştır. Bununla birlikte tanrı tarafından ceza olarak gönderildiği düşünülen hastalıklar ya da psikolojik sorunlar yine kötü kadın figürleri üzerinden kişilik bulmuştur.

Lucas Cranach the Elder'in resmine konu olarak seçtiği "Heracles ve Omphale" öyküsü sanatçıların kadının cinsel gücünün tehlikelerini anlatmak için kullandıkları popüler bir konu olmuştur (Görsel 16). Hikayede bir kötü kadın örneği Omphale'nin cinsel cazibesini kullanarak Heracles gibi güçlü bir savaşçıyı nasıl oyuncağı haline getirdiği yansıtılır. Sahnede görülen kadının hakimiyetine karşı erkeğin zayıflığı eğitici ve uyarıcı bir görsel ifade taşımaktadır. Yunan mitinin konusu şöyledir: "Heracles Yunan

boylarının ve özellikle Dorların kahramanlığa olan bakış açılarını kişiliğinde toplayan ulusal bir kahramandır. Aynı zamanda erkeğin doğaya karşı yenilmez, saldırgan ve dayanma gücünü simgeler. Onun yaptığı işler hep iyiye dönüktür. Doğanın insanın başına saldırdığı afet ve musibetleri yok etmekle insanlığa sonsuz iyiliği dokunmaktadır. Heracles kahraman olmayı kendi seçmemiştir, Tanrı vergisi kuvvetinden mutlu değildir ve bu gücünü kontrol edemediği için istemeyerek suç işler ve dengeyi bir türlü bulamayıp kendinden geçerek çıldıracak gibi olur (Erhat, 2003:137).



Görsel 16. Lucas Cranach the Elder , “Heracles ve Omphale”, 82 cm x 118.9 cm, Ahşap Panel Üzerine Yağlıboya, 1537, Herzog Anton Ulrich Müzesi, Braunschweig, Almanya.

Heracles çıldırıp İphitos’u istemeyerek öldürünce bu suçtan nasıl arınacağını öğrenmek için Delphoi’deki Apollon tapınağına başvurur. Bilici de üç yıl köle olarak çalışması gerektiğini söyler. Lydia kralı Tmolos’un dul karısı Omphale Heracles’i satın alır, ona bir çok iş gördürür, ayrıca koca olarak da kullanır” (Erhat, 2003:228). Heracles’i kadın kılığına sokarak yün eğirten Omphale resmin sağ planında süslü şapkasıyla izleyiciye doğru bakmaktadır. Opmhale’nin süslü şapkası onun otorite ve gücünün de simgesi gibidir (Wilkonson, 2014:250). Ressam Yunan mitini kendi yaşadığı döneme uyarladığından Heracles, Omphale ve diğer kadın figürler, dönemin Alman kostümleri içinde betimlenmiştir.



Görsel 17. Abraham Janssens, “Hercul ve Omphale”, 150 cm x 190 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1607, Ulusal Galeri, Kopenhag, Danimarka.

Yunan mitolojisinde Heracles, Roma mitolojisinde Hercul olarak bilinen yarı tanrı erkek karakter ve onun Omphale ile olan hikayesi Flamanlı sanatçı Abraham Janssens tarafından da yorumlanmıştır (Görsel 17). Coşkulu, duygusal ve etkileyici İtalyan tarzını yansıtan erotik figürler özellikle Flaman resimlerinde de popüler hale gelmiştir. Flaman resminin bu anlamdaki ilk örneği sayılan söz konusu resim klasik konusu ve duygusal tasviri ile dikkat çekmektedir. Bu sahnede kraliçe Omphale, Pan ile sevişirken Hercul’e yakalanmıştır. Şık bir yatak odası atmosferinde öfkeli Hercul, aşıklarını yatakta yakaladıktan sonra Pan’ı öfkeyle tekmelemiştir. Kraliçenin üzerine düşen ışık, çıplak ve şehvetli bedenini vurgulamaktadır. Şeffaf altın rengindeki eşarp sol kolundan ve bacaklarının arasından akarak cinsel organını kapatmaktadır. Hemen ayak ucunda duran mask, aldatma ve ahlaksızlık sembolü olarak yer almaktadır (Wilkonson, 2014:270).

Omphale’nin cinsel çekiciliği Hercul’ün onun esiri olmasına neden olmuştur. Janssen toplumsal rolleri ters yüz eden bir konu seçmiştir. Janssen’in sahnesinde söz konusu olan erkeğin köle olması, ataerkil toplumun yapısına ters bir anlayış yansıtmaktadır. Lidya kraliçesi Omphale, Hercul’ü yıllarca cinsel bir köle olarak kullanmış, kadın kılığında çalıştırmış ve yün eğirtmiştir. Omphale cinselliği ile Hercul’ü yenmiş, onu kendine köle etmiştir. Ataerkil toplumda kadınların erkekler üzerinde tahakkümü söz

konusu değildir. Tarihsel olarak da bakıldığında kadınların ataerkil boyunduruk altında olduğu hukuken de kanıtlanmıştır. Bu gibi rollerin ters yüz edildiği betimlemelerde erkeklerin fiziksel olarak bir kadın tarafından etkisiz hale getirilmesi kadının ölümcül kadın oluşuna yapılan bir göndermedir.



Görsel 18. Georges del la Tour, “Falcı”, 102 cm x 123 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1630, Metropolitan Sanat Müzesi, New York, ABD.

Georges del la Tour’un, ‘Falcı’ resminde yer alan Falcı ve Kumarbaz gibi tipler dönemin Fransız, İtalyan ve Hollandalı ressamı arasında popüler bir konudur (Görsel 18). Kompozisyonlardaki karakterler İtalyan komedi sanatı Comedia dell’Arte’nin komik tiplerinden ve randevu evlerinden esinlenerek oluşturulmuştur. Ressamın etkilendiği bu dönemin popüler temaları geniş bir analogi sunmaktadır. Ressamın kullandığı bu tipler bir çok resminde benzer karakterler olarak izleyicinin karşısına çıkmaktadır. Bu anlamda belirli tiplerin belirli anlamlara geldiği ve bu anlamların o dönem gündelik yaşamında önemli bir yer tuttuğu söylenebilir. Hersey “Cazibenin Evrimi” adlı kitabında antik Yunan’dan beri gelen beden betimlemesi üzerinde durmaktadır. Özellikle bedenin baş ve yüz gibi belli başlı parçalarının düşünürler ve bilim adamlarınca sınıflandırıldığına altını çizerek fizyognomi fenolojisi gibi bilime

dönüştürüldüğünden bahsetmektedir. Bu bilimsel bakış açılarının her ikisi de yüz ve başın fiziki konturlarının içinde gizlenen kişiliği açığa çıkardığı varsayımına dayanmaktadır.

Lombroso ve Ferrero, bedenlerin kafatası sığalarını, göz çukuru indekslerini, altçene ağırlığını ölçerek, kadınların normal-yozlaşmış, atavistik-evrimleşmiş, doğuştan fahişekatil ya da doğuştan normal olup olmadıklarına ilişkin bulguları ortaya koymuşlardır (Hersey, 2003:204). Bu bağlamda resimdeki beyaz başlıklı Bohemyalı kadının yüzü oval bir şekil çizmektedir. Bu ovallik içinde bulunan iri gözler, küçük dudaklar, kötülük habercisi olarak görülen, gizem ve korku yaratan Ay'ın karanlık görünümünü hatırlatmaktadır. O dönemdeki anlayışa göre gözler ve yüzler hem erdem, hem de kötülüğün sembolü olmuştur. Bu anlamda resimdeki yüzler, büründükleri kişilikleri her şeyiyle yansıtmaktadırlar (Akbulut, 2006:266-272).

Zengin bir asilzadeyi işaret eden erkek figürü, çevresini kuşatan sıradan kadınlar ve çingene bir falcı kadın tarafından kandırılmak üzeredir. Soylu adam ve Çingene falcı kadın arasında tüm dikkatini erkek üzerinde yoğunlaştırmış olan beyaz başlıklı bir kadın yer almaktadır. Yine bu erkek figürün sol tarafında ona doğru harekete geçmiş iki kadın figür daha bulunmaktadır. Falcı kadın adamdan aldığı parayı elinde tutmaktadır. Adamın uzattığı elinden biraz sonra fal bakacaktır. Çingene kadına bakan adam tedirgin ve meraklı gözlerle falcıya bakmaktadır. Erkek de dahil tüm figürlerin duruşları temkinli bir bekleyiş içinde olduklarını hissettirmektedir. Çünkü erkek etrafını saran bu kadınların tuzağına düşmek üzeredir. Bu nedenle bakış beş figürlü bu kompozisyonda erkek figürünün üzerinde toplanmıştır. Kadın figürlerin yerleştirilme biçimi ve duruş yönleri bu duruma hizmet etmektedir. Erkeğin temkinli ve güvensiz bakışları falcıya odaklıdır. Falcının elbisesi üzerinde iki yırtıcı kuş figürü ve savunmasız tavşanlar kompozisyonun genel içeriğine sembolik katkılar sağlamaktadır. Bununla birlikte erkeğin üzerindeki kıyafetin belinde yer alan kurdeleden sarkan toplar ise onun cinsel organına yapılmış bir gönderme olarak yorumlanabilir. Erkek, kadınlar tarafından kandırılmak üzeredir. Beyaz başlıklı kadın, adamın pahalı ziynet eşyasının zincirini kesmektedir. İzleyiciye dönük olarak yerleştirilmiş kadın ise adamın cebinden kesesini almaktadır.



Görsel 19. Jan Miense Molenaer “Vanitas Alegorisi”, 102 cm x 127 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1633, Toledo Müzesi, Toledo, İspanya.

Molenaer’in “Vanitas Alegorisi” adlı resmi ev içi mekanda kurgulanmış olup elinde bir ayna tutmakta olan kadın, lüks bir yaşamın içinde olduğunu gösteren gösterişli giysi ve eşyaları ile hayatın sahte yönlerine dair izlenimler vermektedir (Görsel 19). Başının arkasında goblen bir halı kadın dünyasının süslü baştan çıkarıcı fakat gerçek olmayan acınası gerçeklerine göndermelerde bulunmaktadır. Ayağı bir kafatası üzerinde durmaktadır. Bu kibirin ve dünyanın kısıtlılığını anlatan en yaygın sembollerden birisidir. Her ayrıntının ve sembolün ahlaki bir öğreti aktardığı resimde ölümün kaçınılmazlığı ve dünyevi zevklerin boşluğu anlatılmaktadır. Vanitas teması ile ilgili bir çok detay taşıyan resimde, kabartmalı ve altın yaldızlı deri koltuk, ithal Türk halısı, mücevherlerin dolup taşırdığı kutu, dantel ve altın işlemeli saten elbise ve kadifeler dikkati çekmektedir.

Genellikle natüremort şeklinde kurgulanan ‘vanitas’ resimlerinde kafatasları, masa, duvar, cep ve kum saatleri gibi zamanı ölçen aletler, halen yanan ya da sönmüş ama dumanı tüten mumlar, en gür hallerinde ve solmaya başlayan çiçekler, çürümek üzere olan olgun meyveler kullanarak, dünyevi hazinelerin boşluğuna, hayatın kısıtlılığın işaret etmektedir. Ayrıca bu tür resimlere “Vanitas Vanitatis”, Vanitas Vanitatis Et Omnia Vanitas” (Boşların boşu, boşların boşu ve her şey boş), “Homa Bulla”, (İnsan

bir köpükten ibarettir), “Mors Omnia Vincit”, (Ölüm her şeyde de galip gelir) ve “Memento Mori” (Öleceğinizi hatırlayın) vecizeleri de eklenmektedir (Leppert, 2009:86-87).

Kompozisyondaki ana figür kırmızı ve yeşil kontrastından oluşan kostümüyle masumane bakışlarına rağmen baştan çıkarıcı dişiliği ile izleyiciye doğru bakmaktadır. Sol elinde süslü çerçeveli bir ayna tutarken, ayağı da bir kafatasının üzerinde durmaktadır. Uzun sarı saçları yaşlı hizmetlisi tarafından taranmaktadır. Bu ikili figürün karşısında neşeli bir çocuk figürü, elindeki oyuncacı ile iletişim kurmaya çalışır pozisyonda betimlenmiştir. Pahalı eşyaların olduğu odada duvara yerleştirilmiş müzik aletleri soldan sağa viyolonsel, violin, obuaya benzer bir çalgı olan shawm, ud, flüt ve çello görülmektedir. Müzik her çağda aşk ve cinsellik ile ilgili olmuştur. Örneğin Phrygia kökenli Ana Tanrıça tapımlarında ve esrime törenlerinde rastladığımız insanları kendinden geçiren müzik aletleri burada duyulara seslenen bir arka plan oluşturmaktadırlar. Bunların varlığı sadece dünyevi bir lüksü değil tensel zevkleri de çağrıştırmak ahlaki tavırlara göndermede bulunduğunu düşünmek olasıdır. Resimdeki maymun insanlığın hem köleliğini, hem de gönüllüğünü temsil ederken aynı zamanda günaha teşvik aracı olarak da gösterilmektedir. Çocuğun elindeki baloncuk yapan oyuncak “Homa Bulla” (İnsan bir köpükten ibarettir) sözünü ima ederek insanın ömrünün kısıllığını işaret etmektedir. Resmin odak noktası olan genç kadının da iyi giyimli yardımcısı tarafından taranan saçları, Mecdelli Meryem’in tövbekar oluşundan sonraki toplanmamış saçlarını anımsatırlar. Bununla birlikte hizmetlinin elindeki H biçimli tarak, Rönesans’da bir kadına aşk hediyesi olarak verilen, Geç Ortaçağ Avrupa’sında da özellikle Fransa ve İtalya’da şövalyelerin arzuladıkları kadınlara gönderdikleri popüler bir armağan olduğu bilinmektedir.

Kompozisyonda yer alan kadın figür çıplak olarak betimlenmemiştir. Fakat izleyiciye bakarak onunla bir dialektik içinde olan bu kadın figürün elbisesinin beyaz dantelli bölümü cinsel bir gösterge niteliği taşıyan ve bu amaca hizmet eden kıvrımlara sahiptir.

Giydirilerek teşhir edilen beden, ahlaksızlığı perdeleyerek kabul edilebilir bir zemine taşımıştır. Bunun sonucu olarak giyinik durumda olan beden için neredeyse her şey serbesttir ve yaptıkları edepsizlik olarak nitelendirilmez. (...) Deri bedeni saran bir örtü olarak kabul edilirse, giysi bedeninin toplumsal niteliği ile ilişkili olarak onu açığa çıkaran bir gösteren olarak kabul edilebilir. (...) Bedenin farklı açılardan değerlendirilmesi giyinmenin analizi ile mümkündür. Bedeni

örtmesinin yanında giysi, aynı zamanda bedeni teşhir eden çift anlam içeriğine sahip bir kavramdır. Kimliğe ilişkin bilgiler içermesi ile giysi tam anlamıyla bir örtünmeye yol açmamaktadır. Kimi durumlarda bedeni örtmekten çok açığa çıkarmaktadır (Karasu, 2006:12).

Ayna, bu beyaz dantelli kumaş kıvrımlarının tam ortasında durmaktadır. İzleyicinin bakışları, bu kumaş parçasından aşağıya doğru indiğinde bir kafatası ile karşılaşmaktadır. Bu durum kadının ölümcül cinsel gücüne yapılan bir atıftır. Elinde tuttuğu yüzük iki anlamı olabileceğini düşündürmektedir. Bunlardan birisi evlilik teklifi almış olabileceği ihtimali, diğeri ise sadık olmayan bir eş ihtimalidir. Her iki durumda da bir erkeğin varlığı söz konusudur. Kadının sonu gelmez istek, arzularıyla baştan çıkardığı erkeği güçten düşürecek ve tehlikelere maruz bırakacaktır. Kadının, hayat verme ayrıcalığının yanı sıra sahip olduğu gizemli güçleri ile kötü sona sürükleyiciliği söz konusu göstergelerle erkeklere bir uyarı olarak sunulmuştur.



Görsel 20. Jan Steen, “Lüksten Sakının”, 1.05 m x 1.45 m, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1663, Sanat Tarihi Müzesi, Viyana, Avusturya.

Steen’in “Lüksten Sakının” adlı kompozisyonu iç mekân olarak düzenlenmiş, mutfak ya da yemek odası olarak kurgulanmış görülmektedir (Görsel 20). Gün içindeki bir saati işaret eden ışık, solda bulunan pencereden girerek odayı aydınlatmaktadır. Resmin ana figürü olan kadın sarı elbisesiyle oturur vaziyette izleyiciye bakmaktadır. Hemen sağında kadının sol bacağı dizinin üzerinde oturur vaziyette bir erkek figürü arkasında siyahlar içinde ayakta duran kadına bakmaktadır. Kadının hemen üstünde bir maymun

duvar saati ile oynamaktadır. Ayakta siyah giysi içindeki kadın sağında duran koyu renk giysili ve şapkalı elinde bir kitap tutan erkek figürüne bir şeyler anlatmaktadır. Adamın omuzlarındaki ördek, bakışı sola doğru yönlendirmektedir. Hemen üstünde tavandan aşağıya sarkıtılmış bir sepet içinde bir kılıç sağdan sola doğru yönlendirilmiştir. En öndeki sarı giysili kadın figürünün hemen arkasında keman çalan bir erkek figürü duvardaki gömme dolaptaki eşyalarla oynayan kız çocuğu ile bakışmaktadır. Onun önündeki erkek çocuk ise elindeki oyuncağını üfleyerek onun hemen önündeki kadını uyandırmaya çalışmaktadır.

Ev içini konu alan tabloların taşıdığı diğer bir ahlaki mesaj, çocukların eğitimine yöneliktir. Calvinci öğretisi herkesin İncil'i kendi başına okuması, Hıristiyanlığın gereklerini doğrudan kendilerinin aracısız bir şekilde öğrenmesi gerektiğini ve bu açıdan kilisenin kurumsallığı dışında dini eğitimin evlerde verilmesini vaaz eder. Okuma yazma bu açıdan gittikçe daha önemli bir hale gelir ve çalışkanlığı, tutumlu olmayı ve düzeni vurgulayan ahlaki eğitim ev halkının temel kaygılarından birini oluşturur. Çocukların eğitiminin en önemli noktalarından biri onlara öğrenmenin önemini aşlamak ve oynamaktansa çalışmalarının gerekli olduğunu öğretmektir. Hollanda resimlerindeki çocuk temsilleri bu tür eğitici mesajların alegorilerini oluştururlar. İnsan hayatının bir parçası olarak çocukluğun kutlanmasına işaret eden değil, yetişkinlere nasıl çocuk yetiştirileceğini gösteren belgelerdir. Bu tür ahlaki ve pedagojik mesajlar içeren tabloların merkezinde anne ve çocuk ikilisi bulunur. Anne ev içi eğitimde, toplumsal ve dini kodları ve gelenekleri çocuğa aşıl原因 ve bu açıdan da Hollanda toplumunun değerlerini öteki kuşaklara ileten en önemli kişi olarak görülür. Bu tablolar ideal olan davranışlarla, istenmeyen davranışlar arasındaki karşıtlığı vurgulayarak çocuk eğitimine dair imgesel birer kateşizm oluştururlar (Çeler, 2012: 80).

Pencerenin önündeki masada tabaktaki yiyeceklerden yiyen bir köpek ve sol ön planda küçük bir çocuk bir elinde kaşık diğer elinde inciden yapılmış bir kolye ile oynamaktadır.

17. yüzyılda Hollanda'da evlerin iç mekânlarını konu alan resimler genellikle gündelik hayata dair basit göndermeler gibi görünmelerine rağmen, aslında temizlik ve çalışkanlık erdeminin yüceltilmesi üzerinde duran ahlaksal alegorilerdir de. Örneğin Jan Steen'in tabloları genelde yere saçılmış oyun kağıtları, mutfak malzemeleri, yumurta kabuklarıyla betimlenen tam bir karmaşa ve düzensizlik halini temsil ederler ve böylece düzensizlik ile günah arasındaki bağlantı konusunda açık ahlaki mesajlar taşırlar. Jan Steen'in tabloları öylesine güçlü bir ahlaki anlam taşır ki, Hollandacada bir deyim olarak yerleşmiştir ve bugün de hala kullanılmaktadır: "Een Huishouden van Jan Steen" şeklindeki bu deyim Türkçe karşılığı "Bir Jan Steen Evi"dir. Deyiş dağımık ve düzensiz yerleri tanımlamak için kullanılır ve bir ayıplama ve yerme anlamını taşımaktadır (Çeler, 2012:79).

Steen'in "Lüksten Sakının" isimli bu eseri içinde barındırdığı bir çok sembol ile görünenin altına sakladığı ahlaki mesajları izleyiciye iletmeyi çok iyi bir şekilde başarmaktadır. Resmin ana figürü olan sarı giysili kadın çıplak olmasına karşın

giysisinin vücudunu sarması açısından kadın cinselliğine erotik göndermelerde bulunmaktadır. Barthes'ın dediği gibi “Beden giysi bağlamında okunabilir, giysi duyumsadığımız şeyin gösterene dönüşmesidir” (Karasu, 2006:5). Bacakları açık olarak betimlenmiş olması nedeniyle bir ters V şekli oluşturan duruşu kadınlık organına doğru bir yönlendirmede bulunmaktadır. Giysisinin bacakları arasında oluşturmuş olduğu yarığın tam ortasında duran adamın sol bacağı aslında erkekliğine yapılan fallus bir göndermedir. Kadının giysisinin oluşturduğu yarığa, erkeğin ayağının yerleştirilmiş olması tesadüfi değil, cinsel bir etkinliğin ahlaki çerçevedeki göstergeler ile sanatçının anlatmak için başvurduğu bir çabadır. Erkeğin bacakları arasına yerleştirilmiş olan kadının elindeki şarap kadehi bir anlamda onun rahmini sembolize ederken erkeğin ceket düğmelerinin bir kısmının açık diğerlerinin açılmak üzere ve kadehin içersine dökülecek algısı yaratan duruşları adeta orgazm öncesi anı işaret eder gibidir. Şehvet ve aşka gönderme yapan elindeki güllerle kendinden geçme anı erkeğin mutluluğunu ve iktidarını temsil ederken aynı zamanda arkasındaki iki figürün diyaloguna müdahil olmuş görüntüsüyle de dış dünyadan bağlarını koparmadığını etrafında olup bitenleri kontrol altında tutmaya çabası içinde olduğunu hissettirmektedir.

Arkadaki siyahlı kadın ve erkek ciddi görünümüleriyle öndeki zevk ve mutluluk içindeki figürler ile kontrast duyguları barındırmakta olup neoplatonist bir tavrın etkisini izleyiciye hissettirmektedirler. Platon'un “bir tür uyum, belli ihtiraslara ve arzulara hâkim olma” Aristoteles'in “zevklere ilişkin deneyimlerde orta ölçünün amaçlanması” ve Neoplatoncu ekolün öncüsü Plotinus'un “tutku ile aklın bir tür anlaşması ve uyumu” olarak tanımladığı ve Rönesans'ta “karşıtların uyumu” olarak algılanan itidal veya bedensel-duyusal ölçülülük, bu alegorik anlatımda figür grupları arasındaki duygu ve beden zıtlıklar ile vurgulanmaktadır (Umunç, 2007:12). Bu siyah giysili kadının hemen arkasındaki eşikten içeri bakıldığında loş bir ortamda görülen şömenin yanan ateşi ve görülen alevler ile resmin solunda görülen ışık ile kontrast bir etki yaratarak olumlu ve olumsuz duygular, davranışlar ya da günahlar üzerinde izleyiciye göstergeler sunmaktadır. Resim soldan sağa doğru yönlendirici imgeler ışığında soldan sağa doğru izlendiğinde sağdaki alevlere ulaşılması yine çok tesadüfi olmayan bir sonuçtur. Dünyevi zevkler ve günaha sürükleyici kadın cinselliğini üzerinden ahlaki mesajlar veren sahne, kullanılmış hayvanlar solda köpek, sadakati simgelerken, maymun köleliğe ve şehvete gönderme yapmaktadır.

Hem alt sınıflar hem de üst sınıflar 17. Yüzyıl Avrupa'sında kart oynamaktan zevk almışlardır. Ama ahlak dersi verenler bunu günah saydığından oyun kartları genelde tembelliği ve kötü alışkanlıkları ima etmektedir. Kartların, kadınların ve içkinin bir çok erkeği mahvettiğini anımsatan imalarda bulunmaktadır (Gomm, 2014:246).

2.2. Betimlemeci-Tematik Kompozisyonlarda Kötü Kadın Figürler

Betimlemeci-tematik ya da naratif gelenek olarak da nitelendirilebilecek sahneler, Eski ve Yeni Ahit'teki kutsal hikayelerin betimlenmesi ve mitolojik öykülerin sahnelenmesi olarak iki bölüme ayrılarak incelenmiştir. Bu sözü edilen iki bölümde de yer alan resimlerde ataerkil tavrın kadın üzerindeki baskın tavrı yine ölümcül kadın figürleri üzerinden ima edilerek görsel hafızalarda güçlü izler bırakmaya ve yol almaya devam ettiği görülmüştür.

Bir öykünün başlangıç, gelişme ve sonuç aşamalarının aynı kompozisyon içerisinde gösterilmesine öyküleyici ya da hikayeci anlatım da denilmiştir. Sanatçı eserlerinde hikayeleri anlatmak için iki ya da daha fazla sahne kullanmıştır. Geçmiş, gelecek ve o an, aynı sahne içinde inşa edilmiştir. Sahne içerisindeki hikayeyi çözmek için farklı imgeler arasında bağlantı kurmak gerekmektedir. Betimlenen hikayenin anlamı her zaman tüm açıklığı ile verilmemiş, metaforik ve ironik anlatımlar kullanılmıştır. Adem ve Havva, Salome, Vaftizci Yahya'nın başının kesilmesi gibi popüler teolojik temalar bu sahneleme tekniğinde sıkça kullanılmıştır. Mısır uygarlığının belge niteliği taşıyan mezar hiyerogliflerinde, Yunan vazolarındaki mitolojik ve gerçek olaylarda, Erken Hristiyan sanatı vitray pencerelerinde görülen bu sahneleme biçiminin amacı öğretme ve eğitime özelliğinin yanı sıra farklı dil ve kültürler arasında Hristiyanlığı yaymak ve öyküyü gelecek nesillere aktararak korumaktır (Tükel ve Arsal 2014:222).

Kutsal kitaptaki olayları inananlara anlatmanın en iyi yolu görsel temsiliyeti kullanmak olmuştur. Böylece inancın hızla yayılması hem de kilisenin arzu ettiği biçimde anlaşılması sağlanmıştır. Hristiyanlık kilisesinin kadınlar hakkındaki fikirleri toplumda çok daha kolay yayılmıştır. Kadının bu dünyada anne olarak kutsal bir görevi olduğu bununla birlikte erkeğin yardımcısı destekçisi olarak var olabileceği fikirleri onaylanarak yaygınlaştırılmıştır. Kilise yetkilileri herhangi yorum ve yanlış anlamaya

yer vermeyecek biçimde yapılmasını istediği görsel malzemeler tek bir gücün toplumu istediği gibi yönlendirmesinde çok güçlü silahlar olarak varlıklarını ortaya koymuşlardır. Ortaçağ boyunca kutsal kitapta anlatılan olaylar gerçek olmayan ya da en azından insanın çevresindeki doğayı hemen hemen hiçbir referans vermeyen ortamlarda betimlenmiştir. Böylece bakanların ilgisi sadece olayın kendisi üzerine yoğunlaşabilirken göz ve zihin manzara mimari gibi gerçek elemanlar ile meşgul edilmemiştir. Bu gerçek dışı ortam yaratma işi çoğunlukla altın varak zemin olarak kullanılarak gerçekleştirilmiştir. Rönesans dönemi ile birlikte bu kez aynı olaylar dönemin değişen değerleri ışığında gerçekmiş gibi gösterilen izleyicinin içinde yaşadığı mekanlara taşınmış bu bakımdan çok daha gerçekçi anlatımlar oluşmuş ama dine dair olayların yorumlanması önceki dönemde olduğu gibi devam etmiş çok aşırı ve farklı yorumlara gidilmemiştir. Dini hikayelere bağlılık sembollerin ve referansların belirlenen çerçevede kullanılması barok dönem içinde de değişmemiş sadece olayların dramatik kurgusu ve aktarımındaki teknik meseleler dönemin üslup özelliğine bağlı kalınarak çözümlenmiştir (Boynudelik, 2015: 9-10).

Konu teolojik ve mitolojik konulu kompozisyonlarda kötü kadın figürler olarak iki başlık altında ele alınmıştır.

2.2.1. Teoloji Konulu Kompozisyonlarda Kötü Kadın Figürler

Lippi'nin "Herod'un Ziyafeti" adlı freski, Rönesans'a has mekan anlayışı içerisinde İncil'de geçen Vaftizci Yahya'nın öldürülmesi konusunu gözler önüne sermektedir. Lorenzo Monaco'nun resmindeki konuyla aynı olan bu sahnede Salome'nin dansıyla büyülenen Herod, Salome'nin de isteği üzerine Yahya'nın idam edilmesi kararını vermek zorunda kalmıştır. Böylece ziyafet ile başlayan hikaye bir cinayete son bulmuştur. Kutsal yemek sahneleri sadece dini ve mitolojik konulu sahneler için değil aynı zamanda asil ve zengin sınıf için varlık ve güç gösterisi olarak popüler olan konuların başında gelmektedir.

Lippi'nin üç farklı zamanı yansıttığı bu fresk de Salome beyaz elbisesiyle kompozisyonun ortasında dans etmektedir (Görsel 21). Sadece asillerin kullanmış olduğu kırmızı tacıyla Herod ve yine sadece asillerin giyebildiği kırmızı elbisesiyle

Salome'nin annesi beyaz örtülü bir masada oturmaktadır. Sol bölümde Vaftizci Yahya'nın avluda kesilmiş başının olduğu ve Salome'nin elinde tepsiyle almak için beklediği görülmektedir. Gölge içinde bırakılmış bu alan, trajik bir şekilde gerçekleşen ölüm sahnesinin dramatik atmosferini güçlendirmektedir. Sağ bölümde ise Salome'nin tepsi içinde Yahya peygamberin kafasını annesine sunduğu görülmektedir. Hiradiya kızının kendisine sunduğu Yahya'nın başına büyük bir gururla bakarak onu Hirodese vermesi için işaret ettiği görülür. Yanında yer alan misafirler kesik başı gördüklerinde dehşete kapılmışlardır (Boynudelik, 2015:139).



Görsel 21. Fra Filippo Lippi, "Herod'un Ziyafeti", Fresk, 1452-65, Duomo, Prato Katedrali, Floransa, İtalya.

Tiyatro sahnesini andıran bir mekan içinde üç farklı zaman dilimi ile anlatılan kompozisyonun arka planında bulunan iki pencere derinlik hissi yaratırken görülen peyzaj izleyiciye bulunulan coğrafya hakkında bilgiler sunmaktadır. Perspektifin en temel ilkesi zaman ve mekân birliği olmasına rağmen burada Lippi, izleyiciye üç farklı zaman sunmaktadır. Merkezi perspektiften yararlanarak hazırlanmış kompozisyon, orta bölümdeki ana sahneye doğru kurgulanan kaçış çizgileri sayesinde izleyicinin bakışını arkaya doğru yönlendirmektedir. Arkada açılan kurgusal pencereler sarayın iç mekânı ile dış mekânı arasında ilişki kurmuş Belting'in deyiimiyle resmin pencereleri birden ikiye çıkmıştır (Belting, 2012:189). İzleyicinin bakışlarını resmin arka planına doğru yönlendiren yer karoları kaçış noktasına göre uygulanmıştır. Perspektif ile kurgulanmış üç boyutlu mekân izleyicinin bakışında yanılsama yaratmıştır. Alberti'ye göre

perspektif insanın kendi bakışının hem tekniği hem de simgesidir. Nasıl Tanrı'nın dünyaya hâkim olduğu düşünülüyorsa izleyici de böyle bir yanılısamanın önünde resme hâkim olduğunu hissetmektedir (Belting, 2012:215-216).

Lippi kompozisyonunda üç farklı zamanı merkezi perspektifle aynı kurguda göstermeyi başarmıştır. Orta bölümde kullandığı ışık izleyicinin ilk olarak oraya bakmasını sağlamaktadır. Salome'nin giysisinin uçuşan beyaz bağları izleyiciyi ikinci sahneye yönlendirmektedir. Burada Lippi koyu tonlar kullanarak sahnenin dramatik atmosferini arttırmış, spiritüel bir hava yaratmıştır. Koyu gri, mavi renkteki ağaçların hemen önünde bir kol tarafından tutulan Yahya'nın kesik başı Salome'nin teptisine konmak üzeredir. Kökü İbranice "Barışçıl" anlamı taşıyan Salome, Yahya'nın başının kesilmesiyle bağlantılı olan hikayesi nedeniyle bu şekilde anılmamaktadır. İncil'de üvey babası Herod Antipas'ın ziyafetinde baştan çıkarıcı güzelliği ile dans ederek erkeklerin aklını başından alan Salome, erkeklere kadınların ölümcül varlıklar olduğunu hatırlatırken, kadınlara toplum içindeki ideal görüntüleri açısından ders verici uyarıcı bir örnek olmuştur.



Görsel 22. Benozzo Gozzoli, "Salome'nin Dansı", 23.8 cm x 34.3 cm, Panel Üzerine Tempera, 1461-62, Ulusal Sanat Galerisi, Washington, ABD.

Aynı konuyu ele alan Gozzoli'nin bu paneli ise 1461'de sipariş üzerine hazırlanmıştır (Görsel 22). Gozzoli'de Lippi gibi aynı hikayeyi üç sekansda işlemiştir. Sanat tarihinde

Vaftizci Yahya'nın başını taşıyan Salome ile Holofernes'in başını kesmiş olan Yehudit öyküleri birbirine karıştırılmıştır. Bu iki sahnenin birbirinden ayrılması için aynı Gozzoli'nin yapmış olduğu gibi “Salome'nin Dansı”, “Yahya'nın Başının Kesilmesi” ve “Salome'nin Kesik Başı Tepsi İçinde Annesine Sunuşu” aynı kompozisyon içinde işlenmiştir (Boynudelik, 2015:137).

Sanatçı ana figür Salome'yi kompozisyonun ortasına yerleştirmiş, konuyu onun etrafında sahnelemiştir. Salome, ön planda krala ve misafirlerine doğru yönelmiş dans ederken görülmektedir. Sağda resmin arka planına doğru bir perspektifle yerleştirilmiş dikdörtgen biçimli yemek masası arkasında ise kırmızı giysisi, ihtişamlı şapkası ile kral görülmektedir. Kral, etrafında yer alan misafirler ile birlikte Salome'yi izlemektedir. 17. Yüzyıl Floransa'sının modasını yansıtan giysiler içersindeki kralın elinde yukarıya doğru tutulmuş bir bıçak görülmektedir. Onun hemen arkasındaki mavi giysili konuk ile duvarın dibindeki üç kişilik figür grubunun bakışları krala doğru yönlendirilmiştir. Resmin sağ tarafında yer alan bir sundurmanın altında koyun postundan giysisiyle Yusuf diz çökmüş vaziyette şehit edilmeden önce dua ederken betimlenmiştir. Onu öldürmek için kılıcını güçlü bir hamleyle havaya kaldırmış olan cellat sarı parlak giysisiyle görülmektedir. Resmin en arka planında ise kırmızı giysisiyle Salome'nin annesi oturmaktadır. Salome burada diz çökmüş vaziyette betimlenmiş, Yusuf'un başı olan tepsiyi annesine uzatmaktadır. Sağ plandaki figür grubunun içinde yer alan kadın figürlerinin kollarını bağlayarak dans eden güzel Salome'yi izlemeleri kıskançlık, Salome'nin dans ederek krala istemediği bir kararı verdirmesi baştan çıkarma, annesinin Yahya'nın kararına karşı olan tavrı intikam gibi duyguların kadın figürleri üzerinde toplanmış olmasına dikkat çeker. Resimdeki bir erkek iktidar olarak kral, baştan çıkarılma sonucu kadınların şeytani planlarına alet olarak yenik düşmüştür.

Doğuştan günahkar Havva'nın soyundan olan kötülük sembolü Salome Rönesans'ın değişen sanat kuralları içinde güzelliği ve bireyselliği ile önemli bir konuma taşınmıştır. Buna rağmen sanatçılar için Salome'nin klişe şeytani yanı devam etmiş bir esin perisine ve kült bir figüre dönüşmüştür (Neginsky, 2013:1-3).

Tevrat'ın ‘Yaratılış’ bölümünde yer alan ‘İnsanın Günahı’ başlıklı üçüncü bölümü Hristiyan ikonografisinin en temel sahnelerinden birisidir. Bazen bu konu Cranach'ta da

olduğu gibi “Baştan ıkarılış” ve “Cennetten Kovuluş” adlı diğer bölümler ile birlikte kurgulanarak anlatılmıştır (Görsel 23). Döneme, üsluba göre değişiklik gösterse de kurgu olarak hiçbir değişikliğe uğramamıştır (Boynudelik, 2015:13).



Görsel 23. Lucas Cranach The Elder, “Cennet”, 81 cm x 114 cm, Panel zerine Yağlıboya, 1530, Sanat Tarihi Müzesi, Viyana, Avusturya.

Cranach’ın kompozisyonunda farklı zaman dilimlerine ait altı sahnelik bir kurgu ile karşılaşılmaktadır. Resmin st bölümünde Havva’nın yaratılması görülür. Tanrı uyumakta olan Adem’in kaburga kemiğinden havayı yaratmaktadır. Tanrı’nın Havva’yı yaratma anı ve kullanılan jestler resimde yoğun olarak tekrarlanan tasvir edilif biçimleridir. Havva hala zayıf bir yaratıktır. Bu nedenle Tanrı onu ayağa kaldırmak için destek vermektedir. Arka plandaki sağ bölümde yarı kadın özellikleri gösteren ağaca dolanmış yılan şeklindeki şeytan, iyiyi ve kötüyü bilme ağacının meyvesini Havva’ya sunmaktadır. Havva’da elindeki meyveyi Adem’e vermiş Adem meyveden ısırılmaktadır. Sanat tarihinde bu tür Yaratılış sahneleri Cranach’ın da tercih etmiş olduğu gibi çoğunlukla bir doğa parçası içinde kurgulanmıştır. Baştan çıkarılmanın hemen öncesini mi sonrasının mı betimlenmiş olmasına bağlı olarak çıplak ya da mahrem yerleri incir yaprağı ile örtülmüş bir kadın ve erkek, yanında durdukları bir elma ağacının üzerinden kadına bir elma uzatan yılan imgeleri ile kurgulanmıştır. Bazı örneklerde cennetin yaratıkları olan diğer canlı türleri de olayın geçtiği yeri daha gerçek kılmak amacı ile betimlenmişlerdir. Bu sahnelerde dikkatsiz gözlerden kaçabilecek başka bir unsur da

Havva'nın kendinden emin tavrı ile Adem'in ona engel olmakla olmamak arasında duran kararsızlığını gösteren jest ve mimiklerdir (Boynudelik, 2015:13).

Kompozisyonun en sağında yer alan Tanrı insanı kendi suretinden yaratır. Ardından kırmızı pelerini ile görülen Tanrı gökyüzünde uçacak su da yüzecek olan yeryüzündeki canlıları yaratmaktadır. Yine ön planda kırmızı pelerini ile tanrı tüm canlıların üzerinde yaşadığı bahçeyi Adem ve Havva'ya emanet etmektedir. Sol üst kısımda Adem ve Havva bir çalılığın arkasına saklanmışlardır. Yasak meyveyi yedikten sonra çıplak olduklarının farkına varırlar. Bunu işiten Tanrı onlara doğru yaklaşmaktadır. Tanrı'nın yaklaştığını işiten Adem ve Havva bu durumdan korkmaktadırlar. En solda tanrı itaatsizlik eden Adem ve Havva'yı cennetten kovmaktadır ve dünyaya sürgüne göndermektedir. Onları cennet kapısını korumak üzere Tanrı tarafından görevlendirilmiş olan kılıçlı bir melek uzaklaştırmaktadır (Giorgi, 2005:16). Yılan kılığına bürünmüş olarak görülen ve şeytanla işbirliği yapan kadın figürü, uygarlık tarihi boyunca her kültürde farklı biçimlerde de olsa aynı kimliğini korumuştur. Mezopotamya, Yunan, Roma, Mısır, Afrika, Kuzey Amerika gibi eski dünya inanışları üzerine araştırma yapmış olan Messadié, şeytanın Yahudilikle birlikte var olmuş olabileceği üzerine argümanlar sunmuştur. Kadının şeytanın müttefiki olması Tekvin'e kadar uzanan bir bilgidir. Essenliler kadın düşmanlığını ortaya koymak için metinleri rahatça kullanmış ve kadını şeytanın hizmetkârı olarak suçlamıştır:

“Kadınlar kötüdür, erkek üzerinde otoriteleri ve güçleri olmadığından onu kendilerine çekmek için yapmacıklıklara başvururlar... Kadın erkeği açık açık karşısına çıkararak yenemez, fahişe tavırlarıyla onu aldatır,” demektedir. Eski ve Yeni Ahit arası bir metin olan Ruben'in vasiyetinde, “Şehvetperestlik aklınızı çelmiyorsa, Beliar (Şeytan) size boyun eğdiremez” diye geçer, “Ahit/vasiyette: şehvetperestlikten uzak durun, çünkü şehvetperestlik bütün kötülüklerin anasıdır, Tanrı'dan uzaklaştırır, Beliar'a yaklaştırır.” diye geçmektedir (Messadié, 1999:412).

Tintoretto'nun ele aldığı “Susanna ve Şehrin Büyükleri” İncil'de geçen bir hikayedir ve aslı İbranice'dir (Görsel 24). İncil uzmanları bu hikayenin iki Yahudi hâkimin arasında gerçekleşen bir tartışmayı anlattığını düşünürken bazı düşünürler öykünün kaynağının daha eski olabileceğini ve zamanla peygamber Daniel hikayesi ile birleştiğini söylemişlerdir. Daniel Babilon'a mahkum bir Yahudi çocuk olarak gelmiş, zamanla güçlü bilgisi ve ermişliği ile tanınmıştır. Daniel Babil kralı II. Nebukadnezar zamanında yaşamış Yahudileri Babil esaretinden kurtarmıştır. Babil kralı rüyasında

İsrailoğullarından gelecek bir erkek çocuğun onun yerine geçeceğini görmesi üzerine bütün erkek çocuklarının öldürülmesini istemiştir. Daniel doğduktan sonra dağ başında bir mağaraya bırakılmış bir dişi ve erkek aslan tarafından büyütülmüştür. Daniel büyüdüğünde kavminin arasına dönmüştür. Adaletin ve dürüstlüğün timsali olan Daniel, Tanrı tarafından yeryüzüne gönderilen yüce bir kişilik olarak tanımlanmıştır. Bir tek kişiye yapılan haksızlık bütün topluluğa yönelmiş bir tehdittir anlayışıyla toplum içinde önemli bir rol üstlenmiştir.



Görsel 24. Tintoretto, “Susanna ve Şehrin Büyüklüğü”, 194 cm x 146 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1555-1556, Sanat Tarihi Müzesi, Viyana, Avusturya.

Tintoretto'nun betimlediği bu sahne de İsa doğmadan önce Yahudilerin sürgün edildiği yer olan Babilon'da geçmektedir. Yohakim Susanna ile evli zengin Yahudilerden biridir. Ayrıca Susanna maneviyatı güçlü inancına bağlı olan bir kadındır. Evlerinin büyük ve gösterişli bahçelerinde bulunan havuzda yıkanmayı ve ayna karşısında kendini seyretmeyi çok sever. Babilon'a atanmış yaşlı iki yargıç Yohakim'in evine sık sık giderek mahkeme duruşmaları üzerine görüş bildirmektedirler. Yohakim'in karısı Susanna'nın güzelliği karşısında büyülenen bu yargıçlar tutkularına hâkim olamayarak bahçede yıkanırken onu izlemiş ve Susanna'ya ahlaksız bir teklifte bulunmuşlardır. Susanna bunu kabul etmediği için bu ki yargıcın iftirasını maruz kalmıştır. Zina

suçundan mahkemede yargılanan Susanna ise ölüm cezasına çarptırılmıştır. Susanna idam edilecekken peygamber Daniel'in ruhu yeryüzüne inmiştir. Hakkaniyetin, adaletin ve dürüstlüğün savunucusu Daniel, yargıçları ayrı ayrı sorgulamış, yargıçlar bu sorgulamada çelişkili ifadelerde bulunmuşlardır. Bu durum Susanna'nın masumiyetini kanıtlamış, iki yaşlı yargıç ölümle cezalandırılmıştır. Böylece güzelliği ve cinselliği ile erkekleri büyüleyen kadın onların itibarlarını kaybederek suçlu konumuna geçmelerine sebep olmuştur.

Tintoretto bu öykünün izlenme sahnesini ele almıştır. Susanna evinin bahçesinde çıplak bir halde oturmuş aynada kendine bakmaktadır. Üçgen bir kompozisyon kurgusu söz konusudur. Resmin solunda yer alan güllerle kaplı duvar, Susanna'nın vücudunun duruşu bu yapıyı açıkça ortaya koymaktadır. Güllerle kaplı duvarın başlangıç ve bitiş kısmına iki yargıcı yerleştirmiştir. Ön plandaki duvarın hemen dibinde yargıç sağa doğru duruşu ile Susanna'yı izlemektedir. Patrikler ve üst düzey din adamlarının giyebildiği üzerindeki kırmızı pelerin onun güçlü statüsünü vurgulamaktadır. Arka plandaki duvarın bitiş kısmına yerleştirilen ikinci yaşlı figür ayağına takılan bir şeyle oyalanıyor görülmektedir. Bu figürün hemen yanından açılan bir kemer ile güçlü bir derinlik hissi yaratılmıştır. Sol planda bulunan geyikler şehveti sembolize ederken, ördekler sadakati temsil ederek konunun vurgulanmasına hizmet etmektedirler. Susanna'nın hemen arkasında yer alan ağaçta bir saksağan görülür. Bu da yargıçların Susanna hakkında çıkaracakları dedikodunun işaretidir. Tintoretto bu erotik sahnede izleyiciyi röntgenci konumuna düşürmektedir.

Venedik üslubunun özelliklerini taşıyan resminde betimlediği Susanna figürü için sanatçının Venüs figüründen ilham aldığı düşünülebilir. Güzelliğini izlediği aynası, pahalı mücevherleri ile rahat bir görüntü veren Susanna, İncil'de yer alan öyküdeki gibi namusuna düşkün bir kadın olarak görülmemektedir. Susanna'nın saçları Venedik'te o dönemde popüler olan kızıl renktedir. Bununla birlikte susananın teninin beyaz olması, meme ucunun pembe olması, vücudunun kılsız olması onun üst tabakadan olduğunun işaretidir. Tintoretto resimde Susanna'nın ayaklarının dibine tokası, eşarp, inci kolye, fildişi tarak, cam kapaklı gümüş kavanoz, cilt kremleri ve parfümler yerleştirmiştir. Mecdelli Meryem'i hatırlatan bu tür imgelerin kadının günahkârlığına vurgu yaptığı söylenebilir. Bununla birlikte Tintoretto'nun yapıtında kurguladığı bahçe, kullanmış

olduğu çiçekler ve bitki örtüsü ile cennet bahçesini anımsatmaktadır. Cennet bahçesi imajı ise ilk günah sahnelerini içeren Adem ve Havva'nın da içinde bulunduğu betimlemelere göndermede bulunmaktadır (Yıldırım, 2014:62-66). Tinteretto'nun resimlerinde Susanna bir bahçe içinde olsa da iç mekâna özgü ve cinselliği vurgulayıcı çarşaf, ayna, güzellik gereçleriyle dış mekânı iç mekâna dönüştürmüştür. Ayna ile kurulan bakış ile diyagonal bir kompozisyon oluşturulurken, figürün kendini mi yoksa kendini gözleyenleri mi izlediği anlaşılammamaktadır. Resimde dikizci figürler, her türlü tehlikeye açık atmosferi, iç mekânı görünür kılan kapı deliği ya da aralığı gibi kısıtlı bakış açısıyla dışı içe çevirmektedir (Özgenç, 2011:92).



Görsel 25. Jan Matsys, “Lot ve Kızları”, 148 cm x 204.5 cm, Ahşap Panel Üzerine Yağlıboya, 1565, Royal Güzel Sanatlar Müzesi, Brüksel, Belçika.

Tekvin’e göre Lot, iki kızıyla birlikte kaçıp sığındığı Tsoar kentinde, belirtilmeyen bir nedenle ikamet etmekten korkmuş ve oraya yakın bir dağda bulunan bir mağaraya yerleşmiştir. Yahudi kutsal kitabına göre Lot ile kızları arasındaki ensest ilişki burada yaşanmıştır. Bu olay, Tekvin kitabında şöyle anlatılmaktadır:

“Büyük kızı küçüğüne dedi, babamız kocamıştır ve bütün dünyanın yoluna göre yanımıza girmek için memlekette erkek yoktur; gel, babamıza şarap içirelim ve babamızdan zürriyeti yaşatmak için onunla yatarız. O gecede babalarına şarap içirdiler ve büyük kız girip babasıyla yattı ve onun yatmasını ve kalkmasını bilmedi. Vaki oldu ki, ertesi gün büyük kız küçüğüne dedi: işte, dün babamla yattım; bu gece de ona şarap içirelim ve babamızdan zürriyet yaşatmak için, gir, onunla yat. Ve o gecede dahi babalarına şarap içirdiler ve küçük kız kalkıp onunla yattı ve onun yatmasını

ve kalkmasını bilmedi. Lut'un iki kızı böylece babalarından hamile kaldılar. Büyük kız bir oğul doğurdu ve onun adını Moab çağırdı, o bugüne kadar Moablıların atasıdır. Küçük kız, o da bir oğul doğurdu ve onun adını Ben- Ammi çağırdı; o bugüne kadar Ammon oğullarının atasıdır” (Katar, 2007:68-69) .

Matsys'in bu temayı ele aldığı resmi arkada yok olan bir şehir manzarası önünde üç kişilik bir figür grubu biçiminde kurgulanmıştır (Görsel 25). Kasvetli bir gökyüzü ön plandaki keyifli ortamla kontrast bir etki yaratmaktadır. Kompozisyonun tam ortasında görülen Lot, kucağında yarı çıplak halde olan kızı ile birlikte oturur pozisyonda görülmektedir. Bu kadın figür Lot'a sarılır halde izleyiciye gülümseyerek bakmaktadır. Topuz yapılmış saçları üzerinde süslü bir taç, kulağında, boynunda ve kolunda mücevherler ile dikkat çekici bir güzellikte betimlenmiştir. Sağ planda ise oturur durumda ve dizlerinin üzerinde meyve tabağı olan diğer kızı Lot'a kadeh içinde şarap uzatmaktadır. Bu kadın figür de diğerinde olduğu gibi toplanarak süslenmiş saçları, kulağında küpesi, gerdanlığı, işlemeli pahalı elbisesi ile dikkat çekmektedir. Lot ve ona kadeh uzatan kızın giyinik olması izleyiciye bakan figürün çıplaklığına olan vurguyu arttırmaktadır. Bacaklarını kaplayan siena tonlarındaki giysinin dizlere vurulan ışık ile belirginleştirilmesi ve beyaz bir kumaşla vurgulandığı bedeninin alt kısmı erotik çağrışımlar için hazırlanmış detaylardır. Lot'un kırmızı kumaşın üzerine dayadığı sol eli, ressamın ışık ve kumaşla vurguladığı sağ plandaki kadın figürün tam dizlerine işaret etmektedir. Giyinik olan kadın figürün özenli ışıklandırılmış dizleri arasına doğru uzanan Lot'un orta parmağı, rengin açık-koyu kontrast etkisinden yararlanarak dikkatlice düzenlenmiş bu erotik alt metni vurgulamak için kullanılmıştır. Sol arka bölümde dörtlü bir figür grubu yerleştirilmiştir. Melek olması muhtemel beyaz giysili kanatları olan figürler ön plandaki bu olay anına işaret ederek büyük ihtimalle durumun yanlışlığını anlatmaktadır.

Yahudiler, Moab ve Ammon kabilelerinin kökenine yönelik böyle bir anlatımı oluştururken muhtemelen mitolojik birtakım anlatımlardan esinlenmişlerdir. Nitekim kaynaklarda Kenan yöresinde eskiden beri anlatılan Tanrı El ile ilgili mitsel anlatımda, El'in kendisine “Baba” diyen iki kadınla ilişkiye girdiği ve bunlardan sabah yıldızı veya şafak anlamına gelen “Sahar” ile akşam yıldızı veya alacakaranlık anlamına “Shalim” adlı iki çocuğunun olduğu nakledilmektedir. Bu mitolojik figürlerin ve yaşadıkları olayların Lut ve kızlarıyla ilgili anlatımlarla benzerlik göstermesi, Yahudilerin, Kenan yöresindeki bu söylenceleri bildikleri, bunu Lut ve kızlarına uyarladıkları olasılığını ortaya koymaktadır. Buna göre Yahudi kutsal metin yazarları Moab ve Ammon kabilelerini aşağılamak için Kenan yöresindeki bu antik anlatımı, Lut ve kızlarına uyarlamış ve bu suretle hem ezeli düşman olan komşularına psikolojik bir darbe vurmuş, hem de kendi halklarına bu kabilelerin politeist inançlarından uzak tutmaya çalışmışlardır (Katar, 2007: 76).

El Greco'nun resmi Havva'nın günahkar kimliğinden Meryem'in günahsız kimliğine geçişi olanaklı kılan Mecdelli Meryem karakterini konu etmiştir (Görsel 26). Yeni Ahit'te İsa'nın takipçilerinden olan bu karakter, Markos, Yuhanna ve Luka İncillerinde de geçmektedir. Mecdelli, Havva'nın günahkar kızlarının Meryem'in günahsız kızlarına dönüşmesini sağlayan bir yoldur. Kadınlar Mecdelli figürü sayesinde nasıl olmaları gerektiğini ve bunu İncil ve onun öğretileri ile yapacaklarını öğrenmişlerdir. Genellikle Mecdelli Meryem betimleri doğal biçimde bırakılmış uzun saçları, merheminin yer aldığı kabı, mücevherleri ile resmedilmiştir. El Greco bu imgelerin yanısıra bir sarmaşık dalı, kurukafa ve İncil ile betimlemiştir. Böylelikle bu sahnede Mecdelli'nin tövbe anının yansıtıldığı anlaşılmaktadır. Spiritül bir atmosfere hizmet eden mavi rengin hakim olduğu kompozisyonda Mecdelli tövbe etmesine rağmen erotik bir görüntü sergilemektedir.



Görsel 26. El Greco, "Mecdelli Meryem'in Pişmanlığı", 156.5 cm x 121 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1576-1578, Güzel Sanatlar Müzesi, Budapeşte, Macaristan.

Mecdelli'nin çölde yer alan betimlemelerinde uzun saçları ayaklarına kadar inmektedir. Mecdelli'nin bu görüntüsü eski günahlarına hem de onlara sırt çevirişine işaret ederken kendisinin şimdiki tövbesini, hem de geçmişteki utanmazlıklarını ortaya sermektedir (...) Mecdelli Meryem uzun saçlarını göstererek sergilemekte, açmakta, onlarla gösteriş yapmaktadır. Özellikle çölde ve izlendiğinin farkında olmadığı duygusunu veren resimlerinde erkek izleyiciler için erotik bir görüntü oluşturmaktadır (Arassé, 2015: 67-81).

Kostümünün açılmasıyla ortaya çıkmış olan göğsü, kuru kafa ve hemen altına yerleştirilmiş kutsal kitap ile aynı yönde düzenlenmiştir. Bununla birlikte uzun saçlarının döküldüğü yerde oluşturulmuş kumaş drapelere kadın cinsel organına gönderme yaparak görünmeyeni makul bir şekilde göstermiş olur. Meryem'in bakışları ise gökyüzünden gelen tanrısal ışığa doğru yönlendirilmiştir. Kutsal kitap ve kutsal ışık arasında kalan Meryem'in bu erotik görüntüsü kuru kafanın ölüme yaptığı atıf ile izleyiciye dünya zevklerinin ve tutkularının önemsiz olduğu, önemli olan tek şeyin inanç olduğu ve ölümün kaçınılmaz son olduğu aktarılmaktadır.

Dini iktidar tarafından yaratılmış bir karakter olma ihtimalini düşündüren Mecdelli için Keşiş Jacobus birbirinden farklı üç olayı birbirine bağlayarak yeni bir hikâye yaratmıştır. Bu hikayelerin ilkinde, Meryem Kudüs'ün önemli bir bölümü, Beytunya ve Mecdel şatosuna sahip bir kraliyet ailesinin kızıdır. Bu aile sahip oldukları Kudüs'ü oğulları Lazar'a, Beytunya'yı Marta'ya, Mecdel'i de Meryem'e bırakmıştır. Fakat Meryem ahlaki değerlerine düşkün bir kadın olmadığı için hayatında birçok erkek vardır. Ama İsa'yı görünce Mecdelli yaşadıklarından pişmanlık duyarak tövbecar olmuştur. İkinci hikaye ise Luka'da geçmektedir. İsa'nın içinden cin çıkardığı Suzanna, Yohanna gibi kadınlar arasında Meryem'de bulunmaktadır. İsa'ya Taberiye gölü üstünde Mecdel'de katıldığı için bu isimle anılmaktadır. Üçüncü hikaye ise, İsa'nın Neyn'de Simun'un evinde yemek yerken kentten gelen bir fahişe ile ilgilidir. Bu mekanda İsa'nın ayaklarını yıkayıp, güzel kokular sürmüş ve saçlarıyla silmiştir. İsa onun günahlarını bağışlayıp esenlikle gitmesini söylemiştir.

Bu üç hikayenin birbirine karıştırılmasıyla oluşmuş Tövbekar Mecdelli Meryem karakteri ise Yuhanna'da İsa'nın gözdesine dönüştürülmüştür. Bu farklı öykülerin birbirlerine karıştırılmasıyla oluşturulan Meryem karakteri, yasak olduğu için söylenemeyen ya da düşünülemeyen bir şeyi ifade etmenin bir yoludur (Aressé, 2015:73).

Judith İbranice Yehudit, İncil'de olmayan ancak bazı kiliselerde önemli kabul edilerek apokrif metinler içerisine yerleştirilen öykülerden biridir. 13. bölümde anlatılan hikâyede zengin ve dul olan kahraman bir kadındır.

“Babil kralı Nebukadnessar’ın komutanı Holofernes Bethulia’yı ele geçirmek üzeredir. Yehudit, kentini ve insanlarını bu kuşatmadan kurtarmak için Nebukadnessar’ın kampına gelir ve Holofernes’e kentin durumuyla ilgili yanlış bilgiler verir. Bunun karşılığında Holofernes tarafından özel eğlenceye davet edilir. Yehudit Holofernes sarhoş oluncaya kadar bekler ve sızmış olan Holofernes’in kafasını keser. Komutanın kafasını Bethulia’ya getirir. Bu olayda kendisine sadık hizmetkârı yardım etmiştir. Ertesi sabah kafası kesilmiş komutanlarının cansız bedenini bulan ordu moral olarak çökmüş ve Bethulia’lı askerler tarafından yenilgiye uğratılmıştır. Bethulia Yerusâlim’i simgeleyen ama var olmayan bir kenttir. Yehudit’in ismi ise Judean anayurdun annesi kelimesinden gelir. Yehudit bir kadın kahramandır ve İbrani halkı ile özdeşleştirilir. Yehudit İbrani halkının sadakatini ve akıllılığını simgelerken Holofernes gururundan gözü kör olmuş pagan güçlerin simgesidir (Boynudelik, 2015: 41).



Görsel 27. Caravaggio, “Judith Holofernes’in Kafasını Keserken”, 145 cm x 195 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1598-1599, Ulusal Antik Sanat Galerisi, Palazzo Barberini, Roma, İtalya.

Caravaggio tarafından dini öykünün betimlenmek için seçilen anı yaşamdan ölüme geçiştir (Görsel 27). Sanatçı bu sahneyi güçlü ışık- gölge vurgusu ile dramatize etmiştir. Koyu bir arka plan önünde ışığın farklı etkileri ile gösterilmiş olan Judith, Holofernes ve yaşlı hizmetlide görülen psikolojik anlatımı destekleyen jest ve mimikler, açık-koyu kontrastıyla güçlendirilmiştir. Kırmızı, sarı, turuncu gibi sıcak renk skalasının beyaz ve griler ile dengelenişi sahnenin duygusal atmosferine katkıda bulunmaktadır. Kompozisyona resmin üst planından giren kırmızı perdenin önünde duran ortadan ayrılarak toplanmış saçları, kulağında inci küpesi, zarif elbisesi ile çarpıcı derecede güzel Judith sahnedeki ışığın akınına uğramaktadır. Büyük özen gösterilerek

betimlenmiş olduğu hissedilen oval biçimli yüzüyle Judith hassas bir görüntü sunmasına rağmen düşmanın boynunu ağır bir pala ile keserek öldürmek üzeredir. Sağ köşedeki yaşlı kadın elindeki çuval ile generalin kafasını almak için beklerken gözlerindeki bakış, yüzündeki ifade ile yaşanan vahşeti ve korku dolu anları izleyiciye aktarmaktadır. Judith'in soğukkanlı tavrı yaşlı kadının bu haliyle güçlü bir kontrast oluşturmaktadır. Sol planda ise Holofernes uzandığı yatakta çıplak ve savunmasız bir halde görülmektedir. Judith Holofernes'i saçından yakalamış kararlı, rahat ve bir o kadar da soğukkanlı bir edayla elindeki kılıcı boynuna geçirmiş vaziyettedir. Gölge içinde bırakılmış güçlü bedeninin gergin kasları ışık ile ortaya çıkarılmış general, umutsuz bakışları ile yukarıya cennete doğru bakmaktadır. Boynundaki korkunç kesikten fışkıran kan, acıyla açılmış ağzı ile betimlenmiş Holofernes tamamen gafil avlanmış, ne olduğunu bile anlamış bir halde son nefesini vermek üzereyken görülmektedir. Önceden planlanmış olduğu hissedilen bu öldürme olayı içindeki baş aktris Judith üst sınıftan olduğunu yansıtan beyaz tenli ilahi bir güç ile donatılmış kolu ile sert ve inatçı bir hamle ile hareket etmektedir. Judith'in cinsel organından yana doğru kavis çizerek yay şeklinde verilmiş olan karanlık boşluk, adeta izleyiciye şehvetin gizemlerini ve tehlikelerini sezdirenen bir görünüm vermektedir. Kırmızı perde ile sağ ve sol yarıyı birbirine bağlayan ressam, sağ üst köşedeki karanlık alan ile sol alt köşedeki aydınlık alanın oluşturduğu kontrast etki ile de sahnenin kurgusunu etkisini güçlendirmiştir. Judith'in kostümünün beyaz bölümü ile resim yüzeyindeki diğer açık renk dağılımları izleyicinin bakışlarını yönlendirerek asimetrik dengenin kurulmasına yardımcı olmaktadır. Ayrıca Judith'in soğukkanlılığı, yaşlı kadının korku dolu yüz ifadesi ile Holofernes'in umutsuz ve panik hali tam bir zıtlık içersindedir. Sahnenin kırmızı arka planı bu gerilimi arttırmaktadır. Kurguda trajik ve dramatik bir atmosfer söz konusudur. Solda ölüm, sağda yaşam, solda hareket, sağda durağan gibi kontrast ilişkiler sahnenin bu gerilimini güçlendirmektedir.

Kutsal metinde generalin kafasının iki darbe ile kesildiği belirtilmektedir. Sahnede Judith'in ilk darbeyi vurduğu görülmektedir. Ancak Holofernes'in kafası hala vücuduna bağlı görünmektedir. Bu Judith'in ona ikinci kez pala ile vuracağı anlamına gelmektedir. Caravaggio palanın açtığı ikinci kesik olduğunu gösterebilmek için kafanın konumunda değişiklikler yapmıştır. Başlangıçta kesik daha az açık, gövdeye daha çok bağlıdır. Yapılan bu değişiklikle sahne daha dramatik bir hale gelerek Judith'in

eylemini daha gerçekçi ve trajik hale getirmiştir. Aynı zamanda sözkonusu bu değişiklikte generalin kesilen başının aynı anda iki anı temsil ettiği, generalin boynuna vurulmuş birinci ve ikinci pala darbesi arasındaki kısa aralığı temsil ettiği düşünülür. Karşı- reform ideolojisinin dramatik bir temsili olarak görülen sahnede ilahi güç Judith kötülüğü, şeytanı, lutheryan sapkınlığı temsil eden Holofernes'i öldürmektedir. İlahi güç kötülüğü başka bir kötülükle fethetmektedir (Vodred, 2010:93-94).



Görsel 28. Palma il Giovane, “Judith Holofernes’in Kafasını Keserken”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1600, Weser Rönesans Müzesi, Lemgo, Almanya.

“Judith Holofernes’in Kafasını Keserken” adlı sahnenin diğer bir versiyonu olan Giovane’nin resminde ise bu teolojik konu daha geniş bir mekan ile ele alınmıştır (Görsel 28) Judith Holofernes’in çadırının içinde ayakta, sağ elinde kesik kafa ve sol elinde kılıç ile görülmektedir. Sol planda bu defa Judith ile aynı yaşlarda gösterilmiş olan hizmetçi, kesik kafayı heybeye koymakta yardım ederken görülmektedir. Sağ planda ise vücudu acı içinde kıvrılmış Holofernes’in başsız gövdesi yatağın üzerine yerleştirilmiştir. Boyun kısmından fişkıran kanlar, izleyicide dehşet ve korku uyandıracak kadar güçlü bir etkiye sahiptir. Arka planda olayın geçtiği coğrafyayı anımsatacak önemli simgesel yapılar olan Giza piramitleri betimlenmiştir. Gökyüzündeki dolunay kadının karanlık ve gizemli yönüne işaret eder nitelik taşımaktadır. Çadırın dışında yer alan atlar ve askerler öykünün detayları üzerine

anlatımlarda bulunmaktadır. Hikayede de belirtildiği üzere askerler durumdan habersiz ve tedbirsiz bir halde görünmektedirler Çadırın içini sol planda bulunan bir mum aydınlatmaktadır. Olay anını gece olarak kurgulayan Giovane, bu bağlamda kompozisyondaki dikkat çekmek istediği noktalara güçlü ışık- gölge etkileri kullanarak ulaşmıştır. Üçgen kompozisyon kurgusu sahnenin ön planına yerleştirilen kın, sağda zırh, solda mum ile oluşturulmuştur. Judith kendinden emin, ülkesine hizmet etmişliğin verdiği gururlu duruşu ile ağırlığı sol plana çekerek asimetrik kurguyu oluşturmaktadır. Bununla birlikte teninden yansıyan ışıltı, mimikleri, tehlikeli olduğunun simgesi olan topuzu ve uçuşan fuları ile kompozisyonun başrol aktristi olarak dikkat çekicidir. Erkekler için en ölümcül bölgeyi işaret eden elbisesinin ön kısmı, kumaş düğümleri ile süslenerek ışıklandırılmıştır. Genel olarak kırmızı-yeşil, mavi-turuncu kontrastının yanı sıra renklerin açık-koyu değerlerinin etkileri de güçlü bir şekilde hissedilmektedir. Şiddeti ve Gerilimi hissettiren renk olan kırmızı, Holofernes'in boynundan fişkıran kanın yanı sıra yerdeki halıda, arka planda yer alan perdede ve Judith'in elbisesinde cinsel organını işaret ederek tekrar etmektedir. Sanatçı çadırın içini gösteren bu mekân kurgusu ile izleyiciyi olaya tanıklık eder konuma çağırmaktadır.

Sanat tarihinde kadınların bu tür kahramanlar olarak resimlerde ön planda yer alması aslında kadının acımasız, canavar ve kötü ruhuna gönderme yapmaktadır. Kadının kahraman oluşu ise cinsel kimliğinden geçmektedir. Ayrıca doğaya olan yakınlığı nedeniyle de vahşi ilkel benliği katil ruhuyla vurgulanmıştır. Kadın baştan çıkarıcı güçlü bir figür olarak yine erkeğin ölümüne sebep olmuştur.

Museviliğin Kutsal Kitabı Tevrat'ta Yaratılış bölümünün 39. Babında anlatılan "Joseph ve Potiphar'ın Karısı" öyküsü Eski Ahit'te Yaratılış bölümünde geçmektedir. Öyküde Jacop'ın oğlu olan Joseph diğer kardeşleri tarafından kıskanıldığı için köle olarak satılmıştır. Joseph Mısır firavununun generali Potifar tarafından satın alınmıştır. Potiphar'ın karısı Joseph'in yakışıklılığından çok etkilenmiş, onunla birlikte olmak istemiştir. Joseph bu teklifi reddetmiştir. Potiphar'ın karısı Joseph'in gidişini engellemeye çalışırken üzerindeki giysiyi yırtmıştır. Reddedilmeyi kaldıramayan Potiphar'ın karısı, Joseph'e iftira atarak onu kocasına şikâyet etmiştir. Joseph'in kendisiyle zorla birlikte olmak istediğini söyleyerek onun hapse atılmasını sağlamıştır.



Görsel 29. Orazio Gentileschi, “Joseph ve Potiphar’ın Karısı”, 204.9 cm x 261.9 cm, Tuval üzerine Yağlıboya, 1626-30, Royal Kraliyet Koleksiyonu, Windsor Kalesi, Berkshire, İngiltere.

Orazio Gentileschi, “Joseph ve Potiphar’ın Karısı” adlı resminde Potiphar’ın karısının bu reddedilme anını resimleyen ressam, karakterleri dönem kıyafetleri içinde betimlemiştir (Görsel 29). Barok dönem bir mekan içinde kurgulanmış olan sahnenin sol planında Potiphar’ın karısı baştan çıkarıcı bir halde görülmektedir. Potiphar’ın karısı Joseph’i engellemek isterken tuttuğu sarı ceketi üzerinden çıkmış kadının elinde kalmıştır. “Potiphar’ın karısı Joseph’in giysisini tutarak, benimle yat dedi. Ama Joseph giysisini onun elinde bırakıp evden dışarı kaçtı” (Kitab’ı Mukaddes Şirketi, Yaratılış:39). Joseph arka planı kaplayan kırmızı perdeyi aralayarak Potiphar’ın karısını umursamayan ve reddetmiş tavrı ile odayı terk etmektedir. Güçlü ışık-gölge etkilerinin kullanıldığı kompozisyonda duygu olarak da güçlü kontrast etkilerden söz etmek mümkündür. Potiphar’ın karısı reddedilmiş ve yenik düşmüş hali ile Joseph’in kendinden emin kararlı gidişi sahnenin etkisine güçlü bir şekilde hizmet etmektedir. Bir anlamda Joseph burada günah ile mücadele etmiştir. Erdemin zaafa karşı bir zaferi olarak da görülebilecek sahne iyi- kötü, yanlış-doğru, zaaf-erdem, ahlaksız-ahlaklı gibi karşıt kavramlarla kadının günaha ve kötülüğe yakın olduğunu vurgulamaktadır. Potiphar’ın karısının yenilgisi Joseph’in zaferi olmuştur. Erkek kutsiyet kazanırken,

kadın günaha yakınlaştırılarak cinselliğe olan yakınlığı ile yanlışlığa olan inancı tazelemektedir.

Eski Ahit'in Hakimler Kitabında yer alan "Samson ve Delilah" öyküsü, gücüyle ünlü ülkesini yabancı egemenliğinden kurtarmaya çalışan Samson'nun ölümcül bir kadın tarafından baştan çıkarılmasını anlatmaktadır. Samson kutsal bir kişilik ve bir nezir olarak saçını kesmemek, şarap içmemek, ölüye el sürmemek üzere yemin ederek kendini Tanrı'ya adanmıştır. Samson olağanüstü güçlüdür; bir aslanı elleriyle parçalar, bir eşek çene kemiğiyle binden fazla Fenikeli'yi öldürür ve tutuklu bulunduğu Gazze kentinin kapılarını sökerek kaçar.



Görsel 30. Anton Van Dyck, "Samson ve Delilah", 148 cm x 257 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1628-1630, Sanat Tarihi Müzesi, Viyana, Avusturya.

Tanrı'ya olan andını Timna kentinde gördüğü bir kızla ziyafet düzenleyip eğlenerek bozar. İsrailoğullarının can düşmanı sayılan Fenikeli halkından olmasına karşın bu kızla evlenir. Düğünde sorduğu bir bilmece yüzünden kız tarafıyla kavgaya tutuşur ve karısının geri götürülmesi üzerine Timna'ya inip çok sayıda Fenikeli'yi öldürür. Gazze'de bir fahişeye beraberken de yine Fenikelilerle dövüşür ve onları uzaklaştırır. Sorek Vadisi'nden Delilah adlı bir başka Fenikeliye aşık olur ve onun oyununa gelip düşmanlarının eline düşer. Delilah, kadınlığını kullanarak Samson'un ağzından laf alarak gücünün uzun saçlarından kaynaklandığını öğrenir. Uykudayken saçlarını kesip

Samson'u Fenikelilere teslim eder. Samson, gözleri oyulduktan sonra bir değirmende köle olarak çalıştırılır. Ama saçları yeniden uzayınca eski gücüne kavuşur ve Tanrı Dagon'a adanan büyük Filistin toprağını yerle bir eder; kendisi de tapınakta bulunan Fenikelilerle birlikte ölür.

Rubens ve Titian'ın sahnelerinden etkilenmiş olan Van Dyck, kompozisyonun sağ planında yer alan yatağa yerleştirmiş olduğu Delilah'a duygusal anlamlar yüklemiştir (Görsel 30). Delilah sol kolunu uzattığı Samson'a doğru yönelmiştir. Samson Delilah'a aldatılmış gözlerle bakmakta, üzgün bir halde görülmektedir. Sağ eli Delilah'ın bacağına üzerinde görülen Samson'un bu hareketi kadının cinsel kimliğini işaret eden bir izlenim yaratmaktadır. Filistin askerleri onu sol kolundan yakalayarak Delilah'ın bacaklarının arasından çıkarmıştır. Bu hissi yaratmak için ressam Delilah'ın bacakları arasında kalan kumaşın drapelinde yarattığı gölgeler ile Samson'a vermiş olduğu duruştan yararlanmıştır.



Görsel 31. Rembrandt, "Samson'un Kör Edilmesi", 236 cm x 302 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1636, Frankfurt Stadel Sanat Enstitüsü, Almanya.

Büyük bir dinamizm içeren sahnede Samson'u bağlamaya ve zapt etmeye çalışan erkek figür grubu sağ planda başlıkları, zırhlı kıyafetleri, silahlarıyla görülmektedirler. Delilah'ın hemen arkasında ise ayakta yaşlı hizmetçisi görülmektedir. Delilah'ın

Samson'un gücünün kaynağı olan saçlarını kesmek için kullandığı makas sol ön plana yerleştirilmiştir. Aralarındaki aşkın varlığı iki figürün hareketlerinden hissedilmektedir. Delilah makası elinden bırakmış, Samson'a uzattığı kolu ve sevgi dolu bakışları ile yaptığına duyduğu pişmanlığı izleyiciye hissettirmektedir. Sonuçta Delilah tarafından saçları kesilen Samson yenilmezlik gücünü bir kadının cinsel gücü tarafından kaybetmiş ve Filistinliler tarafından esir alınmıştır.

Rembrandt ise bu öyküyü daha farklı ele almıştır. Onun kompozisyonunda Delilah'ın duygularından eser yoktur (Görsel 31). Aksine Samson'un saçını keserek görevini başarı ile yerine getirmiş bir kahraman edasında çadırdan koşarak ayrılmak üzeredir. Saçının kesilmesiyle gücünü yitirmiş olan Samson, bir Filistinli tarafından arkasından yakalanarak yere yatırılmıştır. Başka bir asker ise bıçakla Samson'un gözünü oymaktadır. Sağ planda hafif öne eğilmiş diğer bir asker Samson'un bileklerine zincir vurmaya çalışmaktadır. Sol planda ayakta görülen asker ise Samson'a karşı ihtiyatlı bir şekilde durmakta elindeki kargı ile her an müdahale etmeye hazırlık beklemektedir. Rembrandt, tüm bunların toplamıyla Samson'nun çaresizliğini güç ve şiddet içeren bir sahnede kendine özgü ışık-gölge ilişkileri içerisinde dramatize etmiştir.

Sol üstten gelen ışığın aydınlattığı kompozisyon bu dramatik konuya olan vurguyu arttırmaktadır. Delilah süslü giysileri toplu ve süslü saçları ile Samson'un yakalanmasından mutlu görünmektedir. Sağ elinde Samson'nun saçlarını kestiği makas hala durmaktadır. Sol elinde ise Samson'un saçları ile çadırdan hızla güçlü bir kadın olarak ayrılmaktadır. En sağ köşede tedirgin bir bekleyiş ve panik içinde diğer bir asker Samson'nun gözünün oyulmasını izlerken diğer asker gibi temkinli görünmektedir.

Teatral bir düzen içinde kurulan sahne açık kompozisyon kurgusu göstermektedir. Arka plandan gelen ışığın güçlü etkisi açık-koyu zıtlıkları dramatik atmosfere hizmet eder. Ana yönü sağlayan diyagonal hareket Samson'un resmin derinlerine doğru yönelmiş olan duruşuyla sağlanmıştır. Sol alt köşeden başlayarak sağ üst köşede sonlanan ters açılı diyagonal yön hem ana yönü dengeliyor hem de izleyicinin bakışını merkezde kalmasını sağlıyor. Figürlerin üzerinde yer aldığı zemin yatay ara yön figürlerin duruşları ve aralarında kurulan ilişkileri işaret eden yönler diğer diyagonal ara yönleri gösteriyor. Sıcak ton armonisinin söz konusu olduğu resimde güçlü açık-koyu zıtlıkları hareketlilik algısını arttırmakta olup izleyiciyi sahnenin yaşandığı ana tanık olmaya davet etmektedir (Şentürk, 2012:148).

Jan Steen ise aynı konuyu daha geniş perspektiften ele almıştır. Sol tarafta Delilah oturur konumda kucağında muhtemelen alkolün etkisiyle sızmış olan Samson ile görülmektedir (Görsel 32). Dizlerinde derin bir uykuda görülen Samson'un üzerine dikkatli bir şekilde eğilmiş saçlarını kesmekte olan kırmızı şapkalı bir erkek görülmektedir. Samson'un saçlarını kesmek için Delilah bir erkekten yardım almaktadır. Kostümler, dekorasyon objeleri ve mobilyalar dönemin hem modasını hem yaşam biçimini göstermektedir. Delilah toplanmış ve mücevherlerle süslenmiş saçları, boynundaki gerdanlığı ile tam bir ölüm meleği kimliğinde bir kadındır. Soğukkanlı, kendinden emin karakteri Samson'u baştan çıkararak karşı konulamaz cazibesi ile alt etmiştir. Steen Delilah'ı sahip olduğu gücü ile başarı dolu bir gülümseme ifadesi ile betimlenmiştir. Samson'u yakalamak için arka planda bekleyen ikili üçlü figür grupları yerleştirilmiştir.



Görsel 32. Jan Steen, "Samson ve Delilah", 67.3 cm x 82.6 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1668, County Sanat Müzesi, Los Angeles, ABD.

Arka plandaki perdenin aralığından kafasını uzatmış bir erkek ve hemen onun sağındaki bir figür sağ plandaki kalabalık asker grubuna sessiz olmaları gerektiğini işaret eden bir hareket yapmaktadır. Bu asker grubu kalkan ve mızraklarıyla biraz sonra Samson'u yakalamak için içeriye gireceklerdir. Kompozisyonun sağ planında ise beyaz örtülü bir

masa üzerinde soyulmuş meyveler, ekmek, tabak, şarap, testi ve sürahi görülmektedir. Sağ plandaki iki küçük çocuk ise köpekle oynamaktadırlar. Çocuklardan biri ayakta elinde bir kâse ile diğeri ise eğilerek köpeğe doğru uzattığı kaşıkla ona bazı şeyler öğretmeye çalışmaktadır.

Gösterişli mobilyalardan ve mimarisinden bir saray ya da malikane olduğu düşünülen mekanın tavanından sarkıtığı şeffaf küre cenneti ve ruhsal evreni temsil etmektedir. Bununla birlikte mükemmel bir biçim olarak küre evren içindeki uyumu da temsil etmektedir. Kürenin camdan yapılmış olması ile bu uyumun kolayca bozulabileceğini ima etmektedir. Çünkü cam kırılabilirliği ile yeryüzündeki her şeyin faniliğine işaret etmektedir (Panofsky, 2012: 250). Resmin ortasından aşağıya inen bu yuvarlak form meyveler, masaya dayalı tepsi ve ön plandaki masadan devrilmiş olan kapak ile tekrar etmektedir. Kırmızı, turuncu, sarı gibi sıcak bir renk paleti kullanmış olan ressam açık-beyaz alanlarla vurguyu artırırken açık-koyu ilişkileri ile armoniyi dengelemiştir. Ön planda yer alan halı ve motiflerinin yarattığı titreşimler ve ilgi çekicilik üzerine yerleştirilmiş olan figür grubunu öne çıkarmaktadır. Steen aynı konuyu ele alan ve daha önce bahsedilmiş olan resamlardan farklı olarak Samson'un henüz saçları kesilmeden önce onu uykuya dalmış bir halde betimlemiştir. Delilah figürün kendinden emin duruşu, korkusuz tavrı ve alaycı bakışları ile sahnedeki korku ve tedirginlik içersindeki diğer figürler ile karşıt bir ilişki oluşturmaktadır. Ön plandaki aydınlık tonlar ve arka plandaki koyu tonların dengesi mekansal derinlik algısını yaratmaktadır.

Sebastiano Ricci'nin, "Bathsheba" isimli resmi yine Eski Ahit'te geçen bir öyküyü ele almaktadır (Görsel 33). Evinin verandasında dolaşmakta olan David, ordusunun generallerinden Uriah'ın karısı Bathsheba'yı kendi evinin bahçesinde banyo yaparken görmüştür. David, beklemediği bir anda arzu dolu bakışlarla bedenini sergilemiş olan Bathsheba'ya sahip olma isteğini ona bir mektup yazarak anlatmıştır. Bathsheba'nın da onayıyla başlayan yasak ilişki ancak Uriah'ın ölmesiyle resmiyet kazanacaktır. Bu nedenle David Uriah'ı savaşın ön saflarında yer alması için görevlendirmiştir. Sonuçta David'in öngördüğü gibi Uriah savaşta ölmüştür. Bathsheba David'in karısı olmuştur.

Ressam ön planda idealize edilmiş bir ışıkla vurguladığı Bathsheba'yı beyaz ipeksi teni, geniş kalçaları, küçük göğüsleri ve masum fakat arzu dolu bakışlarıyla arzu nesnesine

dönüştürmüştür. Yeni klasik tarzda betimlenmiş olan kompozisyonda antik Yunan'a gönderme yapan mimari unsurlar ve kostümler Bathsheba'ya bir tanrıça edası yüklemektedir. Adeta ışığa doğru yönelen pervaneler gibi diğer figürler de bu bedene doğru yönelmiştir. Üzerindeki peştamal ve onu tutuş biçimi ise resimdeki erotizmi işaret etmektedir. David'in şahitlik ettiği an olan bu banyo sahnesi David'i av Bathsheba'yı ise avcı konumuna taşımaktadır. Fakat Bathsheba erkeğin arzularını uyandıran güzelliği ve günahkârlığı ile kötü kadın figürüne dönüşmektedir.



Görsel 33. Sebastiano Ricci, "Bathsheba" , 118.5 cm x 199 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1720, Güzel Sanatlar Müzesi, Budapeşte, Macaristan.

Beline kadar uzanan altın renkli saçlarını sağ plandaki hizmetçisi o dönemlerde popüler olan fildişi bir tarak ile taramaktadır. Sol planda ayakta duran ve tepsi içinde Bathsheba'nın mücevherlerini koyduğu ahşap kutu ve kremini taşıyan hizmetçisinin bakışı ona doğru yönlendirilmiştir. Hemen yanında ayaklarını silen bir hizmetçi ve ona ayna tutan siyahi başka bir hizmetçinin duruşları ve bakış yönleri izleyiciyi arka planda görülen David'e yönlendirmektedir. Figür izleyiciye cinselliği ile baştan çıkarıcı Venüs, Mecdelli Meryem, Havva gibi günahkar kült karakterleri anımsatıcı sembollerle donatılmıştır. David'in tutkularına hakim olamayışı kadının büyüleyici cinsel gücü yüzündendir. Bu bağlamda David'in işlediği suç hafifletilmiş olur.

2. 2. 2. Mitoloji Konulu Kompozisyonlarda Kötü Kadın Figürler

İlk kadın çıplaklar İtalyanca cassone olarak adlandırılan evlilik hediyeleri çeyiz sandıklarına yapılmıştır. Yatak odalarını süsleyen bu sandık kapaklarının içlerine çizilmiş ilk çıplaklar Giorgione'nın Uyuyan Venüs'üyle kamusal alanlara taşınmıştır. 1507-1508'de düğün hediyesi olarak yapılması, figürün doğanın içinde tasvir edilmesi ile Venüs'e dönüşmesi ve uyuyan bir çıplak olarak izlendiğinin farkında olmaması sayesinde meşru görülmüştür (Corbin vd. 2011:348).



Görsel 34. Giorgione, “Uyuyan Venüs”, 108.5 cm x 175 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1508-1510, Eski Ustalar Resim Galerisi, Dresden, Almanya.

Zevk yatırımları denebilecek bu tür resimlerde şehvet yoğun olarak işlenmiş, görme ile birlikte dokunma duygusu uyandıran erotik hisler barındırmışlardır. Bu nedenle bedeni konu alan resimlerde o döneme ait popüler duruşlar ortaya çıkmıştır.

Bu duruşların popüler olmasını sağlayan Giorgione'nın Venüs'ü kırsal bir alanda uykuya dalmış çıplak olarak betimlenmiştir. Herhangi bir alt metin barındırmadan resmedilmiş bu kadın figürü dokunma duygusunu harekete geçirmektedir. Haz verme duygusunu harekete geçiren erotikleşme, dokunma duygusunun özel bir erotik duygu olarak erkeklerin ilgi alanına girmesi ve mitolojik resimlerin entelektüel ortam dışında da talep edilir olması bu tür resimlerin popüler olmasını sağlamıştır denebilir.

16. yüzyılda yapılmış beden resimleri, kendilerine has hedefleri olan yatırımlardır. Sözel olmayan anlatım biçimleri olan resimler anma, eğitim, zevk işlevleriyle, kamusal, özel, mahrem gibi kabul edildikleri çevrelerde sadece var olan durum ve uygulamaları yansıtan tanıklıklar olmakla kalmaz, aynı zamanda model ve karşı-model oluşturur, pratiklere örnek teşkil eden birer öneri olarak rol oynamaktadırlar (Corbin vd. 2011:335).

Giorgione kırsal bir alan içersine uzanır durumda yerleştirdiği Venüs figürünü, huzurlu bir şekilde uyurken betimlemiştir (Görsel 34). Mitolojik öykülerde doğada çıplak halde bulunabilen karakterler nymphalar ve satyrlerdir. Bu anlamda betimlenen bu figür bir nympa olduğunu düşündürür. Dönemin manzarasının bulunduğu arka planda bir yerleşim yerinin de olduğu görülmektedir. Venedik üslubunun önemli isimlerinden olan Giorgione Bellini'nin öğrencisi olmuş Bellini'den teknik ve üslubu bakımından etkilenmiştir. Bellini'nin "Aziz Francis Çölde" resminde yer alan gerçekçi anlatım Giorgione'nin resminde tepenin üzerindeki çiftlik evleri ile şiirsel bir manzaraya dönüşmüştür.

Ayrıca Titian'ın "Dokunma Bana" adlı resminin arka planının "Uyuyan Venüs" resminin arka planı ile gösterdiği yoğun benzerlik 1510'da vebadan ölen Giorgione'nin resminin Tiziano tarafından tamamlanmış olduğunu kanıtlar niteliktedir. Resmin yapıldığı dönemde Venüs'ün ayakucunda yine Tiziano tarafından boyanmış bir cupid figürünün olduğu bilinmektedir. 1843 yılında Martin Shirmer tarafından yapılan restorasyon sonrası cupid figürü resimden elenmiştir.

Dönemin geleneklerine bağlı olarak evlenecek kadının çeyizinin konduğu bilinen bu sandıklara yapılan resimler özellikle kadına evlilikteki rolünü açıklar nitelikte yol gösterici olmuştur. Çeyiz sandıklarına yapılan bu uzanmış çıplak kadınlar ile çiftleri cinselliğe ve doğurganlığa teşvik etmek amaçlanmıştır. Bununla birlikte dönemin sosyo-kültürel ahlaki yapısı içinde kadının cinsel ilişki sırasında zevk almaması gerektiği yargısıyla üreme odaklı cinsellikler yaşanmış, kadının kendini eşinin zevk alacağı bu duruma hazırlaması için öğretici olmuştur.

Praksiteles'in ilk çıplak heykeli olan "Venüs Pudica", Aşk ve doğurganlık simgesi Tanrıça Venüs'ün duruşu pek çok sanatçının tekrarladığı sembolik bir anlatıma dönüşmüştür (Alexson, 2013:14). Venedik okulunun estetiğini içinde barındıran resmin

içinde kırmızı kadife ve beyaz saten kumaşın üzerinde uyur pozisyonundaki Venüs arka planda yer alan peyzajın kıvrımları ile bir bütünlük oluşturmaktadır.

Tiziano'nun Venüs'ü ise Giorgione'nın aksine gösterişli bir yatak odası sahnesi içinde betimlenmiştir (Görsel 35). Tiziano'nun Venüs figürü, Giorgione'nın Venüsü'nün aksine uyanıktır. Erkek olduğu varsayılan izleyicisine baştan çıkarıcı gözlerle bakmaktadır.



Görsel 35. Tiziano, “Urbino Venüsü”, 119 cm x 165 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1538, Uffizi Müzesi, Floransa, İtalya.

“Rönesans’da perspektifin icadı ile resimlerde izleyiciye bakan ya da bakarmış gibi görünen figürler tasvir edilmeye başlanmıştır. (...) Resimlerle göz göze gelmek onlarla bakışmak toplumdaki bakışma pratiğini tasvir eden ve toplum üyelerinin birbirlerine bakma biçimini resimlere yansıtan bir kültürdür. Burada resimler nesne olmaktan çıkmış ve öznenin yerini almıştır. (...) Kurgu izleyicide başlar, resimlerdeki kişilerde karşılığı vardır. Eserdeki figürler izleyicinin varlığının farkındaymış, izlendiğinin bilincindeymiş hissi uyandıran baştan çıkarıcı bakışlara sahiptir. Bakışın bu simülasyonunda Batı toplumunda hep yeni kurallarla işleyen bir bakış tiyatrosu sergilenmektedir. Bu nedenle resimlerin gerçek bakışları tasvir etmesi, bakışlarında resme dönüşmesi, bakışın toplumsal ve kültürel pratiklerini ayna gibi yansıtması anlamında bakışın ikonografisinden söz edilebilir. Eğer resim ve bakış bir ittifak kurmuşsa bu ittifak perspektif modeli üzerine kuruludur” (Belting, 2012: 90-91).

Venüs figürü çıplak olduğunun bilincinde ve bundan keyif alan bir kadın olarak betimlenmiştir. Sağ kolu geriye doğru atılmış elinde mersin çiçekleri tutmaktadır. Saçları sağ omzundan dökülmektedir. “Venüs Pudica” pozunda betimlenmiş olan

figürün elinin cinsel organının üzerinde konumlanmasıyla izlenim erotik bir sahne haline gelmiştir. Bu anlamda Venüs'ün ayakucunda uyuyan köpek sadakatın simgesi mi yoksa ihtirasın mı simgesi olduğu tartışmalı bir zeminde yer almaktadır. Arka planda biri ayakta diğeri çeyiz sandığı karıştıran iki hizmetçi görülmektedir. Bu iki kadın figürün giyinik olması ön plandaki figürün çıplaklığına vurguyu daha da arttırmaktadır. Bununla birlikte;

Venedik okulunun etkilerinin görüldüğü kompozisyon kapalı formda düzenlenmiştir.(...) Derinlik algısı Venüs'ün arkasındaki perde ve arka plandaki penceredir. Asimetrik bir denge söz konusu olan resimde sıcak renk tonları hakimdir. Açık - koyu zıtlıkları ile dengelenmiştir. Öndeki figür üzerindeki yapay ışık, arka pencereden gelen doğal ışık ile oluşturduğu kontrast, kompozisyonun etkisinin güçlenmesinde önemli bir faktördür (Şentürk, 2012:96-97).

Zevk alan dominant bir karakter olarak kurgulanmış kadın figürü Giorgione'nın resmi gibi geleneksel evlilik odası için tasarlanmış bir çeyiz sandığı resmidir. Öncesinde bahsedildiği üzere kadınlara evlilikteki cinsel rolü bağlamında eğitsel bir gösterge olan Tiziano'nun "Uyuyan Venüs"ü el hareketinin bilinçli olarak öğüt verici bir pozisyonda olması nedeniyle fiziksel bir deneyime bir vizyon yaratmıştır (Bell, 2009: 203-204). 16. yüzyılda bilim, kadınların ancak cinsel doyuma ulaştıkları anda gebe kalabileceğini söylediğinden hekimler evli kadınlara gebe kalabilmeleri için cinsel birleşmeye önceden kendilerini hazırlamaları gerektiğini öğütlemiştir. Kilise adamlarına göre izin verilen tek cinsellik evlilikte ve yalnızca üremeyi hedeflediği zaman uygundur (Aressé, 2015:91).

Tiziano resmi Guidobaldo della Rovere için yapmıştır. Mitolojik bir hikayeyi gündelik bir sahne içinde aktaran ilk arketip çalışma olarak açıkça cinsel uyarıcı özelliği ile dönemin bir pornografik yayını gibidir (Bell, 2009:202). Bakışları ile izleyici arasında doğrudan bir temas kuran davetkar Venüs yaradılışının yegane gerekçesi olarak görülen erkeğin arzularını uyandırmak konusunda erkeğe haz verme ve erklğini ispatlamasında üstlendiği rolünü yerine getirmektedir. Tiziano Venüs'ün kompozisyondaki konumu ve boyutu ile bu durumu açıkça işaret etmektedir.

"İzleyiciyi çıplak bedene çok yakın olduğunu hissettirir. Çıplak beden salonun önündedir. Hizmetçiler küçüktür. Yakında gibiler ama çok uzaktadırlar. Tiziano çıplak bedeni bize doğru yaklaşıtıran bir göz aldanması yaratmak amacıyla arka plan perspektifinden yararlanmıştır. Kaçış noktası resme göre bakışımızın düzeyini belirler. Ortanın biraz üstünde Venüs'ün sol gözü düzeyinde. Ama arka planda betimlenen uzama göre bu çok alçak bakış açısidir. Ayaktaki hizmetçiye göre izleyicinin gözü bacaklarının ortasında, izleyici ona göre çok aşağıda. İzleyicinin

bakışı kollarını sandığa daldırılmış diz çökmüş hizmetçinin düzeyindedir. Bununla birlikte yatak zeminin üzerine yerleştirildiği için izleyici hemen yatağın yanında diz çökmüş olduğu varsayılmaktadır. Sol alttaki örtüyü izleyicinin kaldırdığı hissi yaratan resim bu tavrıyla dokunma dialektiğinden yararlanmaktadır” (Aressé, 2015:101).

Aresse’ye göre bu geleneksel evlilik sandıkları kadını anımsatan içindekileri gizleyen nesnelere. Aresse ‘Sandık olarak kadın’, ‘Kadın olarak sandık’ şeklinde isimlendirdiği sahnenin içindeki bu tür çeyiz kutularına Venedik’te ‘Lahit Sandıklar’ dendiğinin de üzerinde durmaktadır. Aresse’ye göre bu sandıklar kadınların tehlikeli olduklarına da işaret etmektedir. Bir anlamda geleneksel evlilik kutuları Aresse’nin tanımıyla ‘Lahit kadın’, ‘İnsan yiyen kadın’ gibi anlamlara işaret ederek kadının ölümle olan yakınlığına göndermelerde bulunmaktadır (Aressé, 2015:107).



Görsel 36. Tintoretto, “Venüs, Mars ve Vulcan”, 135 cm x 198 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1551, Alte Pinakothek, Münih

Tintoretto’nun “Venüs, Mars ve Vulcan” adlı kompozisyonun sağ planına yerleştirilmiş yatakta Venüs yarı çıplak vaziyette görülmektedir (Görsel 36). Yaşlı ve topal Vulcanus bir dizini yatağa koymuş eliyle Venüs’ü örten örtüyü kaldırmıştır. Venüs’ün hemen arkasındaki pencereden içeri giren ışık uykulu Cupid’e vurmaktadır. Vulcanus’un arkasında yuvarlak formda bir ayna yerleştirilmiştir. Ayna ve Vulcanus arasında ise savaş tanrısı Mars kafasındaki miğferiyle kırmızı bir örtünün altında saklanmış olarak

görülmektedir. Vulcanus'un ayakları dibindeki köpek ise Mars'a doğru yönlendirilmiş havlamaktadır. Mars ve Venüs kompozisyonu aldatma konusunun işlendiği bir sahnedir. Genel olarak iki aşkın yakalanma sahnesi Mars ile Venüs yatakta çıplak uzanmışken Vulcanus'un üstlerine ağ atması olarak betimlenmiştir. Oysa Arasse'ye göre Tintoretto bu mitolojik öyküyü farklı ve şaşırtıcı bir şekilde işlemiştir. Venüs çıplak yatağa uzanmıştır. Fakat yatakta yalnızdır. Mars zırhlar içinde başında miğferiyle masanın altına sığınmıştır. Bir dizini yatağa koymuş olan Vulcanus, karısının kalçasını örten kumaşı kaldırmıştır. Vulcanus'un Tintoretto'nun izleyiciye sergilediği hali, Venüs'ün cinsel organını gördüğü an yaşadığı şaşkınlık ve haz ile yalnızca topal değil, sağır ve kör olmuş kadar etkilenmiştir. Köpeğinin havlamasını bile duymayan Vulcanus Venüs'ün üzerindeki örtüyü kaldırdığında tutkularının esiri haline gelmiştir. Vulcanus amacının ne olduğunu unutarak Venüs'ün vücuduna dalıp gitmiş, ressam da bunu arka plana yerleştirdiği bir ayna ile yansıtmaya çalışmıştır. Tuhaf bir yere konmuş olduğu düşünülen ayna neredeyse Venüs'ün yatağı ile aynı düzeye, Cupido'nun beşiğinden daha alçağa yerleştirilmiştir.

16. yüzyılda yatak odalarına konan ve resimde duvara asılmamış olan ayna Mars'ın saklandığı masa yüzünden görülmeyen bir mobilyanın üzerine yerleştirilmiştir. Tintoretto konuyu farklı bir biçimde betimleyerek evlilikte bağlılığın değerlerini bir karşı örnekle yüceltmek istemiştir. Bu konu o dönem genç evlilere korku salmak için kullanılmıştır. Bu tür görsel anlatımların yanında Venedik'te zinayı ve erotik imgeleri yermek için yayımlanmış birçok metin olduğu da bilinmektedir. Resim ahlaki boyutu olan ve alışılmadık kompozisyonu ile vodvil olarak da nitelendirilmiştir.

Medusa'yı taşla çeviren Perseus'un kalkanı da parlak ve düzdür. Yine Aineias'ın ayna Kyklop'ların ürettiği ayna biçimindeki kalkan, Roma'nın gelecekteki görkemli yazgısını gösteren büyü bir kalkandır. Arasse bu benzerlikler ile paralellik kurmakta ve çerçevenin dışındaki izleyicinin bulunduğu tarafa yerleştirilen ikinci bir aynanın yansımından söz etmektedir. Bu Venüs'ün süslenirken kullandığı Mars'ın kalkanına yansıyan ayna, arzusunun güzel bir imgesidir. Birinin aynası ötekinin kalkanına yansıyıp onu aşkın aynasına dönüştürmektedir. Weddigen'de çerçevenin dışında kalan bu aynadan söz etmektedir. Görülmeyen bu ayna Venüs'ün sırtını kapıya dönse bile Vulcanus'un arkadan geldiğini görmesini sağlamaktadır. Aldatmacanın aracı olan o

ayna ile gerçeği ortaya çıkaran ayna karşı karşıya getirilmektedir. Bununla birlikte aynada Venüs'ün bedeninin üzerine eğilmiş olarak Vulcanus görünmektedir. Oysa bu yansıma olağandışı bir yansımadır. Çünkü Vulcanus'un Venüs'ün yanı başındaki hareketiyle aynadaki yansıması farklıdır. Ön planda yalnızca sağ dizi yatağın üstünde, sol bacağı uzanmış, topal için normal olarak hafif gergin, sol ayağı da yatağın epey uzağında yerde durmaktadır. Aynadaysa tersine Vulcanus yansımada sağ dizi olan sol dizini de yatağın kenarına koymuş gibi görünmektedir. Tintoretto aynanın yansımasında yapmış olduğu bu farklılık iki farklı zaman dilimini bir arada göstermesi ile ilgilidir. Şu an ve gelecek zamanda neler olup biteceğini göstermek için böyle bir yansıtma biçimi seçmiştir.

Vulcanus gelip Venüs ve Mars'ın sevişmelerine engel olmuştur. Fakat Vulcanus Venüs'ün örtüsünü kaldırdığında her şeyi unutmuş ve Venüs'le sevişmiştir. Venüs'ün cinsel çekiciliğine kapılarak kendini tutkularına kaptırırvermiştir. Pencerenin pervazına konmuş cam vazo erkek eli değmemiş Meryem'in bekaret vazosunun saydamlığını akla getirmektedir. Perspektif bakışı Vulcanus'un girdiği kapıya yönlendirerek sahnenin dramatik bir yapıya bürünmesine sebep olmaktadır. İzleyicinin bakışını Mars'ın uzattığı parmak sönmüş bir ocağa yönlendirmektedir. Bütün bu göstergeler kompozisyondan çıkarılması istenen ders niteliğini taşımaktadır. Erkekleri aldatan kör eden arzularıyla canların istediği gibi oynayan kadınların hepsi hafifmeşrep varlıklardır. Beverly Louise Brown bu resimle ilgili Venedik'te yayınlanmış Iuvenalis, Boccaccio Erasmus'un izinden giden evliliğe düşman pek çok metne değinmektedir (Arasse, 2015: 11-18).

Peter Paul Rubens, 1609'da İtalyan tamamlanan "Tarquin ve Lucretia" adlı resmini Albert ve Isabella Archdukes için yapılmıştır (Buri, 2007:27). Rubens'in bu resmi tarihsel bir konu olarak görülen fakat gerçekliği tam olarak net olmayan karakter Lucretia üzerine kurgulanmıştır (Görsel 37).

Sosyal bir değer olarak kahramanlık söylencesi olarak tanımlayabileceğimiz konu Romalı tarihçi Titus Livius Patavinus "Roma Tarihi: Şehrin Kurulmasından İtibaren" adlı kitabında söz etmektedir. Burada yer alan hikayeye göre:

“Lucretia’nın hikâyesi, Roma’nın yedi kral döneminin sonuna denk düşen M.Ö. 510 yılında geçmektedir. Lucretia, kocası Collatinus, askeri bir sefer için evinden uzaktayken, Kral Tarquin’in oğlu Sextus Tarquinius tarafından odasında saldırıya uğramıştır. Sextus, Lucretia’ya şantaj yapar; arzusuna karşılık vermezse, zina işlediğini herkese söylemekle tehdit etmiştir. Lucretia çaresizlikle kabul etmiş; ancak ertesi sabah babasını ve kocasını çağırarak ve herkesin huzurunda başına gelenleri anlattıktan sonra kendisini bıçakla öldürmüştür. Lucretia’nın hazin sonu, aslen Etrüsk olan Tarquin ve ailesine karşı bir nefret uyandırmış ve Roma’dan kovulmuştur. Kahraman Lucretia’nın dul kocası Collatinus, Junius Brutus’a katılmış ve birlikte Roma’nın ilk konsülleri olarak, Roma Cumhuriyeti’nin zengin tarihini başlatmışlardır (İşman, 2014:165-166).

Rubens dört figürle betimlediği bu konuyu Barok bir ortam içinde kurgulamış, Lucretia figürünü diyagonal konumda yatağın üzerine çıplak olarak yerleştirmiştir. Giorgione’daki gibi Venüs Pudica jestinin hâkim olduğu Lucretia sağ eliyle Targuin’e karşı koymaya çalışırken, sol eliyle kırmızı kumaşı cinsel organının üzerinde tutmaktadır. Agresif halde görülen Targuin, arkadaki elinde sakladığı muhtemel silahı ve sol eliyle Lucretia’nın cinsel organına yaptığı saldırgan bir hamle ile görülmektedir.



Görsel 37. Peter Paul Rubens, “ Tarquin ve Lucretia”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1610, Hermitage Müzesi, St Petersburg, Rusya.

Sol planda yer alan yaşlı bir kadın ile Targuin ve Lucretia arasında elinde meşale ile yer alan Cupid, bu gerilim dolu sahneye jest, mimik ve ilettikleri duygu açısından hizmet eder niteliktedir. Işık-gölge, açık-koyu renk değerleri ve izleyiciye iletmek istenen duygu bağlamında güçlü kontrast etkilerin hakimiyeti söz konusudur. Lucretia

kompozisyondaki en güçlü ışık ve en açık renk etkilerini üzerinde toplamasıyla odak noktası olmuştur. Zorba bir tavırda olan Targuin'in, gece yarısı en savunmasız anında Lucretia'ya uyguladığı şiddet dolu sahnede yaşlı kadın aşkın karanlık, acımasız ve kötü taraflarını düşündürürken, Cupid aşkın şevkat ve sevgi dolu yanlarına göndermelerde bulunmaktadır. Rubens aslında bu hikayenin sonuçlarına dikkat çekmek yerine aşk, şehvet ya da iffet gibi duyguları vurgulamaya çalışmıştır. Öfke, şehvet ve kıskançlık tarafından kışkırtılan erkek kahraman, güzelliği ve erdemi ile kadını yenmektedir. Rubens'in siyasi amaçlı alegorisinin karanlık dramatik atmosferi Lucretia'nın çıplak vücudunun sunumu ile daha da güçlenmiştir. Onu sarmalayan parlak kırmızı kuşak erdemlerine fazlasıyla dikkat çekmektedir. Vücudunun pozisyonu izleyiciye tam cepheden konumlandırılmıştır. Saldırı sırasındaki dinamik hareketler ise iç gıcıklayıcı ve arzu uyandırıcıdır. Onun dolgun vücut hatları başının daha küçük görünmesini sağlarken izleyiciye sunulan bu kadın bedenini güzelliği onun masumiyetini ve suçsuzluğunu da göstermektedir. Evlilik içindeki sadakati ön planda tutmak ve verdikleri sözleri hiçbir zaman çiğnememek adına kadınlar için örnek bir figür olan Lucretia'nın kendini öldürmesi onurlu bir davranış olarak görülen ahlaki öğeleri içermektedir. Aynı zamanda onun intiharı siyasi bir kurban olarak görülmesine neden olmuştur. Böylece Roma'nın onurunu ve namusunu da temsil etmiştir. Bir yandan arzusuna yenik düşen bir erkeğin ailesi ile birlikte kraliyet gücünü kaybetmesi anlatılırken diğer taraftan onuru ve ülkesi için kendisini feda eden şehit bir kadın kahraman yüceltilmektedir (İşman, 2014:165-166). Bu nedenle Lucretia, antik Roma'nın yurttaşlık, erdem ve değerlerinin ideal modeli olarak sembolleşmiştir.

Avrupa'nın aristokrasisinin ve yükselen burjuvazisinin bu erotik şiddet sahnelerini talep etmelerindeki en büyük faktör, toplumsal cinsiyet hiyerarşisinden kaynaklanmaktadır. Kadınların ikinci sınıf bir varlık olarak sadece üreme için gerekli olduğu düşüncesi olduğunun düşünülmesi ve bununla birlikte cinsel bir meta olarak görülmesi kadına yapılan tecavüzün suç olarak görülmeyip kadının tecavüze uğraması kocasına veya babasına karşı yapılmış bir mülkiyet hırsızlığı olarak değerlendirilmesine neden olmuştur. Tecavüz ancak 17. yüzyılda bir suç olarak kabul edilmiş olsa da bu konu talep edilen görsel imgelerde popüler bir tema olarak kalmaya devam etmiştir. Dolayısıyla aynı konu dönemin sanatçıları tarafından mitolojik karakterlerle estetize edilerek yüceltilmiştir. Kısacası resimlerdeki tanrı ve kahramanların, kadınlara karşı

uyguladıkları vahşi, kaba ve dayatmacı eylemler, genel olarak erkek olduğu düşünölen izleyiciler için yapılmıştır. Bu durum Barok dönemin dini, tarihi ve mitolojik konulu resimlerinin yanında en önemli ve ilginç olanlarının tecavüz ve kaçırma sahneleri olan eserler olduğu görölmektedir. Katolik Avrupa’da ise genellikle Flaman ressamilar tarafından mitolojik figürler ile betimlenen tecavüz sahneleri dönemin aristokratları tarafından aranan resimler arasında olmuştur (Buri, 2007:59-60).



Görsel 38. Peter Paul Rubens, “Medusa”, 68.5 cm x 118 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1617-1618, Sanat Tarihi Müzesi, Viyana, Avusturya.

Phorkys’la Keton’un kızı olan Medusa, saçları yılanlarla örölü, alnında yaban domuzu dişleri fişkırın, tunç elleri, altın kanatları ile korku saçın diş bir yaratıktır (Erhat, 2003: 118). Medusa karakteri Avrupa’da farklı dönemlerde tekrar edilerek kullanılan kötü kadın karakterini temsil eden önemli bir figürdür. Kafası kesilen Medusa’nın hikayesi şöyledir:

“Seriphos kralı Danae’yi elde etmek ister, bu amaçla da Perseus’u başından atmaya çalışır. Persus’u Medusa’nın kafasını kesmeye gönderir. Perseus yola koyulur, tanrılardan Hermes’le Athena onu Gorgolar’a bekçilik eden Graialar’ın yanına götürürler. Perseus bunları uyutup Gorgolar’a yaklaşmak yolunu bulur. Bu iş ancak kanatlı sandalar giymek ve başına Hades başlığını geçirerek görünmez hale gelmekle olur. Tanrılar Perseus’a keskin çelikten bir orak verirler, böylece Gorgolar’ın karşısına çıkar. Üç Gorgo’dan yalnız Medusa ölümlüdür, öbürleriyle sataşmadan onu bulup öldürmek gerek. Perseus üç canavarı uyur bulur, kanatlı sandallarıyla uçar ve Athena’nın Medusa’nın üstünde bir kalkanı ayna gibi tutmasından faydalanarak canavarın kafasını uçurur (Erhat, 2003:242-243).

Bu mitolojik konuyu ele alan Rubens, gri bulutlar, karanlık ve kasvetli bir doğa manzarası ile oluşturulmuş dramatik arka planın eşlik ettiği kompozisyonunda Medusa'nın kesilmiş başını, diyagonal açı ve idealize edilmiş bir ışığın vurgusuyla resmin ön planına yerleştirmiştir (Görsel 38). Sarmaşıkların olduğu bir kayalık üzerinde korkuyla açılmış gözleri ile ölüm anını hala üzerinde taşıyan Medusa katilini işaret eden gözlerle bakmaktadır. Isırılmış dil, kanlı bakışlar ve acı çekiş ölüm anını tanımlamaktadır. Medusa'nın bakışları izleyiciye değil farklı bir yere yöneltmiştir. Amaç Medusa'nın ölümcül bakışlarını kendisine bakacak olanlardan gizlemektir. Medusa'nın kafasındaki dinamik haldeki yılanlar yüzdeki donuk ifadeyle bir karşıtlık oluşturur. Birbirlerine dolanmış hareket halindeki yılanlar ölü kadının aksine yaşamı simgelemektedir (Uzundemir, 2010:49). Ayrıca boynundan akan kandan yeni yılanların doğuşu görülmektedir. Yılanların bu dehşet saçan ölüm anına birbirleri arasındaki güçlü olmayı işaret eden çekişmeyle irkiltici bir duygu uyandırmaktadır. Yılanların desen ve renklerinin ayrıntılı betimlenmiş olması onların engerek ve su yılanları olduğunu göstermektedir. Sağ taraf da yer alan birbirine sarılmış yılanlar çiftleşmektedir. Yılan bedenlerinin birbirlerine dolanmış sarmal yapıları vahşi bir çiftleşmeyi gözler önüne sermektedir. Dişi engerek çiftleştiği narin yapıları erkek engereğin ağzından girerek başını yırtacak ve onu öldürecektir. Bu yılanların oluşturmuş olduğu birlik ve ölümcül an, 17. yüzyıl amblemlerinde sık rastlanan bir motiftir. Kadın tehlikeli bir türdür. Erkeği baştan çıkardığı cinselliği ile en savunmasız anında öldürebilir. Kadınların menstruasyon dönemlerinin erkekler için tehlikeli olduğu, kanın erkeğe bulaşması halinde onu öldürebileceği inancı da bir anlamda resimde görselleştirilmiştir.

Medusa'nın kesik boyundan akan kanda çoğalan yılanlar dünyaya yayılan kötülüğün temsilidir. Yılanlar ve sürüngenler doğum, ölüm ve yeniden doğuş simgeleridir. Kadının vücudunda doğum- ölüm gibi önemli iki olgunun birleşmesi kadının korkulan bir yapıya bürünmesine sebep olmuştur (Reed, 2012:137). Beyaz örtüye dolanmış dişi engereğin bedeninden anneyi öldürerek engerek yavruları çıkmaktadır. Bu bir intikam anı olup bir anlamda da babalarının intikamını alan yavruları yansıtmaktadır. Bununla birlikte yılan kompozisyonunda pek çok anlamı barındıran bir simgedir. Örneğin yılan deri değiştirerek yenilenir ve böylece ölümsüzlüğün ve yeniden doğma gücünün bir simgesidir. Başka bir Yunan söylencesinde de yılan suların bekçisidir. Tek tanrılı dinlerde cennetteki yılanın dişi olduğu görüşü yaygındır; yılan kadının içindeki baştan

çıkarma isteğini sembolize etmektedir. Biçim olarak fallik bir semboldür ve anlamsal açıdan farklılık gösterse de yılan, eski çağlarda evreni sembolize etmekte olup o dönemde de dişi olduğu düşünüldüğü bilinmektedir (Yavuzer, 2011:193-205).

2.3. Edebi- Lirik Konulu Kompozisyonlarda Yer Alan Kötü Kadın Figürler



Görsel 39. Wiliam Hogarth, “Kayıp Cennet; Şeytan, Günah ve Ölüm”, 619 mm x 745 mm, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1735-40, Tate Modern, Londra, İngiltere.

Edebiyat yapıtlarının resimlere konu oluşu Rönesans ve Barok dönemlerde sınırlı sayıdadır. Bu durum genel okuma-yazma bilen kitlelerin azlığı ile doğru orantılıdır. Nesilden nesile kulaktan kulağa sözel olarak aktarılan mitler ya da efsaneler çoğunluk tarafından kolay okunabilen ana fikri çıkarılabilen eğitici ya da öğretici işlevini koruyabilen özelliklerinden dolayı sanatçılar tarafından tercih edilmiştir. Bu dönemlerdeki okuma yazma oranının düşüklüğü edebi metinlerde anlatılan hikayelerin ve çıkarımların belli sınırlar içerisinde kalmasının neden olmuştur. Bunun sonucunda da ressam resminin konusunu azınlık tarafından bilinen edebi metinlerden değil çoğunluk tarafından bilinen hikaye ve efsanelerden seçmiştir. Bu durum kısır bir döngü olarak tekrar etmiş, din ve inanç sistemi üzerinden insanların görsel yollarla bilgilendirilmeleri ve yönlendirilmeleri etkin olarak resim sanatında konu seçiminde belirleyici bir unsur olmuştur.

John Milton'un "Kayıp Cennet" adlı epik şiirinden bir bölüm olan Hogarth'ın sahnesinde, Şeytan cehenneme giderken Ölüm ile yüzleşmektedir (Görsel 39). Aralarında çıplak bir kadın olarak betimlenmiş olan ise Günah'tır. Şeytan ve Ölüm arasındaki mücadelenin anlatıldığı bu pasaj içerdiği soylu fikirler açısından yüce olarak nitelendirilmiştir. Hogarth, Milton'un şiirinin atmosferini yakalamak için etkin renk ve boya katmanlarının kullandığı bir kompozisyon sunmaktadır. Karanlık bir atmosferin içerisinde parlak renkleri kullanarak önemli detayları ortaya çıkarmayı başarmıştır. Kadının günah olarak sembolize edilmiş olduğu sahnede figürün üst kısmı güzelliğini ortaya koyarken belden alt kısmı grotesk yılanlarla ve cehennem köpekleri ile yapılandırılmıştır. Şeytan maske gibi bir yüzü olan, zırhlı, kuyruklu ve büyük kanatları ile bir kahraman olarak yansıtılmıştır. Bu anlayış romantiklerin kullandığı Düşmüş Melek teması ile uyum göstermektedir.

Şiirin Kitap II olarak adlandırılmış bu bölümünde bölümde Şeytan, diğer şeytani güçler ile beraber yaptıkları toplantıda cennette sözü edilen başka bir dünya arayışı içerisine girmeye karar verirler. Şeytan bunu araştırmak için gönüllü olur ve cehennem kapısına gelir, kapalı kapıları açtırmak için nöbetçileri bulur, kapıları açtırır, cennet ve cehennem arasındaki boşluğun yolunu onu karşılayan Kaos ile bulur. Şeytan ve o yerin yöneticisi olan Kaos'un gösterdiği yoldan giderek orayı aşar ve aradığı yeni dünyayı görür. Şeytanın cehennem kapısında kadın figür ile kişileştirilmiş Günah ile karşılaşması şiirde şöyle betimlenmiştir:

"Kapıların çevresi ateşlendi, geçilemezdi. Kapıların
İki yanında korkunç bir şekil bekliyordu;
Belden yukarısı güzel bir kadındı ama aşağı kısmı
Zehirli yıldı, yakınlarında da cehennem köpekleri
Durmadan havlıyordu. Cerberus ağzı doluydu,
Korkunç bağılıyor ama bazen sürünüp yılan kadının rahmine
Giriyor ve orada da görünmeden havlıyorlardı.
Calabria ve Trinacrian sahilini ayıran denizde
Yüzen sinirli Scylla onlardan daha az iğrençti
Daha çirkin gece büyücüsü gizlice çağrılınca uçarak gelirdi,
Çocuk kanının kokusuna dayanamazdı, Lapland cadılarıyla
Dans eder, ay tutulması hoşlarına gider, işlerine bakarlardı" (Milton, 2015:42).

Tiepolo'nun "Cleopatra'nın Ziyafeti" nde tasvir ettiği bölüm Romalı tarihçi Plinius'un "Natural History" kitabında geçmektedir. Giovanni Battista Tiepolo'nun Romalı general ve Mısır Kraliçesinin aralarında filizlenen aşkı sahnelediği bu hikayeyi büyük bir opera sahnesi gibi tasarlamıştır (Görsel 40). Doğu ile Batı'nın buluşması olarak da

değerlendirilebilen Tiepolo'nun "Cleopatra'nın Ziyafeti" adlı kompozisyonunda Sezar'ın varisi ve dünyanın en güçlü adamlarından biri olan Antonius, Cleopatra ve başka konuklarla birlikte yemek sofrasında oturmaktadır. Cleopatra'nın elinde tuttuğu olağandışı büyüklükte olan damla biçimindeki inci resmin önemli bir detaydır. Cleopatra sirke dolu bir bardağa bu gösterişli inci küpesini atarak eritmiş ve içmiştir. Tarihte önemli izler bırakmış cazibeli bir kadının güçlü bir erkeğin kalbini kazandığı bu sahnede ziyafet sofrasının ihtişamı yansıtılmıştır (İşman, 2014:167-168).



Görsel 40. Giambattista Tiepolo, "Cleopatra'nın Ziyafeti", 250.3 cm x 357.0 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1744, Victoria Ulusal Galerisi, Melbourne, Avustralya.

Batı'nın etkin erkek, Doğu'nun edilgen kadın olarak görüldüğü ve yansıtıldığı emperyalist bir anlayışın da söz konusu olduğu sahnede güçlü ve iktidar sahibi Mısır kraliçesi Cleopatra dünyanın en güçlü adamını kendine âşık etmiş ve onun dünyayı boş vermesine neden olmuştur. Yüce bir komutan, şanlı bir devlet adamı olan Antonius bu kadına olan aşkı uğruna büyük bir imparatorluğu mahvetmiştir. Bu tutku sadece kendilerini mahvetmekle kalmamış, koca bir dünyayı yıkmalarına da neden olmuştur.

Cleopatra'nın ataerkil sistem tarafından kurgulanan çapraşık benliği, birbirine tamamıyla aykırı özelliklerle doludur. Yalancı-dürüst, bencil-fedakâr, akıllı-akılsız, gururlu-alçakgönüllü, cesur-korkak, bayağı-soylu, aşifte-sadık gibi karşıt uçlarda

bulunan karakteri ile doğanın sonsuz karşıtlıkları gibi her şeyi kendinde barındırmaktadır (Çalışkan, 1993:63-64) Bu ataerkil sistemin kadını doğaya yakın görmesi ve bunu kullanarak öteki haline getirmesine bir argüman oluşturmaktadır.

Shakespeare’de Cleopatra’yı cesur ve güçlü bir kadın olarak anlatmıştır. Fakat onun erkeklere göre zayıf olan tarafını intihar sahnesinden önceye koymuş ve o da ona ölümlü biten bir son yakıştırmıştır. Shakespeare imparatorluğun bölünmesine izin vermeyerek, Cleopatra’nın cesaretini ve aklını elinden almış, onu intihara sürüklemiştir. Önce ortaya cesur ve akıllı bir kadın çıkarmış, ancak daha sonra kendi kendini öldürmesini sağlayarak “daha acınacak” bir kadın durumuna düşürmüştür (Tangün, 2011:39).



Görsel 41. Francesco Zuccarelli, “Macbeth, Banqou ve Cadılar”, 33 cm x 44.5 cm, Panel Üzerine Yağlıboya, 1760, Özel Koleksiyon.

Shakespeare “Macbeth, Banqou ve Cadılar” ın Birinci perde- III. sahnede yer alan karşılaşmaları ve aralarında geçen diyalog şu şekildedir: Şiddetli gök gürlemelerinin yaşandığı kasvetli bir gökyüzünün eşlik ettiği fundalıkların olduğu ormanlık bir arazide üç cadı görülür:

“Üç Cadı - Yazgı kardeşler; el ele kara aşar, deniz aşar, böyle döner dolaşırlar. Üç kez senin için, üç kez benim için, bir üç daha, dokuz etmek için. Durun! Büyü tamam oldu!”

(Macbeth ile Banquo girerler.)

Macbeth - Hem bu kadar iyi, hem de bu kadar kötü bir gün yaşamamıştım ben.

Banquo - Fores'e ne kadar yol var! Bunlar da ne? Böyle kupkuru, üstleri başları acayip, dünyalılara hiç benzemiyorlar. Canlı mısınız? İnsan soru sorarsa yanıt verebilir misiniz? Her birinizin param parça olmuş parmağını kurumuş dudağına götürdüğüne bakılırsa söylediklerimi anlamışa benziyorsunuz. Kadın olsanız gerek. Ama sakallı kadın da olmaz ki.

Macbeth - Konuşabiliyorsanız söyleyin, nesiniz siz?

Birinci Cadı - Selam Macbeth! Selam sana, Glamis Beyi!

İkinci Cadı - Selam Macbeth! Selam sana, Cawdor Beyi!

Üçüncü Cadı - Selam Macbeth! Selam geleceğin hükümdarı!

Banquo - Sevgili efendim, neden irkiliyor, kulağa bu kadar hoş gelen şeylerden ürkmüş gözüküyorsunuz? Söylers misiniz, sizler hayalet misiniz, yoksa gerçek mi? Soylu arkadaşımı durumuna uygun bir onurla, sonra soylu bir kısmetin ve bir de hükümdarlık umudunun müjdesiyle selamlıyorsunuz: öyle ki bunlarla kendinden geçmiş gibi. Bana bir şey söylediğiniz yok. Eğer zamanın tohumlarını seçmek, hangi tanenin büyüüp hangisinin büyümeyeceğini haber vermek gücündeyseniz, bana da bir şeyler söyleyin; bilin ki ben, ne lütuflarınızı dilenir, ne de nefretinizden korkarım.

Birinci Cadı - Selam!

İkinci Cadı - Selam!

Üçüncü Cadı - Selam!

Birinci Cadı - Hem Macbeth kadar değil, hem Macbeth'ten üstün.

İkinci Cadı - Hem onun kadar mutlu değil, hem ondan daha mutlu.

Üçüncü Cadı - Sen hükümdar olmayacaksın, ama soyundan hükümdarlar gelecek. Selam ikinize de, Macbeth ve Banquo!

Birinci Cadı - Banquo ve Macbeth, selam!

Macbeth - Durun, yarım yamalak konuşanlar sizi! Biraz daha konuşun, Sinel'in ölümüyle Glamis Beyi olduğumu biliyorum. Ama Cawdor nasıl olurum? Cawdor Beyi yaşıyor, kaygı duyulacak bir durumu da yok. Kral olmak da Cawdor olmak gibi inanılacak bir şey değil. Söyleyin, insanı şaşkına çeviren bu bilgileri nereden edindiniz? Bu kavruk fundalıkta kehanete kaçan selamlarımızla neden yolumuzu kestiniz? Söyleyin, emrediyorum!

(Cadılar kaybolur.)

Banquo - Su gibi toprağın da kabarcıkları oluyor. Bunlar da o kabarcıklardan. Nereye yitip gittiler acaba?

Macbeth - Havaya; cisim gibi dururken, soluk gibi rüzgârda dağıldılar. Keşke biraz daha dursaydılar! (Berköz, 1999: 9-11)".

Zuccarelli Shakespeare'in Macbeth adlı tragedyasından betimlediği bu sahnede şimşek ve gök gürültüleri arasında, Macbeth ve Banquo kompozisyonun ortasına yerleştirilmiştir (Görsel 41). Sol planda ormanlık arazinin hemen önünde üç cadı sihirli değnekleriyle kehanetlerini Macbeth ve Banquo'ya bildirirken görülmektedirler. Şiddetli bir fırtınanın hakim olduğu kompozisyon atmosferi Macbeth'in kral olma hırsını yaratacak cadıların kehanetlerine uygun bir ortam hazırlamıştır. Sağ planda ise İskoçya'yı istila edenlerin ellerinde beyaz bayraklarla kaçmaya çalıştıkları görülmektedir. Bu anlamda Macbeth ve Banquo diğer İskoç beyleri ile ülkelerinin bağımsızlığını korumak için büyük çaba sarf etmişler ve sonucunda zafer elde etmişlerdir. Arka planda uzaklarda görülen kalenin üzerine bir şimşek düştüğü görülmektedir. Bunun işleyeceği trajik bir cinayet sonrası kral olacak Macbeth'in karanlık geleceğine dair bir gönderme niteliği taşıdığı söylenebilir. Zaferin hemen

ardından cadıların Macbeth'e kral olacağını bildirmeleriyle ihtiras, hırs, korku, umut, umutsuzluk, pişmanlık, öfke gibi duyguları tüm yoğunluklarıyla yaşatan politik trajedi için uygun düşmüş karşıt kavramlardır (Çalışkan, 1993:67).

Eagleton'a göre bu trajedinin kahramanları aslında bu üç cadıdır. Çünkü:

“Oyunun üç cadısı Macbeth İskoçyası'nın vahşi sosyal düzenine karşıdır ve o düzende tarifsiz kötülükler yol açarlar. Statü saplantılı rejimden sürgün edilmişlerdir ve bu rejimin gölgeli sınırlarında kendilerine kadın kadına bir hayat kurmuşlardır. Horoz dövüşlerinden ve askeri onurlardan oluşan yerleşik toplumsal düzenle, tekerine devasa bir çomak sokmaktan öte alış verişleri yoktur. Oyunun önde gelen erkek karakterleri yükselmek ve statülerini korumak için didinip dururken, cadılar yerleşik kimlikleri yeren bir çeşit akışkanlığı (yok olurlar ve tekrar bedene kavuşurlar) sembolize etmektedirler. Hain muammaların "kusurlu habercileri" olarak Ortodoks toplumun kıyısındaki anlamsızlık ve kelime oyunları alemini göstermektedirler bize. Oyun ilerledikçe, bilmeceleri ya da "her iki anlamdaki aldatmacaları" toplumsal düzenin tam içine sızar, oraya belirsizlik salar, kargaşa saçar ve iki soylu aileye felaket getirir. Cadı kardeşler, mesela, Macbeth'e "ana rahminden çıkan biri" tarafından öldürülmeyeceğini söylerler. Gerçekten de sezaryenle doğan biri öldürür Macbeth'i. Bu kılıcı cadalozların, biraz tereddütle, anlamların kaydığı ve karıştığı bir yer olan oyunun bilinçaltını temsil ettiğini söyleyebiliriz. Onların olduğu yerde bariz tanımlar muğlaklaşır ve karşıtlıklar belirsizleşir: İyilik kötülüktür ve kötülük iyiliktir, her şey kendinin tam tersidir. Bu üç garip kız kardeş androjendir ve hem tekil hem de çoğuldurlar. Böyleyken bütün toplumsal ve cinsel tanımların köküne kibrit suyu dökmektedirler. Erkeklerin kalplerindeki kuru gürlüğü ve anlamsız öfkeyi gözler önüne sererek onların erkini hor gören, radikal ayrılıkçılardır” (Eagleton, 2011: 73-74).

3. MODERNİZM SÜRECİNDE ESTETİK ANLAYIŞ

18. yüzyılın son çeyreğinde İngiltere’de gerçekleşen Sanayi devrimi ve Fransa’daki siyasal devrim, 19. yüzyıl Avrupa’sının resim sanatında da çok önemli değişimlere yol açmıştır. Yüzyılın ilk yarısında sanatçıların özgürleşmesini sağlayan bu devrimler, üslup ve konu seçimlerinde de kişisel tercihlere yönelmelerine neden olmuştur. Yeni oluşan sosyal yapı ve kültürel değişimler sermaye sahibi ve işçi sınıfı gibi iki toplumsal sınıfın şekillenmesinde etkili olmuştur. Endüstri ve kent yaşamı bireyin özgürlüğünü elinden alırken, sanatçının monarşik dönemlerdeki elinden alınmış özgürlüğüne karşıt olarak geri almasıyla sonuçlanmıştır. Burjuvanın talepleri özgür olan sanatçının arzısıyla örtüşmüş eserle izleyiciyi/alıcıyı galeri ortamlarında buluşturmuştur.

1776 Amerikan ve 1789 Fransız devrimleriyle kültürel sonuçları bulunan Demokratik Devrim ve 18. Yüzyılda İngiltere’de ortaya çıkan Endüstri Devrimi’dir. Tüm bunların sonucunda iki ayrı toplumsal tabaka ortaya çıkmıştır. Aristokrasi’ye karşı kendini ispat eden ve gittikçe zenginleşen burjuvazi ve bu sınıfın zenginleşmesinde emeğini satarak etken olan işçi sınıfı. Bu toplumsal sınıfların ortaya çıkışı, sanata ve sanatçıya olan bakışı değiştirdiği gibi, sanatçının da dönemin nesnelere olan bakışını etkilemiştir (Ayhan, 2011: 49).

18. yüzyılın sonlarından 19. Yüzyılın başlarına gelindiğinde Yeni Klasikçi üsluba bir tepki ve karşı duruş olarak Romantik sanatçılar, duygusal, mistik ve sezgisel olanın her şeyin üstünde olduğunu savunmuşlar, sanatı akademilerin otoritesinden, toplum yararından, düzen ve uyumun ağırlığından kurtarma sürecini başlatmışlardır (Little, 2004:70). Romantik dönemde insanın iç dünyasına yönelmiş olan bu sanatçılar, olumlu ve yapıcı izlenimlerle bireyin sadece duygularını anlatmakla kalmamış aynı zamanda gizemli olduğu kadar ürkütücü ruhsallığını da anlatmak için Ortaçağ'ın kasvetli ve karamsar ruhsallığını hatırlatan imgelerle de olumsuz olanı anlatmışlardır. Romantik akım ile insanın kaotik iç dünyası Ortaçağ'ın güvensizlikle, korkuyla dolu zamanlarını ve mekanlarını çağrıştıran imgeler tekrar popüler olmuştur (Koçsoy, 2010:92). Anlatımcı kuram, sanatı, duyguların dile getirilmesi olarak yorumlamıştır. Kurama göre asıl önemli olan sanatçının duygularıdır. Bu duygular sanatçının iç dünyasının bütünüdür. Romantizm sonrası süreçte de sanat yapıtında, duyguların dile getirilmesi, bilinçdışı anlatım olanakları sürekli farklı etkileşimlerle devam etmiştir. Sanatçının bireysel yaratıcılığı yapıtın oluşumunda merkeze oturmuş, sanatçının psikolojisi ve kişiliği yapıtta aranır olmuştur (Ötgün, 2009:162).

Romantik öğelere tepkisini gösteren Realist sanatçılar ise resmin konuları arasında dönemin sıradan ve sosyal yaşamıyla birlikte insan ilişkilerine dair gündelik sahneleri sokmuş, yaşam için çaba harcayan, emek veren, çalışan yoksul insanların görüntülerini kapsayacak biçimde genişletmişlerdir (Little, 2004:70). Yine aynı tarihlerde ama farklı platformlarda ilerleyen ve işlevsel bir yaklaşıma dayanan Art Nouveau akımı ortaya çıkmıştır. Tarihsel konuların anlatımını ya da doğayı herhangi biçimde kopyalayan sanat anlayışından uzaklaşarak yeni bir üslup yaratan akım, resim ve grafik gibi dallarda belirgin dekoratif ve süsleyici karakter taşıyan doğal nesnelere stilize eden ve çizginin form, doku, mekan gibi diğer görsel öğelerin aleyhine ön plana çıkarıldığı bir tarzda somutlaşmıştır. Realizme tepki olarak özellikle Fransa'da etkin olan Sembolizm akımı idealist ve mistik görüşleri ile spiritüalizm ve okültizme olan merakı arttırmıştır (Türel, 2015:231-232). Ayrıca bu yüzyılda fotoğrafın yaygınlaşması sanatın betimleme ve tasvir biçimlerinde yeni arayışlara gidilmesinde etkili olmuştur. Sanatta gerçekçilik ve yansıtma işlevini yitirmiş, konular ve biçimler anlatılma kaygısı ile ele alınmaya başlanmıştır. Fotoğrafçılığın kitlelere yayılmasına bağlı olarak hemen her şey sanatın konusu haline gelmiştir (Ayhan, 2011:51).

Konuların çeşitlenmesi resimdeki çıplak figürün de sadece din ve mitoloji çerçevesinden bakılma sınırlarını ortadan kaldırıp sıradanlaşmasına sebep olmuştur. Gerçekçi üslubun etkisiyle bu çarpıcı görüntüler geleneğin yıkılarak modern dünyanın modern bireyinin içinde bulunmak istediği sanat ortamının vazgeçilmez ağırlığının sarsılmasına neden olmuştur. Courbet'nin "Dünyanın Kökeni" isimli yapıtı bu durumu özetlemektedir. Sanatçının resmindeki çıplak, gerçek yaşamın içindeki çıplaktır, mitolojik bir kılıfla sarılmış değildir. Böylelikle gerçekçi bakış açısıyla ele alınan bu çıplak, hayata dair gerçekliği ile daha da inandırıcı bir boyut kazanmıştır (Karasu, 2006:26). Akademik kuralları reddeden İzlenimcilerin de çıplak figürleri kullanması ne dinsel, ne de mitolojik konulara bağlanmıştır. Bu figürlerde sıradan hayatın içinde sıradan bedenlerdir. Ancak bu yeni yaklaşım önceleri tepkiyle karşılanmış bu içerikteki resimlerin sergilenmesinin yasaklanmasına da yol açmıştır. Örneğin Manet'nin "Kırda Öğle Yemeği" ve "Olympia" resminde olduğu gibi. Bir başka sanatçı Renoir'in resimlerinde de sıkça görülen yıkanma sahnelerindeki çıplaklık gündelik yaşamın bir parçası olarak betimlenmiştir (Karasu, 2006:28).

I. Dünya Savaşı'nın ardından gelen moral ve çöküntü ortamını yaşayan Gerçeküstücüler, Freud'un 19. Yüzyıl burjuvazisinin ahlak ve gerçeklik anlayışını sarsan düşüncelerini yeni gerçekçiliğin temeli olarak kabul etmişlerdir. Freud öncesi dönemde düşünce yalnızca bilinç düzeyinde bilinmektedir. Oysa Freud'la birlikte baskı altında tutulan bir bilinçaltı dünyasının varlığı keşfedilmiştir. Bu bilinçaltı dünyasını imgelerle görselleştirmek, Gerçeküstücülerin amacı olmuştur. Bununla birlikte Freud kadın ve erkek arasındaki en büyük farkın penis olduğunu vurgulamıştır. Bu anlamda kadınların eksik bir varlık olduğunu belirtmiştir. Dolayısıyla patriarkal sistemin cinsiyet ayrımcı fikirlerini besleyen en önemli düşünce biçimidir (Aydoğan, 2006: 21).

İngiliz şiirini, bu kültürün mitlerini ve özellikle Kelt söylencelerini, İngiltere'de Ortaçağ estetiğini içinde barındıran bir üslupla sahnelere döken Ön Rafaelistler Morgan La Fey, Tristan-Isolde gibi karakterlerle ile dönemin popüler akımlarından biri olmuştur. Böylelikle Kelt sanatının süsleyici motiflerinden ilham alan sanatçılar, Erken Hristiyanlık dönemi Kelt beğenisini de yüceltmışlerdir (Kazanç, 2014:51-52-53).

Doğu ülkelerine kendi kültürünü tanıtarak politik çıkarlar sağlamak için söz konusu coğrafyalara yoğun ilgi gösteren Avrupa ülkelerinin sanatçıları Oryantalizm olarak adlandırılan tavrıyla Doğu egzotizmini kompozisyonlarına taşıyarak harem, hamam, köle pazarı gibi mekân kurguları içinde erotik kadın figürlerini resmetmişlerdir. Değişime açık olmayan tutumu, gelenekçi yaklaşımı ile dayatmacı ama buna karşın hedonist bir atmosfer sunan Doğu kültürü, Avrupalı ressamlar için kadının çıplak resmedilmesine olanak tanıyan yeni bir platform yaratmıştır (Çakırusta, 2006:31).

20. yüzyıl Avrupa sanatındaki büyük değişimlerin olduğu süreçtir. Bu dönem, geleneksel resim sanatından uzaklaştığı, uzun soluklu resim akımlarının yerini kısa süreli sanat akımlarının aldığı bir dönemdir. Dönemin bu şekilde değişken olmasının en önemli nedenlerinin başında bilim ve teknolojiye yeni bulguların ortaya çıkması, düşünce dünyasındaki yeni gelişmelerin olması, geleneklerin sorgulanması, doğu dünyasının yeniden keşfedilmesi, savaş öncesi bunalımlar, gelişen sosyal olaylar ve bu olaylar karşısında sanatçının aldığı yeni davranışlar gelmektedir. (Altıntaş, 2014:66). 20. yüzyıl sanatı, tüm çabasını, aydınlanma sonrası akılcılığa tepki olarak doğan romantizmin başlattığı estetiği rasyonel temellere yerleştirme, sanatı yüceleştirme olgusu ve kutsallaştırmadan kurtulmaya harcamıştır (Ayhan, 2011:64).

Böylece 20. yüzyılın görselliğe odaklanmış insanının neredeyse en önemli tüketim malzemesi olan beden, cinsellik adına kurgulanabilir bir alana dönüşmüştür. Bedenin özgürleşmesi ya da kısıtlanması sürekli olarak cinsellik üzerinden yapılmıştır. Cinselliğin temsilini ise çıplaklık imgesi üstlenmiştir (Karasu, 2006:23). Bu nedenle çıplaklık imgesi toplumun değer yargılarına bir karşı çıkış alanı olmuştur. Çağdaş toplumun tüketime dayalı işleyişi içerisinde arzunun doyurulması yönünde yapılan üretim, öncelikle gerekli olan arzunun yaratılması için bedeni bir arzu nesnesi olarak kullanmaya başlamıştır (Karasu, 2006:31). Teolojik ya da mitolojik herhangi bir alt metni olmadan sadece cinsel bir meta olarak kullanılan kadın, femme fatale ya da evdeki melek figürleri ile resimlerde yer almaya başlamıştır. Arzunun kışkırtılmasına karşı kadın bedenini sıkça kullanan ressamlar olan Odilon Redon, Carlos Schwabe, Gustave Moreau, Alfons Mucha resimlerinde bu iki kadın tipi arasında gidip gelen figürler biçiminde görülmüştür (Çakırusta, 2006:31). Hem bir arzu nesnesi hem de bir düşman tipi olan Femme Fatale figürün dönemin sosyal ve tarihsel olaylarına bağlı

olarak ortaya çıktığı söylenebilir. İkinci Dünya Savaşı sonrası değişen toplumsal değerlerle birlikte ekonomi ve işgücünün parçası olan kadının toplumda hızla yükselmesi, toplumsal rolünü ev dışına da taşıması erkekler üzerinde güvensizlik ve suçluluk duygusunun açığa çıkmasına sebep olmuştur (Mutluer, 2006:76).

Erkeklerin hissettiği bu güvensizlik, baskın ideolojinin uygun gördüğü erdemli ev kadını ya da iyi aile kızı modelinin yanında uzun saçları, makyajı, mücevherleri ile vahşi bir görünümde olan Femme fatale figürünü ortaya çıkarmıştır (Mutluer 2008:36). Femme fatale'in kışkırtıcılığı, hükmetmesi, cinsel bakımdan doyurulamaması, erkeğin mazoşist-paranoyak fantezisi iken bir taraftan da ataerkil egemenliğin ürettiği bir düşman figürüdür. Bu korku duyulan karakter karanlık, canavarımsı, ötekileşen, toplumsallaşamayan kadının yaratılışını beslemektedir. Güzel, seksi, güçlü ve tehlikeli Femme fatale figür kompozisyonlarda yer alan tema içinde üstün görünse de aslında metaforik ya da ironik bir anlatım biçimiyle ataerkil sistem tarafından cezalandırılmakta ya da yok edilmektedir. Böylece erkek egemen düzen tekrar kurularak, korkular yenilmiş ve arınma sağlanmıştır (Mutluer, 2006:81).

Femme fatale bir erkeği cinselliğini kullanarak tuzağa düşüren kötü kadın tiplemesidir. Fransızca'da "Ölümcül Kadın" anlamına gelen femme fatale, erkekleri kendisine aşık edip, ağına düşürür. Bu tuzak sonucunda erkeklerin kişilikleri, maddi varlıkları ve toplumsal statüleri tehlikeye girer. Femme fatale'lerin en büyük silahları güzellikleridir. Acımasız bir şekilde adam öldürme planları yapar. Bu bağlamda ressam ölümcül kadın figürü ile erkeklere uyarılarda bulunur: "Kadınlara dikkat ediniz" (Güler, 2008:44). Ölümcül kadın figürünün yanında bu döneme kadar Kutsal Anne – Bakire Meryem olarak yansıtılan ideal kadın modeli 19. Yüzyıldan sonra "Evdeki Melek" prototipine dönüşmüştür (Gilbert ve Gubar 1979:20-23). Bu dönem ve sonrası estetik anlayışlarında da ideal kadın tipi olan Evdeki Melek, itaatkar, evine bağlı, inançlı, saf ve temizdir.

4. ROMANTİZMDEN 20. YÜZYILA KADAR KÖTÜ KADIN FİGÜRLER

Modern dönemde hiç bir alt metin olmadan resim kompozisyonlarında betimlenmiş ve izleyiciye doğrudan bakan kadın figürleri kurdukları cinsel anlamlar barındıran dialektik ile fahişeye dönüştürülmüş, nesnelleştirilmiştir. Tiziano'nun Urbino Venüsü'nün ardılları niteliğini taşıyan bu tür kadın betimlemeleri, günlük hayatın sıradan sahneleri içinde sıradan kadın görüntüleri sunarlar. Genellikle mitolojik ya da teolojik konuların kullanılması ile olağan görülmüş çıplaklık, bu dönemde herhangi bir ima, alegori, hikaye ya da içinde öykü barındırmadan doğrudan verilmiştir. Bu nedenle kadının cinsel gücünden korkan ve bu nedenle cinselliğini tehdit olarak gören patriarkal görüş kadını

kimliksizleştirerek ve alenileştirerek metalaştırır. Aynı durum farklı gösterge biçimleri ile modern zamanların sanatçısı tarafından da kullanılan gelenekselin/klasiğin yeni bir dille söyleme dönüşmüş formları olarak izleyiciyle buluşur. Modern sanatçının bireysel özgürlüğü kazanması ile utanmazca kendini sergilemeye ve sunmaya başlayan genellikle resmin tek öznesi olan “Kötü Kadın” figürleri, her ne kadar nesnelleşse de izleyici için bireysel bir tehdide dönüşmüştür. Aydınlanma öncesi dönemde gösterilmek istenen kötü kadın imgesinin genellikle eşlikçisi olan erkek/kahraman, artık resmin imgesi değil gerçek yaşamda farklı konumlarda olan fakat özünde aynı düşünce yapısını taşıyan erkek, cinsel kimliği ile resimde sadece izleyici konumunda olduğu bir alana taşınmıştır. Bu durum kadının bedeni karşısında duyulan iktidar/güç ya da iktidarsızlığı/güçsüzlük da bireyselleştirerek tamamen izleyici ile kurulacak dialektiğe bırakmıştır.

4.1. Alegorik-Didaktik Kompozisyonlarda Kötü Kadın Figürler

Symbolist ressam Schwabe, ölüm temasına ele aldığı bu resminde (Görsel 42) içeriğe vurgu yapan bir mekan olarak mezarlığı seçmiştir. Resimdeki dramatik atmosfere güçlü vurgular yapan mekan, sağ plana yerleştirilmiş bir ölüm meleği olan kadın, siyah kanatları ve giysisiyle ön planda kazılmış olarak görülen mezarın kenarında çömelmiş ve kanatları ile yaşlı adamın vücudunu sarmıştır. Başını ölüm meleğine doğru kaldırmış yaşlı mezarıcı, kazdığı çukurun içinde görülmektedir. Kazdığı çukurun ölüm meleğini görene kadar kendi mezarı olduğundan habersiz olan yaşlı adam, büyük bir şaşkınlık yaşadığı hissedilen bu anda elindeki küreği düşürmek üzeredir. Korku ve çaresizlik içinde meleğin kendi ruhunu almasını beklenmedik bir şekilde izlemektedir. Ölüm meleği yeşil ve güçlü bir yansıma yaratan ışık şeklindeki mezarıcının ruhunu avucunda tutmaktadır. Ölüm meleği olarak gösterilen kadının mezarıcıya göre yukarıya yerleştirilmiş olması kişiliğinin yanı sıra görevinin de yüce ve kutsal oluşunu işaret ederken erkeğin mezarın içinde oluşu eril bakışı bile yok sayan zavallı ve güçsüzlüğüne işaret etmektedir. Siyah-beyaz zıtlığı ve soğuk renk hakimiyeti olduğu kompozisyondaki biçim-içerik ilişkisini güçlendirmektedir.

Ölüm meleği olarak kişileştirilen kadın, kutsal, gizemli bir varlık olarak avucunda tuttuğu erkeğin ruhu ile kaçınılmaz sonu hazırlayan öldüren ve tehlikeli bir kimlik

olarak görülmektedir. Kadının soğukkanlı tavrı ile mezarcının panik, çaresizlik içindeki jestleri arasındaki kontrast etki anlama güçlü bir şekilde hizmet etmektedir. Genel olarak dramatik bir anlam barındıran sessizliğin ve huzurun hakim olduğu dingin atmosferde ön planda açan tomurcuklar, iki figürün yerleştirildiği bölüme sarkan ağaç dalları yaşama dair göndermelerdir. Arkadaki huzurlu ve dingin görünüm ile öndeki panik ve korku havası ile de bu kontrast ilişkiler daha da güçlenmektedir. Ön plandaki tomurcuklar yağın kara rağmen açma çabası ile hayatın devamlılığını izleyiciye iletmektedir.



Görsel 42. Carlos Schwabe, “Mezarcının Ölümü”, 75 cm x 55.5 cm, Suluboya, 1895, Louvre Müzesi, Paris, Fransa.

Ölüm ile Yaşam arasındaki ilişkiyi kadın üzerinden gösteren ressam geleneksel bir ataerkil söylem olan kadının bir taraftan yaşam veren diğer taraftan öldüren bir varlık oluşu ressam tarafından güçlü şekilde yansıtılmıştır. Güzel bir ölüm meleği şeklindeki kadın tehlikeli, soğukkanlı ve öldürücüdür. Bu bağlamda gizlenmiş bir anlamın görüldüğü metaforik resimde kadının güzelliğinin öldürücülüğüne dikkat çekilmiştir. Kadının ve ölümün bilinmezliğinin gizemi siyahlar ile resmedilmiştir (Üner, 2013: 51-63).



Görsel 43. Gustav Klimt “Beethoven Frizi”, 2.15 m x 34 m, Duvar Resmi, 1902, Secession Binası, Viyana, Avusturya.

Klimt’in Beethoven’ın 9. senfonisinin son bölümü olan ve Schiller’in “Neşe’ye Kaside” adlı eserinden esinlenerek kurguladığı kompozisyon “Beethoven Frizi” isimli duvar resmi üç bölümden oluşmaktadır (Görsel 43). “Mutluluğa Çekilen Özlem”, “Düşmanca Güçler”, “Tüm Dünyaya Öpücük” olarak üç tema barındıran kompozisyonda kötü kadın betimlemeleri “Düşmanca Güçler” adlı tema içinde yansıtılmıştır. Genellikle kadınların çıplak olarak betimlenmiş olduğu kurgu yüzen peri figürleri ile başlamaktadır. Kadının mistik güçlerinin varlığına duyulan güçlü inanç doğrultusunda resim uzamı içinde bu tür karakterlere bürünmesine neden olmuştur.

Altın renkli zırhı ile bir kahraman olarak yer alan erkek figürünün karşısında ise kötü kadın karakterlerden oluşan Düşmanca Güçler bölümü yer almaktadır. Altın rengi zırhı, elindeki kılıcı ve ayağının dibindeki miğferi ile insanlığı kurtarma görevini üstlenen erkektir. Şövalyenin hemen arkasında iki kadın figürüne yer verilmiştir. Şefkat ve İhtiras, iki kadın, şövalyenin arkasında karşıt uçlardaki kadın tiplerini akla getirmektedir. Şefkat anneliğe gönderme yaparken, ihtiras ölümcül kadına atıflarda bulunur. Düşmanca Güçler teması Yunan mitolojisinde şeytani bir güce sahip Typhoeus ile birlikte kurgulanmıştır (Görsel 44). Kötülüğü simgeleyen bu kanatlı ve yılan formunu andıran kıvrımları ile kötü kadınları kanatları altına almış gibidir.

Erkekleri bakışları ile taşa çeviren Medusa ve kızkardeşleri Gorgonlar bu şeytani güce eşlik eden karakterlerdir. İzleyiciye bakan ve çıplak olarak betimlenerek cinselliklerinin ön plana çıkarıldığı kadın figürleri siyah saçları arasındaki yılanlar ile baştan çıkarıcı görülmektedir.

“Eduard Fuchs “History Of Erotic Art” adlı kitabında “Gustav Klimt ne zaman bir kadın bedenini resmetse, kadının genital bölgesini vurgular. Bunu çoğunlukla çok tedbirli bir şekilde ve özenle yapar ama ister istemez bakışımız ona yönelir ve izleyicinin gözü her o bölgeye geldiğinde sanatçının özel bir dikkat gösterdiği bu bölgeyle karşılaşır. Bir kadının vücudunun yarattığı cinsel etki, çoğunlukla giysisiz gibi görünen bir şekilde giydirilmesinden kaynaklanır. Kadınların kıyafetleri durur, üzerlerinde katlanır ve bir kenara atılarak nü'lüğü çıplaklığa dönüştürülür; giysisiz bedenlerin resimleri, tutkunun ya da cinsel doyumun resimleri haline gelir” (Çakırusta, 2006: 53).



Görsel 44. Gustav Klimt, “Beethoven Frizi, Düşmanca Güçler-II. Sahne”, 2.15 m x 34 m, Duvar Resmi, 1902, Secession Binası, Viyana, Avusturya.

Bu üç ölümcül kadının üzerinde yer alan diğer kadın figürlerle insanların kaçamadıkları tanrısal adalet olan Hastalık, Delilik ve Ölüm sembolize edilmiştir. Kollarını iki yana açarak Medusa ve kardeşlerini saran “Acı Çeken Bela” olarak kişilik bulan kadın figür zayıf ve hastalıklı görünümü ile dikkat çekicidir. Şeytani güç olan Typhoeus’un hemen solunda yer alan üç çıplak figür grubu içinde ön planda yer alan şişman kadında aşırılık, arkasında yer alan kadın figürlerde ise şehvet ve ahlaksızlık kişilik bulmuştur. Typhoeus’un mavi kanatları ve yılanı uzantıları arasında yer alan boynu bükük, sıska

kadın figürü aşağılanma duygusunu temsil etmektedir. Sağ üst köşede tüm kötülüklerin üstünden güçlü bir şekilde uçarak sıyrılan yüzen bir peri, Typhoeus'un yılanı uzantıları arasından sadece yüzü ile görülmektedir (Fırncı ve Zencirci 2006:140-143).



Görsel 45. Max Ernst, "Üç Şahit Önünde İsa'yı Döven Meryem", Tuval Üzerine Yağlıboya, 1926, Ludwid Müzesi, Köln, Almanya.

19. yüzyılda psikanalizmin babası Sigmund Freud'un bilinçaltı üzerine analizleri pek çok sanatçı için kayda değer ilham alanı olmuştur. Max Ernst, Freud'dan etkilenmiş Freud'un teorileri ile resimleri üzerine benzerlikler yaratmıştır. Freud'un "Düşlerin Yorumu, Mit ve bilinçdışı ile ilişkisi" adlı eserleri onu etkilemiştir. Ernst toplumların üzerinde birinci dünya savaşının yaratmış olduğu travmaları, oedipal dönem, kastrasyon korkusu gibi teorilere değinmiştir. Sürrealistleri etkileyen psikanalizm ve Freud'un teorileri kapsamında çocukluk travmasını anlatan resminde Paul Eluard, André Breton ve ressamın kendisi yer almaktadır.

Ernst resimlerinde Fruedyen bir bakış açısı psikanalizim kullanır. Güçlü bir psikanalitik yaklaşımla kendini anlamaya çocukluğu ve hayatını anlamlandırmaya çalışmaktadır. Oedipus efsanesini benimseyerek Freud'dan atıflar kullanır. Çocukluk travmalarını da yansıtır. Ernst bu resmiyle babasının ve Katolik kilisesine karşı bir tavır sergilemektedir (Görsel 45). Ayrıca kız kardeşinin ölümünün ardından babasıyla değişen ilişkisi üzerine de bir eleştiridir. Hristiyan inancında İsa yeryüzünde tanrının temsilcisidir. Bu İsa'nın hiçbir günah işlemediği ve zaaf içinde olmadığı anlamına gelmektedir. Bu resim ise onun kusurlu bir çocuk olduğunu göstererek dinin temellerini sarsıcı bir tavır sergiler. Başındaki kutsal halenin düşmesiyle o normal biri haline gelmiştir. Sanatçı çocuğun alt ve üst bacaklarında şiddetin izlerini göstermeye çalışmıştır. Kendisi de küçükken babası tarafından böyle cezalara maruz kalmıştır. Ernst kendi vücudunun etkilenen alanlarını bebek İsa'nın bedeninde görselleştirmiştir. Mekanı ön plandaki bu iki figür etrafında şekillendirerek vurguyu arttırmıştır. Gerçekçi bir mekan olarak değil sürreal bir mekan olarak kurgulanmış atmosferde ressam, André Breton ve Paul Eluard sol arka plandaki pencereden bu cezalandırma sahnesini izlemektedirler.

Rönesans'da Madonna için kullanılan klasik şemayı Ernst ustaca dönüştürerek modernize etmiştir. Piramit şeklindeki figür kurgusu klasiğe olan saygıdan kaynaklanmakta olduğu düşünülmektedir. Resmin sol arka plandaki üç figür bu olaya tanıklık etmek için yer almıştır. Meryem tanrının annesi olarak yüzyıllardır yüceltilmiştir. Oysa Ernst bu resminde bu yüceltilmeyi alt üst eder. Resimde Meryem ne bir cennet bahçesi içindedir. Ne de gökte onu bekleyen kutsayan maiyeti yer alır. Aksine çocuğunu cezalandıran sıradan bir anne kimliğine büründürülmüştür. Güneşli açık bir Akdeniz havasının hakim olduğu boş bir gökyüzünün altına Meryem ne tahttadır ne de doğüstü nitelikleri mevcuttur. Onun Meryem olduğunu sadece başındaki halesinden anlarız. Arka plandaki geometrik kaygılara rağmen duvarlar içeriği desteklercesine tuhaf çarpık ve tutarsız bir izlenim vermektedir. Bununla birlikte üzerindeki kostümünde geleneksel mavi ve kırmızı renklerini kullanmıştır. En dikkat çekici yeri olan eli bir anlamda dua eden yalvaran kadınları da hatırlatmaktadır. Elbisesinin darlığı ile şehvetli bir güzelliğe dönüşmüş olan Meryem, pelerini üzerine yatırmış olduğu İsa'nın kalçası tam göğüslerinin arasında yerleştirilmiştir. Bu izleyici için hazırlanmış bir sunumdur. Pencereden bakan figürler arasındaki soldaki ressamın kendisidir. Ortadaki adam olup bitenlere dikkatle bakarken diğeri nefretle sırtını

dönmektedir. Dinin modern bir eleştirisinin içine aydınları yerleştirmiş anne oğul aslında baba oğul arasındaki ikiliyi sembolize etmektedir. Ernst Katolik bir ailede büyümüştür. Babasından şiddet görmüştür. Bu anlamda bu resim Ernst'ün otobiyografik bir arka planıdır. Sanatçının özgürleşme sürecini de belgelemektedir. Din karşıtı bir manifesto niteliği taşıyan resimde ayrıca bir kadının tanrıyı cezalandırma cesareti de gözler önüne serilmektedir.



Görsel 46. Otto Dix, “Gençlik ve Yaşlılık”, 100.4 cm x 70.3 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1932, Zeppelin Müzesi, Friedrichshafen, Almanya.

Otto Dix'in, “Gençlik ve Yaşlılık” adlı resmi klasik bir vanitas resmidir (Görsel 46). 16. Yüzyıl Hollanda resmi içerisinde ortaya çıkmış bir akım olan bu tür resimlerle hayatın gelip geçiciliği ölümün kaçınılmazlığı şöhret, güç, haz ve dünyevi zevklerin önemsizliğini anlatmaktadır. Dikey formattaki iki figürlü resimde ön plandaki çıplak kadın figür gençliği arka plandaki koyu renkteki figür yaşlılığı sembolize etmektedir. Baştan çıkarıcı bir şekilde poz vermiş altın sarı saçlarıyla kadın utanmaz gülümsemesiyle resmin dışındaki erkek olduğu varsayılan izleyicisine bakmaktadır.

Güzelliği, şehveti ve baştan çıkarıcılığı temsil eden genç kadın kendini cömertçe izleyicisine sunan bir tavır içersindedir. Çürümüş bir ceset görünümündeki arkadaki kadın figür ise sarkmış göğüsleri beyazlamış ve dökülmüş saçları ile gençliğin ve güzelliğin geçiciliğine ve ölümün nihai son olduğuna işaret etmektedir. Bir erkeği özellikle cinselliğini kullanarak tuzağa düşüren kötü kadın tiplemesi, her an sevişmeye hazır görünümüyle kendini teşhir etmekten hoşlanan para düşkünü, entrikacı, mazoşist, fahişe gibi tipler tek bir bedende toplanmış gibidir.



Görsel 47. Balthus, “Gitar Dersi”, 161.3 cm x 138.4 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1934, Özel Koleksiyon.

Balthus’un Rönesans estetiğinin etkileri görülen “Gitar Dersi” isimli kompozisyonuna dikey ana yön olarak yerleştirilmiş kadın figürü, üçgen bir form oluşturarak sahneye hakimdir (Görsel 47). Gerilim ve şiddet dolu bir atmosfer sunan kompozisyonda sandalyede oturan kadın kızgın ve agresif haliyle kucağına zorla yatırmış olduğunu hissettiren bir tavırla kız çocuğunun saçlarını çekmektedir. Küçük kıızı savunmasız bir halde geriye doğru yatırmış olması nedeniyle açılmış olan eteğinin altından görülen cinsel organı, tüm çıplaklığı ile izleyiciye sunulmaktadır. Kadının kız çocuğunun hemen

yanına koymuş olduğu eliyle oluşan erotik etki bu bölgeye yoğunlaştırılmıştır. Küçük kızın tüm çıplaklığı ile teşhir edilen cinsel organın kılsız oluşu da yetişkin olmayan bir kadın portresi çizmektedir. Kadının göğüs ucunun uyarılmış hali küçük kıza olan cinsel şiddetten duyduğu hazzı anlatır nitelik taşımaktadır. Resimde enstrümanların yer alışı işitme ile ilgili duyulara işaret ederek bunların alınmıyor olması genç kızın sesiz çığlıklarının gürültüye dönüşmüş görsel imgeleri gibidir.

18. yüzyıl İngiltere’inde üst sınıftan kızların toplumsal durumunun bir göstergesi olan müzik eğitimi almaları burada da kadının cinsiyetçi bir tavırla yansıtılmış olduğuna bir işaret sayılabilir (Leppert, 2009:255). Bununla birlikte müzik yüzyıllardan beri aşk ve cinsellikle özdeşleştirilmiştir. Leppert’ın deyimiyile “arzunun dışavurumu, arzu uyandırmanın tescilli bir aracı” olan bu enstrümanların yer aldığı kompozisyonda müzikten çok cinsel şiddetin ve hazzın sesi duyulmaktadır (Leppert, 2009:242).

Kötü olarak da nitelendirilebilecek kadın figürü sandalyede dik bir şekilde oturmasıyla fallus bir gösterge olurken zorla yatırılmış küçük kız figürünün bu pozisyonu edilgen oluşunu vurgulamaktadır. Kompozisyonda bu iki kadının yüzleri ve cinsel organları resmin ışıklarını oluşturan bölgelerdir. şiddetli bir mücadele biçiminde anlatılan cinsellik küçük kızın üzerinde uygulanan cinsel iktidarın yansıtıldığı sahne bu iki figürün etrafında örgütlenmiştir. Piyano kompozisyonun belli bir yerinden sahneye girmişken, gitar düzgün bir şekilde ön plana konmuş, arkadaki dikey çizgili duvar kağıdı figürleri ön plana çıkartıcı bir fon etkisi yapmıştır. Kompozisyonun odak noktası figürlerin yüzleri ve cinsel organlardır. Bir mücadele sahnesi olarak ele alınarak teatral bir sahne kurgusu niteliğinde izleyiciye sunulan erotizm, hayvani arzuları uyandıracak bir nitelik taşımaktadır. Bu göstergeler ile erkek sanatçı kendi zihnindeki fantezilerini yansıtırken erkek izleyicinin de kendi kirli cinsel güdülerinin suçluluğunu itiraf etmesinde etkili olmuştur. Bu nedenle erkek, kendi cinselliğini tanımlamanın aracı olan kadını ve cinselliğini belli bir çerçeveye yerleştirirken bir tür öfke sergilemektedir. Bu anlamda etkin kadın temsilinin acımasız ve öfkeli cinsel içerikli davranışları bir dışavurumun nedeni olarak algılanabilir (Leppert, 2009:296).

4.2. Betimlemeci-Tematik Kompozisyonlarda Kötü Kadın Figürler



Görsel 48. Manet, “Olympia”, 130.5 cm x 190 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1863, d’Orsay Müzesi, Paris, Fransa.

Manet, “Olympia” isimli resmi için Tiziano’nun Urbino Venüsü’nden ilham almıştır (Görsel 48). Aresse’ye göre Manet bu resimden bir pin-up kızı izlenimi edinmiş, Olympia’da bu imajı vermesi için müşterisini bekleyen kibar bir fahişe betimlemiştir. Tiziano’nun resmindeki derinlik etkileri Manet’nin resminde ortadan kalkmış, yüzeysel bir anlatıma dönüşmüştür. Geleneksel perspektifli sahne düzeni ve yazınsal konuyu temel alan bir teatrallığe karşı tavır geliştiren sanatçı, bakanlara kendini göstermekle ve onlara bakmakla yetinen kadın izleyicinin dikkatini resmin yüzeyinde tutmaktadır (Aresse, 2015:110-111). Bunda kadının kendine olan güveniyle, utanmaz ve dominant bakışları izleyiciyi ile bir dialektik kurarak tutsağı haline getirmektedir.

Manet’nin kompozisyonunda beyaz örtülü bir yatağın üzerinde uzanmış olan çıplak kadın erkek olduğu düşünülen izleyiciye doğru bakmaktadır. Sağ planda siyahi bir hizmetçi Olympia’nın hayranlarından biri tarafından geldiği düşünülen bir buket çiçek ile betimlenmiştir. Olympia’nın hemen ayakucunda yer alan bir siyah kedi saldırgan tavrı ile dikkat çekmektedir. Kadının erkeğin üzerindeki dişil gücü, kışkırtıcılığı, hükmeden tavrı, ayağındaki terlikleri, boynunda kadife gerdanlığı, saçındaki kamelyası

ve eliyle kapattığı cinsel organı ile uzanmış betimlenen genç fahişe ile erkek izleyici için adeta bir tuzaktır. Parmaklarının duruşu ay ışığı altında çiftleşme dansı yapan bir dişi yengece ya da çiftleştikten sonra erkeğini yiyen bir tarantulaya benzetildiği gibi Manet'nin imzası olan M harfi olarak da yorumlanır. Genç fahişenin kolunda Manet'nin annesine ait bir bilezik ve o bilezikte kendi bebeklik saçından bir bukle olduğu ve saçındaki kamelyanın Alexandre Dumas ve Verdi'nin La Traviata operasına ilham veren romanı “Kamelyalı Kadın”a dair bir gönderme olduğu düşünülmektedir (Rubin, 2015:218-219).

Manet'nin Olympia'sında geleneksel Venüs imgesi bozulmuştur. Bir başkaldırma olarak görülen resimde ideal kadın figürü yerine modern dönemin kadına biçtiği rollerden birisi olan fahişe, bir aktris gibi başrolde yer almaktadır. Manet'nin Olympia'sının izleyiciye olan doğrudan bakışı erkeğe açıkça bir meydan okumadır (Çakırusta, 2006:17).

Tiziano'nun “Urbino'lu Venüs”ü ile Manet'in Olympia'sı kompozisyon olarak benzerlikler gösterir. Diagonal uzanan çıplak kadın figürlerden biri Venüs tanımlamasıyla mitolojik bir dokunulmazlık altındadır, diğeri ise modern dünyanın üstünü örtme gereksinimi duymadığı fahişe olarak etten kemikten bir kadını temsil etmektedir. Her iki resmin fonunda giyinikliği ile zıtlık oluşturan hizmetkârlar bulunmaktadır. Figür ve izleyici arasında kurulan bakış diyalektiği, cinsel imgeyi güçlendirici yatak ve çarşaf ile davetkâr bir şekle bürünmektedir “Gene de kadınları görme biçimi, imgelerin kullanım biçimi temelde değişmemiştir. Kadınlar erkeklerde çok değişik biçimde gösterilir -dişinin erkekten başka olmasından gelen başka bir şey değildir bu- “ideal” seyircinin her zaman erkek olarak kabul edilmesinden, kadın imgesinin onun gururunu okşamak amacıyla düzenlenmesindedir.

Mary Kelly'ye göre kadın imgesine bakan herkes röntgenci konumundadır. Kadın bu bakıştaki kendi imgesiyle özdeşleşmeyi narsistik bir özdeşleşme veya bir rahatsızlık olarak yaşar. Freud'dan yola çıkan Mulvey, 'skopofili'yi 'bakmaktan ve bakılmaktan zevk almanın yanı sıra, denetleyici ve meraklı bir bakışa tabi tutarak diğer insanları nesne olarak' görmekle ilişkilendirirken, 'bakışın sahibi'nin erkek, imgenin ise kadın olduğunu ekler. 'Belirleyen erkek bakışı, buna göre biçimlenen kadın figürüne fantezisini yansıtır. Geleneksel teshirci rolündeki kadınlar', sergilenerek 'bakılan olma'yı (*to-be-looked-at-ness*) ifade ederler' (Aydoğan, 2006:6).



Görsel 49. Manet, “Kırda Öğle Yemeği”, 208 cm x 264 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1863, d’Orsay Müzesi, Paris, Fransa.

Manet'nin “Kırda Öğle Yemeği” adlı resmi bir doğa manzarası içerisinde betimlenmiş iki giyinik erkek, biri çıplak biri giyinik dört figürün oluşturduğu bir kompozisyonudur (Görsel 49). Resmin sol planında mavi bir örtü üzerinde sepet içinde meyveler ve yiyecek malzemeleri, sağ plana doğru üçlü olarak düşünülmüş figür grubu ve en arka planda omuzları açıkta elbisesini toplayarak suya girmiş bir kadın görülmektedir. Resmin en çarpıcı özelliği sıradan bir günde kırdan oturan öndeki üçlü grup içerisindeki kadının çıplak olarak izleyiciye doğru bakmasıdır. Onunla yakın bir ilişki içerisinde görünen erkek figür karşısına yerleştirilmiş diğer bir erkek figür ile sohbet eder vaziyette görülmektedir. Sanatçı bu kompozisyonda Marcantonio Raimondi ve Raffaello'nun nehir tanrılarını betimlediği bir gravürün konusunu dönemine uyarlamamış, modern bir versiyonunu yapmıştır. Yine bununla birlikte Tiziano'nun Pastoral Konser adlı yapıtı da ressam için ilham verici olmuştur. Resmin sol planında betimlenmiş natüremort çıplak kadın figürün elbisesinin üzerinde devrilmiş sepet içindeki meyvelerden oluşmaktadır. Sol köşede yer alan kurbağa dikkat çekicidir. Sağ planda profilden betimlenmiş erkek figür başında şapkası ve dönemin kostümleri içerisinde elinde kadına doğru yöneltilmiş tehditkar bastonu ile uzanır pozisyonda

betimlenmiştir. Eliyle kadını işaret eder halde görülen erkek figürün bacaklarının arasına kadının ayağı yerleştirilmiştir.



Görsel 50. Kirchner, Japon Şemsiyeli Kız, 92 cm x 80 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1909, Nordrhein Westfalen Sanat Koleksiyonu, Dusseldorf, Almanya.

İzleyiciye doğru bakan çıplak kadın figür diğer figürlerin giysili olması nedeniyle daha da vurgulu hale gelmektedir. İki erkek figürün koyu renk elbiseleriyle kontrast oluşturan açık renk teni dikkatleri üzerinde toplamasını sağlar. Arka plandaki beyaz giysili sudaki kadının üçgen kompozisyonu oluşturan bir tepe noktası olduğu söylenebilir. İzleyiciye ölümcül bakışları ile kışkırtıcı imalarda bulunan çıplak kadın figür erotik duruşuyla davetkar görünmektedir. Erkek izleyiciye doğru yöneltilmiş bu bakışlar kendisini avcı bakanı ise av konumuna taşımaktadır. Belki de bu izlenimden alınan uyarılarla zihinde oluşan fanteziler beklenmedik ve kötü sonla bitecek bir geleceği işaret etmektedir.

Kirchner'in "Japon Şemsiyeli Kız" resmi ana renklerin tüm parlaklığıyla oluşturulmuş bir çıplak kadın betimlemesidir (Görsel 50). Resme diyagonal yerleştirilmiş uzanır pozisyonundaki çıplak kadın makyajı ve boyundaki kolyesi ile Femme fatale/ölümcül bir kadın betimlemesidir. Baştan çıkartan bakışları ile izleyiciye doğru bakan bu kadının kalçaları kışkırtıcı bir şekilde izleyiciye doğru yerleştirilmiştir. İki eliyle kavradığı

şemsiyenin sapı bir fallusu ima eder nitelik taşımaktadır. Yine şemsiyenin yuvarlak formunun etrafında görülen sivri detaylar kadının yuvarlak hatlarıyla karşıt bir ilişki içerisine girerek kompozisyonun etki gücünü arttırmaktadır. Arka plandaki çıplak kadın ve erkek figürlerinin erotik pozisyonları içeriği daha da güçlendirmektedir. Sanatçının resmi üstten bakış açısına göre düzenlemiş olması izleyicide figüre sahip olma hissi ile iktidar egosunu harekete geçirecek duygular uyandırmaktadır.

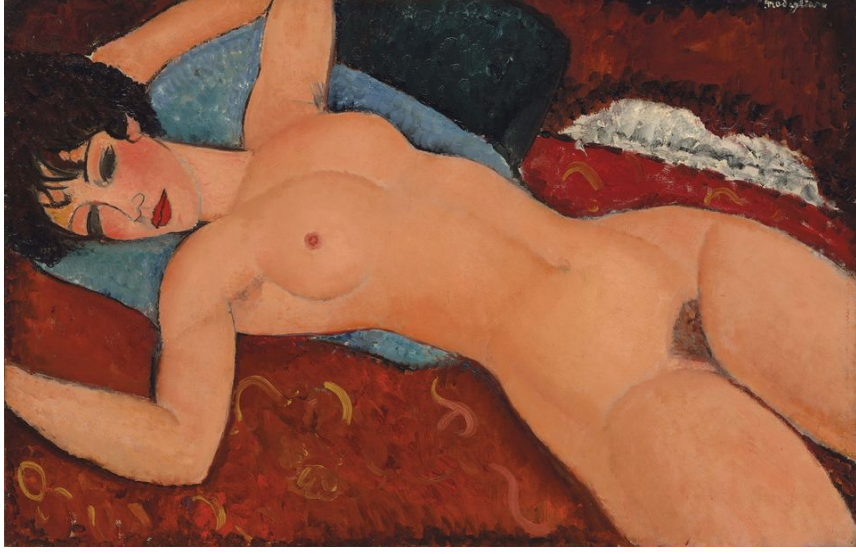


Görsel 51. Egon Schiele, “Yatan Kadın”, 960 mm x 1.710 mm, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1917, Leopold Müzesi, Viyana, Avusturya.

Tehlikeli olduğu bilinmesine karşın cazibesine karşı konulamayan, iktidarla alay eden, kahramanca nitelikleri küçük düşüren akıldan iradeden yoksun bıraktığı erkeği köleleştiren femme fatale kadın erkek için ölüm anlamını taşımaktadır. Genellikle de filmlerde, masallarda, romanlarda femme fatale in ölümüyle, acı veya ızdırabı ile iktidar yeniden kurulur (Sezer, 2004: 62-75). Erkeğin kadının sunduğu takdir aracılığı ile gerçek bir erkek haline gelebileceğini ifade eden Bourdieu erkek olma sürecinin kadının erkeğe boyun eğmesi ile yapılandırıldığını ifade eder. Bu çerçevede modernizm sürecinin yarattığı güvensizlik ve belirsizlik ortamında ekonomik gücü zayıflayan erkekler hegemonik erkekliğin yeniden tesis edilmesi için bazı yöntemler geliştirmişlerdir. Bu yöntemler arasında erkek sanatçılar arasında konu edilen kadın bedeni de yer almaktadır.

Van Gogh'tan ve Klimt'ten etkilenmiş olan Schiele, sarı tonlarında bir arka plan önüne, beyaz çarşafların arasına yerleştirmiş olduğu çıplak kadın figürünü, siyah gür saçları, dolgun göğüsleri ve iki yana açmış olduğu bacakları ile betimlemiştir (Görsel 51). Belini saran ve bacaklarının arasına doğru örtülmüş yoğun drapeleri olan çarşaf kadının erotik görünümüne vurgu yapmaktadır. Cinsel organının üzerini kapatmış bir şekilde görünen çarşaf aslında farklı bir bakış açısıyla bakıldığında aslında kadını daha çok ortaya çıkarmaktadır. Çarşafın düşünülerek şekillendirilmiş drapeleri görünmeyi görünür kılmaktadır.

Çarşafın altında kalmış vajinasının şekline büründürülmüş olan drapeler gizlemenin ötesinde açıkça sergileme biçimine dönüşmüştür. Kadın figürün modernizm öncesi dönemde görülmeyen bir bakış açısıyla verilen görüntüsü ile olağan perspektif kullanımı dışlanmıştır. Figür alışılmamış bir açıdan sahneye yansıtılmıştır. Bu bağlamda Schiele gelenekselden olabildiğince uzak güncel bir bakış açısı ortaya koymaktadır. Bu yeni bakış açısı nedeniyle kaçış noktaları da ressama özgüdür. Ender olarak bütün bir vücut olarak gösterilmiş olan kadın figür, sıra dışı bir pozisyon içinde oldukça hareketli bir sahne sunmaktadır. Alışıl gelmiş algılama biçimlerini alt üst etmeyi bir kural olarak benimseyen sanatçı, modelini bir merdivenin üzerine çıkararak yukarıdan resimlemiştir. Kadın figürün bakışının izleyici ile buluşmaması, izlendiğinin farkında olmadığını hissettiren bir davranış içersindedir. Bu durum izleyicinin özel ve mahrem bir alana sokulması, görmemesi gerekenleri ona göstermesi ile sanatçı tarafından dikizci konumuna sokulmaktadır. Figür erkek fantezilerine yönelik göstergeleri ile kışkırtıcı, baştan çıkarıcı cinsel çağrışımlarla hazır ve istekli bir biçimde poz vermektedir. İzleyici bu kışkırtıcı güzellikteki kadını izlemeye davet edilmektedir. Model isteğe göre poz vermiş olması nedeniyle sanatçının gördüğü ve göstermek istediği gibi bir poz izletir. Böylece kadın bedeni adeta bir vitrine çıkarılıp sergilenmektedir. Kendi dünyasına dalmış yalnızlığı ile baş başa olduğu izlenimini uyandıran kadın izlendiğinin farkında olmayışı ile bir arzu nesnesi haline dönüştürülür (Steiner, 1997:36). Cinsel organını utanmazca sergileyen kadın kendini teşhir etmektedir. Bir özne olarak model zevkli fantezileri ile izleyicinin aklına soktuğu rahatsız edici düşünceler arasında kötü kadın imajı ile sıkışıp kalmıştır (Thompson, 2014:114).



Görsel 52. Modigliani, “Kırmızı Nü”, 60 cm x 92 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1917, Gianni Mattioli Koleksiyonu, Milano, İspanya.

Modigliani, “Kırmızı Nü” adlı resminde çıplağı, erkek izleyiciye kadının sahibi olduğu ve alanı içersinde hapsediği izlenimi yaratan bir üstten bakış açısıyla göstermiştir (Görsel 52). Sahnede diyagonal ana yön üzerine yerleştirilmiş olan kadın, cesurca sergilediği cinselliği, makyajı, mimikleri ile kendinden emin ve güçlü bir beden taşımaktadır. Antik çağlardan beri süregelen Venüs geleneğine modern bir atıf olan bu çıplak, yirminci yüzyıl kadın erotizmini mitolojik bir bağlam ile ilişkilendirmektedir. Kadının bir kanepede uzandığını düşündüren arka planın sadeliği ile mücevher ya da aksesuardan arındırılmış bedeninin dinginliği uyum içindedir. Şehvet, tutku ve aşk çağrışımları yapan kırmızı tonların mavi ile olan dengesi kadının ne istediğini bilen, kendinden emin ve baştan çıkarıcı bakışlarını daha da vurgulamaktadır.

Ayrıca koyu tonlar üzerine yerleştirilmiş bir kapalı form olarak verilmiş olan aydınlık beden, meme ucu, göbek deliği, kıllar, abartılı makyaj ve yapılı saçlarla bir kez daha erkeğin gücünü elinden almaya hazırdır. Uzun ve zarif boyunlu betimlenen Modigliani'nin giyinik kadınları bile erkeğin şehvetini uyandıran gizli bir güce sahiptir. Klasik dönemlerin izleyiciye aleni ve hazır verilen sahneleri modern dünyanın yeni izleyicisi için tesadüfen şahit olunan sahnelere dönüşmüştür. Böylece görünümünde zaman zaman alenen verilmek istenmeyen ama bir o kadar da apaçık izlenimler ve beklenmedik anlara şahit olma hissi uyandırmıştır.



Görsel 53. Matisse, “Türk Koltuğundaki Odalık”, 60 cm x 73 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1927-28, Modern Sanatlar Müzesi, Paris, Fransa.

Matisse’in, “Odalık”ı Doğu kültürüne ve yaşam tarzına öykünen anaç figürü ile oryantalist bir atmosfer sunmaktadır (Görsel 53). Antoine Galland’ın Fransızcaya çevirmiş olduğu 1001 Gece Masalları Batılı erkek sanatçı için çok çekici bir alan olmuş olarak cariye, odalık gibi tiplerin, gizemli dünyası yeni Avrupalı sanatçılar için yeni erotik temalar olmuştur. Harem kadınlarının yasaklarla dolu hayatları, merak uyandıran peçe arkasında gizli kalmış yüzleri ve erkeği memnun etme rolü ile sınırlandırılmış olan yaşam biçimleri fazlasıyla ilgi görmüştür (Çakırusta, 2006:9-16).

“Mahrem mekânların resmedilmesi, mekâna dışarıdan gözün girmesi, onun mahrem olmanın gereği olan gizliliğini ortadan kaldırır. XIX. yüzyılda Avrupalıların ilgi duydukları doğunun mistik havasından ziyade doğunun harem kültürüyle ilgili fantezileridir. Harem mekân olarak dış bir mekân olarak algılsa da iç ve dış denetimleri eril güçlerin elindedir ve eril bir güce hizmet etmektedir. Sözlük anlamı, “genel girişin yasak ya da denetim altında olduğu bir mekânı tanımlar. “Bir hanedanın özel yaşamına ilişkin bölümlerine ve uzantısı olarak burada yaşayan kadınlara da harem denir.” Eril mekânın dış alanlarına kan bağı bulunmayan erkeklerin girmesi yasaktır. Kadınların sayısının çokluğu düşünüldüğünde, bir tür lüks hapisanede yaşayan kadınların görevi zevk ve neşe vermekse, bu mahrem alanların iç ve dış ayrımı çok daha kesin kurallarla ayrılmayı gerektirir. Kadınlara çizilen bu mekânsal sınırlar, dönemin sanatçıları için fantezi kaynağı olurken, öznel bedensellikleri üzerinden, mekânsal esin kaynağı olmaktadır” (Özgenç, 2011:93).

Sanatçının figür yorumu ve kadının Doğu folklorunu yansıtan mavi kostümü dolgun kalçalarını daha da vurgulamaktadır. Belden aşağısına dikkat çeken ve bacaklarını saran mavi şalvarına eklenen drapeler üçgen biçimindeki cinsel bölgesini ortaya çıkaracak

şekilde düzenlenmiştir. Rahat, keyifli, iştah açıcı görünen bu figür tebessümü ve kısık bakışları ile meyve tabağında sunulan lezzetli bir meyveye benzetilmiştir. Arka plandaki motifli kırmızı duvar, figürün yaslandığı egzotik sandalye, onun hemen yanındaki çinilerle süslenmiş vazo ve hemen önündeki oyun tahtası merak uyandırıcı farklı bir kültüre dikkat çekerek izleyiciyi eğlenceli bir oyuna davet eder gibidir. Zarif bir şekilde uzanmış olan figür şehvetli ve davetkar bir poz sergilemektedir. Bu pozisyon Avrupa çıplak geleneği olan Uyuyan Venüs'ü hatırlatmaktadır. Sol omzundan destek alarak uzanmış olan cariye'nin diyagonal pozunu erkek izleyici tarafından beden'in tüm cazip noktalarının görülmesine hizmet etmektedir. Kadın kendisini izlediğini bildiği erkeğe, onu hiç tanımamasına karşın nazlı fakat açık bir teklifle bakar. Kadın izlenen bedeninin farkındalığıyla örtülü dişiliğini cezbedici unsurlarla erkeğe sunmaktadır.

Sanatçı resimlerinde derinliği en aza indirerek düz bir yüzey yaratma girişimindedir. İran minyatür ustalarıyla Matisse'in resimde renge verdiği rol benzerlik taşımaktadır. Her iki durumda da derinliği yok etme çabaları vardır. Bunu başaran sanatçı, çizgisel perspektifi ortadan kaldırdığında "renk derinliği yok edebiliyorsa, renk farklılıkları da derinliği yeniden yaratabilir" çıkarımına ulaşmıştır. Sonuçta üzerine yerleştirdiği figürlerle bir yüzey resmi gerçekleştirmiştir ki bu yerleştirme sırasında figürler renk alanı içinde yassılaştırılır. Doğu minyatüründe görüldüğü gibi boşlukta asılıymış gibi duran figürler ortaya çıkar. Bu anlamda renk hem süsleme unsuru hem de iki boyutluluğu yaratmada anlamlı bir araç olarak kullanılır. Sanatçı, Doğu Sanatı'ndan yola çıkmış ve doğasal biçimleri başlangıç kabul ederek yeni resimsel bir biçimleme oluşturmuştur (Altıntaş, 2014:77).

Stanley Spencer, "İki Çıplağın Portresi: Sanatçı ve İkinci Eşi veya Derisi Yüzülmüş Koyun Budu", adlı resminde bir erkek ve bir kadın figürü yanı sıra bir et parçası betimlemiştir (Görsel 54). Öldürülmüş bir hayvanın vücut parçasının yer alması karın doyurma ihtiyacı ile bağlantılı gibi görünse de aslında izleyici için bir iktidar fantezini temsil etmektedir. (Leppert, 2009:109) Koyunun öldürülerek parçalara ayrılmış olması ve yatağa uzanmış kadının kalçasıyla ilişkilendirilerek yanına yerleştirilmesi tat alma duyusunu işaret etmekle birlikte aslında arzuyu uyandıran şehvete gönderme yapar.

Ressam kadını profilden yatar halde çizerken kendisini oturur konumda cepheden çizmiştir. Kadın resimde daha fazla yer kaplasa da ressam kadının yanına yerleştirdiği bir et parçasıyla kendi erkek kimliğini yüceltmektedir. Bu et parçası ve kadının yatırılarak edilgin erkeğin dik konumda etkin duruma getirilmesi ataerkil otoritenin bir savunusu olarak okunabilir.



Görsel 54. Stanley Spencer, “İki Çıplağın Portresi: Sanatçı ve İkinci Eşi veya Derisi Yüzülmüş Koyun Budu”, 91.5 cm x 93.5 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1937, Tate Modern, Londra, İngiltere.

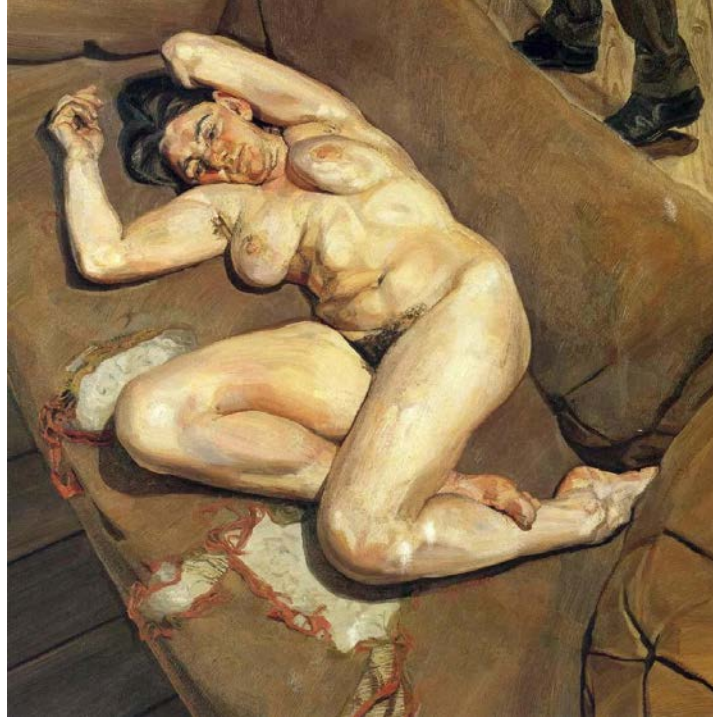
Spencer, kadın figürün yanına bir et parçasının yerleştirilmesiyle “Ölüm-Yaşam” karşıtlığını gözler önüne sermekle birlikte kadının var eden ve yok eden iki karşıt kimliğine de vurgu yapmaktadır. Burada sanatçı izleyiciyi kadına olan cinsel hazzın ve tutkunun nelere mal olabileceği üzerine düşünmeye iter. Cinsel açlığını açıkça sergileyen kadını erkek izleyici için rahat utanmaz bir pozisyonda iştah açıcı bir yemek gibi sunmuştur. Kendisinin kompozisyonda yer alması ile kendi iktidarını da koruyan bir pozisyon oluşturur.

Bu resmin kaba bir dürüstlüğü ve bir şekilde kendini aşağılayan otobiyografik bir boyutu da vardır. Kadın figürün erkeğe göre daha yaşlı olmasına rağmen şehvetli bedeni canlı pembe ve şeftali rengi tonlarıyla renklendirmiş kendi bedenini daha genç olmasına rağmen ön plandaki et parçasına benzetircesine, güçsüz, küllü tonlarla, derisi yüzülmüş gibi ve neredeyse ölüyü çağrıştıracak bir renkte betimlemiştir. Kadının çıplaklığı karşısında büyülenmiş ne yapacağını bilemez bir düşünce içinde görünmektedir. Karşılık veremediği cinsel arzusu resmin sağ üst köşesinde yanmakta olan gaz sobasının aleviyle metaforik bir şekilde anlatılmıştır. Sanatçı resmi yaptığı sıralarda genç olmasına karşın ön plandaki eti kuzu değil koyun olarak tanımlamıştır. Yaşlanma sürecinin bedeninin üstündeki fiziksel etkilerini hissetmeye başladığını da ima ettiği düşünülebilir. Bu endişe sanatçının tenini oyun hamuruyla yapılmış yumrular gibi gösterme göbeğinin çevresindeki kırışıklıkları ve sarkıklığı betimleme şeklinde açıkça göze çarpmaktadır (Thompson, 2014:202-203). Bir kez daha erkek çıplak kadın bedeni karşısında güçsüz kalmıştır.

Erkeklerin kadınlar üzerindeki tahakkümü aynı anda hem güçlünün hem de zaafın fonksiyonudur. Tahakküm kurma gereksinimi zaafın en açık sosyokültürel göstergesidir. Batı resminde çıplak resmedilen kadınlar genellikle yatar vaziyette gösterilir. Aslında erkeklere bahşedilen dikliği paylaşma kabiliyetlerinin ellerinden alınması etkin değil, edilgin konumda tutulmaları ile ilintilidir. Sanat tarihindeki bütün kadınlar ufukta, doğada, yeryüzünde ve yatakta boylu boyunca uzanır. Yatak bir kadının Adem'i baştan çıkarmasının karşılığı olarak ebedi itaatin göstergesi kabul edilmiştir. Nitekim sanatta yatak genellikle karşılıklı haz ve aşk ortamında ziyade kadınların cezalandırıldığı bir yeri meşru intikamın yerini temsil eder (Leppert, 2009: 290-294).

Freud, kompozisyona diyagonal olarak yerleştirdiği çıplak kadın figürünü ruhsal olarak rahat fakat fiziksel olarak bir o kadar da zorlayıcı bir hareket içinde koltuk üzerinde yatmaktadır (Görsel 55). Bir hayli eskimiş olduğu gözlenen koltuğun kumaşı yırtılmış ve içinden beyaz zemini görünmektedir. Büyük beyaz delikler şeklinde açılmış olan yırtıkların etrafı kumaşın iplikleri ile kaplıdır. Bu kadının cinsel organı ile bağlantı yapabilecek bir atıf olarak değerlendirilebilir. Kadının bakışı izleyiciye doğru yöneltilmiştir. Üstten bir bakış ile yansıtılmış kadın, izleyici için hazırlanmış gibidir. Yatırılmış ve çıplak olması ile edilgin bir halde olan kadın, rahat ve utanmaz hali ve

bakışları bir davet sunarken, ayağını koltuğa gömmüş olası ile de erotik çağrışımlara yol açmaktadır. Sağ üst köşede görülen erkek ayakları tedirgin edici bir atmosfer sunmakla birlikte izleyiciyi gözleyen izleyen konumuna da sokmaktadır.



Görsel 55. Lucian Freud, “Çıplağın Portresi ve Yansıma”, 90.3 cm x 90.53 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1980, Özel Koleksiyon.

Batı resmindeki çıplak kadın imgelerinin kaynağı Havva'nın günahıdır (Leppert, 2009:292). Din dışı temsillerde bile soyunukluk Havva'nın günahına işaret etmektedir. Çıplak imgenin işlevsel başarısının dayandığı uyarılma Havva'nın utancıyla bağlantılıdır. Çıplak imgeye bakmanın hazzı bir anlamda kişileştirilen kötülüğe yargılayıcı gözlerle bakmanın hazzıdır. Havva'nın önemi ilk anneliğinden kaynaklanmaz. Havva'yı önemli kılan işlediği günah ve bunun doğurduğu felakettir. İzleyici karşısında davetkar pozisyonu ile günaha itilen kadın erkeği de bu günaha ortak ederek cinsel gücü ve kimliği ile erkeğin iktidarını elinden alacaktır.

4.2.1. Teoloji Konulu Kompozisyonlarda Kötü Kadın Figürler



Görsel 56. Goya, "Judith", Duvar Resmi, 143.5 cm x 81.4 cm, Duvar Resmi, 1819-1823, (Tuval olarak kopyalanmış hali) Prado Müzesi, Madrid, İspanya.

Goya "Judith" isimli resminde daha önce de bahsedildiği üzere bir kahraman dul olarak addedilen Judith'in şehrini kuşatma altına alan Holofernes'in kafasını keserek ülkesinin bağımsızlığını sağlaması konusu ele alınmıştır (Görsel 56). Fakat hikayenin ötesinde Goya'nın yorumu ile burada Judith erkeği hadım etmektedir. Sanatçı bu dini konuyu kan ve şiddetin hakim olduğu cinayet sahnelerinin aksine güçlü ışık-gölge etkileri ile yansıttığı kadının psikolojisi üzerinden anlatmıştır. Goya klasik ustaların aksine resmindeki Judith'i güzellikten arındırmıştır. Pahalı giysileri, mücevherleri ya da özenli toplanmış saçları ile betimlenen geleneksel Judith betimlemelerinden uzak yeni bir Judith karakteri geliştirmiştir. Baştan çıkarıcı güzelliğe sahip aristokrat Judith, burada daha orta sınıfa ait bir kadın imajı çizerek elindeki bıçağıyla betimlenmiştir. Suç aleti olan bıçağın büyüklüğü ve Judith'in ona olan hakimiyeti yapılan eylemin kadın karakteri ile olan uyumuna vurgu yaptığı söylenebilir. Yaşlı ve çirkin bir hizmetçi olarak ele alınmış olan yardımcısı sahnenin sol ön planda ellerini kavuşturmuş dua ederken sağ ön planda ise arkası dönük Holofernes figürü yer almaktadır. Judith,

Goya'nın grotesk kadın figürlerini ele aldığı ve evinin duvarlarına yağlıboya ile yaptığı on dört serilik çalışmasından birisidir. "Kara resimler" olarak adlandırılan seriye ait olan bu resim kendinden genç bir kadınla olan ilişkisi nedeniyle bir çöküş ve hastalık dönemi geçirdiği düşünülen ressamın hayatı ile bir paralellik sunmaktadır. Aynı zamanda yaşadığı dönem içinde bulunduğu kaotik ortam, engizisyon mahkemeleri, politik ve sivil çatışmalar kara resimlerin oluşmasına etkili olmuştur. Koyu bir arka plana sahip olan resim bir gece atmosferi sunmaktadır. Resme aşıboyası, altın ve toprak renkleri ile gri ve siyah tonlar hakimdir. Giysilerde ise beyaz ve hafif yeşiller hissedilmektedir.

Goya engizisyon mahkemelerinde kadınların cadılıkla suçlandığı, işkence görerek yakıldığı dönemde yaşamış bir ressamdır. Bu dönemde kötülük yapabileceği düşünülen ya da cadı olan kadınların çirkin olacağı düşüncesi yaygındır (Eco, 2009:212). İnsanda bulunan erdemini onu güzelleştireceğine, ahlaksızlığın ise çirkinleştireceğine inan Aristoteles, Barthélemy Coclés, Jean d'Indagine, Giovan Battista Della Porta Francisco gibi düşünürlerin fikirlerinin dönemin resim estetiğini etkilemiş olduğu düşünülmektedir. Örneğin Cesare Lombroso, "Suçlu İnsan III" adlı yapıtında suçlu kadın özellikleri ile şu açıklamalarda bulunmuştur: "Renkli ırklar olan ilkel insanların birçok özelliği doğuştan suçlu insanlarda da bulunur. Kadınlarda daha az ıslah şansı, acıya duyarsızlık, ahlaki açıdan tam bir duyarsızlık, atalet ve pişmanlık duygusundan yoksunluk, düşüncesizlik, psikolojik ve fiziksel olarak kolay heyecanlanma ve hepsinden önemlisi zaman zaman cesaret, muazzam bir kibir, kumara, alkole veya bunların yerine geçebilecek şeylere aşırı düşkünlük, şiddetli olduğu kadar kısa süreli tutkular, doğuştan gelen batıl inanç, kendi egosu ve hatta bununla bağlantılı ilahiyat ve ahlak kavramları konularında aşırı hassasiyet" gibi özellikleri olan insanların doğuştan suçlu olduğunu vurgulamıştır (Eco, 2009:260). Böylece çirkinlik ve kötülük arasında bağlantı kurulmuştur.

Aziz Antonio Mısır çölünde münzevi bir yaşam sürmek ister (Görsel 57). İnancını tazeleyeceği bu süreçte, şeytanın gönderdiği kötülükler tarafından saldırıya uğrar. İnsani zaafı üzerinden saldırıya uğrayan Anthony para, şehvet gibi kişiliklere bürünmüş iblisler ile ayartılmaya çalışılır. Aziz Antony günah işlemeye direnen güçlü inancı ve erdemleri ile örnek bir Hristiyan olmuştur. Bu inancın zaferidir. Tanrının bir imtihanı olarak da değerlendirilen bu sahneler sanat tarihinde sık sık kullanılmıştır.



Görsel 57. Domenico Morelli, "Aziz Anthony'nin Baştan Çıkarılması", 137 cm x 225 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1878, Ulusal Modern Sanatlar Galerisi, Roma, İtalya.

Morelli'nin de ele aldığı bu sahnede Aziz Anthony erdemleri ve zaafı konusunda sınanmaktadır. Aziz Anthony kayalıklarla çevrili bir arka planın sağına yerleştirilmiştir. Üzerinde mavi bir giysi ve başında beyaz bir başlık, çıplak ayaklarıyla betimlenmiş olan Aziz Anthony dizlerini kendine çekmiş oturur vaziyettedir. Gözleri kapalı ağız aralanmış, ellerini göğsünde kavuşturmuş olan Aziz Anthony'nin bu jest ve mimiklerinden tutkularına hakim olmaya çalışır halde olduğu sezilmektedir. Aziz'in ayaklarının hemen dibinde çıplak olduğu görülen kızıl saçlı kadın, üzeri örtülmeye çalışılmış olan hasır döşemenin altından görülmektedir. Boynunda ve bileğinde görülen altın takılar ölümcül kadın kimliğini tanımlamaktadır. Azize doğru yönlendirilmiş başı ile hasırın diğer ucunda görülen başka bir kadın figür baştan çıkarıcı gülümsemesi ile betimlenmiştir. Sahnenin sol üstünde maske izlenimi veren üç kadın imgesi yer almaktadır. Altın renkli detaylar ve kumaşların süslediği bu yüzler zenginliğin, şehvetin ve gücün simgeleridir. Şehvet, ahlaksızlık gibi kötülüklerin karşısında inancına sığınan azizin üzerinde Hristiyanlığın sembolü olan haç görülmektedir. Anthony'nin sığındığı, yardım aldığı inanca bir vurgu olarak nitelendirilebilecek bu sembol ile Hristiyanlığa atıfta bulunulmuştur. Kayalıkların çevrelediği aziz figürü Arap ya da Orta Doğu'ya özgü kostümlerle öykünün geçtiği coğrafyayı işaret etmektedir. Morelli'nin resminde dramatik bir atmosferde güçlü ışık-gölge etkileri söz konusudur. Kayalık, hasır, kumaş, ten gibi yansıtılan imgelerin dokusal niteliğine bağlı olarak kullandığı teknik ressamın

gerçeğin taklidini başarılı bir şekilde yansıtmaya çabası içinde olduğunu gösterir (Fossi, 2009:324).

Aziz Anthony' nin dramatik yüz ifadesine yansıyan mücadele anı, kadınların neşeli ve eğlenceli tavırları ile karşıtlık oluşturmaktadır. Mağaranın girişinde çömelmiş olan Aziz kışkırtıcı bakirelerin cezp edici tavırlarına kararlılıkla karşı koymaktadır. Mistik gerilim ve erotizmin harmanlandığı sahnede, genç kadınlar günahın kişileştirilmiş halleridir. Yılan gibi kıvrılan kadınların gözlerinde kurnaz ve baştan çıkarıcı ifadeler günah ile bağlantılıdır. Aziz Anthony bu cezp edici ve aldaticı görüntüler karşısında yukarıya bakarak bir nevi yardım ister. İlahi yardıma sığınır. İblis tarafından denenen azizin üzerindeki haç, onun direndiğini gösteren işaretidir (Giorgi, 2005:76).



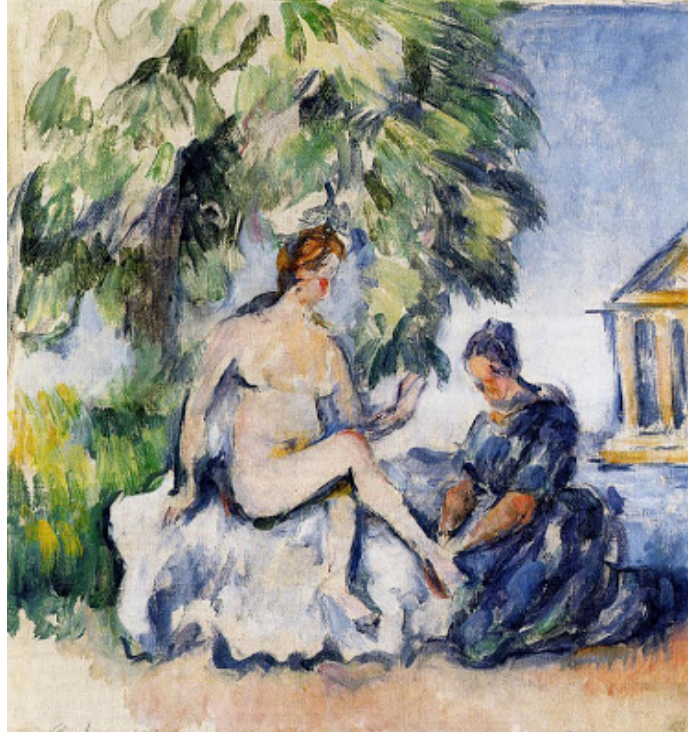
Görsel 58. Joseph Solomon, “Samson ve Delilah”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1887, Walker Sanat Galerisi, Liverpool, İngiltere.

Örneklerini önceki dönemlerde sıkça görülen öldüren kötü kadının kimsenin yenemeyeceği kadar güçlü bir erkeği cinselliği ile alt etmesinin İncil'deki öyküsü “Samson ve Delilah” bu yüzyılda da tekrarlanmıştır. Joseph Solomon, tehlikeli ve güvenilmez kadın Delilah'ın karşısında kendisini çevreleyen diğer figürlerle bir grup içinde kompozisyonun sağına yerleştirilmiştir (Görsel 58). Delilah, gücünü saçlarından alan Samson'u şehvetiyle baştan çıkarmış ve en savunmasız anında gücünün kaynağı olan saçlarını keserek onu gafil avlamıştır. Samson'u yakalatması ile güvenilmezliğini,

kötülüğünü ve acımasızlığını kanıtlamış olan Delilah, uzun siyah saçları, takıları ve ihtişamlı kostümü ile elinde Samson'un saçlarıyla betimlenmiştir. Saçlarının kesilmesiyle gücünü yitiren Samson'u yine de dört kişi zapt etmeye çalışmaktadır. Direnen Samson, onu yakalamış olan Filistinlilere karşı bir mücadele içindedir. Bu anlamda sahne Laocoon heykel grubundaki yılanlar tarafından ezilen figür grubunun mücadelesini anımsatan bir görünüm sunmaktadır. Delilah'ın Samson üzerindeki zaferi, yüz ve vücut hareketinin vermiş olduğu ifadeden anlaşılmaktadır. Delilah Samson'u aldatmaktan zevk almış ifadesiyle sinsî bir kadın olarak tasvir edilmiştir. Samson'un yakalanma anında hissettiği sitemkar bakışı ile Delilah'ın memnun tavrı arasındaki kontrast resmin temasına hizmet etmektedir. Sanatçı loş bir odada geçen kaotik ortamın şiddetini devrilmiş masa, yerde yatan adam ve sallanan lamba ile hissettirmeye çalışmıştır.

Delilah'ın sağ kol hareketi ve askerlerin Samson'u zapt etmeye çalıştıkları anda aldıkları hareket ile ressam izleyicinin bakışını soldan sağa doğru yay çizdirerek resmin gerisine doğru yönlendirmektedir. Samson'un vücudunun çizdiği sola doğru yay hareketi Delilah'ın vücudunun çizmiş olduğu hareketle tamamlanmaktadır. Böylelikle sol arka planda açık olan bir kapıdan Samson'u yakalamak için askerlerin içeri girişine dikkat çekilmiştir. Kaplan derisinin yere serilmesi, halılar, figürlerin arkasındaki kumaş ve perdeler, lamba gibi özenle seçilmiş imgeler teatral bir görüntü sunmaktadır. Yedi kişi tarafından zapt edilmeye çalışılan Samson'a kesmiş olduğu saçlarını alaycı bir ifadeyle yönelten Delilah, koyu bir arka plan önüne yerleştirilerek açık renk etkileri ile ortaya çıkarılmıştır. Kırmızı, sarı gibi gerilim ve şiddet duygusu yaratan renk tonlarının uygulandığı bu sıcak mücadele sahnesi, soğuk ve nötr renkler ile dengelenmiştir.

Cezanne, "Bathsheba" adlı eserinde modern döneme taşımış olduğu bu geleneksel dini öykünün orjinaline sadık kalmamış gibi görünmektedir (Görsel 59). Kompozisyonda öykünün erkek kahramanı olan David'e yer verilmemiştir. Bathsheba bahar mevsimini düşündürülen yeşillikteki ağacın ve bitkilerin yer aldığı bir deniz kenarına yerleştirilmiştir. Sağ planda antik Yunan tapınağını işaret eden yapının hemen önündeki bir deniz kenarında betimlenmiş kadın bir anlamda Venüs'ü düşündürmektedir. Bathsheba'nın üzerinde oturduğu ve bir deniz kabuğu görüntüsü verilmiş kayalık Venüs'e yapılan atıfı doğrular niteliktedir.



Görsel 59. Cezanne, "Bathsheba", 20 cm x 21. 4 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya,1890, Özel Koleksiyon.

Bu anlamda Bathsheba aşk tanrıçasının taşıdığı şehvet, tutku, ayartıcılık gibi dişil kavramları sahneye taşımaktadır. Toplu kızıl saçları ile zarif bir görünüm sunan Bathsheba günahkar bir yapıya bürünmüştür. Bahsheba'nın çıplaklığı hizmetçisinin giyinik olması ile daha da anlam kazanmıştır. Ayrıca hizmetçisinin koyu ten rengi Bathsheba'nın ten renginden hemen ayrılmaktadır. Soğuk renk armonisinin kullanıldığı resimde sarı ve turuncular ile tam bir bahar havası estirilmiştir.

Mitolojik konular ile kadın bedeni üzerinden kurgulanan cinsellik 18. yüzyıldan başlayarak, Batı sanatında doğrudan anlatımlı çıplak kadın resimlerine dönüşmüştür. Hem arzulanan hem de korkulan kadın bedeni üzerinde kurulan iktidarın görünümü fantezi ortamı yaratan mekanlar üzerinden kurulmaya başlanmıştır (Özgenç, 2011:93). Modern çağın sanatçısının yaptığı gibi Cezanne'da hikayenin erkek kahramanını resimde figür olarak değil izleyici erkek olarak resme dahil etmiştir.



Görsel 60. Wiliam Strang, “Ayartma”, 1373 mm x 1513 mm, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1899, Tate Modern, Londra, İngiltere.

Adem ve Havva'nın ilk günahı üzerine bir sahne sunan Strang, “Ayartma” adlı eserinde kadın ve erkek figürlerini pastoral bir doğa içine yerleştirmiştir (Görsel 60). Sol planda yasak meyve olan elma ağacına dolanmış yılan Havva'nın Adem'i ayartmasını izlemektedir. Hemen önüne yerleştirilmiş vahşi bir hayvan olan kaplan kadının doğa ile olan yakınlığına, doğaya hükmetmesine, doğa gibi mistik ve gizli güçlerle donatılmış olmasına gönderme yapmaktadır. Figürler üçgen bir kurgu içerisinde ortadan sol yarıya doğru vurgu yaparak yerleştirilmiştir. Ön plandaki tavşan figürünün sağa doğru hamlesiyle izleyicinin bakışları sağ tarafa çekilerek orta plandaki su birikintisi ve gökyüzündeki mavi tonlarla dengelenmiştir. Arka planda gördüğümüz kayalıklar figürlerin cennetten atıldıktan sonra dünyada kuracakları hayata dair fikirler vermektedir. Bu anlamda resimde şu an ve gelecek zaman olarak iki farklı zaman diliminin anlatıldığı söylenebilir. Ayrıca kompozisyonda figürlerin çıplaklığı yaşamın doğasını işaret ederken aynı zamanda vahşi doğa karşısındaki çaresizliği de vurguladığı düşünülebilir. Havva elinde tuttuğu elmayı sırtı ona dönük olan Adem'e uzatmıştır. Adem isteksiz ve bu durumdan rahatsız görünmektedir. Figürlerin hemen önüne yerleştirilmiş tavşan ise üreme ile bağlantılı olduğu gibi evcil bir hayvan olması nedeniyle yeryüzündeki yerleşik hayatlarına göndermelerde de bulunmaktadır.

Havva'nın istekli tavrı ile Adem'in isteksiz tavrı ile resimdeki karşıt kavramların oluşturduğu dengeye ve anlam bütünlüğüne hizmet etmektedir.

Genel olarak kullanılmış sıcak ve soğuk renk kontrastlarıyla dengenin tercih edildiği armoni ile yalnızlık ve çaresizlik üzerine vurgular yapıldığı söylenebilir. Resmin mekanında hakim olan gün ışığı etkileri yerini figürlerin üzerinden yansıyan idealize edilmiş ışığa bırakmaktadır. Kadının ilk günahı işleyen kişi olduğu ve Adem'i kandırması sonucu cennetten atılmaları miti, Strang'ın güncel bir anlatımıyla tekrarlanmıştır. Kadın karşı konulamayacak bir çekiciliğe sahiptir. Erkeğin itaatsizliğinin sebebi kadındır. Kadının kandırması sonucu erkek Tanrı tarafından yasaklanan meyveyi yemiştir. Kadın ilk itaatsizliği yapan, şeytan tarafından ayartılan kişi olarak erkeği de kandırmıştır. İlk günahı işleyen kişi olan kadın bu nedenle tehlikeli ve yoldan çıkarıcıdır. Erkekler ise kadınlara dikkat etmelidir.



Görsel 61. Lovis Corinth, "Salome", 127 cm x 147 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1900, Güzel Sanatlar Müzesi, Leipzig, Almanya.

Üç erkek ve üç kadın figür grubundan oluşan Lovis Corinth, "Salome" adlı resminde çiçeklerle süslü toplanmış saçları, mücevherleri ve altın rengi gösterişli elbisesi ile yarı çıplak halde betimlenmiştir (Görsel 61). Kompozisyonun soluna doğru eğilerek mavi bir tepside duran Yahya'nın kesik başına sağ eliyle hakimiyet duygusu veren bir jest içinde

görülmektedir. Arka planda duran tavus kuşu tüyleri ile süslü bir yelpazeyi tutan başı örtülü figür muhtemelen Salome'nin hizmetçisidir. Şaşkın ve hüznü görünümü ile izleyiciye doğru bakan kadın figürün hemen yanında kırmızı örtüsünün altında görülen siyah saçları ve yüzündeki olaydan memnun haliyle Salome'nin annesi görülmektedir. Yahya'nın öldürülmesinden kaynaklanan memnuniyeti profilden verilmiş yüzünde görülen kısık gözlerinden ve gülümsemesinden hissedilmektedir. Sağ planda yer alan cellat elinde Yahya'nın başını kestiği kanlı kılıç ile Salome'ye doğru dönüktür.

Yahya'nın kafasını tepsi içinde eğilerek Salome'ye sunan erkek figürü gölgede kalmış olsa da Salome'nin gücünü ve iktidarını hissettiren bir tavır sergilemektedir. Kompozisyonun ön planında ise Yahya'nın bedeninin alt kısmı görülmektedir. Özellikle çıplak ayaklarının vurgulanmış olduğu görülen sahnede ayaklar izleyici için önemli bir göstergedir. Çünkü;

Ayağın yalınayak ya da giydirilmiş olma hali ile ön plana çıkartılması cinsel organlar hariç, insanın en zor görülebilen gövde birimi olması açısından uygar dünyada, gizli den gizliye mahrem ve erotik bir alanı temsil etmektedir. Pozitivistlerde beyin, Marksçılarda el, fetişistlerde ayak merkez alınmıştır. Freud, çocuğun karşı cinsin cinsel organını aşağıdan bakarak gördüğü için köprü fetiş olarak ayağı seçtiğini söylemektedir. Ruh çözüm, hem ayağı hem ayakkabıyı cinsel imgelerin önde gelenleri arasına yerleştirerek ayak ve fallus arasında bir özdeşlik görmüştür. Ayak bir fetiş imgesine dönüşürken sınıf farkı ve uygarlık kalıbı dinlemeden Doğu'da ve Batı'da eşdeğer bir önem kazanmıştır. Erkek ayağı, hükümlü ve dokunulmazlığın bir simgesi olarak ele alınmıştır. Ayak imgesinin bir de mistik bir tarafı vardır. Örneğin Sufiler alçakgönüllülüklerini, kendilerini ayağın altındaki toprağa benzeterek vurgularlar. Budizm'de ayak imgesi ilahi bir izi taşıırken, bir taraftan da topraktan geldiğimizi ve oraya geri döneceğimizi vurgular (Çetin, 2011:202-203).

Corinth'in Salome sahnesi öncüllerinden bağımsız olarak ele alınmıştır. Bu teolojik tema kadınların artan bağımsızlık ve bireysellik hareketleri ile dikkat çekici sembol bir karakter haline gelmiştir. Erkeklerin feminist söylemler çerçevesinde söz söylemeye başlayan kadınları toplumsal ve sosyal kurallar ortaya atarak bastırmaya ve kontrol altına almaya çalışmışları ile Salome karakteri, erkekleri tehdit eden kült bir figür haline gelmiştir. Güzelliği aracılığı ile erkekleri baştan çıkararak, onları yok eden bir korku ve tehlike sembolü haline gelmiş ölümcül kadın Salome, fahişe, katil, vampir gibi karakterlere bürünerek Yahudi kökenlerine dem vurulmuş, toplumsal bir korku haline getirilmiştir (Neginsky, 2013:1-3).



Görsel 62. Marc Chagall, “Joseph ve Potiphar’ın Karısı”, 62.5 cm x 48.5 cm, Kağıt Üzerine Guaj ve Yağlıboya, 1931, Marc Chagall Müzesi, Nice, Fransa.

Kutsal metin öykülerinden olan “Joseph ve Potiphar’ın Karısı” teması modern üslup anlayışı ile Chagall tarafından yaşanan döneme taşınmıştır (Görsel 62). Dönemin modası dışında öykünün geçtiği döneme ait kostümler içinde görülen Potiphar’ın karısı yatakta çıplak olarak betimlenmiştir. Başındaki tacı onun iktidar sahibi bir kadın oluşuna dikkat çekerken Joseph’in kostümü, onun köle olduğuna işaret eder nitelikte basit ve sadedir. Onunla birlikte olmak isteyen sahibi olarak kadın, reddedilmenin şaşkınlığı içerisinde koluyla bir hamle yapar halde iken, Joseph kompozisyonun sağından kadına arkasını dönmüş ve giderken görülmektedir. Kadın sol el hareketiyle onu son kez ikna etme çabası içerisinde Joseph’e doğru bakmaktadır. Joseph ise izleyiciye dönük yüzü ve hissedilen kararlı tavrıyla odadan ayrılmak üzeredir. Ölümcül kadın tiplmesi olarak başındaki tacı, yere düşmüş süs eşyaları ile kadın figür tüm dişiliğini baştan çıkarıcılığını kullanmasına rağmen erkeği elde edememiştir. İç mekan olarak düzenlenmiş yatak odası sahnesi ile ressam izleyicinin de şahit olacağı bir olayı gözler önüne sermektedir. Marc Chagall’ın klasik bir İncil konusunun işlendiği resminde figürler koyu arka plan önüne yerleştirilmişlerdir. Rengin açık ve koyu

zıtlığından yararlanarak ortaya çıkardığı figürler masalsi naif bir anlatım şekli sergilemektedir.

Chagall zengin simgeciğinin köklerini, Doğu Yahudiliğinin sofuluğundan ve yaşama karşı sıcak bir duygudan almıştır. İngiliz yazar Herbert Read, Chagall'in bilinçdışının eşliğini hiçbir zaman aşmadığını ayağını daima gücünü aldığı toprağa sıkıca bastığını ileri sürmüştür (Jung, 2009: 257).



Görsel 63. Picasso, “Susanna ve İhtiyarlar”, 80 cm x 190 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1955, Picasso Müzesi, Malaga, İspanya.

Kutsal metinler içerisinde yer alan “Susanna ve İhtiyarlar” adlı öykü, çağdaş zamanlarda da sanat ve din düşünürleri tarafından tartışılmış bir konudur. Modern süreçte ele alınan Susanna'nın tasvir biçimi İncil'dekinden farklı olmaya başlamıştır. İdeal kadın, erdem ve iffet timsali Susanna cinsel arzu nesnesi haline dönüştürülerek çıplak betimlenmiştir. Böylelikle öykü teolojik ahlaki bir konu olsa da erkek sanatçılar için kadını sadece çıplak değil şehvetli davetkar ve erotik resmetmenin bir zemini olmuştur. Picasso'nun çalışması da sanat tarihindeki öncülerini anımsatmamaktadır (Görsel 63). Picasso yirminci yüzyıla bu konuyu aktarırken Susanna'yı daha önce hiç gösterilmediği gibi betimlemiştir. Uzanmış bir çıplak şeklinde göstermiş olduğu Susanna'ya yeni ikonografik ve modern bir katman eklemiştir. Klasik anlatımda mekan olarak erotik bir bahçe içinde konumlandırılan Susanna Picasso'nun sahnesinde bir oda içine yerleştirilmiştir. Kendinden emin ve sere serpe uzanmış bir çıplak olarak Susanna bu haliyle Giorgione'nın Venüs'ünü hatırlatmaktadır. Odanın penceresinden içeriye doğru bakan ihtiyarın bu habersiz izlemeden büyük zevk aldıkları görülmektedir.

Daniel kitabının on üçüncü bölümünde yer alan öykü Joachim'ın eşi Sussana'nın iki yaşlı adam tarafından izlenmesini anlatmaktadır. Kadının cazibesine dayanamayan bu iki erkeği ölümcül bir son beklemektedir. Taşlanarak ölen bu iki adam kadının ölümcül/öldüren güzelliğine kurban edilmişlerdir. Picasso aynı zamanda bu resimle dünya savaşlarına bir eleştiri getirmiştir. Amacı kübist bir yaklaşımla ele aldığı bu klasik konu ile savaş öncesi dünyasını geri getirmeyi istemesidir. Yüzyıllar boyunca Hristiyan toplumlarının etkilendiği bu teolojik konu ile yaşadığı dönemin kaotik dünyasına entegre ederek eleştirisini dile getirmiştir (Britiany, web, 2014).



Görsel 64. Renato Guttuso, "Lot ve Kızları", 1968, Özel Koleksiyon.

İncil'in konularından olan "Lot ve Kızları", Guttuso tarafından modernize edilerek erotik bir sahne haline dönüştürülmüştür (Görsel 64). Sahnedeki figürler izleyici ile doğrudan iletişim kurmamaktadır. Resmin sağ bölümünde ayakta duran kadın ile kalçalarının vurgulandığı dizlerinin üzerine çömelmiş kadının kimlikleri ve ifadeleri hakkında herhangi bir bilgi verilmemiştir. İki kadın figür de izleyiciye arkası dönük yerleştirilmiştir. Ön planda görülen çıplak kadının sol arka plandaki sahneye dönük pozu izleyicinin dikkatini orada geçen öyküye doğru yönlendirir. Arka planda kendinden geçmiş halde görülen Lot'un çıplak vücudu rakursi oluşturacak biçimde betimlenmiştir. Erkeğin cinsel organının hemen önüne yerleştirilmiş olan kadının eli erotik atmosferi arttırmaktadır. Erkeğin tehditkar bir şekilde yerleştirilmiş olması ile

kadınların bu tehdide karşı gelişleri cinsel güçlerine olan bir gönderme olduğu kanısını uyandırır. Sol alt köşedeki devrilmiş şişe Lot'un kadınlar tarafından sarhoş edildiğine dair bir izlenim vermektedir. Kadınların canlı, hareketli, erotik duruşları, Lot'un kendinden geçmiş hali ile bir uyum içindedir. Güçlü sarı ve kırmızının nötr renklerle dengelendiği kompozisyonda kadınların cinsel bir obje olarak seyirlik bir nesneye dönüştürülmeleri önemlidir.

Ön plandan resme giren ve orta plandaki kadının kışkırtıcı kalçalarına doğru yönlendirilmiş ahşap çubuk izleyicinin bakış açısından kurgulanmıştır. Nereye ait olduğu bilinmeyen ve kestirilemeyen ahşap çubuk bir fallus izlenimi yaratarak erkek izleyicinin haz alma duygusunu körükler gibidir. Sağ plandaki kadının arkasında yer alan ahşap formlar erkeklik organına göndermelerde bulunan bir imge olarak verilmiştir. Urbino Venüsü'nü hatırlatan bir sahne kurgusu ile birlikte arka planda görülen dağlar bir dış mekan algısı yaratmaktadır. Sahne sanatçının dönemine uygun bir dekorasyon bilgisi vermektedir. Erkek figür Andrea Mantegna'nın "Ölü İsa'ya Ağır" isimli resmini hatırlatmaktadır. Resimde Lut, İsa pozisyonunda yerleştirilmiş kadın figürler ise Meryem ve Mecdelli'yi akla getirmektedir.

Erkek figürün cinsel organının izleyiciyi tehdit eder konumda gösterilmiş olmasına rağmen ereksiyon durumunun söz konusu olmayışı ile tehdidi ortadan kaldırmaktadır. Bu bağlamda sahenin altından kadının kalçalarına doğru yerleştirilmiş asıl tehditkar fallus izlenimi yaratan ahşap çubuk erkek varsayılan izleyicinin yine de üstünlüğünü sergileyen niteliktedir. Kadının kimliğinin önemsizleştirilerek bakanın aktif olması ile bir haz nesnesi olarak sunumu ressam, figürler ve izleyici aracılığıyla oluşturulmaktadır. Çıplak erkek figür kadına göre daha kapalı bir alana yerleştirilerek özelleştirilmiş, kadını bulunduğu noktanın dış mekan olarak kurgulanmasıyla bedeni kamusallaştırılmıştır. Kadının yanında görülen hemen hemen onunla aynı büyüklükte fallus formu erkeği üstünleştiren bir amaca hizmet etmektedir.

Mulvey'e göre kadının anlatıdaki temel işlevlerinden biri belirsiz, karmaşık görüntüsü ve cinsel cazibesıyla erkek karaktere penis eksikliğini hatırlatması ve kastrasyon endişesine neden olmasıdır. Bu noktada kastrasyon korkusu iki yolla çözümlenebilir. Bunlardan birincisi anlatı düzeyinde kadının suçlu bulunması ve kurtarılması, diğeri ise

kadın karakterin fetişleştirilmesidir (Yüksel, 2006:6-7) Bu bağlamda sahnede görülen kadın figürler de hem suçludurlar, hem kimliklerinin yok sayılması ile cinsel bir objeye dönüştürülmüşlerdir. Hikayenin vurgusu Lot'un pozu ve imgeler ile izleyicide anlam kazanmaktadır. Sanatçı izleyicinin ilgisini yüksek tutacak bir bakış noktası ile resim yüzeyini değerlendirmiştir.

Perspektif içerisinde verilen her şey, hızla bakan göze doğru çekilir; görünenler artık Tanrı'ya göre düzenlenmiş halinden çıkar. Bakışın egemenliğini ilan ettiği bu anlayışta, görülen ve görülmeyen şeyler, dokunulabilir bir nesneye dönüşür. İmgenin bulunduğu mekanda neyin önde, neyin arkada ve neyin uzakta neyin yakında olduğunu belirleyen perspektif, görüneni karşıdan bakılabilir ve denetlenebilir bir uzama dönüştürerek izleyiciye imgeye egemenlik kurma yetkisi vermektedir (Çetin, 2011:11).

Fantazi çoğunlukla öznenin arzusunu gerçekleştiren bir senaryo olarak tasarlanır. Bu temel tanım, onu düz anlamıyla kabul etmemiz koşuluyla, gayet yeterlidir: Fantazinin sahnelediği şey, arzumuzun gerçekleştirildiği, bütünüyle karşılandığı bir sahne değil, tam tersine arzunun kendisini gerçekleştiren ve sahneye koyan bir andır. Psikanalizmin temelde söylediği, arzunun önceden verili bir şey değil, inşa edilmesi gereken bir şey olduğudur - öznenin arzusunun koordinatlarını vermek, nesnesini saptamak, öznenin onun içinde benimsediği konumu belirlemek tam da fantaziye düşen roldür. Özne ancak fantazi yoluyla arzulayan özne olarak kurulur (Zizek, 2005:20).

4.2.2. Mitoloji Konulu Kompozisyonlarda Kötü Kadın Figürler

Antik dönem toplumları sadece erkeklerin söz sahibi olduğu ilk toplumlar olması nedeniyle kadın düşmanlığı yoğun olarak görülmektedir. Çocuk doğurdıkları için özel bir otoriteye sahip kadınlar, ataerkilliğin başlamasıyla ideolojik nedenlerden dolayı aşağılanıp ayaklar altına alınmışlar ve Yunan mitlerindeki gibi kadın karakterler düşman gibi tehlikeli görülüp ölümcül özelliklere büründürülmüşlerdir. Bu duruma örnek verilebilecek bir kadın karakter olan Clytemnestra, Agamemnon'un Troia savaşına gitmesinden sonra iktidara geçmiş ve ülkeyi yönetmeye başlamıştır. Clytemnestra geleneksel bir kadın, evdeki melek tipi iken iktidarı elde etmesiyle ölümcül bir kadına dönüşmüştür. Agamemnon'un Troia savaşından ganimeti Cassandra ile dönüşünün ardından Clytemnestra onu kendi aşığı ile birlikte plan yaparak öldürmüştür (Arıcı, 2010:4). Clytemnestra'nın Agamemnon'u öldürmesinin altında bir intikam duygusu

yatmaktadır. Çünkü Agammemnon Troia savaşının lehine sonuçlanması ve tanrıların onun yanında olması için kızı İphigenia'yı Artemis'e kurban etmiştir. Agamemnon bu acımasız kararıyla Clytemnestra'nın düşmanı haline gelmiştir. Bu nedenle Clytemnestra tahtda her zaman gözü olan kocasının kuzeni Aegisthus ile birlikte Agamemnon'u eve dönüşünde öldürmüşlerdir. Clytemnestra Agamemnon'u bir adak hayvanını kurban eder gibi üç balta darbesiyle katletmiş ve kızının intikamını almıştır. Bu tehlikeli figür kadın gücünün yıkıcı taraflarını ön plana çıkartan davranışlarıyla Batı kültürünü etkilemiştir. Aynı zamanda bu figür 19. yy. ortalarından itibaren ataerkil ideolojinin şekillendirmeye başladığı "Femme Fatale" karakterinin Antik Yunan'daki ilk arketipidir (der. Yelözer, 2013: konferans).



Görsel 65. Pierre Narcisse Guérin, "Clytemnestra ve Agamemnon", 76 cm x 84 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1822, Louvre Müzesi, Paris, Fransa.

Pierre Narcisse Guérin, "Clytemnestra ve Agamemnon", adlı bu resminde Aiskhylos tarafından M.Ö. 458 yılında yazılmış anaerkinden babaerkinine geçiş problemlerinin tartışma konusu edildiği Oresteia Üçlemesi içerisinde ölümcül bir kadın karakter olarak geçen Clytemnestra'nın kocası Agamemnon'u öldürdüğü anı resmetmiştir. Kompozisyonun sol bölümünde Clytemnestra ve aşığı, yaptıkları cinayet planını gerçekleştirmek üzere Agamemnon'un odasına girerken görülmektedirler (Görsel 65).

Neoklasik estetiğin tüm öğelerinin görüldüğü kompozisyon da Antik Yunan giysileri içersindeki kadının hemen arkasında yer alan aşığı ona Agamemnon'u işaret etmektedir. Arkasındaki erkek onu Agamemnon'u öldürmesi için cesaretlendirmeye çalışmakta, planladıkları gibi Agamemnon'u öldürmesi için ona destek olmaktadır. Kadın figürün elinde cinayet aleti bir bıçak, sol ayağını odaya geçmek için kullanılan merdivene atmış, gözlerinde görülen intikam ve nefret duygusu kararlı bir tavır sergilemektedir. Sahnenin sağ arka planında yatağında uykuya dalmış olan Agamemnon görülmektedir. Başucundaki duvarda miğferi, kalkanı ve kılıcı ile uzun süren destansı savaş Troia'dan dönmüş olduğunu düşündürmektedir. Sessiz ve karanlık bir gece atmosferi sunan sanatçı arka planı aydınlatarak Agamemnon'a vurgu yapmıştır. Kadın ve aşığı gölgeler içersinde resmin sol yarısında bırakılarak kötülük, intikam, ölüm gibi negatif kavramlara plastik olarak zemin hazırlamıştır.

Ataerkil tarih yazımının evrensel ve zaman-mekân ikilisini aşan bir boyutta topluma sunduğu Clytemnestra ve onun şahsında patriarkaya karşı gelen tüm kadınlar, kocasına karşı kızını seçen, erkeği, babayı, kralı, eşi öldüren ve bunu aşığı ile birlikte yapan bir "femme fatale" figürüdür. Aynı zamanda bu kadın iktidardadır, dolayısıyla erkek egemen sistemin kurguladığı sınıflaşma, sömürü, eşitsizlik gibi olgulara içkin bir uygarlık karşısında böylesi bir kadın büyük bir tehlike yaratmaktadır. Tüm bunlara ilaveten ise patriarkanın kendisine ve kızına karşı uyguladığı şiddete, şiddet ile karşı vermiştir. Dolayısıyla korkusuz bir kadındır Clytemnestra (der. Yelözer, 2013, konferans).

Sirenler ve Ulyses, Homeros'un epik şiiri Odysseia'da yer alan gezgin kahraman Ulysses'in Minerva'nın yardımı ile evine doğru yaptığı destansı bir yolculuk sırasında karşılaştığı tehlikeli kadınlar olan Sirenlerin ölümcül tuzaklarından kurtulmaya çalışmasını anlatmaktadır. Kaderini öğrenmek için ölümlerin adasına doğru giderken karşılaştığı bu tehlikeli kadınların tatlı nağmeleri bir çok gemicinin kayalarda ölmelerine yol açmıştır (Gomm, 2014:66). William Etty, "Sirenler ve Ulyses" adlı kompozisyonunun sol ön planına çıplak üç kadın figürü yerleştirmiştir (Görsel 66). Bu baştan çıkarıcı ve akıl çelen güzellikteki kadınlar ellerinde görülen enstrümanlarıyla sağ arka planda görülen gemideki denizcileri kendilerine çekmek için şarkılar söylemektedir. Karanlık bulutların çevrelediği gemi içinde görülen gemiciler bu şarkılara karşı koyabilmek için büyük bir çaba sarf etmektedir. Ulyses kadınların çekiciliklerine karşı koyabilmek için kendini güvertenin direğine bağlamaya çalışmaktadır. Sahnenin sağ ön planında ise Sirenlerin daha önce kandırarak kendilerine çektikleri erkek cesetleri görülmektedir.



Görsel 66. William Etty, "Sirenler ve Ulyses", 442.5 cm x 297 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1837, Manchester Sanat Galerisi, İngiltere.

Kafatası, kemikler, çürüyen cesetler bir arada görülmektedir. Akdeniz'deki bir adada yaşayan yarı kadın, yarı kuş şeklindeki yaratıklar olan Sirenler gemicileri baştan çıkararak adaya çekmekte ve sonra da parçalayarak yemektir. Sirenler Argonautlar'ı kendilerine çekmeye çalıştıkları sırada onlardan daha güzel ezgiler çalan Ulyses gemicileri Sirenlerin yemi olmaktan korumuştur (Grimal, 1907:582). Etty, Sirenlerin mitolojik anlatımına bağlı kalmamış onları insan görünümlü olarak betimlemiştir. Güzellik ve ölüm arasında bağ kuran sanatçı av-avcı, iyi-kötü gibi kavramlar arasında da kontrast ilişkiler ile anlatımı güçlendirmektedir.

Cinselliğin dolayısıyla şehvetin ve günahın kaynağı olarak kötülener kadın, acımasız, soğuk kanlı katil tipi ile de bir cani haline getirilmiştir. Özellikle kadının korkunç bir varlık olabileceğini göstermeye çalışan çocuk katili, korkunç anne tipleri ataerkil söylem için çok uygun bir zemin olmuştur. Yunan mitolojisinde sözü edilen Medea, Kral Aietes ile cadılar rahibesi olan Asterodeio'nun kızıdır. Medea, simyacı, otacı ve aynı zamanda bir büyücüdür. Medea, aşık olduğu adama büyülü güçleri ile gereksinim duyduğu yardımı yapmıştır. Fakat onu terk etmesiyle büyük bir trajedi başlamıştır. Iason'ın Korinth kralının kızı Glauke'ye aşık olması ile Medea'dan ayrılması büyük bir trajedinin başlangıcı olmuştur. Kendisini terkeden Iason'dan intikam almak isteyen

kadın, önce aşık olduğu Glauke'yi zehirli bir gelinlik ile öldürmüş, ardından da çocuklarını katletmiş olan Medea acımasız bir katile dönüşmüştür (Ercan,2013:89-103).



Görsel 67. Delacroix, “Medea”, 122 cm x 84 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1838, Louvre Müzesi, Paris, Fransa.

Delacroix, “Medea” adlı resmini bir kadın ve iki çocuk figürü ile kurgulamıştır (Görsel 67). Medea kocasından intikam almak için çocuklarını öldüreceklerdir. Bir mağaranın içersine doğru ilerlerken geriye doğru bakan Medea çocuklarını sıkıca kavramış elindeki bıçağıyla görülmektedir. Bir mağara olduğu tahmin edilen karanlık mekanda idealize edilmiş bir ışıkla vurgulanarak verilmiş olan anne iki çocuğu ile birlikte görülmektedir. Kadının uzun saçları aydınlık çıplak bedeni ve göğüsleri annelik kavramına işaret ederken aynı zamanda kendi çocuklarının katili olan aldatılmış kadına ölümcül sıfatını yüklemektedir. Medea'nın açılmış gözleri ile geriye doğru bakışı çocukların kaçmasını engeller biçimde onları sıkıca kavraması kompozisyondaki panik, korku ve dehşet anına vurgu yapmaktadır. Başındaki tacı, küpesi kolundaki bileziği ve uzun saçları kırmızı ve

gösterişli elbisesi ile ölümcül bir kadın figürünü işaret eden Medea'ya gözlerinin üzerine düşmüş gölge ile karanlık ruhunu açığa çıkaran bir ifade yüklenmiştir.

Pfeifer'in dikkati çektiği gibi kadına karşı düşmanlık geliştiren ve bunu kültürüne işleyen Antik Yunan, Euripides'in kalemiyle kocası tarafından terk edilip çocuklarıyla baş başa bırakılan bir kadını öfke ve kıskançlık krizine sokarak, hem kocasının evleneceği kadını zehirletir, hem de çocuklarını kocasının gözü önünde bıçaklatarak öldürtür. Medea'nın kocasından öç alma biçimi böyle bir canavarlıkla verilmiştir (Ercan, 2013:110-111). Bu söylenceyi işleyen Romalı düşünür ve tragedya yazarı Seneca'da "Medea" adlı yapıtında, terk edilme sonrası öfkesinden kuduran kadının cadılık sanatını enine boyuna, uzun uzadıya betimlemiş, Iason'ı bu çılgın kadının öfkesinin zavallı bir kurbanı olarak göstermiştir. Aslında gerçek kurban Medea'dır, çünkü sevdiği adam için yurdundan ve ailesinden kopmuş, onu yüceltmek ve başarıya ulaştırmak için her şeyi yapmıştır. Ama ataerkil kültür, yarattığı bu fedakar kadına, sonunda ihanete uğradığı için girdiği bunalım sonucu korkunç bir çılgınlık yakıştırap, onu yalnız bir katil değil, dahası kendi çocuklarını öldüren bir caniyeye dönüştürmüştür (Ercan, 2013:100-101).

Boullanger "Hercules ve Omphale" adlı eserinde Omphale'yi ayakta, Hercules'ü ise oturur vaziyette iki büyük sütunun arasına yerleştirmiştir (Görsel 68). Omphale'nin elinde yün eğirme aleti kirmen görülmektedir. Omphale tutkularının esiri haline getirdiği Hercules'e, kadın giysileri giydirerek, toplumsal roller bağlamında kadınlara ait bir iş olan yün eğirmeyi yaptırmaktadır. Erkeğin üzerinde kurduğu iktidarla gücünü elinden almış olmanın zaferi kadını erkeğe karşı daha güçlü bir pozisyona taşımaktadır. Belirsizliklerin hakim olduğu karanlık ve gölgeli mekan bedenlerden yansıyan ışıkla güçlü kontrast etkiler oluşturmaktadır. Hercules'ün kostümünü giymiş olan Omphale'nin aydınlık ve erotik bedeni Omphale'nin kostümünü giymiş olan Hercules'ün bedeninden plastik anlamda da daha güçlüdür. Biçim-içerik ve renk-içerik ilişkilerini destekleyen plastik öğeler hikayenin izleyici üzerinde yarattığı duygulanımı yönlendirmektedir.

Omphale elindeki kirmen ile büyük bir zafer kazanmış olmanın verdiği gururla tebessüm ederek izleyiciye doğru bakmaktadır. Sol eliyle boynundan kavradığı Hercules'ün üzerindeki hakimiyetini erkeksi değil son derece dişil unsurlarla elde

etmiştir. Omphale'nin başında Hercules'in aslan postu şeklindeki başlığı, Hercules'in sağ elinde ise yün yumağı görülmektedir. Toplumsal rollerin tersyüz edildiği teatral sahnede Boullanger, Hercules'i Omphale'ye karşı koyabilecek gücü olmasına rağmen onu kölesi haline getirmiş, ayakları dibinde tutkuları yüzünden onursuz bir hale düşürmüştür. Omphale'nin oyuncuğuna dönüşen Hercules kadının arzularına yenik düşmüştür.



Görsel 68. Gustave Boullanger, “Hercules ve Omphale”, 234.3 cm x 170.8 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1861, Özel Koleksiyon.

Lacan'a göre arzu, erkek ve arzulanan kadın bir araya geldiğinde değil, hayır demek için mücadele edildiği anda meydana gelmektedir. Burada erkeğin hadım edilme korkusu devreye girmektedir:

Hadım edilme varsayımı hem bu Öteki'nin yasasına boyun eğmek, hem de onun arzusunu kıskançlıkla kendine mal etmek demektir; dolayısıyla arzu daha ortaya çıktığı andan itibaren bir ‘imkansızlık’tır”. Arzulayan özne ile arzulanan nesne arasındaki mesafe bir türlü kapanmaz. Özne arzular, nesne kaçır; özne tahakküm etmek ister ama nesneye boyun eğmek zorunda kalır. Arzunun imkansızlığı ve hadım edilme korkusu nedeniyle boyun eğmek durumunda kalan özne, arzuyu yakalamak bir yana arzuladığı nesnenin “esiri” olur. Kendi fantezilerinin ürünü olan kadınları ele geçirmeye, kontrol altına almaya çalışan erkek karakterler, kendilerini bir noktada mutlaka bir kadına “tutsak” olmuş bulurlar. Erkek karakter, arzusuna tutsak düşmüştür. Ancak burada gözden kaçırılmaması gereken bir nokta daha vardır: Fantezi ürünü kadınlar, öykülerin son bölümlerinde erkeğin fantezilerini tatmin etmemelerinin “cezasını” bir şekilde çekerler. Bu cezayı

veren ise ya bizzat erkek karakterin kendisidir ya da “kader”dir. Aslında kader, erkek egemen sistemin kendisidir (Güler, 2008:10).



Görsel 69. Wright Barker, “Kirke”, 138 cm x 188 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya,1889, Cartwright Hall Sanat Galerisi, Bradford, İngiltere.

Wright Barker, “Kirke” adlı resminde kadın figürü kompozisyonun tam ortasına ihtişamlı kostümü ile yerleştirmiştir (Görsel 69). Çiçeklerle süslü ve toplanmış saçları, kulağında küpeleri, elbisesinin açıkta bıraktığı göğüsleri ve elinde liri ile göz kamaştırıcı sarayının merdivenlerinden inmektedir. İki sütun arasında yer alan kaplan postunun serili olduğu merdivenlerden inen Kirke’nin etrafında ormanın kralları olarak nitelendirilen aslanlar yer almaktadır. Aslanlar ile birlikte tilkilerinde olduğu merdivenlere kırmızı gelincik çiçekleri serpilmiştir. Kirke, güneş tanrısı Helios ile Okeanos kızı Perseis’ten doğmadır. Bazı efsanelerde Hekate’nin kızı olduğu üzerinde durulur. Antik Roma’da Feronia adlı tanrıça ile benzerlik taşıyan ve bu tanrıçanın adındaki feri kelimesi vahşi hayvan sözcüğünden türemiştir. Vahşi hayvanları evcilleştiren Ana Tanrıça anlamını taşımaktadır. Bu tanrıçaya tapınılan yerleşim merkezi olan Etruria Anadolu’dan gelen Etrüsklerin yerleşim bölgesidir. Kirke-Feronia, Artemis-Kybele gibi doğaya hakimdir. Hayvanları evcilleştirip arabasına koşan tanrısal varlığı simgelemektedir. Dişi olan bu tanrıça doğurganlık ve bereket kavramını erkeği boyunduruğa almak, büyülemek, herhangi bir hayvan haline getirmekle açığa vurmaktadır (Erhat, 2003:178). Antik Roma’da Magna Mater olarak tapınılan Frigyalı

tanrıça Kybele iki yanındaki gaddarlığını simgeleyen ve arabasına koştuğu aslanları ile görülmektedir (Gibson, 2013:171). Bu bağlamda Kirke'nin Ana Tanrıça Kybele ile bağlantılı olduğu düşünülmektedir.

Odyseia'da yer alan bu kadın karakter Kirke, Kolkhis kökenli ünlü bir büyücüdür. Kolkhis adası insanları tedavi etmede "şifalı bitkileri" olan zengin bir floraya sahiptir. Bununla birlikte erken dönemlerde, özellikle değerli metallerin elde edilmesinde kullanılan izabe işlemlerinin gizli tutulması, kadın uygulayıcılarının olağanüstü varlıklar olarak adlandırılmasına yol açmıştır. Korkuldukları kadar saygı da duyulan büyücü kadınlar, erken dönemlerin doktor, eczacı ve kimyacılarıdır (Gündüz, 2009: 35).

Ulysses büyücü Kirke'nin adasına geldiği zaman adamlarından bazıları onun iksirinin tuzağına düşerek domuza dönüşmüştür. Kirke Ulysses'e aşık olmuş onun gitmesini istemediği için üzerinde bazı büyülerini kullanmıştır. Bu durum Odyseia'da şöyle anlatılır:

"Sonra tanrıça bana en onurlu konuğu gibi davrandı; yıkandım, giyindim ve güzel yemekler yedim. Fakat ağılında tutsak olan arkadaşlarımın durumu yüreğimi acıyla doldurduğundan yemekleri beni çekmedi. "Yememi istiyorsan" dedim, "arkadaşlarımı serbest bırakmalı ve bana onların iyi olduklarını göstermelisin." Güzel saçlı Kirke esasını aldı, domuz ağılına gitti ve kapıyı açtı. Yirmi iki domuz çevresini sarınca, her birine bir başka büyülü aletle dokundu. Hemen hepsi insan biçimini aldı, ama şimdi daha genç, uzun ve çok daha yakışıklıydılar. Yoldaşlarım, serbest olduklarını anlayıp beni görünce sevinçle ağladılar. Tanrıça hepimizi konukları olarak orada kalmaya davet edince kabul ettim. Koca kara gemimizi karaya çektik ve eşyalarımızı öğütlediği gibi mağaralara sakladık. Gemide bıraktığım arkadaşlardan yalnız Eurylokhos bana itiraz etti (Rosenberg, 2003: 100)."

Bir sene daha kalması için ikna olan kahraman, Merkür'ün verdiği bir panzehir ile kendine gelerek güçlenmiş ve adamlarının eski haline gelmesini sağlayarak adadan ayrılmışlardır (Gomm, 2014:66).

William Adolphe Bouguereau, Yunan mitolojisinde Nympheler olarak bilinen "Oreadlar" adlı kompozisyonunda yarı insan yarı keçi formundaki üç Panı ön plana yerleştirmiştir (Görsel 70). Panlar, vücutları ve bacakları kıllı, ayakları çatal tırnaklı, suratları sakallı, sivri çeneli, kurnaz görünümlü ve boynuzludurlar. Çevik, hırçın, güçlü ve hareketlidirler. Gövdelerinin üstü kahraman bir tanrı gibi kaslı resmedilmektedir. Rönesans metinsel alegorilerinde Pan'ın şehvet düşkünlüğü onun en belirleyici karakteridir. Yüksek bir seks gücüne sahip olup, hem nympa hem de erkeklerin peşinde koşar; aşk arayışlarına karşılık bulamadığı zaman kendilerini tatmin ederler

(Dönmez ve Kılınçer 2011:109). Sahnenin ön planında yer alan şehvet simgeleri bu üç Pan'ın jest ve mimiklerinden tedirginlik içinde oldukları sezilmektedir. Bunun nedeni arka planda yer alan ve göğse doğru hilal şekli çizerek yükselen çıplak kadın figürleridir. Bu mistik ve çıplak kadın figürleri sahnenin sağından soluna doğru suyun üzerinde bir yay çizerek gökyüzüne doğru yükselmektedirler.



Görsel 70. William Adolphe Bouguereau, “Oreadlar”, 236 cm x 182 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1902, d’Orsay Müzesi, Paris, Fransa.

Yüzlerindeki ifadelerine bakıldığında bazılarının kendinden geçmiş keyif içinde oldukları hissedilmektedir. Göl kenarındaki bir kayalığın üzerinde izleyiciye sırtı dönük yerleştirilmiş Panlara cinsel bir çağrıda bulunan baştan çıkarıcı bu figürler, göğse yükselişleriyle sahneye fantastik bir boyut kazandırmaktadır. İzleyiciye mitolojik bir sahne görüntüsü altında verdiği mesaj, şehvet dolu, ayartıcı kadının ölümcül ve tehlikeli olabileceğidir. Kadın cinselliğinin mahvedici ve yok edici özelliği ile ortaya konan kadın korkusu, öndeki üç Pan'ın dehşete kapılmış hareketleri ile vurgulanmıştır. Örneğin sağdaki Pan ellerini birbirine kavuşturup dua etmektedir. Kadının cinselliğinin

mahvedici gücü, erkeği yiyip bitirmesi, güçten düşürmesi gibi kaygılar Hristiyan kiliseleri tarafından onaylanmış bu konu üzerine birçok yazı dahi yazılmıştır. Bu bağlamda nefesine hakim olma gibi bir kavramın teoloji içinde önemli bir yeri vardır. Aynı zamanda kadının erkeğin tüm enerjisini alabilecek cinsel gücü üzerine vurgu yapılmış ve cinsellik üreme dışında kötülenmiştir. Hatta Fransızcada orgazm küçük ölüm anlamına gelmektedir. Bu bağlamda Foucault “Cinselliğin Tarihi” adlı kitabında iktidarın kadına boyun eğdirmek için cinselliğin büyük bir araç konumunda olduğunu vurgulamaktadır. Patriarkal iktidar cinselliği kullanarak çeşitli stratejik kararlar almış ve kurallar koymuş kadın bedeninin böylelikle histerikleştirilmesini sağlayarak onu nefomanyak ilan etmiştir (Foucault, 2012:76-77-78).

Sahne de diğer dikkati çeken sembol ise tanrıça Diana’ya olan göndermedir. Resmin arka planında yer alan ağaçların arkasından görünen hilal şeklindeki ay, avcılık tanrıçası bakire Diana’yı hatırlatmaktadır. Bu bağlamda erkek avlamaya çıkmış nefomanyak kadın güruhundan korkan Panlar, izleyiciye kadınların tehlikeli varlıklar olduğunu hatırlatmaktan geri kalmamaktadır.



Görsel 71. Pierre-Auguste Renoir, “Paris’in Yargısı”, 73 cm x 92.5 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1912-1913, Hiroshima Sanat Müzesi, Hiroshima, Japonya.

Raffaello ve Rubens’den ilham almış olan Renoir, “Paris’in Yargısı” isimli resmiyle Rönesans klasisizmine olan hayranlığını göstermektedir (Görsel 71). Homeros’un İliada

destanında anlattığı öykü Troia savaşının başlamasına neden olmuştur. Şehvetli kadınları resmettiği resminde Troialı prens Paris, tanrıçalar Hera, Athena ve Afrodit arasında geçen bir güzellik yarışmasında karar verecektir. Ödül Hesperidlerin bahçesinden koparılmış üstünde en güzel olana yazan altın bir elmadır. Paris elindeki değnekle bir çoban gibi gösterilmiştir. Başında kökenlerini işaret eden bir Phrygia başlığı vardır. Kanatlı başlığı ve sandaletleriyle Hermes karar açıklanmadan önce üç tanrıçaya yol göstermektedir. Tanrıçalar mümkün olduğunca tahrik edici şekilde çıplaktır ve hepsi çeşitli mükafatlarla Paris'i ayartmaya çalışırlar. Paris elindeki elmayı ona dünyanın en güzel kadını Grek Kralı Menelaos'un karısı Helen'i vaat ederek yarışmayı kazanan Afrodit'e uzatmaktadır. Paris'in Yargısı öyküsü fiziksel güzellikle olduğu için sanatçıları cezp etmiştir.

Kadın bedeninin sık betimlenmesi sanatçıları güdüleyen bir etmendir. Öykü sanatsal beceriyi sanatın güzelliklerini göstermeye fırsat veren ideal bir araçtır. Ressam resmindeki bu Ege sahnesini genelleştirerek hem kendi konumuna hem de Antik Yunan manzaralarına uygun hale getirmiştir (Rubin, 2015:388-389).



Görsel 72. Paul Delvaux, “Uyuyan Venüs”, 199 cm x 173 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1944, Tate Modern, Londra, İngiltere.

Paul Delvaux, “Uyuyan Venüs” adlı resminde fantastik bir atmosfer içerisinde Antik Yunan mimarisinden örneklerin yer aldığı bir avluda kanepede üzerine sere serpe uzanmış

olan uyuyan bir Venüs betimlemiştir (Görsel 72). Ön planda oymalı bir sedir üzerinde uzanmış yatan çıplak kadın cinsel organı üzerindeki kılları ile betimlenmiştir. Ölümcül kadın kavramının ortaya çıkışıyla kadının artan gücünü simgeleyen kıllar gizemli ya da bilinmeyen bir anlam yaratması açısından femme fatale karaktere uygun düşmektedir. Venüs'ün bir bacağına sedirden sarkması ve iskeleti işaret eder biçimde yerleştirilmesi, onun yine tehlikeli cinselliğine yapılan bir gönderme niteliğindedir. Kadının cinsel gücünün erkek üzerinde yarattığı ölümcül tehlikelerin bir göstergesi niteliğindeki iskelet imgesi, gelecekle ilgili kehanetlerde bulunurken ölüme, öte dünyaya gönderme yapan bir gösterge olarak gerçeklik ile kurgusal mekan arasında kaygan bir zemin oluşturmaktadır.

Delvaux'un sahnesinde iskelet ve uzanmış kadın bedeni ölüm- yaşam karşıtlığı sunarken erotik ile ürkütücü olanın yan yana olması ile sürreal atmosferi güçlendirmiştir. Antik bir mimari içerisine yerleştirilmiş kadın figürleri ile çelişki yaratan kostümler kadının ne işaret edilen o kadar uzak bir geçmişe ne de sanatçının yaşadığı zamana ait olup olmadığını sorguladır. Resmin zamanını belirleyen gecenin ve gökyüzündeki hilalin ay tanrıçası Diana'yı işaret etmesi, büyülü gerçekliğin ölümcül yanı olarak uyuyan Venüs'ün baştan çıkarıcılığı ile izleyiciye sunulmuştur. Resimde yer alan ölümü temsil eden iskelet imgesi yaşam enerjisi yayan imgelerle yan yana görülmesi gelecekte olası bir kıyametin metaforu olarak da değerlendirilebilir. Ölüm figürü olan iskeletin ressamın bir düşünün kahramanı ya da erkeklere karşı bir kehanetin uyarısı olarak düşünmek olasıdır (Çetin, 2011:146-147) Arka planda çıplak olarak betimlenmiş, bir yakarış, panik içersinde olan kadınlar ile Uyuyan Venüs kontrast oluşturmaktadır. Cinselliğin açık bir temsili olan resim dönemin psikanalisti Freud'un teorilerine de gönderme niteliği taşıyan dram ve acıları hatırlatmaktadır. Çünkü ressamın resmi yaptığı dönemde Brüksel Alman işgali altındadır.

Bir Ortaçağ formu olan triptik Beckmann için farklı anlatımları ve karşıtlıkları bir arada verebilmek için ilham verici olmuştur (Görsel 73). Sol planda ressam tuvalinin önünde kadın modelini çalışmaktadır. Ön planda yüzü ressama doğru dönük oturur pozisyondaki kadın, dolgun kalçaları, iri göğüsleriyle baştan çıkarıcı görünürken elindeki kılıcı ve Yunan büstünün üzerinde oturur vaziyette Medea'yı simgelemektedir. Sağ panelde enstrümanlarıyla dört kadın figür betimlenmiştir. Ortada elinde gitar olan

kadının jesti onun şarkı söylediğini hissettirmektedir. Antik Yunan mitolojisinde ölümcül kadınlar olarak bilinen Sirenleri sembolize eden bu kadınlar makyajları, süslü giysileri ve takıları ile çekici görünmektedirler.



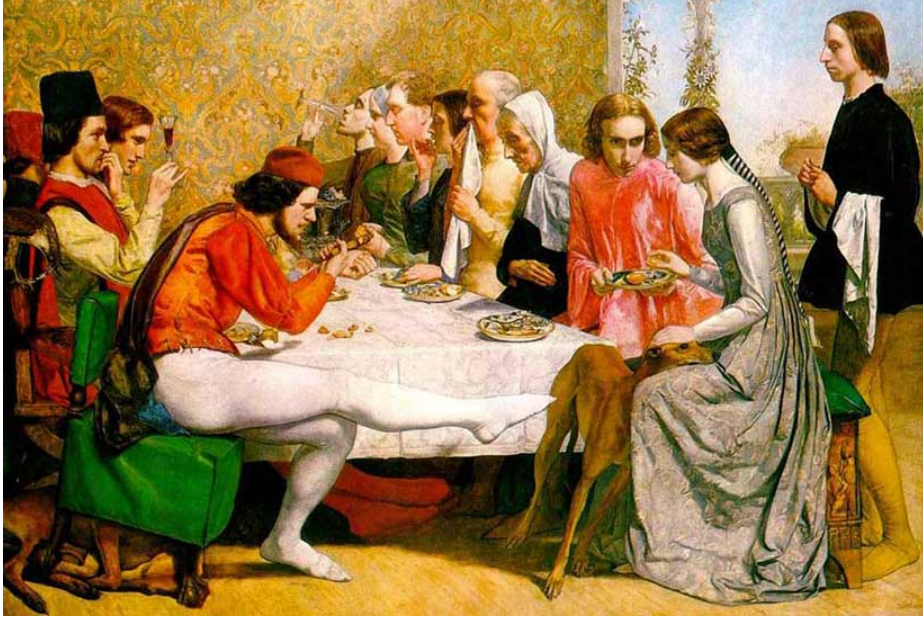
Görsel 73. Max Beckmann, “Argonotlar”, Triptik, Sol Panel: 184.1 cm x 85.1 cm, Orta Panel: 205.8 cm x 122 cm, Sağ Panel: 185.4 cm x 85 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1950, Ulusal Sanat Galerisi, Washington, ABD.

Orta panel ise Altın Postu ele geçirebilmek için Argo gemisi ile denize açılan Orpheus ve İason betimlenmiştir. Orpheus ayakta ve sırtı dönük pozisyonda, ayağının dibinde olağanüstü ezgilerini çaldığı liri ile betimlenmiştir. Sağdaki kayalığa dayanmış ve elinin üzerine konmuş olan kuşu ile İason betimlenmiştir. Orpheus’un solunda yer alan sakallı ve yaşlı figür ise deniz tanrısı Glaukos’tur. Denizden karaya doğru bir merdiven ile çıkarak bu iki kahramana kehanetlerde bulunmuştur. Medea’nın yardımı ile altın postu ele geçirecek olan İason onu başka bir kadına aşık olması sonucu terk etmesiyle büyük bir trajedinin baş aktörü olacaktır. Ressam kahramanın bu karanlık geleceğini, Orpheus’un başının solunda yer alan güneş tutulması ile simgelemiştir. Bununla birlikte sol panel resim, sağ panel müzik, orta panel ise şiir sanatını temsil etmektedir.

4. 3. Edebi-Lirik Konulu Kompozisyonlarda Kötü Kadın Figürler

Bu bölümde ele alınan resimlere, Boccaccio'nun "Decameron'u, John Keats'in "Merhametsiz Güzel Kadın" ve "Isabella" adlı şiiri, Shakespeare'in "Macbeth" ve "Kral Lear" tragedyalari, Geoffroy de Monmouth'un "Vita Merlini"si, Dante'nin "İlahi Komedyası", Goethe'nin şiirsel eseri Faust'u adlı şiiri, Gottfried von Strasburg'un önemli eseri "Tristan ve Isolde"u gibi edebiyat tarihinin önemli yapıtları ilham kaynağı olmuştur. Eserlerdeki kadın betimlerini ifade eden figürler ataerkil ideolojinin empoze ettiği gibi cinselliği ile ön planda ve güzelliği ile erkeği büyüleyen ölümcül ya da eril iktidarı reddettiği için toplumdaki dışlanmış cadı kadın tipleridir. Bu bağlamda sözü geçen bu edebi tasvirlerle şekillenen figür ya da kahramanlar erkek ressamların kompozisyonlarında betimlenerek birer görsel imgeye dönüşürken aynı zamanda bu eril iktidarın egemenliği doğrultusunda estetik bir değer de bulmuştur. Kompozisyonlarda işaret edilen kadın figürler erkek figürlerin hayatlarını mahvederken aynı zamanda bir iktidar arzusu takıntısına sahip olduklarından şehvetin kurbanıdır. Güçlü bir erkeği ikna edebilecek yapıya sahiplerdir ama bununla birlikte güçsüz bir adama köle olabilecek kadar da zayıflıkları vardır. Zevk alıyormuş gibi görünürken acı çektiği ortaya çıkar, bir kurban gibi görünürken bu durumdan mutlu olduğu anlaşılabilir. Haz aldığı sanılırken acı çektiği anlaşılan kurban mı yoksa ikna eden kişi mi emin olunamayan bu durumlar ölümcül kadının muğlak ve tekinsiz karakterini oluşturan özelliklerdir (Zizek, 2005:94). Bu nedenle kadın güç-güçsüzlük, efendi-köle gibi karşıtlıkları içinde barındırmasıyla netleştirilemeyen, varlığı kaygan bir zemin üzerinde yer alan bir yapıya sahiptir.

Femme fatale'in bu denli tehditkâr olması, erkeği etkisi altına alıp onu kadının oyuncağı ya da kölesi haline getiren sınırsız keyfi yüzünden değildir. Yargı yetimizi ve ahlaki tavrımızı kaybetmemize neden olan şey, büyüleme nesnesi olarak Kadın değildir, tam tersine, bu büyüleyici maskenin ardında gizli kalan ve maskeler düştüğünde ortaya çıkan şeydir: Ölüm dürtüsünü bütünüyle kabullenen saf özne boyutudur. Kant'ın terminolojisiyle söylersek, kadın patolojik keyfi cisimleştirdiği için, belli bir fantazinin çerçevesi içine girdiği için tehdit ediyor değildir erkeği. Tehdidin gerçek boyutu, fantaziye "kat ettiğimizde", histerik çöküş yüzünden fantazi mekânının koordinatları kaybolduğunda ortaya çıkar. Başka bir deyişle, femme fatale'in asıl tehditkâr yönü, erkekler için ölümcül olması değil, kendi kaderini bütünüyle kabullenen "saf, patolojik-olmayan bir özne örneği sunmasıdır. Kadın bu noktaya ulaştığında, erkeğe sadece iki tavır kalır: Ya "arzusundan vazgeçer", kadını reddeder ve hayali, narsist kimliğini yeniden kazanır ya da semptom olarak kadınla özdeşleşir ve intiharı andıran bir eyleme girilerek kaderiyle buluşur (Zizek, 2005:95-96).



Görsel 74. John Everett Millais, “Lorenzo ve İsabella”, 103 cm x 142.8 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1849, Walker Sanat Galerisi, Liverpool, İngiltere.

John Keats’ın, Bocaccio’nun “Decameron” adlı eserinden ilham alarak 1818’de yazdığı “Isabella” şiiri Millais’in resmine tema olarak seçilmiştir. Millais kompozisyonunda Isabella ve Lorenzo’nun imkansız aşklarını konu alan bir sahneyi betimlemiştir (Görsel 74). Isabella, varlıklı tüccarlar olan iki ağabeyinin yanında uşak olarak çalışan alt sınıfa ait Lorenzo’ya aşık olur. Kız kardeşlerini zengin bir tüccarla evlendirmek isteyen bu iki erkek çözüm yolu olarak Lorenzo’yu ortadan kaldırmakta bulmuşlardır. Lorenzo bir iş için uzak bir ülkeye gönderildiği söylenecek fakat öldürülecektir. Kız kardeşlerine aşık adam öfkeli iki ağabey tarafından ıssız bir ormanda öldürülür ve gömülür. Sevgilisinin geri dönmesini bekleyen Isabella bir gece onu düşünde görür. Lorenzo nasıl öldürüldüğünü ve nereye gömüldüğünü Isabella’ya anlatır. Genç kız mezarı bulur ve Lorenzo’nun kesik başını gözyaşları ile suladığı bir fesleğen saksısının içine saklar (Urgan, 2015:660).

“Ve yıldızları unuttu, ayı unuttu, güneşi unuttu,
Ağaçların üstündeki maviliği unuttu, suların aktığı koyakları unuttu,
Güzün soğuk rüzgarını unuttu;
Günün ne zaman bittiğini bilmiyordu,
Ayı görmüyordu; sessizce
Eğiliyordu hep fesleğen saksını üzerine
Ve onu dibine kadar ıslatıyordu gözyaşlarıyla” (Urgan, 2015: 660-661).

Millais kompozisyonunda Lorenzo'nun da dahil olduğu bir yemek sahnesi betimlemiştir. Erkek ve kadınlardan oluşan kalabalık bir grup yemek masasında oturmakta ve bir şeyler yiyip içmektedirler. Sol planda Isabella'nın ağabeylerinden ilki sağ elinde tuttuğu kadehi incelemektedir. Kan kırmızısı rengindeki şarap dolu kadehini havaya kaldırmış, duruşu Lorenzo'ya yönlendirilmiştir. Bir şahin onun sandalyesinin arkasına tünemiş, ağzında beyaz bir tüy ile oynamaktadır. Bu figürün hemen önünde kırmızı şapkası, kırmızı tuniği ve beyaz tayt şeklindeki pantolonuyla diğer ağabey karşısında oturan Isabella'nın okşadığı köpeği tekmelemeye çalışmak için sandalyesi ile öne eğilmektedir. Sağ planda bu figürün tam karşısında oturan gri uzun giysili, toplu uzun saçları ile profilden betimlenmiş olan Isabella, kucağındaki köpeğin başını şefkatle okşarken diğer eliyle Lorenzo'nun bir tabakta uzattığı kan portakalını almaktadır. Burada kadının ikircikli karakterine yapılan vurgu dikkat çekicidir. Kadın hem bir anne gibi şefkatli, hem de hayati tehlikelere sürükleyebilecek ölümcül bir varlıktır. Kırmızı kostümlü Lorenzo, Isabella'ya bakar biçimde elindeki tabakla görülmektedir. Bu iki figürün başlarının üzerinde yer alan fesleğenler dramatik sonun göstergeleri gibidir. Bununla birlikte kemerli bir pencere içinde görülen fesleğen saksısı yine bu aşkın trajik sonunu sembolize eden diğer bir elemandır.

Millais'in sanatı içindeki mizojini, cinsiyetler üzerine yüklediği görsel sembollerle ortaya çıkmaktadır. Edebi geleneğin önemli bir örneği olan resimde eril söylemin kadına olan bakışı ve ötekileştirilmesi bu erkek figür ile anlatılmıştır denebilir. Erkeğin etkin, tehditkar bir güç oluşu ile kadının edilgin ve boyun eğmesi gereken bir varlık oluşu, karşılıklı oturan erkek ve kadın ile anlatılmıştır. Isabella'nın tam karşısına yerleştirilmiş ağabeyi, bacağını gergin bir şekilde kaldırmış ayağının ucuyla köpeğe karşı tehditkar bir hareket ile betimlenmiştir. Bacağın gergin bir şekilde dikilmesi ile oluşan fallus hareket kadına karşı duyulan cinsel amacı gözler önüne serer niteliktedir. Kompozisyonda beyaz masa örtüsü üzerine dökülmüş tuzluğun, gölge yoluyla oluşturulmuş fallus bir görüntü ile aynı noktada buluşturulması da bu düşünceyi destekleyen diğer önemli göstergedir. Düşmüş tuzluk ve içinden saçılmış tuz, beyaz masa örtüsünün üzerine yansıtılmış gölge ile cinsel bir ima oluşturmaktadır. Bununla birlikte erkeğin elindeki kıracağın uzun biçimi ve hemen arkada görülen meyvelerin yuvarlak formu ile buluşması tesadüfi bir yerleştirme değildir. Arkada yer alan yuvarlak meyveler yine erkek cinsel organına anatomik açıdan göndermelerde bulunmaktadır.

Dökülen tuz, acıyı ima ederken meyveler tatlılıkları ile haz duygusunu önermektedir (Jacobi, web, 2012).

Perspektif ve hacimden önce anlama önem vermiş olan ressam dikdörtgen masanın etrafına diğer aile bireylerini sıkışık bir halde yerleştirmiştir. Figürler masanın yüksekliği ile orantısız bir durumda görünseler de bu resme arkaik bir hava katmakta, sembolizmin tarihselliğine ve geçmişe dönük özelliğine katkı sağlamaktadır. Çizgiselliğin ön plana çıktığı resimde açıklık ve netlik Pre-rafaelistlerin özellikleri olarak öne çıkmaktadır (Üner, 2013:16). Altın rengi bir plan önüne yerleştirilmiş figürlerin üzerindeki kırmızı renkteki kostümler şiddete ve ölüme gönderme yapan unsurlar içermektedir. Arkadaki kardeşin kadehi tutarken serçe parmağını Lorenzo'yu işaret eder nitelikte kaldırması, öndeki ağabeyin elinde görülen ceviz kıracağı, vahşi bir görünüm sunmasını sağlayan köpek gibi dişleri ve sivri sakalı, Isabella'nın oturduğu sandalyenin köşesine oyulmuş iki avcı karakteri Lorenzo'nun nihai ölümünü işaret eden diğer sembollerdir. Lorenzo'nun Isabella'ya olan tutkusu onu ölüme sürükleyen bir sonla bitecektir.



Görsel 75. George Cattermole, Shakespeare, Sahne II, “Leydi Macbeth”, Suluboya, 1850, Victoria ve Albert Müzesi, Londra, İngiltere.

Shakespeare'in “Macbeth” isimli tragedyasında bir karakter olan İskoç asilzadesi Leydi Macbeth, cadıların kehaneti üzerine Kral Duncan'ı öldürme planları yapmıştır. Bu ölüm

sonrası kocasının tahta geçmesiyle İskoç kraliçesi olacak olan Leydi, gece uyurken kralı öldürmek için odasına gitmiştir. Cattermole, bu temayı kompozisyonun sol planına uzanmış bir şekilde yerleştirdiği Kral Duncan'ı sağ planda ayakta fallus bir görüntüde betimlenmiş Leydi Macbeth ile kurgulamıştır (Görsel 75).

İki elinde de bıçak olan Leydi, uyuyan kralı izlemektedir. Başındaki kırmızı başlığı, bileziği, değerli incilerle süslü kıyafeti ile ayakta, kararlı ve kendinden emin görünen kadın, uyuyan ve savunmasız yaşlı kralın karşısında ölümcül bir halde görülmektedir. Yeşil rengin hakim olduğu kompozisyonda bir iktidar sembolü olarak görülecek kırmızı başlığı kontrast bir etki ile izleyici için öne çıkarılmış bir vurgudur. Bununla birlikte acımasız bir cinayet planı yapmış olan bir kişi için sakin ve soğukkanlı olan tavrı ölümcül bir kadın özelliklerini taşıyan figür ile yatarak edilgin hale getirilmiş kral arasındaki bu sessiz ve donmuş görüntü teatral bir sahne kurgusu özelliğini taşımaktadır. Kostümü üzerine gelen ışık etkileri ile göğüslerine bununla birlikte drape yardımıyla oluşturulmuş kıvrım ile cinsel organına yapılan atıf, kadının cinsiyetini ortaya çıkarıcı diğer önemli detaylardır. Leydi Macbeth, Kral Duncan'ın ona babasını hatırlatması nedeniyle duraksamış, bu duygu onu cinayeti işlemekten alıkoymuştur. Bunun üzerine kocası Macbeth'i, bu cinayeti işlemesi için ikna etmeye çalışmıştır. Kralı öldürmek istemeyen Macbeth'in, Leydi tarafından erkekliği ve cesareti sorgulanmış bunun sonucunda Macbeth'i Kral Duncan'ı öldürme konusunda ikna etmiştir. Macbeth düzenlenen bir şölen sonrası kralı öldürmüştür. Duncan'ın öldürüldüğü kanlı bıçağı Leydi Macbeth uyuyan uşaklarının üzerine koyarak onları katil gibi göstermeye çalışmıştır. Kocasının kral olmasıyla İskoç kraliçesi olan Leydi, bir süre sonra bu cinayetin yükünü kaldıramayarak garip tavırlar sergilemeye başlamıştır. Shakespeare İngiltere'sinin cinsiyete dayalı önyargılarını üzerinde barındıran Leydi, iktidar heveslisi ve bu nedenle kocasına bu uğurda her şeyi yaptırabilecek kabiliyeti olan şeytani ve histerik bir kadındır. (Yiğit, 2005:47). 1603'de "Edward Jordan'in 'Annenin Ölümü' Hastalığı Üzerine Kısa Söylevi" adlı yapıtında kadınların cadı olarak atfedilmesini rasyonel bir yaklaşımla değerlendirerek bir hastalık olarak nitelendirmiştir (Yiğit, 2005:45-46). Fakat bu yaklaşım ile kadının asi hallerini tanımlamak ve eril kontrol biçimlerini meşrulaştırmak için "şeytani kadın" ve "histerik kadın" kavramları yaygınlaştırılmış, iki kavram arasında, sapkın ya da ahlaksız annelik veya cinsellik bağlamında sürekli bir ilişki kurulmuştur. Bu histerik kadın algısı erkeklerin kadınları

kontrol etmesinde daha etkili bir araçtır. Histerik kadın, şeytani kadının ikiliklerine sahiptir: hem asi ve ahlaksız, hem pasiftir; fallik güce karşı rahatsız edici bir tehdittir, fakat ataerkilliğin bir ürünüdür; annedir ve değildir; aldatıcı ve düzenbazdır ama tamamen bedenselleştirilmiştir; hem ataerkil otoriteyi bozguna uğratar, hem de onun meşrutiyetine imkân verir (Yiğit, 2005: 46-49).

Shakespeare'in Leydi Macbeth karakteri de şeytani planlar yapan, histerik özellikleri ile psikolojik dengesizlikler ve tuhafıklar gösteren ataerkil sistemin yarattığı bir tiptir. Kadının yaşam ve ölümü varlığında barındırması gibi Ölümcül kadın figürü de baştan çıkarıcı tavrı, nefomanyaklığı ile eril bilincin ürettiği bir fantezi iken aynı zamanda bastırılması gereken hasmıdır. Bu nedenle güçlü ve tehlikeli özellikler ile donatılmış Ölümcül kadın figürü hikayenin sonunda eril bilinçaltınca cezalandırılır ya da öldürülür. Böylelikle tedirginlik yaratan bu karanlık figür maskülen sistem tarafından bastırılarak korkulardan arınma sağlanmış olur (Mutluer, 2008:81). Nitekim Aristoteles, "Poetika" adlı eserinde tragedyanın ödevinin uyandırdığı acıma ve korku duygularıyla ruhu tutkularından temizlemek olduğunu belirtmiştir (Aristoteles, 2011:22). İsmail Tunalı'da "Estetik" adlı kitabında katharsis üzerine şu açıklamalarda bulunur: "Korku ve acıma duyguları meydana getirme, tragedyanın son ereği değil bir aracı ereğidir. Çünkü tragedyanın asıl ereği, bu psikolojik etki değil, tersine onlar aracılığı ile arınmaya Katharsis'e varabilmektir" (Tunalı, 1998:235).

Sandys'in kompozisyonunda vahşi ve güzel bir kadın olarak betimlenmiş olan Morgan Le Fay, Kral Arthur'un üvey kardeşidir (Görsel 76). Arthur, Morgan Le Fay'ın kendisine sadakat yemini etmesini emretmiştir. Güçlü ve ahlaki bir karaktere sahip olan Morgan, giderek iktidar hırsına kapılarak kıskanç bir kadına dönüşmüştür. Bu nedenle üvey kardeşi Kral Arthur'u öldürme planları yapmıştır. Bu cinayet için dokuma tezgahında bir kaftan hazırlamıştır. Sandys'in kompozisyonunda hazırladığı bu kaftanı büyümlü cümleler ile ölümcül hale getirmeye çalışan Morgan Le Fay elindeki lamba ile ilerlerken görülmektedir. Yeşil ve sarı renklerden oluşan kostümünün belini vahşi bir leopar derisi ile sarmıştır. Pembe tonlardaki pelerini ile resmin tam ortasında betimlenmiş olan ölümcül kadın elinde tuttuğu hayvan formundaki lamba ile kaftana büyümlü sözler söylemektedir. Salınmış saçları, yüzündeki jest ve mimikler ile hayvani bir görünümde betimlenmiş bu kadın figürü, sol elini yanan lambanın üzerinde

gezdirme hissi yaratan ifadesiyle bir büyü ritüeli içinde olduğunu düşündürmektedir. Sarı eteğinin üzerinde görülen yatay bir hareket içinde sıralanmış mistik semboller onun cadı olduğunu düşündüren imgelerdir. Yine bulunduğu mekanın zemininde büyüleri cümlelerin olduğu açılmış parşömenler görülmektedir.



Görsel 76. Frederick Sandys'ın "Morgan Le Fay", 61.8 cm x 43.7 cm, Panel Üzerine Yağlıboya, 1863-64, Birmingham Müzesi, İngiltere.

Sandys'in Morgana üzerinde yansıtmış olduğu kostüm yeşil bir kimonodur. Rossetti gibi Japon sanatından ve kültüründen etkilenmiş olan sanatçı kendi resimlerinde satın almış olduğu Japon kültürüne ait öğeleri kullanmıştır. Sandys Morgan Le Fay için Roma'da bulunan bir Romen kampından model kullandığı sanılmaktadır.

Geoffroy de Monmouth tarafından 1150 civarında yazılmış olan "Vita Merlini" adlı eserinde adı geçen büyücü kadın karakter Morgan Le Fay, kral Arthur'un kız kardeşi olarak bilinmektedir. Geoffrey Gal ülkesinin sözlü geleneği ve folklorünü kendi düş gücü ile birleştirerek Avrupa'nın birçok kısmını ele geçiren Büyük Britanya Kralı Arthur'un yaratılışı ve efsanelerini hikayelendirmiştir (Rosenberg, 2003:300). Bu hikayelerde Kral Arthur'un kız kardeşi Avalon Leydisi olarak yer alan Morgan Le Fay,

cadı olarak karakterize edilmiştir. Hikayenin yazılış tarihine bakıldığında Hristiyanlığın yaygınlaşması sürecinde şekillenmiş olduğu görülmektedir. Hristiyanlığın paganizmi savunan kişilere karşı açtığı savaş da pek çok kadın cadı olarak suçlanmış ve katledilmiştir. Yazar dönemin bu tarihi sürecinden etkilenmiş hikayesine Morgan Le Fay' i güzel, tehlikeli ve büyücü bir kadın olarak betimlemiştir. Bir anlamda dönemin kadına olan bakış açısını da günümüze getiren bir belge niteliği de taşımaktadır.



Görsel 77. Luis Ricardo Faleros, "Faust'un Rüyası", 81.2 cm x 150.5 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1878, Özel Koleksiyon.

Faleros, Goethe'nin şiirsel eserinden ilham alarak sahnelediği bu kompozisyonda Şeytan Mepistofeles ile bahse giren Faust'un öyküsünü ele almaktadır. Hikaye Faust'un yaşadığı dönem olan Ortaçağ'ın sonu Rönesans'a geçiş dönemi olan bir zamanda bugünkü Almanya olan Leipzig ya da Harz bölgesinde geçmektedir.

Oyunun baş kahramanı Faust, felsefeyi, tıbbı, doğa bilimlerini, teolojii araştırmış, gençlik ve olgunluk çağını yeryüzünün sınırlarını çözmek için tüketmiştir. İtibarlı bir araştırmacı ve öğretmen olan Heinrich Faust, hayatının bilançosunu çıkarır ve oldukça sarsıcı bir sonuçla karşı karşıya kalır: Bir bilim adamı olarak derin bir araştırmadan ve gerekli çıkarımlardan yoksun kaldığını ve hayatını dolu bir şekilde yaşamayı beceremediğini anlar. Bu ikilem arasında sıkışıp kalırken, memnuniyetsizlik ve huzursuzluktan kendini kurtarmayı başarır, ruhunu şeytana satacağına dair ona söz verir. Faust'u tekrar hayata bağlayacağına, kendisinin, yani Faust'un beşeri zevk ve hazlarda anlam bulacağına dair bir antlaşmaya varırlar, şeytan Faust'u gençleştirerek dünyayı gezmek üzere onu yanında götürür. Ve Gretchen olarak adlandırılan genç Margarete ile olan aşkı için Faust'a yardım eder. Faust'un bu arayışı Şeytan'ı rahatsız etmektedir. Çünkü pek çok insanı felaketlerle yok etmesine, pek çok insanı dünyasal hazlarla uçuruma düşürmesine karşın, yeryüzündeki Faust adındaki doktor, akıl ve bilgi ile kendisine direnmektedir. Tanrı'dan Faust'u doğru yoldan çıkarmak için izin isteyen Mepistofeles, onun bunalımlar içinde olduğu bir gece karşısına çıkar ve Faust'a dünya hazlarını vaad eder. Bir iddiaya girerler. Mepistofeles, onun bilgi hastalığından kalbini kurtaracak, yaşatacağı en güzel hazlar karşısında Faust "Dur ey zaman, ne

güzelsin!" diyecek olursa iddiayı Mepistofeles kazanmış olacaktır. Mepistofeles, Faust'u gençleştirir ve ona aşk duygusunu tattırır. Faust, bu duyguyu sadece Gretchen adlı genç bir kızdan çok ötede Helene idealine kadar hissedecek, ama her şeye karşın Mepistofeles'e beklediği cevabı vermemekte diretecektir (Aktulum, 2007:2).

Faleros "Faust'un Düşü" adlı kompozisyonunun sağ planına kırmızı başlığı, sivri yakalı pelerini ile sol dizini ve sağ elini Faust'un uyuduğu kayalığa dayamış olan Mephistopheles'i yerleştirmiştir (Görsel 77). Sakin bir bekleyiş içerisinde görülen Şeytanın tüm dikkati, bir kayalığa yaslanmış uyur pozisyonda olan Faust'un üzerindedir. Bu kayalık parçası ile gökyüzünü birleştiren ressam bu figürlerin uçurum kenarında olduğunu hissettirmektedir. Sol planda sisli bir atmosferin içinde yer alan çıplak kadınlar, şehvetli ve baştan çıkarıcı hareketler ile uçuşmaktadırlar. Birbirleriyle temas içindeki bu ölümcül kadınlar Şeytanın Faust'a vaat ettiği tutkuları simgelemektedirler. Tüm güzellikleri ile Faust'un rüyasındaki bir anın betimlendiği sahnenin uçurum kenarında kurgulanması bu anlamda bir düşüş ya da bir yükseliş olacaktır. Ön plandaki kadının şeytanı işaret eden hareketi ile oradan arka plandaki çıplak figüre bağlanan dairesel yönü nedeniyle etrafı şehvet ile baştan çıkarıcı tutkularla sarmalanmış olan Faust ataerkil sistemin yücelttiği beyaz erkeğin temsilidir. Faust ile Mephistopheles arasında girilmiş bahis de ayartıcılığın simgeleri olarak kadınlar şeytanın yardımcılarıdır. Mephistopheles, etkili bir güce sahip olsa da Faust'u baştan çıkarmak için kadının cinselliğini kullanmaktadır. Faust erkil söylemin akılcı, bilgili, rasyoneliteliyi temsil eden karakteri olarak kolay kolay ayartamadığı erkek karakterini temsil ederken uçuşan kadınlar şeytanın gücünün üstünde bir cinsel iktidarı temsil eden ölümcül varlıklar olarak kompozisyonda yerlerini almıştır.

Falero'nun "Sabbath Ayinine Giden Cadılar" kompozisyonundaki bütün ölümcül kadınlar çıplak olarak betimlenmişlerdir (Görsel 78). Gökyüzünde birbirlerine tutunarak süpürge ve bir keçi üzerinde uçuşan cadı kadınlar ve yaratıklar birlikte bütünleşmiştir. Sol plandaki üçlü grupta yer alan çıplak bir erkek figür iki cadı tarafından ayine görülmektedir. Dikdörtgen sahnenin ortasında yine üçlü kadın grubu bir keçi üzerinde yolculuk yapmaktadırlar. Keçinin boynuzunu sıkıca tutan kadın figürü resimde erotik atmosfere güçlü anlamlar yüklemektedir. Sahnenin ön planında soldan sağa doğru yaşam ve zaman kavramı genç ve yaşlı iki cadı ile temsil edilirken ardından gelen ölümü simgeleyen iskelet erkek figür ile ilişkilendirilmiştir. Sahnenin sağından giren bu

ölüm imgesi bıyıkları, uzun saçları, kafatasındaki yarık ile cadılar tarafından öldürülmüş bir erkeği tanımladığını düşündürmektedir. Cadılar tarafından götürülen ve ayin için yeni bir kurban olacak erkeğin de geleceği bu figürle aynı kaderi paylaşacak düşüncesini uyandırmaktadır. Yaşlı cadı kadının kalçasında siyah bir kedi saldırgan bir halde izleyiciye dönüktür. Crow'a göre tarihe bakıldığında genç, yaşlı, varlıklı, yoksul, evli, bekar bir çok kadın cadı olarak nitelendirilmiştir. Fakat genel olarak cadı figürü açısından bir prototip önemli olmuştur. Bu cadı kadın, yüzü kırışmış, saçsız, çürük dişli, kısık gözlü, ince sesli ve küfreden yaşlı bir kadın olarak belirtilmiştir (Crow, 2006:273).



Görsel 78. Luis Ricardo Falero, “Sabbath Ayinine Giden Cadılar”, 145.5 cm x 118.2 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1878, Özel Koleksiyon.

Arka sağ bölümde üçlü bir grup birbirleriyle bağlantılı bir şekilde yerleştirilmiş, süpürgesindeki cadının kalçası üzerinde ölü bir kuşu andıran iskelet şeklindeki yaratık ile yol almaktadır. Canavarlar doğal afetlerle ilintilendirilerek tanrının gazabının bir alameti ve tanrının öfkesini uyandırmanın kefaretinin ödenmesi için bir hatırlatma olmuştur. Canavarlar tutkuların, gizli sevdaların, lüksün, aylıklığın, kumarın, sapkınlığın üzerindeki ilahi lanetin birer göstergesidir (Corbin vd. 2011:306). Bütün

genç cadılar diri vücutları ile çıplak betimlenmişken sadece yaşlı cadı kadının bedeni kumaşlarla örtülmüştür. Bu bedenler, uçşan saçları ve kumaş parçaları ile devinim halindeki kompozisyona dinamik bir izlenim vermektedir. Soğuk renk armonisi ve ışık-gölge zıtlıkları fantastik içeriği güçlendirmektedir. Bulutlu bir gecede ay ışığı ile aydınlanmış olan sahnede süzölen cadıların dansı, çağrıştıran jestleri ve sol üst köşedeki yarasanın çığlığının duyulabileceğı hissini yaratan görüntüsü ezoterik bir ifade anlatım oluşmasında etkili olmaktadır. Yarasaya dair tüm kötü sıfatlar burada cadı kadınlarla vücut bulmuştur. 19. Yüzyılda ölümcöl kadınlar geceye ait olan bu kan emici yarasalarla doğrudan ilişkilendirilmiş olması sanatçının da bu yargıyı görselleştirmesinde etkili olduğı söylenebilir. Bir kez daha kadınların güzelliğine ve baştan çıkarıcı cinsel kimliğine dayanamayarak tutkularına yenik düşmüş olan erkeğı kaderinde sadece ölüm beklemektedir.



Görsel 79. Wilhelm Trübner, "Dante'nin Cehennemi", 137 cm x 249 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1880, Kassel Müzesi, Almanya.

Trübner'in "Dante'nin Cehennemi" adlı kompozisyonu Dante'nin "İlahi Komedya" adlı eserinden ilham alınarak yapılmıştır (Görsel 79). Cehennem, Araf ve Cennet adlı üç bölümden oluşan eserde yazar ilahi bir yolculuğa çıkmıştır. Eserin ilk bölümü olan cehennemde gördükleri yazarın dizelerine şöyle yansımıştır:

"Kulenin bir yerinde birden kan rengi
üç cehennem cadısı belirdi;
görünüşleri, yürüyüşleri kadın gibiydi,

bellerine yeşil su yılanları dolamışlardı;
korku saçan alınlarında saçların yerini
boynuzlu yılanlıklar almıştı.
Ustam bunların ölümsüz gözyaşı
melikesinin nedimeleri olduklarını anlamıştı.
“Yırtıcı Erinys’lere bak” dedi.
“Megaira, sol tarafta gördüğünün adı;
sağda ağlayan Alekto; ortadaki
Tisiphone.” Bunları dedi, sustu sonra.
Tırnaklarıyla göğsünü paralıyordu her biri,
vücutlarını yumrukluyor, öyle bağırıyorlardı ki,
korkudan ozana sarıldım sıkıca.
“Medusa gelsin: taş kestirelim onu burada!”
diyordu hepsi bakarak aşağıya:
“Hata ettik Theseus’tan öç almamakla.” (Alighieri, 2011: 91).
“Havaya uzun bir çizgi çizip yakına yakına
öterek geçen turnalar gibi
kasırganın önüne kattığı ruhların,
çılgınlık ata ata geldiklerini
görünce dedim ki: “Usta, bu kapkara havanın
cezalandırdığı bunlar da kim?”
“Kimliğini öğrenmek istediğin ilk kişi”
dedi, “dilleri çok çeşitli
halkların kraliçesi;
öyle şehvet düşkünüydü ki,
yasal kılmıştı zevk alınan her şeyi
örtmek için kendi ayıbını.
Semiramis’tir adı, Ninus’un karısı
olup, onun yerine geçtiği bilindir:
Sultan’ın topraklarının eski sahibidir.
Öteki kadınsa, sevdiği uğruna canına kıydı,
Sichaeus’un külleri üzerine içtiği andı tutmadı;
arkadan gelen, şehvet düşkünü Kleopatra.
Mutsuzluklara yol açan Helena’yı görüyorsun,
sonunda sevdaya yenik düşen
büyük Achilleus’u görüyorsun,
Paris’i, Tristan’ı görüyorsun.”
Ve bana sevda yüzünden yeryüzünden göçen
binden çok gölge gösterdi” (Alighieri, 2011:64-65).

Cadılar, öç tanrıçaları olan Alekto ve Megaira’yı, Tisiphone, Medusa, Semiramis, Kleopatra, Helena gibi ölümcül kadın karakterlerle birlikte cehennemin tasvir edildiği bölüme yerleştirmiş olan yazar onlarla karşılaşmasını anlatmaktadır. Ressam ise eserinde yazarın söz konusu bu ölümcül kadınlarla olan karşılaşmasını betimlemiştir. Bu sahnede tedirgin edici, ürküten, karanlık bir atmosfer içine yerleştirmiş olduğu kadın ve erkeklerden oluşan figür grubu ile karşılaşmış olan sol plandaki Dante, şaşkınlık ifadesi içerisinde betimlenmiştir. Başındaki defne yapraklarından yapılmış tacıyla görülen Dante, sol elini ani bir hareketle kaldırmıştır. Jest ve mimikler ile güçlendirilmiş bu şaşkınlık ve korku hali ölümcül kadınların baştan çıkarıcı tehlikeli görünüşleri ile ilgilidir. Achilleus, Paris ve Tristan gibi erkek karakterlerin aşık olduğu kadınlar

yüzünden itibarsızlık, trajedi, ölüm gibi sonuçlarla biten hikayelerinin hatırlatıldığı sahnede ölümcül kadınlar erkekler üzerindeki hakimiyetlerini ortaya koymuş vaziyettedirler. Spritüel bir duyguya hizmet etmek amacını taşıyan bulutlar üzerinde görülen kadınlar, yarı çıplak bir halde baştan çıkardığı tarihin önemli erkek karakterleri erotik bir görünüm yansıtmaktadırlar. Güçlü ışık-gölge etkilerinin hakim olduğu ön planın ortaya çıkarılması koyu arka plan ile gerçekleştirilmiştir. Mavi tonlarda monokrom bir armoni sunan arka planda kışkırtıcı görüntüler oluşturan bedenlerin bir kısmı zemin üzerinde durduğunu hissettirirken diğer kısmı uçurumun kenarından büyük bir boşluğa doğru düşmektedir. Cinselliğin insana yaşattığı hazlar nedeni ile insanı kendinden geçirmesi ölüm ile ilintili olmasını sağlamış, bir nevi küçük ölüm olarak nitelendirilmiştir. Bu nedenle çileci dinlerin kökeninde bedensel aşkın reddiyle ölümün uzaklaştırılacağına inanılan bir düşünce yatmaktadır. Bununla birlikte bedensel aşkın ve yaşamın sonlanmasının bir olduğuna inanılan söz konusu dinlerde kadın cinselliğinden duyulan tedirginliğin ardındaki ölme korkusu, öte dünya aleminde ölüme mahkum olanları içine çeken cehennem uçurumuna benzetilmesi ile açıklanmaktadır. Böylece ölümcül kadının şehvetine kapılanların ruhları cehennemin sonsuz işkencelerine maruz kalacaktır.



Görsel 80. Edwin Austin Abbey, "Cordelia'nın Vedası", 137.8 cm x 323.7 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1898, Metropolitan Müzesi, New York, ABD

Britanya Kralı Lear yaşlandığını düşünerek krallığını kızları arasında paylaştırmaya karar verir. Kralın Regan, Goneril ve Cordelia adında üç kızı vardır. Regan Cornwall dükünün, Goneril Albany dükünün karısıdır. Regan ve Goneril'in kral babalarına ona olan sevgilerini gönül okşayıcı biçimde anlatmaları mirastaki paylarını almada yardımcı

olmuştur. Cordelia ise babasına olan sevgisini abartıdan kaçarak gerçekçi bir şekilde anlatmıştır. Kral Lear, Cordelia'nın sade ve yalın cümleleri karşısında onu mirasından mahrum etmiş ve onu saraydan kovmuştur. Cordelia Fransa kralı ile evlenmiştir. Kral Lear'ın krallık üzerinde yetkisinin devam ediyor olması Regan ve Goneril'in hoşuna gitmemiş ve babalarına olan iyi davranışları sona ermiştir. Regan ve Goneril bununla yetinmeyerek bir süre sonra babalarının sokaklara düşmesine neden olurlar. Kral Lear artık bir dilenci olarak hayatını sürdürür. Cordelia babasının durumunu öğrenir ve onun bulur. Cordelia çok üzgündür, Kral Lear'da ona karşı olan pişmanlığını dile getirir. Bu sırada İngiliz kuvvetlerinin Fransızları yenmesi, Lear ve Cordelia'nın esir alınmasına neden olur. Lear'ın saraydaki kızları ise evli oldukları halde aynı adama aşık olurlar ve Goneril kız kardeşi Regan'ı zehirleyerek öldürür. Aşık olduğu adam olan Edmund'un yazmış olduğu aşk mektubu ortaya çıkınca Goneril intihar eder. Kral Lear ve Cordelia'da kız kardeşlerinin yasak aşk yaşadığı Edmund'un kararıyla asılarak öldürülürler (Özmutlu, 2015:46-48).

Abbey, Shakespeare'in "Kral Lear" adlı oyunun I. perdesinde geçen konuyu betimlemiştir. Oyun topraklarını kızlarına paylaştıran ve sonunda kızları tarafında o topraklardan atılan yaşlı Kral Lear'in başından geçiyor gibi görünse de aslında iki yalancı ve riyakâr kadın olan ablasına karşı babasına her zaman dürüst ve açık sözlü olan küçük kız kardeş "Cordelia" karakteri arasındaki mücadele ana temayı oluşturmaktadır (Tangün, 2011:40-41). Ressam bu oyunun en önemli anlarından birini dürüst küçük kızın babası tarafından saraydan kovuluş anını betimlemiştir (Görsel 80). Kompozisyonun ortasında saflığı temsil eden beyaz elbisesi ile Cordelia, elini öpen Fransa kralı ile evlenerek saraydan ayrılacaktır. Cordelia mutsuz ve sitemkar bir tavırla sol plandaki ablalarına bakarken beyaz kostümlü Kral Lear ise küçük kızından duyduğu sözlerle hayal kırıklığına uğramış himayesi ile birlikte odadan ayrılırken görülmektedir. Kral Lear, himayesi ve köpeğinin dahi jest ve mimikleri ile hissettirilen hayal kırıklığı kompozisyonun sağ planına hakim bir duygu olarak yer almaktadır. Sol planda ise siyah ve kırmızı elbiseleri ile Cordelia'nın ablaları görülmektedir. Kırmızı elbisesini iki yana açarak tehditkar bir tavır sergileyen Cordelia'nın ablası, arkasına yerleştirilmiş taht ile artık iktidarı elinde bulundurduğunu anlatan bir tavır içerisindedir. Sol planda güçlü, sağ planda zayıf, sol planda kötü, sağ planda iyi, sol planda yalancı, sağ planda dürüst gibi karşıt kavramların yerleştirilmiş olduğu duygular kompozisyonun dramatik atmosferini

güçlendirmiştir. Açık-koyu renk zıtlığı ile dengelenen teatral sahnede masumiyet ve iyilik beyaz renk tonlarıyla ifade bulurken günahkarlık ve kötülük, kırmızı ve siyah tonlarının kullanımı ile simgelenmiştir.

Ressamın ilham aldığı yazar olan Shakespeare, eserleri için İtalyan öykülerinin çevirileri, tiyatro oyunları, İngiliz tarihini ele alan Holinshed's Chronicle, Thomas North'un ve Plutarkhos'un Yunan ve Roma çevirilerini kaynak olarak kullanmıştır (Özmutlu, 2015:39-40). 1605 yılında yazmış olduğu bu eserinde kadını ötekileştirmek için argüman olmuş iki farklı yapısı kadın karakterlerde hayat bulurken, erkeğin kadın tarafından kandırılması ve bunun sonucunda acınacak hale düşmesi de Kral Lear ile gözler önüne serilmiştir.

Shakespeare, oyunlarında kadını hem kötü, cehennem kadar kara, şehvet düşkünü, yalancı, çirkin ve şeytan olarak gösterirken hem de masum, melek, çıldırtan sevgili, sarışın dilber ve tanrıça olarak göstermiştir. Ortaçağ'dan Rönesans'a geçiş, dönemin yaşantısının gereklilikleri, dönemin kadına bakış açısı, "Antik Yunan"ın Elizabeth dönemi sanat ve edebiyatındaki etkisi yazarın oyun içindeki mesajlarının da belirleyicileri olmuştur. Ortaçağ İngiliz yazın sanatının, kadının güçsüzlüğünü vurgulayan bir edebiyat olduğu söylenebilir. Kadınlar genelde edebiyatta yaptıkları yanlışlıklar yüzünden yer almaktadırlar. Kitaplar bir söylem aracı olarak kadınların olumsuz imajına katkıda bulunmaktadır (Tangün, 2011: 19-20).

Bu bağlamda ataerkil söylemlerin güçlü bir şekilde öne çıktığı bu kaynaklar ile eserlerini oluşturmuş olan yazar ressamın düşünüş biçimini de etkilemiştir denebilir.

Ortaçağ klâsik Alman edebiyatında yer alan Gottfried von Strasburg'un önemli eseri "Tristan ve Isolde", şövalyelik kavramını ve kendisiyle birlikte çağın egemen dünya algısını dile getirmektedir. Saraylarda soylulara okunmak üzere kaleme alınmış bu eserde kral Rivalen ve kraliçe Blanche fleur'ün oğlu olan Tristan'ın tutkulu aşkı üzerinedir. Loonnois krallığının varisi soylu bir şövalye olan Tristan, kendi krallığından kovulmuş ve ailesini kaybetmiştir. Tristan dayısının itibarını kurtarmak için bir şövalyeye dövüşürken onun zehirli kılıcından aldığı bir yara sonucu ölümcül derecede hastalanır ve kader onu Isolde'un vatanına sürükler. Kırk gün sonra altın saçlı Isolde'un eliyle iyileşir. Tristan, dayısı olan Kral Marc'a İrlanda kralıyla ittifak etmek için onu iyileştiren Isolde ile evlenmesini önerir ve İrlanda prensesini Kral Marc ile evlenmeye razı eder. Tristan altın saçlı Isolde'u Krak Marc'a götürürken ona karşı sevgi beslemeye başlar. Tristan Isolde'a olan tutkusunu ona açar ve karşılık bulur. Hem Kral Marc hem

de Tristan için önceleri sıradan bir nesne olan Isolde, bir süre sonra arzu edilen bir nesneye dönüşür. Arzu edilen nesne olan Isolde ile ona sahip olmanın engeli olan Kral Marc, Tristan'ın duyduğu arzunun daha da artmasına neden olur. Isolde'e duyduğu aşk Tristan'ı toplumsal normları ihlale zorlarken onu sadakat ve itibar gibi toplumsal değerlere direnişiyile karşı karşıya bırakmıştır. Aşk, sadakat, ihanet ve itibar kavramları arasındaki çatışmayı gösteren Tristan ve Isolde'un aşkı yasak bir ilişkiye dönüşür. Gizli buluşmaların birinde Kral Marc tarafından takip edilirler. Marc duyduğu dedikoduları doğrulamak için iki aşğın buluşma yerlerine gider.



Görsel 81. Edmund Blair Leighton, “Tristan ve Isolde”, 128.52 cm x 147.32 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1902, Özel Koleksiyon.

Bunun farkına varan Isolde ve Tristan'ın aralarında farklı bir diyalog geçer. Isolde, Kral Marc'a ihanet etmediğini söyleyen cümleler sarf ederek onu dedikoduların yalan olduğuna inandırmaya çalışır. Başarılı da olmuştur (Soydaş, 2014: 176-177). Edmund Blair Leighton, “Tristan ve Isolde”, adlı üç figürlü kompozisyonu için etrafının ağaçlarla kaplı ve etkileyici mimari öğelerin olduğu bir mekan seçmiştir (Görsel 81). Ön planda oturur vaziyette görülen solda İsolde, bir kraliyet mensubu olduğunu gösteren pembe kostümü, kırmızı pelerini başında tacı ile görülmektedir. Bir dizini ellerinin arasına almış, onları gizlice takip eden Kral Marc'a ihanet etmediğini inandırmak için

masum cümleler kurarken alaycı bir tebessümle izleyiciye doğru bakmaktadır. Tristan'ın tüm dikkati Isolde'un üzerinde olmakla birlikte aşkından büyülenmiş bir halde görünmektedir. Üzerindeki gösterişsiz renklerdeki kostümü ile kontrast bir etki yaratan büyük ve dikkat çekici enstrümanı Isolde'a dönüktür. Fallus bir gösterge olan bu enstrüman iki aşığın arasındaki erotik bağı ortaya çıkaran bir nitelik taşımaktadır. Sağ arka planda ise Kral Marc kırmızı kostümü ile merdivenlerden sessizce çıkarken aşıklara doğru bakmaktadır. Isolde'un onu kandırmak amacıyla kurguladığı cümleleri duymayı beklemediği için şaşkınlık içersindedir. Elini sakalına götürmüş haldeki tavrı şaşkınlığına vurgu yapar nitelik taşımaktadır. Baş döndürücü güzelliği ile Isolde kocasına ihanet etmiştir. Bu onu hafif bir kadın olarak gösterirken Tristan ise Isolde tarafından baştan çıkarılmış zavallı aşık bir adam, aşkı için ölümü göze alabilecek kadar cesur bir şövalye olarak yansıtmaktadır.



Görsel 82. Frank Cadogan Cowper, “Merhametsiz Güzel Kadın”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1926, Özel Koleksiyon

Cowper, “Merhametsiz Güzel Kadın” eserini John Keats’in aynı adlı şiirinden ilham alarak üretmiştir (Görsel 82). Şair halk Ballad’larını örnek almıştır. Yeryüzünde yaşayan bir erkeğin bir periye ya da doğa üstü bir varlığa aşık olması halk

Ballad'larında ve bir çok masalda popüler bir konudur. Soğuk ve kasvetli bir güz sonunda adamın biri ıssız bir yerde, yüzü sapsarı, hali perişan genç bir şövalyeye karşılaşır, ona derdinin ne olduğunu sorar. Bunun üzerine genç şövalye başına gelenleri anlatır: Dünya güzeli bir kadınla karşılaşmış, onun güzelliği karşısında büyülenmiş, onu atının tergisine almış ve dünyada ondan başka bir şey göremez olmuş. Kadın da onu seviyormuş gibi bakarmış şövalyeye. Ne var ki yeryüzünde konuşulan dillerden olmayan bir dille sevdiğini bir tek kez söyledikten sonra hep suskun kalan sadece tatlı tatlı inleyen ve yana eğilip bir peri şarkısı söyleyen bu varlığın şövalyeyi gerçekten sevip sevmediği anlaşılamamış. Kadın sevse de sevmese de şövalyeyi mahvedecektir. Peri kızı bunu bilircesine delikanlıyı mağarasına götürdüğünde çok üzgün görünmektedir. Mağarada büyülü bir ninni söyleyerek şövalyeyi uyutur. Delikanlı uykusunda korkunç bir düş görür. Hayaletler onu uyarmak isterler fakat bu sırada adam uyanır ve kendini o mağaradan uzak bir tepenin ıssız ve soğuk yamancında bulur. O günden sonra da düşünde gördüğü ölü gibi solgun prensler ve krallar kadar perişan dağ tepe dolaşır. Belki kendi de onlar gibi ölmüş bir hayalet olmuştur (Urgan, 665-667).

Cowper kompozisyonunun tam ortasına yerleştirdiği kadın figürünü kırmızı elbisesi ve uzun saçlarını toplar halde otururken betimlemiştir. Hemen önünde gümüş renginde zırhı olan şövalye gelinciklerin arasında huzurlu bir şekilde uzanmaktadır. Dağ manzarası önünde görülen bir gölün kenarında gösterişli elbisesiyle ölüm meleği gibi görülen figürün başı şövalyeye doğru yönlendirilmiştir. Ataerkil toplumdan ölümler dünyasına sürgün edilmiş yaşam ve ölümün eşiğinde var olan bir vampir olarak nitelendirilebilecek ve peri ile de özdeşleştirilen bu figür hem ölümü hem ölümsüzlüğü simgelemektedir. Ormanda ve yer altındaki su kaynaklarında yaşadıkları sanılan bu tür varlıklar tekin olmayanı işaret etmektedir. Periler sihir güçlerinin olması ve yeraltını korudukları için Hekate'yi, kan içme gibi vampir özellikleri ile de Empusae adlı tanrıçayı da çağrıştırmaktadır. Güzeli bir kadının bedenine bürünen bu tanrıçalar ölümlü erkekleri baştan çıkarıp onların yaşam enerjilerini emerler (Melikoğlu, 2010:98). Sahnede de bütün yaşam enerjisi içinden alınmış bir ceset gibi uzanan şövalyeyi kendine aşık etmiş olan kadın, onu baştan çıkarmış, kendinden geçmiş halde yaşam ve ölüm arasında bırakmıştır. Üçgen bir kompozisyon kurgusu ile klasik dönem resimlerine atıfta bulunan resmin bu biçimi ile kadının bu üçgenin en tepe noktası oluşu içerik açısından da bütünlük oluşturmaktadır. Tehlike, tutku, aşk gibi kavramları

simgeleyen renk olan kırmızı kadının kostümünde kullanılmışken, şövalyenin zırhında kullanılan parlak, gümüş griler onu bir aşk kurbanı olarak yüceltmektedir.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

PLASTİK ÇALIŞMALARDA YER ALAN KADIN FİGÜRÜNÜN BİÇİM VE İÇERİK AÇISINDAN İNCELENMESİ

1.KADIN, ESTETİK, BEĞENİ, BİREYSEL DUYUŞ VE ÖNERİLER

Plastik çalışmaları temellendiren, Avrupa resim sanatı içindeki “Kötü Kadın” figürleri, projenin I. II. ve III. bölümlerinde tarihsel süreç göz önünde tutularak incelenmiş, biçim ve içerik nitelikleri üzerinde durulmuştur. Bu bölümde ise “Büyükbabamın Ölümçül Kadınları” isimli on resimden oluşan plastik çalışmaların biçim ve içerik açısından incelenmesi hedef alınmıştır.

Tunalı’ya göre sanat eserinin duyularla algılanan gerçek tabakası biçimi, izleyiciye iletildiği, yaşattığı duygular ise içeriği oluşturmaktadır (Tunalı,1965:100). Şentürk’e göre de varlıklar dünyasına ait olan görünen gerçeklik resmin biçimsel yönünü karşılamaktadır. Resmin sanatçısı tarafından tercih edilmiş anlatım dili, kullanılmış olan teknik ve resmin alt yapısını oluşturan plastik değerler; biçimsel olarak yapıtı oluşturan etmenlerdir (Şentürk, 2012:19). Bu bağlamda Aristoteles’in inorganik varlık tabakası olarak da adlandırdığı tuvaler, konunun anlatım nitelikleri doğrultusunda, figürlerin hareket ve biçimsel özelliklerine uygun kare ya da dikdörtgen formatlarda düzenlenmiştir. “Ölüm ve Kadın”, “Hekate” isimli resimlerde olay örgüsünün tuvalden tuvale aktarılması ile birlikte genel form bütünlüğünü sağlamak amacı ile tuvaler diptik ve triptik olarak kurgulanmıştır. Genellikle büyük ölçekte çalışılmış tuvalerin yüzeyi okr, Venedik kırmızısı, oksit kırmızısı gibi renkler ile imprimatura olarak hazırlanmıştır. Bu saydam renklendirme ile resmin yüzeyi, ışıklı bir arka plan etkisi yapması açısından elverişli bir fon haline getirilmiştir. Jan Van Eyck, Tiziano, Rubens gibi ressamların kullandığı bu teknik 18. yüzyıl sonuna kadar sürdürülmüştür. Örneğin Rubens bu aşama için grileri, Tiziano, ulaşmak istediği son armoni anlayışına göre toprak tonlarını, Jan Van Eyck ise okr-siyah-terre verte ya da sarı-siyah-okr gibi üç renk karışımından oluşan bir ton kullanmıştır (Yılmaz, 2010:50-52). Kompozisyon kurgularında yer alan imgeler saydam bir boya katmanı ile renklendirilmiş bu resim yüzeyi üzerine siena, Kızılderili kırmızısı gibi toprak tonları ile yerleştirilmiştir. Böylelikle imgelerin hacimsel arayışları

monokrom bir armoni ile ortaya çıkartılmıştır. Tuval yüzeyinde monokrom olarak kurgulanan kompozisyon, ışık-gölge, açık-orta-koyu valör değerleri, hacim, ritm, denge gibi resmin bütün elemanlarının yerleştirilmiş olduğu bir resim yüzeyi sağlamakta yardımcı bir aşamadır. Terebentin ile inceltilmiş yağlıboya katmanlarının söz konusu olduğu son etapta ise monokrom kompozisyon, sıcak-soğuk ya da karşıt renk armonilerinin kullanıldığı bir anlayış ile bitirilmiştir. Kompozisyonlarda söz konusu armoniler ile arka plandan ön plana doğru hareket edilerek renklendirilen bir yöntem izlenmiştir. Bu sıralama hava perspektifi oluşturma kaygısı taşımamasının yanında, ışığı belli bölgelere toplayabilecek gölgeli alanları oluşturma mantığı gütmüştür. Van Dyck kahvesi, Prusya mavisi, yanık ombra, alizarin, ultramarin gibi renklerin karışımlarından oluşan koyu renkler bu gölgeli alanlara uygulanırken, ışıklı alanlara ve özellikle figürlere limon sarısı, cadmium sarısı, okr, turuncu, gibi renklerin karışımlarından elde edilen açık tonlar uygulanmıştır. Bununla birlikte figürlerde kullanılan ten renkleri resmin renk armonisine göre değişimler göstermektedir. Sahnede kullanılan ışığa göre değişen renkler figürlerin tenlerinde yeşil, mavi gibi soğuk renklerin kullanılmasını da uygun kılmıştır. Resimlerde sıcak-soğuk renklerin oluşturduğu kontrast, resmin bir bütün olarak algılanmasını kolaylaştırdığı söylenebilir. Bilindiği gibi doğada da renkler, belli yasalara göre dağılmakta olup renk karşıtlığı meydana getirmektedirler. Rönesans'dan beri bilinen bu renk karşıtlığı, Empresyonizm'e kadar bütün sanat dönemlerinde kullanılmıştır. Kırmızı-yeşil, sarı-mor, turuncu-mavi tamamlayıcı renkler ile akromatik renkler olan siyah-beyaz kontrastı tuvaldeki figür ve imgeleri sağlam bir form içinde göstermek için Leonardo da Vinci gibi sanat tarihinin en önemli ustaları tarafından kullanılmıştır (Yılmaz, 2010: 53).

Teatral bir kurgu özelliği gösteren resimlerde arka arkaya sıralanan paraleller üzerine yerleştirilmiş imgeler Rönesans estetik anlayışına atıflarda bulunmaktadır. Kompozisyonlarda ışık; resmin arka planından kaynaklanmakta ya da idealize edilmiş bir yapı sergilemektedir. Bununla birlikte resmin elemanları tam bir açıklık ve keskinlikle görülebilir halde değil, tuvalin dışına taşmakta, izleyicinin imgeleminde tamamlamaya yönlendirilmektedir. Gölgesel bir anlayıştaki plastik çalışmalarda resmin temel bir değerini oluşturan ışık, tabloda figürlerin hacim etkisini arttırarak izleyicide oluşan tromp l'oeil duygusuna hizmet etmektedir.

Biçim açısından klasik teknik anlayışının izinden gitmeye çalışan plastik çalışmalar içerik açısından güncel konuları ele alması bağlamında eklektik bir yapıya sahiptir. Postmodern bir yöntem olan pastişin kompozisyonlarda yer alması ile göstergelerarası bir tavır da içinde barındırmakta geçmiş - şimdi, eski - yeni gibi kavramlar arasında bir bağlantı kurmaktadır.

1960'lı yıllarda kendini gösteren postmodernizmin temel yöntemlerinden biri olan metinlerarasılık kavramı, öncelikle yazın sanatında kendini göstermiş, ardından diğer sanat dallarının da birbirleriyle ilişkiye geçerek içerik açısından yapılan değerlendirmelerde sayısız anlama açılımını sağlamıştır. Sanat eserleri arasındaki bu alışveriş, bir dialektik olarak görülmüş ve anlaşılmıştır. İzleyicinin karşısına eski ve yeniyi, yeni bir yapıtta buluşturarak yeni bir söyleyiş ile sunan eserler anonim bir tavır ortaya konmasını sağlamış ve bu durum postmodern bir tavır olarak değerlendirilmiştir. Bu bağlamda Pastiş, postmodern bir söylem olarak bir sanatçıya ait resmi kendi üslup değerlerine göre değişime uğratarak yeniden sunulması yöntemidir. Aktulum'un öykünme olarak adlandırdığı bu yeniden sunumda "Bir yazar bir başka yazarın biçimini kendi biçimiymiş gibi benimseyerek, okurun üzerinde oluşturmak istediği etkiye göre kendi metnine sokarak ya da özgün metnin içeriğini kendi metnine uyarlayarak yeni bir metin ortaya çıkarır" (Akt. Bayraktaroğlu ve Uğur, 2011:14).

İçerik ise kompozisyon kurgusundaki anlatılmak istenen olayın, imgelerin bir araya gelişleri ile anlamlandırılmasını ele almaktadır. Konusu kadın olan resimlerin yaratım süreçlerini şekillendirmiş olan içerik, kompozisyonların plastik anlayışı ile bir uyum ve birliktelik içindedir. Uygulama çalışmalarını üreten kişinin kadın olmasının yanında bu çalışmaların bireysel bir sorgulama, tavır, duruş sergilemesi ve sahnelerin kadının yüceltilmesi anlayışını kapsayan alt metinleri nedeniyle otoportreler tercih edilmiştir. Sanat tarihinde de görüldüğü üzere bir çok sanatçı yapıtına kendini dahil ederek önemli bir statü yüklemiş ve yüceltmıştır. Otoportreler ressamın kendi iç dünyasını yansıtan bir özelliğe sahiptir. Sanatçının görünümüne benzerliği yakalama çabasının yanı sıra karakter ve kimliğine dair bilgiler verme çabası da görülür. Bununla birlikte otoportreler ressamın kendi iç dünyasındaki kaygılara cevaplar aramaktadır. Bu bağlamda otoportrenin birinci sıradaki izleyicisi ressamın kendisidir (Leppert, 2009:222-224). Sanatçının kendi resmini yapması, kadın kimliği ile beraber ressam olan kimliğini de sahiplenerek yüceltmektedir. Oroportreler ressamın sanatına tanıklık etmektedir. Eril söylemin aksine kim olduğunu, ne olduğunu ve ne iddia ettiğini göstermektedir. Ressam işlev ve anlamı olan nesnelere bir araya getirerek tanımlamaktadır. Kimliğine dair klişe imgeleri sahiplenme stratejisiyle yeniden anlamlandırmaktadır (Leppert, 2009:234).

Avrupa resim sanatındaki eserlerde görüldüğü üzere kadın, kültürel bir kurgu ve nesne olarak erdemli, ahlaklı, dürüst ve namuslu gibi kavramların karşısına yerleştirilmiş kötüyü temsil etmektedir. Ataerkil sistemin görmek ve göstermek istediği biçimlerde şekillenerek öteki olarak varlık bulan kadın, Mary Lydon'da dediği gibi "Kim kadından, kadının ideali, özü ve imgesinden söz ederse, aynı zamanda Magritte'in 'Bu Bir Pipo Değildir' adlı yapıtındaki stratejiyi ödünç alarak 'Bu bir kadın değildir' efsanesine gönderme yapmalıdır" (Aydoğan, 2006:10). Çünkü kadın söz konusu ideolojinin dışında kimliğini ortaya koyamadığı gibi silik bir profil olarak tarihsel zeminde kaybolmuştur.

Luce Irigaray, kadını eksik olarak yorumlayan Lacan'ı ve düşünce tarihinin kadınları kara delikler olarak yorumlayan eril bakışın egemenliğini eleştirerek, feminist sanatçıların kadın bedeninden yola çıkmalarının önemini dile getirmektedir. Bu bağlamda Irigaray, toplumda kurgulanmış kadınlık rollerine farklı yaklaşmak için bir strateji önerir: "Kadınsılık rolünü kasten üstlenmek gerekir. Bu da, maduniyet olma biçimini olumlamaya dönüştürerek, onu engellemeye başlamak anlamına gelir" (Aydoğan, 2006:36). Buradan yola çıkılarak şu söylenebilir ki kadınlar öteki olmalarını kabullenerek kendi imge ve özneliklerini kurgulayabilirler. Dolayısıyla bu stratejiyle kadın, eril söylem tarafından sömürülen yerini yeniden ele geçirebilir. Böylece kadın eril söylemin taktiklerini kullanarak, onun dışladığı ve aynı zamanda kendisini temellendirdiği şeyleri yakalayabilir. Bu şekilde, ataerkil düzenin kendi içine kapalılığı içerden bir müdahaleyle açılır. Irigaray'ın bu stratejisine örnek olarak, Francesca Woodman'ın evle bütünleşen, eve hapsolmuş kadınları anımsatan çalışmaları gösterilebilir. Beden ve uzam arasındaki sınırlar silinerek, kadının ev tarafından yalıtıldığı ve yutulduğunu çağrıştıran gotik imgeler yaratan Woodman, işlerinde kendisini bir hayalete çevirmiştir (Aydoğan, 2006:66). John Berger'in sözünü ettiği kadının, erkek egemen bir toplumda izlenen ve kendini izleyen bir obje olarak yapılanmasından yola çıkan Cindy Sherman'da kadının bakılan, erkeğin de bakan olduğu klişe mantığı kırmaya çalışır. Klasik resim ve sinemadaki imgelerden yola çıkarak stereotip kadın imgelerini kendi bedeninde canlandırır ve bunu yaparken kameranın arkasında kendisi yer alır. Kadını kurgulayan temsiliyet biçimlerinin bu şekilde yinelenmesi, bakanın yani erkeğin sahip olduğu iktidarı etkisiz hale getirir, kadın temsiliyetinin nasıl kurgulandığını açığa çıkarır (Aydoğan, 2006:56).

Luce Irigaray'nin önerdiği stratejiden yola çıkılarak kurgulanmış “Büyükbabamın Ölümçül Kadınları” isimli resim serisi; kadının özel alana hapsedilmesini, emeğinin sömürülmesini ve kadının kötü bir varlık olarak kurgulanmış rollerini ele almaktadır. Resimlerde kadınlık rolleri bilinçli olarak üstlenilmiştir. Böylece kadın bedenine olumsuz olarak yüklenmiş olan kavramlar, olumlamaya dönüşerek fallus merkezli düzene karşı konulmaya çalışılmıştır. Söz konusu ilk beş resimde Sandra M. Gilbert ve Suzan Gubar “The Mad Woman in the Attic” adlı yapıtlarında ataerkil toplumun ideal olarak biçimlediği kadın tipi olan “Evdeki Melek” tipi ele alınmıştır. Toplumun cinsiyetçi klişelerinin yansıtıldığı bu resim kurgularında doğrudan gerçek hayatın sıradanlığından yararlanılmıştır. Böylece toplumsal olarak kadına uygun görülen el emeği, ev yaşantısının önemli ve değerli olduğu vurgulanmak istenmiştir. Plastik çalışmalarda yer alan kadın figürünü inşa eden kişinin kadın olması ile Cindy Sherman'ın çalışmalarında da olduğu gibi bakanın yani erkeğin sahip olduğu iktidarı etkisiz hale getirmek amaçlanmıştır.

Patriarkal ideolojinin geleneksel olarak kadına atfetmiş olduğu rol, annelik ve eşliktir. Kadın doğduğu andan itibaren bu toplumsal görevi yerine getirmek için yetiştirilmiş ve manipüle edilmiştir. Erkek egemen söylem kadının doğurganlık yetisini yüceltmıştır. Fakat bu durum kadının sınırlarının daraltıldığı özel alana, ev içi yaşama hapsetmiştir. Kamusal / Özel alan ayrımının kuruluşuyla bağlantılı olan bu mekansal düzenlemeler, cinsiyet eşitsizliğini meşrulaştırarak kadını belli sınırlar ve yaşam tarzları içerisine sıkıştırmaktadır.

1. MELANKOLİ



Eser 1. Betül Serbest, “Melankoli”, 120 cm x 120 cm, T.Ü.Y., 2013

Bu fikirlerin ışığında kurgulanmış olan “Melankoli” isimli resim bir iç mekan sahnesidir. Yatak odasında olduğu görülen kadın figürün arka planında giysi dolabı, bir sandalye ve priz yer almaktadır (Eser 1). Sağ planda yer alan yatak diyagonal bir şekilde yerleştirilmiştir. Sanat tarihindeki kadın figürler genellikle yatağa yatırılmış ve böylelikle edilginleştirilmiştir. Burada ise figür, alışık olunmadığı üzere fallusu hatırlatan, yatağın solunda, ayakta ve giyinik vaziyette betimlenmiştir. Figürün başının belli bir kısmının resmin dışına taşmış olması ile tesadüfi bir kadraj etkisi yaratırken ataerkil düzenin bir söylemi olan “saçı uzun, aklı kısa” ‘atasözüne’ eleştirel atıflarda bulunmaktadır. Figürün alttan bakış uygulanarak betimlenmiş olması ile resmin öznesi konumundaki kadın yüceltilerek anıtsal bir anlam yüklenmeye çalışılmıştır. Boş duran sandalye, bozulmamış yatak, hem figürün içsel yalnızlığını hem de kompozisyonda başka bir figürün yer almadığının altını çizmektedir. Kompozisyondaki yatağın başucuna denk gelecek konumda yerleştirilmiş olan elektrik prizinin biçimsel varlığı izleyicide anlamsal olarak bir tehlike durumuna işaret ederken yatağın kadının bacakları arasına denk gelen köşesinin bu tehditkar unsurları çoğaltarak güçlü konuma taşımaktadır. Mavi, yeşil ve turuncu renk hakimiyetinin egemen olduğu kompozisyonda

hem rengin açık-koyu etkilerinden faydalanılmış hem de idealize edilmiş bir kullanılmıştır.

2. HİSTERİ



Eser 2. Betül Serbest, "Histeri", 180 cm x 240 cm, T.Ü.Y., 2014

"Histeri" adlı kompozisyon iç mekanda kurgulanmış, kadın figür sandalye üzerinde betimlenmiştir (Eser 2). Arka planda yer alan kapı, sol planda görülen merdiven ve korkulukları, tavandan sarkan bir ampul ve figürün etrafındaki duvarlar onu çepeçevre saran tehditkar öğelerdir. Kadının sandalye üzerindeki bu rahatsızlık hissi uyandıran pozunu bu tehlikeli nesnelere varlıkları ile açıklanabilir. Resmin tehditkar atmosferi ve izleyici tarafından hissedilen psikolojik baskı tercih edilen perspektif ve bakış açısıyla desteklenmektedir. Tavandan sarkan ampulün şeffaflığı ve yuvarlak formu kadının doğurganlığını ve yaşamın devamlılığını sağlayan bir varlık olduğunu ima ederken kadınlık değerlerini yüceltici atıflarda bulunmaktadır. Bununla birlikte aşağıdan bir bakış ile betimlenmiş kadın figürü koyu bir arka plana yerleştirilerek açık renk etkisiyle vurgulanmıştır. Sıcak-soğuk renk etkilerinin söz konusu olduğu sahnede kadın figürün deforme edilmiş anatomik özellikleri ile erotik bir görünüm oluşması engellenmiştir. Figürün sandalyedeki oturduğu ters üçgen oluşturacak bir şema çizmektedir. Figürün V

şeklindeki bu yerleştiriliş biçimi, kadın cinsiyetine olan sembolik anlatıma da katkılarda bulunmaktadır. Mavi, yeşil gibi soğuk renkler ile turuncu, sarı gibi sıcak renklerin oluşturduğu bir armoni söz konusudur.

Figürün ev içindeki bu tuhaf ve rahatsız pozisyonu onun varlık gösterebildiği tek özel alana sıkıştırılmış/hapsedilmiş kimliğini net bir şekilde ortaya koymaktadır. Vahşi bir kadının evcilleştirilmesi olarak da bakılabilecek bu durum kadının erkeğe bağımlı konumunu vurgulayarak edilgin ve güçsüz kadını işaret eder.

3. KABUS



Eser 3. Betül Serbest, "Kabus", 89 cm x 116 cm, T.Ü.Y., 2014

Postmodernist yöntemlerden biri olan pastiş "Kabus" isimli kompozisyon içinde kullanılmıştır (Eser 3). Sol planda Romantizmin önemli isimlerinden biri olan Goya'nın "Kara Dönem" inde yaptığı resimlerde kullanmış olduğu imgeler yer almaktadır. Bir ağacın üzerinde kedilerle birlikte oturan iki cadı kadın, onun hemen önünde dönemin engizisyon mahkemelerinde ürkütücü kostümler ile cadı olarak suçlanan kadınlara işkence eden kukuletalı bir figür ve yine ortada bedeni insan yüzü kuş biçimli Mısır mitlerindeki tanrıları anımsatan pagan bir imge kompozisyonun dramatik yapısına hizmet etmektedir. Goya'nın yaşadığı dönemde birçok kadının katledilmesine neden

olan engizisyon mahkemelerinin, dönemin ataerkil iktidarının topluma empoze ettiği ayrımcı fikirlerinin tarihsel bir belgesini sunan imgeler, sağ plana yerleştirilmiş kadın figürünü tehdit eden özellik taşımaktadırlar. Aşağıdan bir bakış açısıyla çıplak olarak betimlenmiş figür, yüzündeki ifadeyle ve hareketleri ile izleyiciye korku hissini aktarmaktadır. Elleri ile yüzünü kapatmış olması, etrafını sarmış olan uçuşan yarasalar tehlikenin varlığını ima etmektedir. Spiritül bir atmosfer sağlamak amacı ile mavi rengin hakim olduğu resimde yeşil ve kırmızının tonu pembe kullanılarak oluşturulmuş kontrast etkinin yanı sıra sarı rengin açık etkisinden faydalanılmıştır. İdealize edilmiş bir ışıkla aydınlatılmış iç mekanda, tercih edilen bakış açısıyla yüceltilmiş olan kadın figürü, tüyler ürpertici bir kabusun içinde ve cadı kadın tanımlamasına karşı bir direnişte olduğunu sezdirmektedir.

4. ŞİZOFRENİK YALNIZLIK



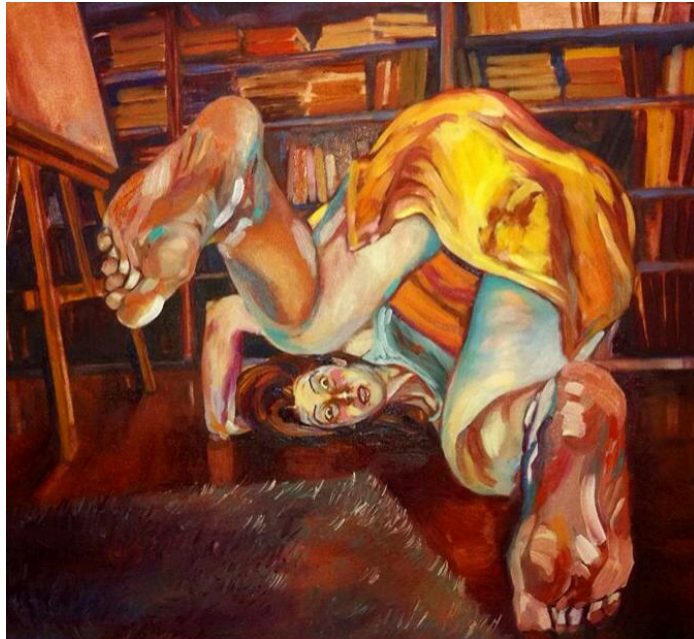
Eser 4. Betül Serbest, “Şizofrenik Yalnızlık”, 180 cm x 240 cm, T.Ü.Y., 2014

“Şizofrenik Yalnızlık” adlı çift figürlü kompozisyon özel bir alan olan ve erkek egemen söylemin kadına atfettiği yer olan yatak odasında kurgulanmıştır (Eser 4). Sahnenin sağ planında profilden bir figür yatağın üzerinde oturmaktadır. Bu figürün sola dönük başı ve bakışları, izleyiciyi sol arka plandaki ikinci figüre yönlendirmektedir. Ayaktaki bu ikinci figür pencerenin önünde manzarayı izlemektedir. Kadraja sığmamış olan başı

kadınların kimliksizleştirilmesine atıflarda bulunmaktadır. Figürlerin betimleniş biçimindeki benzerlik bu iki figürün aynı kişi olduğunu gözler önüne sermektedir. Bu iki figür aynı kadının farklı zamanlardaki anlık görüntülerini aynı sahne içinde sunmaktadır. Bu özelliği ile Gotik estetiğine atıflarda bulunulur. Aynı temanın farklı zamanlarının bir arada yansıtıldığı gotik resimlerdeki gibi burada da kadın günün farklı zamanlarında bile patriarkın ona uygun gördüğü özel alan içindedir.

Arka plandan gelen güçlü bir ışığın gölgeli alanlarla yarattığı kontrastlık günün akşamüstü saatleri hissini yaratan bir atmosfer sunmaktadır. Kompozisyonun sıcak armoni ile renklendirilmiş olması bu izlenime destekleyici etkilerde bulunmaktadır. Resmin armonisinde yeşil-kırmızı, mavi-turuncu kontrast etkilerinin hakimiyeti söz konusudur. Perspektif kuralları dahilinde arka planda görülen figür küçük bir görünüm sunarken, söz konusu planda detaylar da netliklerini kaybetmemektedirler.

5. TAKLALARLA DOLU HAYATIM



Eser 5. Betül Serbest, “Taklalarla Dolu Hayatım”, 60 cm x 80 cm, T.Ü.Y., 2014

“Taklalarla Dolu Hayatım” adlı resimde şövale ve kitaplığın varlığı ile üretme, araştırma gibi entelektüel bir faaliyet ortamı içinde görülen kadın figür betimlenen pozisyonu ile şaşırtıcı bir izlenim sunmaktadır (Eser 5).

Ataerkil söylemde çalışma odalarının erkeğe atfedilmesi açısından eril fikirleri ters yüz etme amacı da güden sahnede figür absürt bir harekette izleyiciye doğru bakmaktadır. Dengesini kaybedip yere düşmekte olduğu anı işaret eden bu duruşu ile yüzündeki jest ve mimiklerinden şaşkın olduğu anlaşılan figür izleyiciye sorular sormaktadır. Mor-sarı, mavi- turuncu gibi kontrast etkileri söz konusudur. Renklerin açık-koyu etkisinden yararlanılmıştır. İdealize edilmiş ışık söz konusudur. Halının köşesi fallik bir etki yapmaktadır.

6. OKUYAN VENÜS



Eser 6. Betül Serbest, "Okuyan Venüs", 120 cm x 150 cm, T.Ü.Y., 2015

"Okuyan Venüs" adlı resimde entelektüel bir faaliyet içerisinde olan kadın figür iç mekandadır (Eser 6). Yerleştirildiği mekan arka plandan gelen ışık ile aydınlatılmıştır. Söz konusu ışık izleyicinin dikkatini Tiziano'nun Urbino Venüs'üne doğru çekmeyi sağlamaktadır. Sanat tarihinin başyapıtlarından biri olan bu resim hiçbir alt metin barındırmadan izleyicide erotik hisler uyandırmayı amaçlayan ilk resimlerden biridir. Bu bağlamda arka plandaki bu erotik sahne ile ön plandaki figürün giyinikliği izleyiciye sorular sordurur. Tiziano resmindeki kadın figürü yatağa çıplak olarak yerleştirmiş ve izleyici ile dialektik içersine sokmuştur. Ön planda yer alan kadın figür ise giyiniktir, hafif geriye doğru yaslanmış koltukta oturmaktadır ve eril söylemin yüzyıllarca kadına

yasaklamış olduğu kişisel eğitim ve gelişme için gerekli bir faaliyet olan kitap okuma eylemiyle baş başadır. Teatral bir kurgu olan sahnede Rönesans estetiğinden de söz etmek mümkündür. Art arda sıralanmış paraleller biçiminde resmin uzamı oluşturulmuştur. Yeşilin hakimiyeti kırmızılarının yarattığı karşıt etkilerle güçlü hale gelmiştir.

Patriarkal yönetimde kadınlar ve erkekler, biyolojik olarak farklı olmakla birlikte ihtiyaçları, yetenekleri ve rolleri bakımından da farklıdırlar. Erkekler akıllı ve güçlü oldukları için hükmetmek, egemen olmak için yaratılmışlardır. Rasyonel zihinsel yetenekleriyle dünyayı yorumlarlar ve düzene sokarlar. Kadınlar zayıf akıla sahiptirler, rasyonel yetenekler açısından yetersiz, duygusal açıdan dengesizdirler. Kadınlar çocuk doğurma ve yetiştirme yetenekleriyle günlük yaşamın ve türün yeniden üretilmesi işlevini üstlenirler. Bu durumda erkekler devleti temsil etmeye elverişliken kadınların yetersiz ya da eksik karakterleri nedeniyle siyasal, kamusal alanın dışında kalmaları gerekir (Berktaş, 2014: 26-27).

Kadın, doğayla özdeş görülmüş, akıl yürütme gücünün yetersizliği ya da eksik varlıklar olarak doğmaları nedeniyle bilgiden, kültürel etkinliklerden yine yüzlerce yıl uzak tutulmuştur. Sahne bu fikirleri reddeder, kadını sadece erkeğin cinsel ihtiyaçlarını karşılayan, yatan ve edilgen pozisyondan kurtararak eşit düzlemde, aklını kullanabilen, üreten, düşünen, vs. bir birey olarak tanımlama çabası içindedir.

7. ÖLÜM VE KADIN

Kadının hem yaşam veren hem de ölümcül kimliği erkeğin kadına yönelik bilinçaltındaki iki karşıt karakter üzerine sorular soran “Ölüm ve Kadın” adlı sahnenin sol kanadı ölüm, sağ kanadı ise kadını ele alınmaktadır (Eser 7). Sıcak renk armonisinin hakim olduğu sahne teatral bir görünüm sunarken betimlenen bütün imgelerin içinden kadın figür ana aktris olarak ortaya çıkmaktadır. Aynı paralel düzlem üzerine sıralanmış imgeler Rönesans estetiğine atıflarda bulunmaktadır. Kullanılan imgeler kadına atfedilen ev mekanını ve işlerini çağrıştıracı soldan sağa halı, kutu ve koliler, elektrik süpürgesi, priz, sandalyedir. Kadın figür sağ planda bir sandalyede oturmaktadır. İzleyici ile bir dialektik içinde olan figürün bakışı sanat tarihindeki örneklerinden farklı olarak erkek izleyici ve kadın figür arasında kurulan erotik bir iletişim değildir. Figürün duruşu, jest ve mimikleri ile dondurulmuş bir anı hissettirmektedir. Hemen arkasına yerleştirilmiş çiçekli bir elbise ile bahara dolayısıyla Venüs’e göndermelerde bulunulur. Elbisenin sanatçının büyükannesine ait olması ve onun tarafından dikilmiş olması ile

geçmiş, gelecek ve şu an ile bağlantı kurularak kadının dikiş işlerinin yüceltilmesi sağlanır.



Eser 7. Betül Serbest , “Ölüm ve Kadın”, Diptik, 150 cm x 240 cm, T.Ü.Y., 2015

Kırmızı bir elbise ile oturan figürün sandalyesinin altından dolanarak diğer kanattan tekrar sahneye giren elektrik kablosu ve üçlü priz ile kadın ölüm sahnesine bağlanır. Her erkek gibi kadının da bir ölümlü olduğu üzerine söylemlerde bulunan resim idealize edilmiş bir ışığa sahiptir. Rengin açık-koyu etkisinden yararlanılmış güçlü sarı tonları ışık yanılması oluşturmada etkili olmuştur.

Ölümcül olan kadın değildir hayatın kendisidir. Nitekim her erkek gibi kadının da nihai sonu ölümdür.

8. BÜYÜKANNE AYINLARI



Eser 8. Betül Serbest, "Büyükanne Ayinleri", 120 cm x 150 cm, T.Ü.Y., 2015-2016

"Büyükanne Ayinleri" adlı resimde ayakta betimlenmiş olan kadın figürün sol elinde bir hayvan kafatası yer almaktadır (Eser 8). Kadın figürün tuttuğu bu kafatası üzerine kaldırmış olduğu diğer eli ve yüzündeki ifadesi ile bir ritüel içinde olduğu hissini uyandırmaktadır. Figürün sağ yanında taş malzemedен yapılmış kaplar görülmektedir. Bununla birlikte camdan yuvarlak bir küre ile kadının insan yaşamının devamlılığını sağlayan doğurganlığına atıflarda bulunulur. Sol planında ise resim tarihinde kadının kibrini ve kendini beğenmişliğini simgeleyen büyük bir boy aynası yerleştirilmiştir. Erkek sanatçılar genellikle aynayı kadının eline ya da karşısına yerleştirmişler, böylelikle kadına kendini seyrettirerek, onun seyredilen, haz veren bir beden olduğu imalarında bulunurlar. Bu kompozisyonda yer alan kadının ise bedeni aynaya dönük değildir. Aynada yansıyan görüntü izleyiciye buranın bir iç mekan/özel alan olduğunu hissettirirken yansıma içindeki pencere kamusal alanla olan iletişimi sağlayan bir gösterge niteliği taşımaktadır. Bununla birlikte ayna kompozisyonda derinlik hissi

yaratan ve kadının gerçekliğini doğrulayan bir imge olarak kompozisyona hizmet etmektedir.

Kadın figürün üzerinde durduğu hayvan postu, elinde tuttuğu hayvan kafatasının altından sarkan ve kuyruk izlenimi veren peluş, arkaik dönemlerdeki toplayıcılığı ile doğayla olan yakınlığına işaret etmektedir. Güçlü kimliği ile vahşi doğada varolmayı başaran kadın, cesareti ve zekasıyla insanın evrimleşme sürecine en önemli katkıları sağlamıştır. Saçına takılmış olan tavus kuşu tüyü ise üçüncü bir göz imasını taşıırken güçlü sezgilerinin olduğunu düşündüren bir nitelik taşımaktadır. Nitekim Yunan mitolojisinde Argos Panoptis adlı yüz gözlü canavarın simgesi olan bu tüy kadın figürün spiritül gizemli varlığının işareti gibidir.

Mavi-turuncu, kırmızı- yeşil kontrast etkilerin varlığı kompozisyonun duygu aktarımını etkili kılarken renklerin açık-koyu etkisinden yararlanılarak idealize edilmiş bir ışık kurgulanmıştır. Kadın figürün ayakta betimlenmesi ile edilginliği yok edilmiş olmakla birlikte başının arkasında sarı turuncu gibi sıcak renklerin kullanılması ile Gotik resimlerde kutsal kişiler için kullanılmış halelere gönderme yapılarak kadının yüceliği yansıtılmak istenmiştir. Gotik döneme yaptığı bu atıfla “Kutsal Anne”ye, “Büyükanne Ayinleri” ismiyle Ana tanrıça tapımına gönderme yapan kompozisyon, geçmiş-şu an ve gelecek ile bağlantı kurmaktadır.

9. DÜŞMÜŞ MELEK



Eser 9. Betül Serbest, “Düşmüş Melek”, 150 cm x 240 cm, T.Ü.Y., 2016

Cennette tanrıya itaat etmeyen Havva, yılan kılığına bürünmüş şeytanın sözlerine kanarak bilgelik ağacının meyvesinden yemiş ve Adem’le birlikte cennetten kovulmalarına neden olmuştur. Cennetten sürgün edilerek yeryüzüne düşmüş olması ve bütün kadınların günahkar olarak addedilmesi Havva’nın bu bir anlık zayıflığına bağlanmıştır. Kompozisyonda bir iç mekan kurgusu içinde yer alan kadın figür ayakta betimlenmiş olmakla birlikte toplumun onun için uygun gördüğü ve etrafını saran ideal kadın modeline karşı çıkararak, itaatsiz bir karakter çizmektedir (Eser 9). Hemen solunda yerde duran gelinliğini çıkarıp atmış, başındaki tacı, kendine güvenen, kuralları reddeden, kendine biçilmiş toplumsal rolü reddeden bir tavırla erkek izleyiciye doğru bakmaktadır. Kompozisyon içinde yer alan kadın, eril söylemin onu özel alana hapsetmesi ile ortaya çıkan ‘Evdeki Melek’ karakterini, cennetten kovulan ‘Havv’a gibi itaatsizliği ile karşı koymaktadır. Kendine biçilen bu rolü reddetmesi ile ‘Düşmüş Melek’ haline gelmiştir. Yezidi inancında ‘Düşmüş Melek’ Tanrı tarafından yaratılmış ve insanı yaratma görevi ona verilmiştir. Tanrı yarattığı insanlar önünde eğilmesini ister, düşmüş melek yaratıcının buyruğuna rağmen insan önünde eğilmez. Tanrı’ya itaat etmez. Düşmüş meleğin simgesi olan tavus kuşunun tüyleri kadın figürün saçlarında yer

almaktadır. Bu melek hem iyi hem kötüdür. Yezidi dini içinde bu figür hem en güçlü meleği hem de şeytanı simgelemektedir. Arka planda görülen ütü masası ve ütü kadına biçilen rollerden birisi olan ev işlerini sembolize eden imgelerdir. Dayatılan kuralların baskısından kurtulma peşinde olan söylenene inanmayan tavrı ile bir başkaldırı içinde görülen kadın ayakta, kendinden emin ve güvenli betimlenmesiyle etkin bir role bürünmektedir.

Bu resimde de postmodernist bir yöntem olan pastiş kullanılmıştır. Botticelli'nin "Venüs'ün Doğuşu", "Venüs ve Mars", "Narlı Meryem" resimleri farklı bir anlatımı vurgulamak için kompozisyonda kullanılmıştır. Venüs'ü Kıbrıs kıyılarına getiren batı rüzgarı burada güçlü kendinden emin bir kadının doğuşuna yardımcı olmaktadır. Savaş Tanrısı Mars yatırılmış pozisyonda ve çıplak olmasıyla pasifivize edilmiş, kadın figürünün ayakta duran pozisyonu ile cinsiyet rolleri ters yüz edilmiştir. Bununla birlikte Narlı Meryem resminde onun refakatçilerinden biri olan ve elinde bir zambak ile betimlenmiş erkek figürü "Düşmüş Melek" kompozisyonunda bu yeni güçlü kadının refakatçisidir.

10. TANRIÇA HECATE



Eser 10. Betül Serbest, “Tanrıça Hecate”, Diptik, 150 cm x 240 cm, T.Ü.Y., 2016

Bu kez “ Tanrıça Hecate” isimli kompozisyonda kadın kamusal bir mekandadır (Eser 10). Bu tür mekanlar kadınlar için yüzlerce yıl yasak yerler olmuş, kendi kimliğini bulma, birey olma çabası engellenmiştir. Bununla birlikte kompozisyon kadının cadı olarak suçlanmasına neden olan ve varsayılan gizemli güçleri ile ilgili sembolik anlamlar barındırmaktadır. Eril söylemin bilinçaltında beslediği kadının doğaya hakim olan ökültik güçlerinin yarattığı korku tanrısal bir varlık olarak yüceltmesini sağlamış, yaratan-öldüren ikiliğini içinde barındıran karakterler yaratmasına neden olmuştur. Özellikle pagan dinlerin mitsel öykülerinden beslenmiş bir karakter olan Hecate, gece, yer altı ve büyücülük ile ilişkilendirilmiş bir tanrıçadır. Anadolu kökenli bu Tanrıça üç yüzlü olarak tasvir edilmektedir. En önemli sembollerinden biri olan köpek kompozisyonda figüre bu nedenle eşlik etmektedir. Köpekler kadının etrafında ona dikkat kesilmişlerdir.

Empresyonistlerin tesadüfi kadralarına atıflarda bulunan resimde ışık arka plandan gelmektedir. Hecate gölgede bırakılan bir figür olarak gizemli bir anlatım sunmaktadır. Kırmızı, sarı, turuncu gibi sıcak renkler mavi, yeşil ve beyaz rengin soğuk etkileri ile

dengelenmiştir. Sol plandaki köpeğin sağa doğru yönlendirilmiş olması sağ plandaki kadın ve köpeklerin sola doğru yönlendirilmiş olması ile üçgen bir şema oluşur. Ağırlığını sağ yarıda gösteren kablo, yuvarlak formlar oluşturarak diğer yarıda da devam ederek iki kompozisyon arasındaki bağlantının kurulmasına yardımcı olur.

SONUÇ

Ataerkil toplum biçiminin, insanlığın en ilkel süreçlerinden itibaren var olduğu iddiası, tarihin gizli kalmış köşelerinin aydınlatılmasıyla artık kaygan bir zemine taşınmıştır. Bugün söz konusu cinsiyet ayrımcı ideolojinin erkil iktidar tarafından yaratılmış olduğu argümanlar ile kanıtlanmakta, tarihin yeniden inşa edilmesinde önemli dayanaklar sağlamaktadır. Politik, teolojik, sosyolojik, tarihsel ve kültürel öğelerin içerisine yerleştirilmiş bu eril fikirler ile her daim dinamik yapısını koruyarak bugüne kadar gelmiş olan cinsiyet ayrımcılığı, artık çağdaş bir anlayışın dışında kalan kör bir bakıştır.

Tarımı keşfeden, bitkilerin, doğanın iyileştirici gücünü keşfederek insanlığın ilk hekimi olan, hayvan yetiştiren ve evcilleştiren, en önemlisi doğurma yetisiyle insanlığın yeryüzündeki varlığını korumasını sağlayarak uygarlaşma sürecine en önemli katkıyı sağlayan kadın, ilk sınıflaşmış toplumla birlikte köleleştirilmiş, yüce olarak görülen konumu erkekler tarafından ele geçirilmiştir. İnsanlığın uygar bir topluma geçişindeki en önemli aşamalarını kadının varlığına borçlu olması ve kadının bu yoldaki önemli emekleri, erkeğin iktidar, şiddet, tahakküm hırsı barındıran dünyası içinde eritilerek yok edilmiştir. Kadının uygarlaşma sürecindeki bu önemli rollerine rağmen ideolojik ve teolojik otoriter yapılanma kadınların geçmişini ortadan kaldırmayı başarmış, yaşam içindeki görevlerinin erkeğe yardımcı olmak ve insanlığın devamını sağlamak olduğu empoze edilmiştir. Özellikle teolojik açıdan bakılacak olursa tek tanrılı dinlerin dogmatik yapısı, erkeğin kadına karşı uyguladığı bu ayrımcı tutumunu tartışılmaz kılmıştır. Bir taraftan kadın erkeğe göre ikinci sınıf, zayıf ve güçsüzken bir taraftan da içinde kötülük barındıran tehlikeli bir varlık olarak görülmüştür. Bununla birlikte masumiyeti ve kutsallığı da elinden alına kadın Beauvoir'ın deyimiyile 'Öteki'leştirilerek ifade özgürlüğü bile elinden alınmıştır. Erkeğin kararlarına karşı çıkan itaatsiz kadın kötülenerek toplum dışına itilmiş, uzak durulması gereken bir felaket olarak görülmüştür. Erkekleri cinsel güçleri ile etkileyerek ahlaki açıdan yanlış kararlar almasına neden olan ve hayatının akışını geri dönülmez bir şekilde etkileyen, büyüsel nitelikleri ve teolojik açıdan şeytani özellikleri olan kadın, bu nedenlerle kamusal yaşamda kendine yer edinmekte zorlanmıştır. Patriarkal iktidarın otoriter yaptırımlarıyla gerçekleşmiş olan bu durum, bilimsel, sosyal, teolojik alanlardaki baskıların yanı sıra kurullarla, olağan pratikler ve doğrular haline getirilmiştir. Bununla

birlikte kadın söz konusu düzende tanrıçalığını kaybederek tapınak fahişeliğine sürüklenmiş, kötülük kaynağı, büyücü gibi sıfatlarla yaftalanmış, tamamlanmamış anatomisi, yetersiz akıl ve dengesiz kişiliğiyle erkeğin şiddet ve zorbalıkla kurguladığı eril dünyadan itilmiştir.

Bu bağlamda sanat içinde de kadına uygun görülen roller ve giydirilen maskeler diktatör erkek şövenizmi tarafından dayatılmış estetik değerler yardımıyla kabul görmesi ve içselleştirilmesi sağlanmıştır. Bu anlayış sanat tarihinin her dönemi içindeki akım ve üslup anlayışlarıyla geliştirilmiş ve beslenmiştir. Sadece asillerin eğitim alabildiği sınıflaşmış Avrupa toplumunda bilgi de bu güçlü sınıfın toplumu düzenleme biçimi haline gelmiştir. Dolayısıyla cinsiyet ayrımcı aktarımları en iyi şekilde empoze eden görsel kaynaklar olan resimler, hem ticari ilişkilerde kullanılan bir meta, hem toplumsal bir statü objesi, hem dinsel bir tapınma imgesi olmakla birlikte bir eğitim aracı, hem de toplumsal imgelemi şekillendiren birer hayal dünyası olarak insanlığı yönlendiren etkin ve başarılı bir araç olmuştur.

Zamana karşı durabilen ve direnen en önemli olgulardan biri olan sanat, özellikle araştırma projesi içerisinde spesifik olarak üzerinde durulan resim sanatı, ataerkil sistemi şekillendirmede yayılmasını sağlamada önemli roller üstlenmiştir. Resim tarihinin bizlere sunduğu kompozisyonun bütününe bakıldığında eril iktidar toplumun düşünce imgelemine bu yolla yönlendirirken sanatın göstergeleri ile birlikte eğitsel ve öğretici işlevlerini de kullanarak, kadına Ölümcül/Kötü sıfatlarını yüklediği görsel dokümanları evrensel bilinçaltına yerleştirmiştir. Toplumun bilinçaltına yüklenen bu fragmanların tek amacı ise otoriteye karşı sonsuz itaat ile birlikte kadının ikincil konumunu sarsılmaz bir zemine yerleştirmek olmuştur. Avrupa estetiği içinde oluşmuş yapıtlar incelendiğinde görülmüştür ki; patriarkal ideoloji içinde gelişen bu resimlerde kadın, erkek şövenizminin görmek ve göstermek istediği yönde tehlikeli cinsel kimliğini ön plana çıkartan yansımalar biçimindedir. Saygınlık ve özveri simgesi olan kadın, “Meryem” ya da “Evdeki Melek” tipi ile idealleştirilmiş, güzelliği ile erkeğin aklını başından alan, cinselliği ile güçten düşüren, itibarsızlaştıran, hatta ölümüne sebep olabilen fahişe ruhlu “Kötü Kadın” tipi ile dışlanmış, tahakküm altına alınması gereken ölümcül varlıklar olarak addedilmiştir. Bununla birlikte kadının okültik güçleri olduğu varsayımından hareketle kendini güçsüz hisseden ve korku duyan erkek, resimler

yoluyla kadını cezalandırarak kendisine boyun eğdirmiştir. Bu bağlamda mitsel, dinsel kriterler ile oluşan ve bugüne kadar değişime uğramadan gelmiş olan bu kadın arketipleri didaktik bir amaca hizmet ederek kadınların Havva'nın kızları olduğu, onun gibi itaatsiz, günahkar, nefomanyak ve güvenilmez olduğu uyarıları erkeklerin kadına ona bakışını olumsuz olarak etkilemiştir.

Sonuç olarak; araştırma konusu olarak seçilen “Avrupa Resim Sanatındaki Ölümcül Kadın Figürleri”nin varlık sebepleri, verdiği mesajlar, taşıdığı içsel değerler, biçim ve içerik açısından incelenmesi ile netleşmiş, okuyucuya elde edilen bu bilgi ve dökümanlar aracılığı ile sav aktarılmaya çalışılmıştır. Bunun yanı sıra araştırma projesi ile resimlerde betimlenmiş olan kadınlar ve ona uygun görülen ölümcül roller ancak feminist bir biçim-içerik incelemesi ile görünür hale getirilmiş, patriarkal fikirlerin kadın betimleri üzerindeki baskın gücü ortaya çıkarılmıştır. “Kadınlar tehlikelidir, cinsellikleri ile erkeği baştan çıkararak onlara istediklerini yaptırırlar ve bu erkeğin itibarsızlaşmasına hatta ölümüne yol açar” şeklindeki mizojininin özünü oluşturan bu fikir 9. yüzyıldan itibaren incelenmiş olan resimlerdeki kadın figürlerinin alt metni olmuş, geçmişten geleceğe aktarılan ölümcül kadın göstergeleri ile uygulanan tahakküm her zaman haklı çıkarılmıştır. Nesilden nesile aktarılmış bahsi geçen konu ve figürler ile bugünde kadın düşmanlığı canlılığını korumaktadır. Lakin geçmişten bugüne sık sık yinelenmiş söz konusu ölümcül kadın figürlerinin böyle bir muhalif bir bakış açısı ile incelenmesi, patriarkal iktidarın topluma sunduğu kurgulanmış kadın rollerine açıklık kazandırırken farklı bir resim tarihi algısının da varlığını ortaya koymuş olur. Ölümcül kadın figürlerinin ontolojik olarak çözümlemesi ile erkek şövenizmi tarafından bugüne kadar dayatılmış olan estetik algının da değişmesine hizmet etmesi olası hale gelir. Öte yandan yine bahsi geçen eserlerde yer alan kadın figürlerinin yeniden anlamlandırılmış olması bugüne kadar doğru olduğu iddia edilmiş bilgilerin sorgulanmasını da gündeme getirir. Kendi döneminden tarihsel kesitler sunan söz konusu resimlerin feminist kuram çerçevesinde irdelenmesi kadının sadece cinsellikten ibaret olmadığını düşünmeye iter. Kadınların tarihte hayalet bir figür oluşları ile onlara doğmadan önce biçilmiş bu rollerin eleştirilmesi varlıklarını ortaya koyabilmelerine fırsat sunarken üzeri örtülmüş hatta yok edilmeye çalışılmış geçmişlerini ortaya çıkarmayı da sağlayabilir. Yüzyıllardır bizlere sunulmuş olan bu bilgilerin dışında farklı argümanları önümüze koyan ve erkil düşünüşü eleştiren bu tür incelemeler, resim tarihinde Ölümcül/Kötü olarak betimlenmiş

kadın figürlerinin sözü edilen anlamlar dışında sahip olabileceği bir çok farklı anlam ve içerik barındırdığını göstermiş olur. Böylelikle kadınların tarihteki görünmezlikleri değişebilir, yeni görünürlükler ile resim tarihi yapılandırılabilir.

Öğretilen geçmişin dışına çıkmak, süregelen bakış açısına, düşünüş biçimine karşı alınacak eleştirel bir yaklaşım, hem erkeklerin kadına hem de kadınların kendilerine farklı perspektiften bakmasını sağlayacaktır. Böylelikle kadınlar toplumların onlara öğrettiği güçsüz, zayıf, korunmaya muhtaç varlıklar olduğu fikirlerini bir kenara bırakarak, içlerindeki güçlü Ana Tanrıça'yı yeniden keşfetmeye çalışarak, kaybolmuş geçmişlerinin peşine düşebileceklerdir.

Bununla birlikte araştırmacının plastik çalışmaları destekleyen söz konusu literatür taraması ile “Ölümcül/Kötü Kadın” figürlerini yansıtan resimlerin biçim-içerik açısından incelenmesi, kompozisyon kurgularında sembol ve imge kullanımına ilham vermiş, içeriğin tarihsel açıdan doğru temeller üzerine oturtulmasını sağlamıştır. “Büyükbabamın Ölümcül Kadınları” adlı resim serisi “Evdeki Melek” ve “Kötü Kadın” olarak iki tema üzerine odaklanmıştır. “Evdeki Melek” teması, kadının doğuştan deli olduğunu söyleyen eril söylemi sorgulamaktadır. “Kötü Kadın” teması ise doğayla olan yakın ilişkisinden dolayı cadı veya şeytani bir güç olarak görülen kadının özelliklerini sorgular. Serinin genel atmosferinde yalnız olma hali güçlü bir vurgudur. Yalnızlığı ile mücadele eden kadın figür bununla birlikte eril tehditlere karşı da bir karşı koyuş ve direniş içersindedir. Resimlerde yalnızlık, melankoli, histeri gibi kavramların yanında güç-güçsüzlük, iyi-kötü, etkin-pasif gibi duygu karşıtlıklarının varlığının izleyicide de birtakım psikolojik çağrışımlar ve sorgulamaların yaşatılmak istenmesi noktasında etkili olduğu düşünülmektedir.

KAYNAKÇA

Kitaplar

- Akbulut, D. (2006). *Resim Neyi Anlatır*. (1. Baskı). İstanbul: İstikbal Kitabevi.
- Aksoy, M. (2012). *Biçimin Serüveni, Tarih Öncesinden 19. Yüzyıla*. İstanbul: İstanbul Kültür Üniversitesi Yayınları.
- Akyürek, E. (Haz.). (1997). *Sanatın Ortaçağı, Türk, Bizans ve Batı Sanatı Üzerine Yazılar*, (3. Baskı). İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Alatlı, A. (Der.) (2010). *Batı'ya Yön Veren Metinler I, Kökler /Orta Çağlar (∞ - 1350)*. (1. Baskı). (Çev. Kapadokya MYO Çeviri ve Redaksiyon Heyeti), Kapadokya: Melisa Matbaacılık.
- Alighieri, D. (2011). *İlahi Komedyası*. (12. Baskı). (Çev. Rehin Teksoy, İstanbul: Oğlak Klasikleri.
- Altunay, E. (2015). *Paganizm-1, Kadim Bilgelige Giriş*. (7. Baskı). İstanbul: Hermes Yayınları.
- Altunay, E. (2015). *Paganizm-2, Mezopotamya-Mısır*. (1. Baskı). İstanbul: Hermes Yayınları.
- Antmen, A. (Ed.). (2008). *Sanat ve Cinsiyet, Sanat Tarihi ve Feminist Eleştiri*. (1. Baskı). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Arasse, D. (2015). *Yakın Bakış*. (1. Baskı). (Çev. O. Türkay). İstanbul: Metis Yayınları.
- Aristoteles (2011). *Poetika*. (20. Baskı). (Çev. İ.Tunalı). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Bell, J. (2009). *Sanatın Yeni Tarihi*. (Çev. Ceren Ünlü- Nurçin İleri- Rana Gürtuna, İstanbul: NTV Yayınları.
- Belting, H. (2012). *Floransa ve Bağdat, Doğu'da ve Batı'da Bakışın Tarihi*. (Çev. Z. A. Yılmaz). İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları.
- Beksaç, E. (2012). *Ortaçağ Avrupa'sında Resim Sanatı*. Ankara: Paradigma Kitabevi.
- Berktaş, F. (2012). *Tarihin Cinsiyeti*. (4. Baskı). İstanbul: Metis Yayınları.
- Berktaş, F. (2014). *Tek Tanrılı Dinler Karşısında Kadın*. (5. Baskı). İstanbul: Metis Yayınları.
- Boynudelik, Z. İ. (2015). *Bu Resim Ne Anlatıyor? İkonografi*. (1. Baskı). İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları.

- Bulut, Ü. (2003). *Avrupa Resminde Üslup ve Anlam İlişkisi*. İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları
- Berköz, E. (1999). *Macbeth, Shakespeare*. (Çev. O. Burian). İ.T.Ü. Edebiyat, Çağdaş Matbaacılık.
- Caraco, A. (2007). *Kaos'un Kutsal Kitabı*. (Çev. I. Ergüden). İstanbul: Versus.
- Cıbroğlu, Y. (1996). *Kadının Yazısız Tarihi*. (1. Baskı). İstanbul: Payel Yayınevi.
- Corbin, A., Courtine J. J., Vigarello G. (2011). *Bedenin Tarihi 1, Rönesans'dan Aydınlanma'ya*. (1.Baskı). (Çev. Orçun Türkay). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Corbin, A., Courtine J. J., Vigarello G. (2011). *Bedenin Tarihi 2, Fransız Devrimi'nden Büyük Savaş'a*, (1. Baskı). (Çev. Orçun Türkay). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Crow, W.B. (2006). *Büyünün Cadılığın ve Okültizmin Tarihi*. (2.Baskı). (Çev. Fulya Yavuz). İstanbul: Dharma Yayınları.
- Çığ, M. İ. (1997). *İbrahim Peygamber, Sümer Yazılarına ve Arkeolojik Buluntulara Göre*. (1. Baskı). İstanbul: Kaynak Yayınları.
- Çığ, M. İ. (2010). *Kur'an, İncil ve Tevrat'ın Sümer'deki Kökeni*. İstanbul: Kaynak Yayınları.
- Çiftçi, K. (2008). *Tek Tanrılı Dinlerde Resim ve Heykel Sorunu*. (1. Baskı). İstanbul: Bulut Yayınları.
- Dell, C. (2014). *Canavarlar Garip Yaratıklar Kitabı*. (2. Baskı). (Çev. N. Elhüseyni). Yapı Kredi Yayınları.
- Eagleton, T. (2011). *William Shakespeare*. (3. Baskı). (Çev. A. C. Yalaz). İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.
- Eco, U. (Haz.) (2006). *Güzelliğin Tarihi*. (1. Baskı) (çev. A. C. Akkoyunlu). İstanbul: Doğan Kitap.
- Eco, U. (Haz.) (2009). *Çirkinliğin Tarihi*. (1. Baskı). (Çev. Ergün A. U., Çelik Ö., Uysal A., Akbaş E. N., Barsbey M., Akbulut K.K., Arslan D., Yılmazcan B.). İstanbul: Doğan Kitap.
- Eco, U. (Ed.) (2014). *Ortaçağ Katedraller- Şövalyeler-Şehirler*. (1.Baskı). (Çev. L. T. Basmacı). İstanbul: Alfa Yayınları.
- Eco, U. (Ed.) (2014). *Ortaçağ Barbarlar-Hıristiyanlar-Müslümanlar*. (1. Baskı). (Çev. L. T. Basmacı). İstanbul: Alfa Yayınları.

- Eco, U. (Ed.) (2015). *Ortaçağ Şatolar-Tüccarlar-Şairler*. (1. Baskı). (Çev. L. T. Basmacı). İstanbul: Alfa Yayınları.
- Eliade, M. (2003). *Dinsel İnançlar Ve Düşünceler Tarihi Cilt 1, Taş Devrinden Eleusis Mysteria'larına*. (1. Baskı). (Çev. A. Berktaş). İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Eliade, M. (2003). *Dinsel İnançlar Ve Düşünceler Tarihi Cilt 2, Gotama Budha'dan Hıristiyanlığın Doğuşuna*. (1. Baskı). (Çev. A. Berktaş). İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Eliade, M. (2003). *Dinsel İnançlar Ve Düşünceler Tarihi Cilt 3, Muhammed'den Reform Çağına*. (1. Baskı). (Çev. A. Berktaş). İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Erbil, P. (2012). *Kibele'den Pandora'ya, Kadının Tarihsel Yenilgisi*. (3. Baskı). Ankara: Arkadaş Yayınevi.
- Erdoğan, F. C. (Haz.). (2015). *Caravaggio*. (1. Baskı). İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Erhat, A. (2003). *Mitoloji Sözlüğü*. (12. Baskı). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Eroğlu, Ö. (2013). *Bir Resme Nasıl Bakmalıyız?*. (1. Baskı). İstanbul: Tekne Yayınları.
- Farthing, S. (Ed.). (2014). *Sanatın Tüm Öyküsü*. (2. Baskı). (Çev. G. Aldoğan, F. C. Çulcu). İstanbul: Hayalperest Yayınları.
- Foucault, M. (2012). *Cinselliğin Tarihi*. (4. Baskı). (Çev. H. U. Tanrıöver). İstanbul: Ayrıntı.
- Fossi, G. (Ed.). (2006). *Italian Art*. (translation: Frost C. Frost). Florence: Giunti.
- Günay, D. V. Parsa, A. F. (2012). *Görsel Göstergebilim, İmgenin Anlamlandırılması*. İstanbul: Es Yayınları.
- Gomm, S. C. (2014). *Sanat Sanatın Gizli Dili*. (1. Baskı). (Çev. L. Deadato). İstanbul: İnkilap Kitabevi.
- Gibson, C. (2013). *Semboller Nasıl Okunur?, Resimli Sembol Okuma Rehberi*. (2. Baskı). (Çev. C. Alpan). İstanbul: Yem Yayınları.
- Gilbert, S. M. Gubar, S. (2000). *The Madwoman in the Attic. The Woman Writer and The Nineteenth-Century Literary Imagination*, Yale University Press New Haven and London, Second Edition.
- Giorgi, R. (2005). *Angels and Demons in Art*. Edited by Zuffi Stefano, (Translated by Rosanna M. Giammanco Frongia). The J. Paul Getty Museum, Los Angeles, Getty Publications.
- Grimal, P. (1997). *Mitoloji Sözlüğü*. (Çev. S. Tamgüç). İstanbul: Sosyal Yayınlar.

- Hersey, G. L. (2003). *Cazibenin Evrimi*. (1. Baskı). (Çev. R. G. Ögdül). İstanbul: Say Yayınları.
- İndirkaş, Z. (2001) *Ana Tanrıçalar Kybele ve Çağdaş Türk Resmindeki İzdüşümleri*. (1. Baskı). Kültür Bakanlığı Yayınları/ 2635, Yayınlar Dairesi Başkanlığı Sanat Eserleri Dizisi / 336, Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- Jung, C.G. (2009). *İnsan Ve Sembolleri*. 4. Baskı. (Çev. A.N. Babaoğlu). İstanbul: Okuyan Us.
- Kishlansky, M. A. (Ed.). (2013). *Batının Kaynakları, Batı medeniyeti Okumaları, Başlangıçtan 1600'e*. Cilt:1. (2. Baskı). (Çev. M. K. Atalar). İstanbul: Açılım Kitap.
- Kitabı Mukaddes Şirketi. (1999). *İncil*. İstanbul: Ohan Matbaacılık.
- Köse, E. (2014). *Sessizliği Söylemek, Dindar Kadın Edebiyatı*. (1. Baskı). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Leppert, R. (2009). *Sanatta Anlamın Görüntüsü*. (2. Baskı). (Çev. İ. Türkmen). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Little, S. (2004). *İzmler, Sanatı Anlamak*. (Çev. D. N. Özer). ?
- Martin, L. (2009). *Cadılığın Tarihi, Ortaçağ'da Bilge Kadın Katli*. (1. Baskı). (çev. B. Baysal). İstanbul: Kalkedon Yayınları.
- Messadié, G. (1999). *Şeytanın Genel Tarihi*. (2. Baskı). (Çev. I. Ergüden). İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Millett, K. (2011). *Cinsel Politika*. 3. Baskı. (Çev. S. Selvi). İstanbul: Payel Yayınevi.
- Milton, J. (2015). *Kayıp Cennet*. 4. Baskı. (Çev. E. Günsel). (Ed. Ö. Özdem). İstanbul: Pegasus Yayınları.
- Moran, B. (2005). *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*. (14. Baskı). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Ovidius. (1994). *Dönüşümler*. (1. Baskı). (Çev. İ. Z. Eyüboğlu). İstanbul: Payel Yayınevi.
- Özmutlu, G. (2015). *19. Yüzyıl Avrupa Resim Sanatında Edebi Konulu Resimler*. (1. Baskı). İstanbul: Gece Kitaplığı.
- Panofsky, E. (2012). *İkonoloji Araştırmaları*. (Çev. O. Düz). İstanbul: Pinhan Yayıncılık.
- Reed, E. (2012). *Kadının Evrimi, Anaerkil Klandan Ataerkil Aileye I*. (3. Baskı). (Çev. Ş. Yeğın). İstanbul: Payel Yayınevi.

- R. Reiter R. (2014). *Kadın Antropolojisi*. (1. Baskı). (Çev. B. Abiral). Ankara: Dipnot Yayınları.
- Rubin, J. H. (2015). *İzlenimcilik Nasıl Okunur? Bakma Biçimleri*. (Çev. F. T. Kazancı). İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Roller, L.E. (2013). *Ana Tanrıça'nın İzinde*. (Çev. B. Avunç). İstanbul: Alfa
- Rosenberg, D. (2003). *Dünya Mitolojisi, Büyük Destanlar ve Söylenceler Antolojisi*. (3. Baskı). (Çev. K. Akten, E. Cengiz, A. U. Cüce, K. Emiroğlu, T. Kenanoğlu, T. Kocayığit, E. Kuzhan, B. Odabaşı). İstanbul: İmge Kitabevi.
- Smith, J. M. H. (2015). *Roma'dan Sonra Avrupa, Yeni Bir Kültür Tarihi 500-1000*. (Çev. A. Fethi). İstanbul: Alfa Tarih.
- Steiner R. (1997). *Schiele*. (Çev. A. Antmen). İstanbul: ABC Kitabevi.
- Sezer, M. Ö. (2014). *Masallar ve Toplumsal Cinsiyet*. (4. Baskı). İstanbul: Evrensel Basım Yayın.
- Şenel, A. (2002). *Siyasal Düşünceler Tarihi*. (11. Baskı). Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Şenel, A. (2001). *İlkel Topluluktan Uygur Topluma*. (6. Baskı). Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Şenel, A. (2014). *Kemirgenlerden Sömürgenlere İnsanlık Tarihi*. (3. Baskı.) İstanbul:İmge Kitabevi.
- V. Şentürk L. (2012). *Analitik Resim Çözümlemeleri*. (1. Baskı). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Thompson, J. (2014). *Modern Resim Nasıl Okunur*. (Çev. F. C. Çulcu). İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Tunalı, İ. (1998). *Estetik*. (5. Baskı). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Tunalı, İ. (1996). *Grek Estetiği*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Tükel, U. Y. Arsal, S. (2014). *Sözden İmgeye Batı Sanatında İkonografi*. (1. Baskı). İstanbul: Kabalcı.
- Türel, O. (2015). *"Uzun" XIX. Yüzyılda Orta Avrupa, Bir Habsburg Üçlemesi*.(1. Baskı). İstanbul: Yordam Kitap.
- Urgan, M. (2015). *İngiliz Edebiyatı Tarihi*. (9. Baskı). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Uzundemir, Ö. (2010). *İmgeyi Konuşturmak, İngiliz Yazınında Görsel Sanatlar*. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.

- Vidal-Naquet P. (2012). *Homeros'un Dünyası*. (1.Baskı). (Çev. D. Çetinkasap). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Vodret, R. (2010). *Caravaggio. The Complete Works*. (Translations: Susan Ann White and Felicity Lutz for Sciptum, Rome). Silvana Editoriale Spa Cinisello Balsamo, Milan.
- Wilkinson, K. (2014). *Semboller ve İşaretler*. (3. Baskı). (Çev. S. Toksoy). İstanbul: Alfa Yayıncılık.
- Wölfflin, H. (2000). *Sanat Tarihinin Temel Kavramları*. 5. Baskı. (Çev. H. Örs). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Zizek, S. (2005). *Yamuk Bakmak*. (2. Baskı). (Çev. T. Birkan). İstanbul: Metis Yayınları.

e-Dergilerde Yer Alan Makale ve Bildiriler

- Aktulum, K. (2007). Faust ve Savaş. *Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi, Eğitim Fakültesi Dergisi*, 2
<http://efd.mehmetakif.edu.tr/arsiv/haziran2007/sonsayi/1-10.pdf>
(Erişim Tarihi: 02.10.2015)
- Alexson, K. (2013). Giorgione's Sleeping Venus: Function, Influences, and Inspiration. *Washington State University Pullman, Washington Advisor*: Maria De Prano
<https://cas.wsu.edu/ask/wp-content/uploads/sites/458/2013/05/Kendra-Alexson-Research-1.pdf>
(Erişim Tarihi: 30.04.2014)
- Altıntaş, O. (2014). Matisse'in Eserlerinde Oryantalizm. *İdil Dergisi*. 3 (11). ss.63-78
<http://www.idildergisi.com/makale/pdf/1393193629.pdf>
(Erişim Tarihi: 19.06.2015).
- Arıcı, O. (2010). Oresteia: Bir Modern Devlet ve Adalet Tartışması. *İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi, Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölüm Dergisi*. Sayı 17
<http://www.journals.istanbul.edu.tr/iutiyatro/article/view/1023011256>
(Erişim tarihi: 24.02.2015).

- Baskan, F. B. (2011). Canavardan Kız Kardeşe; Medusa Mitinin 20. YY. Kadın Şairleri Tarafından Tekrar Yazımı. *Ankara Üniversitesi, Dil Tarih ve Coğrafya Fakültesi, Batı Dilleri ve Edebiyatları Bölümü, II. Uluslararası Edebiyat ve Bilim -I Sempozyumu Bildirileri*. Ankara: Ankara Üniversitesi Dil Tarih ve Coğrafya Fakültesi Yayınları. No.407. 88-96.
(Erişim Tarihi: 18.08.2015)
- Baydar, V. (2013). Popüler Kültürde Mizojini. *Turkish Studies - International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*. Volume 8/151 Fall 2013, p. 151-165, ANKARA-TURKEY
http://turkishstudies.net/Makaleler/141439132_10BaydarVeysi-sos-151-165.pdf
(Erişim Tarihi: 05.28.2015)
- Bayraktaroğlu, A. M. Uğur, U. (2011). Portmodern Sinemada Filmlerarasılık Bağlamında Pastiş ve Parodi. *Süleyman Demirel Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi Hakemli Dergisi*. ART-E. 2011-07.
<http://dergipark.ulakbim.gov.tr/sduarte/article/view/1018002760>
(Erişim Tarihi: 29.01.2015)
- Bilhan, D. Ş. (2007). 19. Yüzyıl Avrupa Resminde Zaman Kavramının Anlamsal Değişimi. *Uludağ Üniversitesi, Eğitim Fakültesi Dergisi*, XX(1),17-33.
<http://dergipark.ulakbim.gov.tr/uefad/article/view/5000152354>
(Erişim Tarihi: 19.01.2014)
- Buri, M. E. (2007). Crimes of Passion: Rape and Abduction in Flemish Mythological Painting. 1600-1650.
(Erişim Tarihi: 27.09.2015).
- Britiany, D. (2014). Picasso's Susanna: A Modern Way of Looking. *Universty of Nebraska Lincoln*.
http://www.academia.edu/11930491/Picasso_s_Susanna_A_Modern_Way_of_Looking.
(Erişim Tarihi: 13.12.2014)
- Çalışkan H.M. (1992). Kralı Öldürmek: Bir Politik Trajedi Olarak Macbeth. *Dergipark. Tiyatro Araştırmaları Dergisi*. Cilt 10. Sayı 10.ss. 67-76
<http://ankara-univ.dergipark.gov.tr/tad/issue/11488/136883>
(Erişim Tarihi: 28.10.2015)

- Çeler, Z. (2012). 17. Yüzyıl Hollanda Toplumunu Ve Resim Sanatı Üzerine: Bakış, Üslup ve Yorumlama. *Galatasaray Üniversitesi İletişim Dergisi*. Sayı:16
iletisimdergisi.gsu.edu.tr/article/view/5000004766
(Erişim Tarihi: 12.02.2016)
- Dönmez, B. M. Kılınçer, Z. (2011). Müziğin Yunan Mitolojisi ve Batı Kültürü İçindeki Algılanışı. *İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi*. Cilt/Vol.1
Sayı/No.1.ss.101-113
<http://dergipark.ulakbim.gov.tr/inustd/article/view/1027000009>
(Erişim Tarihi: 23.09.2015)
- Ercan, C. A. (2013). Mitolojide Çocuk Katili Kadınlar: Lilith, Lamia, Medea. *Atatürk Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*. Sayı:5. ss.89-103
<http://www.atauni.edu.tr/mitolojide-cocuk-katili-kadinlar-lilith-lamia-medea>
(Erişim Tarihi: 05.12.2015)
- Ersen, N. L. (2010). Feminist Sanatın Kadın Sanatçılara Etkisi. Miriam Schapiro, Tracey Emin ve Andrea Dezsö Örnekleri Üzerinden Kadın Zanaatı/Sanatı. *Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Yedi, Sanat Tasarım ve Bilim Dergisi*. Sayı. 4.
<http://dergipark.ulakbim.gov.tr/yedi/article/view/5000087272>
(Erişim tarihi: 13.02.2015)
- Fırıncı, M. Zencirci, D. E. (2006). Gustav Klimt ve Beethoven Frizi. *Dokuz Eylül Üniversitesi Buca Eğitim Fakültesi Dergisi*. 20: 137-144.
<http://web.deu.edu.tr/befdergi/16.pdf>
(Erişim tarihi: 29.05.2015)
- İşman, S. A. (2014). Rönesans'tan 19. Yüzyıla Avrupa Resminde Antik Dünyanın Kadınları. *SDÜ Fen Edebiyat Fakültesi, Sosyal Bilimler Dergisi*. Aralık 2014, Sayı:33,153-170.
<http://docplayer.biz.tr/13775405-Ronesans-tan-19-yuzyila-avrupa-resminde-antik-dunyanin-kadinlari.html>
(Erişim tarihi:13.06.2016)
- Jacobi C. (2012). Sugar, Salt and Curdled Milk: Millais and Synthetic Subject.
<http://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/18/sugar-salt-and-curdled-milk-millais-and-the-synthetic-subject>

- Katar, M. (2007). Tevrat'ın Lut Kıssası Üzerine Bir Araştırma. *Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi* XLVIII, Sayı I, 57-76.
dergiler.ankara.edu.tr/dergiler/37/1138/13349.pdf
(Erişim tarihi:18.09.2014)
- Kazancı, T. (2010). Lekesiz Gebelik: Meryem'in Saflığının Teolojik ve Sanatsal Betimi. *Sanat Tarihi Yıllığı*. Sayı 22, Yıl 2010, 101-122.
<http://www.journals.istanbul.edu.tr/iusty/article/view/1023022503>
(Erişim tarihi: 07.06.2015)
- Kesirli, A. (2010). Kadın ve Melankoli: Carrie Filmi Üzerinden Bir İnceleme. *Yedi Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi*. Sayı: 4. Temmuz. 85.
<http://dergipark.ulakbim.gov.tr/yedi/article/view/5000087275>
(Erişim tarihi: 21.03.2015)
- Koçsoy, F.G. (2007). Psikoloji ve Yazın. *Doğu Anadolu Bölgeleri Araştırmaları Merkezi*. Cilt 5- Sayı 2.
<http://web.firat.edu.tr/daum/default.asp?id=82>
(Erişim Tarihi: 17.07.2015)
- Melikoğlu E. (2010). Yaşam ve Ölümün Eşiğindeki Vampir Yazar: La belle Dame Sans Merci: A Ballad. *İstanbul Üniversitesi, Dergipark*. Cilt 23, Sayı 2, ss. 93-104.
<http://www.journals.istanbul.edu.tr/iulitera/issue/view/1023001356>
(Erişim Tarihi: 13.06.2016)
- Neginsky, R. (2013). Salome: The Image of a Woman Who Never Was; Salome: Nymph, Seducer, Destroyer. *Cambridge Scholars Publishing, British Library*.
<http://www.cambridgescholars.com/download/sample/60341>
(Erişim Tarihi: 18.09.2015)
- Oktan, A. Küçükalkan, Y. (2013). Kadının Şeytani Kimyası: “Üçüncü Sayfa” ve “Kıskanmak” Filmlerinde Kadın Tipolojileri. *Doğu Batı Düşünce Dergisi*. Ankara: Doğu Batı Yayınları, Yıl.16, Sayı.64. ?
(Erişim Tarihi: 17.11.2014)

- Ötgün, C. (2009). Sanat Yapıtına Yaklaşım Biçimleri. *Gazi Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Dergisi*. ss.159-178
http://www.sanatvetasarim.gazi.edu.tr/web/makaleler/2_cebrail.pdf
(Erişim Tarihi: 16.07.2015)
- Özgenç, N. (2011). Dünden Bugüne Batı Resim Sanatında Kadın-Mekan İlişkisi. *Atatürk Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi*. Sayı:19. ss.89-96.
e-dergi.atauni.edu.tr/ataunigsfd/article/view/1025007074
(Erişim Tarihi: 09.03.2015)
- Özgenç, N. (2014). Sanatın Ciddiyeti Üzerine: 17. Yüzyıl Hollanda Resminde Gülme Eylemi. *Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi*. Sayı:11, 17-25
<http://acikerisim.deu.edu.tr/xmlui/bitstream/handle/12345/899/ozgenc.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
(Erişim Tarihi: 10.09.2014)
- Salman, D. (2012). Oscar Wilde’ın Salome Karakteri; Feminist mi Feminen mi?. *Uşak Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*. 5/1, 141-149.
<http://dergipark.ulakbim.gov.tr/usaksosbil/article/view/5000035890>
(Erişim Tarihi: 07.01.2015)
- Soydaş, H. (2014). Ortaçağ Romanı “Tristan’la Iseut’de” Mimetik Arzu. *Uluslararası Sosyal Araştırmaları Dergisi*. Cilt 7 Sayı 32,ss.173-184
http://www.sosyalarastirmalar.com/cilt7/sayi32_pdf/1dil_edebiyat/soydas_hakan.pdf
(Erişim Tarihi: 24.11.2015)
- Tangün, M. (2011). Shakespeare, Oyunlarındaki Kadın Karakterlerini Yüceltiyor mu? Yeriyor mu?.
www.journals.istanbul.edu.tr/iutiyatro/article/viewFile/1023011260/1023010521
(Erişim Tarihi: 09.05.2015)
- Taşdelen P., Koca C. (2015). Viktorya Dönemi İngiltere’inde Kadın Bedeni Politikaları ve Kadınların Spora Katılımı. *Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*. Journal of Faculty of Letters Cilt/Volume 32 Sayı/Number1
<http://www.edebiyatdergisi.hacettepe.edu.tr/index.php/EFD/article/view/931>
(Erişim Tarihi: 07.01.2015)

- Tekin, A. (2006). Tanrıçalar ve Kadın Belleği. *Kadın Araştırmaları Dergisi*. Sayı.9.
<http://www.journals.istanbul.edu.tr/iukad/article/view/1023000378>
(Erişim Tarihi: 13.06.2015).
- Yiğit, R. İ. Donatan, S. Arıcı, O. Tanrıöver, M. Mordeniz, C. (Haz.) (2005). William Shakespeaere, Macbeth. *İstanbul: İTÜ Mezunlar Tiyatrosu, Seyyar Sahne*.
ss. 43-49
<http://web.itu.edu.tr/~kurtunm/macbeth/mpd.pdf>
(Erişim Tarihi: 09.03.2015).
- Umunç, H. (2007). Spencer'in Beden Alegorileri. *Akşit Göktürk'ü Anma Toplantısı*.
15-17 Mart 2006, Yazında ve Çeviride Beden, İstanbul: İstanbul Üniversitesi.
7-19
<http://www.idea.boun.edu.tr/LINKS/7.pdf>
(Erişim Tarihi: 03.05.2015).
- Üner, Ö. (2013). Türk Resminde Sembolist Eğilimler. *Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*. Sayı 7, ss.51-63
<http://mimarsinan.academia.edu/%C3%96zlem%C3%9Cner>
(Erişim Tarihi: 22.11.2014).
- Yavuzer, N. (2011). Perseus Kahramanlık Mitinin Arketipsel Sembollerle İncelenmesi.
İstanbul Ticaret Üniversitesi, Sosyal Bilimler Dergisi. Yıl:10, Sayı:19, 193-205.
<http://docplayer.biz.tr/5484305-Perseus-kahramanlik-mitinin-arketipsel-sembollerle-incelenmesi.html>
(Erişim Tarihi: 25.06.2014).
- Yelözer, S. (Der.) (2013). Fatmagül Berktaş ile Analık Hukukundan Babalık Hukukuna Geçiş. *İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Klasik Filoloji Bölümü Seminerleri*.
<http://kadinlarinkurtulusu.org/fatmagul-berktay-ile-analik-hukukundan-babalik- hukukuna-gecis/>
(Erişim Tarihi: 11.12.2015).
- Yıldırım, M. (2014). Genç Rönesans Döneminde Tintoretto'nun Susanna ve İhtiyarlar Eserinin Sanat Eleştirisi. *Erciyes Sanat, Enstitü Dergisi*. Sayı:2
<http://erciyessanat.erciyes.edu.tr/article/view/1051000152>
(Erişim Tarihi: 03.04.2015).

Yüksek Lisans ve Doktora Tezleri

- Aydoğan, S. M. Ö. (2006). Kadın Bedeni Kurguları ve Temsiliyet: 1970 Sonrası Batı Sanatında Bedenlerini Kullanan Kadın Sanatçılar. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: Yıldız Teknik Üniversitesi.
- Çakırusta, A. (2006), Art Nouveau Bağlamında Kadın İmgesi, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Eser Metni, İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi.
- Çetin, A. (2011). 19. Yüzyıldan Günümüze Plastik Sanatlarda İmgelerin Temsiliyeti, Yayınlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi. İstanbul: Marmara Üniversitesi.
- Güler, N. (2008). Zeki Demirkubuz Sinemasında Kadın Temsilleri. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Ankara: Ankara Üniversitesi.
- Gülmez, D. (2011). Ortaçağ'da Kadın Örgütleri. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Ankara: Ankara Üniversitesi.
- Gündüz, A. (2010). Metinden Oyunculuğa Biçem Arayışları: Medea ya da Öteki. Yayınlanmamış Sanatta Yeterlilik Tezi. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi.
- Karasu, F. (2006). Resimde Çıplak Gövdeyi Algılama Bağlamı Olarak Mekan. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Adana: Çukurova Üniversitesi.
- Kazanç, N.A. (2014). Gustav Klimt ve Alfons Maria Mucha Resimlerinde Kadın İmgesinin Gelişimi. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi Ankara: Ankara Üniversitesi
- Mutluer, O. (2008). Yeni Yönelimler Çerçevesinde Kara Film. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Ankara: Ankara Üniversitesi.
- Yılmaz, B.S. (2010). Troia Savaşı ve Laocoon Mitosunun Avrupa Resim Sanatına Etkileri (Laocoon Mitosu Üzerine Uygulamalar). Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Çanakkale: Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi
- Yüksel, E. (2006). Yılmaz Güney Sinemasında Kadın İmgesi. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Ankara: Ankara Üniversitesi.