

T.C  
MİMAR SİNAN GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ  
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ  
RESİM ANASANAT DALI  
RESİM PROGRAMI

SEMBOİZM'DE FEMME FATALE / ÖLÜMCÜL KADIN TEMASI

Sanatta Yeterlik Eser Metni

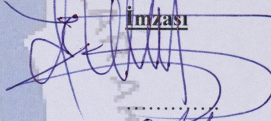
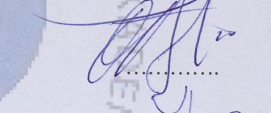
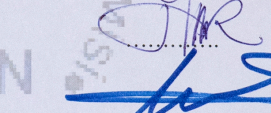
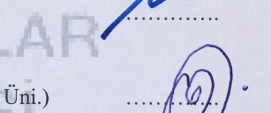
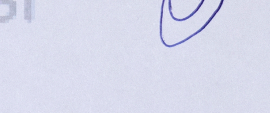
Hazırlayan:  
Pelin ÖZGÖCEN EGELİ

Danışman:  
Prof. Kemal İSKENDER

İSTANBUL 2020

## JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAY SAYFASI

Pelin ÖZGÖÇEN'in, "**SEMBOİZM'DE FEMME FATALE / ÖLÜMCÜL KADIN TEMASI**" başlıklı Eser Metni **07.04.2020** tarihinde aşağıda isimleri bulunan jüri üyeleri tarafından değerlendirilerek, MSGSÜ Lisansüstü Eğitim-Öğretim Yönetmeliği'nin ilgili maddeleri uyarınca, Resim Anasanat Dalında Sanatta Yeterlik Eser Metni olarak kabul edilmiştir.

	<u>Ünvanı - Adı Soyadı</u>	<u>İmzası</u>
Tez Danışmanı	: Prof. Kemal İSKENDER (TİK)	
Üye	: Prof. Ömer Yiğit ARAL (TİK)	
Üye	: Doç. S. Özlem ÜNER (TİK)	
Üye	: Prof. Meliha TÜZÜN (Trakya Üni.)	
Üye	: Doç. Dalida ÖZBAY (Tekirdağ N.K. Üni.)	

  
Prof. F. Refika TARCAN  
Enstitü Müdürü

## İÇİNDEKİLER

	<u>Sayfa No</u>
<b>ÖNSÖZ</b> .....	ii
<b>ÖZET</b> .....	iv
<b>SUMMARY</b> .....	vi
<b>KISALTMALAR LİSTESİ</b> .....	viii
<b>RESİMLERİN LİSTESİ</b> .....	ix
<b>1. GİRİŞ</b> .....	1
<b>1.1. Çalışmanın Amacı</b> .....	1
<b>1.2. Çalışmanın Kapsamı</b> .....	2
<b>1.3. Çalışmanın Yöntemi</b> .....	3
<b>2. SEMBOLİZM NEDİR?</b> .....	4
<b>2.1. Sembolizm'in Anlamı ve Tanımı</b> .....	5
<b>2.2. 14.-19. yy. Arası Sembolizm Kullanımı</b> .....	10
<b>2.3. 19. yy. Resminde Sembol Kullanımı ve Sembolizm</b> .....	48
<b>3. SEMBOLİZMDE FEMME FATALE (ÖLÜMCÜL) KADIN TEMASI</b> .....	58
<b>3.1. Femme Fatale Kadın Teması ve Gustave Moreau</b> .....	63
<b>3.2. Ahlakçı Bir Yaklaşımla Ele Alınan Femme Fatale Kadın Teması</b> .....	88
<b>3.3. Ölüm, Doğa, Aşk Temalarıyla ele alınan Femme Fatale Kadın Teması</b> 102	
<b>3.4. Romantik Yaklaşımlar, Doğa ve Kasvet Temasıyla Ele Alınan Femme Fatale Kadın Teması</b> .....	145
<b>3.5. Erotizmi ve Cinselliği Ön Plana Çıkarılarak Ele Alınan Femme Fatale Kadın Teması</b> .....	159
<b>4. SEMBOLİST RESİM SANATININ RESİMLERİME KATKILARININ DEĞERLENDİRİLMESİ</b> .....	173
<b>5. SONUÇ</b> .....	185
<b>KAYNAKÇA</b> .....	191
<b>ÖZGEÇMİŞ</b> .....	199

## ÖNSÖZ

19. yüzyıl sonlarında Fransa’da ortaya çıkarak tüm sanat dallarında etkili olan Sembolizm Akımı, insanın duyu dünyasını anlamaya yönelik ve onun derinliklerine inmeyi amaçlayan yapısında sembollerin ortak dilini kullanır. Sembolistler için insan bedeni ve kadın figürü, anlatımlarının temelini oluştururken, görünenin ardında farklı bir gerçeğin de anlatılmasına olanak verir.

Sembolist resimde görülen kadın figürlerinde kullanılan *Femme Fatale* (ölümcül) kadın teması önemli bir yere sahiptir. Sembolist yaklaşım içerisinde imgeler, duyu dünyası ile algılanan gerçekler ve hayal yardımıyla zenginleştirilirken, ölümcül kadın kavramının işaret ettiği tehlikeler, farklı temalarda resmedilen kadın ögesi üzerinden anlatılır.

Sembolist sanatçıların sanatlarının temeline seçtikleri kadın temasının, resimlerimle kurduğum bağ doğrultusunda, konunun derinlemesine incelenmesi resimlerim için yeni ve farklı veriler elde etmemi sağlamıştır.

Araştırmada, yöntem olarak Sembolist sanatçıların örnekleri incelenirken, ölümcül kadın temasının ele alış biçimlerinde farklılık gösteren üslupların gruplara ayrılarak incelenmesi yoluna gidilmiştir.

Yapılan araştırmalar doğrultusunda bilimsel araştırma yöntemlerini benimseyen bu tez, sanat tarihinden örneklerle anlatıma ağırlık verirken, yazılan kitap ve makaleler değerlendirilmiş, yapılan araştırmalar incelenerek değerlendirilmiştir.

Yapılan bu çalışmada, bu tezin oluşmasında benimle birikimini paylaşarak

sağladığı sonsuz katkılar için başta Prof. Kemal İskender olmak üzere, bana her konuda destek olan Prof. Yiğit Aral'a, tezin aşamalarındaki her türlü katkısı için Doç. Özlem Üner'e ve Gülnur Kurap'a çok teşekkür ederim.



## ÖZET

19. yy. sonlarında Fransa, Rusya ve Belçika'da şiir ve resim alanında ortaya çıkan Sembolizm Akımı daha sonra diğer ülkelere yayılarak tüm sanat dallarında etkin olmuştur.

İnsan duygu ve izlenimlerini ön planda tutan Sembolizm Sanat Akımı, Realizm ve Natüralizm'e tepki olarak ortaya çıkmıştır. Realizm ve Natüralizm akımlarının gerçekçi yaklaşımlarına karşı, temellerini Romantizm'in mistisizminden alan Sembolizm Akımı, ruhsallığı, düşünceyi ve rüyaları yansıtmayı kendine temel edinmiştir. Aynı zamanda dönemin hızla endüstrileşen ortamında değişime ayak uydurmaya çalışan toplumun psikolojik bir tepkisi olarak tepki olarak ortaya çıkmıştır.

Sembolizm dış dünya ve insan duyguları arasında oluşturmaya çalıştığı bu köprüde insan bedenini ve kadın figürlerini tema olarak ele alır.

Sembolizm, 19. yy. ın ikinci yarısında ağırlıklı olarak resimlerde sembol kullanımıyla karşımıza çıkan bir akımdır. Ancak bir eserin Sembolizm Akımı içine dahil olması için eserde direkt olarak sembol kullanımı olması gerekmez. Sembolist eserleri incelediğimizde sanatçıların rüya, mitos gibi konuları ele alış biçimiyle, bize sembolü direkt olarak kullanmaksızın bir eserin Sembolist sanat sınırları içerisine nasıl dahil olunabileceğini göstermektedir.

Resim alanındaki öncüleri arasında, Dante Gabriel Rozetti, Gustave Moreau, Gustav Klimt, Odilon Redon, Pierre Puvis de Chavannes, Jan Toorop, Giovanni Segantini, Arnold Böcklin, Fernand Khnopff, Paul Gauguin, Félicien Ropes, Edvard Munch gibi isimleri sayabiliriz. Sembolist sanatçılar resimlerinde insan bedenini ve özellikle kadın figürünü ustaca kullanarak ruhsallığın duyu

dünyasındaki imgelerini somutlaştırmışlardır.

Sembolist resimde görülen kadın figürlerinde kullanılan “Femme Fatale” (ölümcül) kadın teması önemli bir yere sahiptir. Sembolist yaklaşım içerisinde imgeler, duyu dünyası ile algılanan gerçekler ve hayal yardımıyla zenginleştirilirken, ölümcül kadın kavramının işaret ettiği tehlikeler, farklı temalarda resmedilen kadın ögesi üzerinden anlatılır. Buna bağlı olarak ortaya çıkan karamsarlık, hüznün, yalnızlık, ölüm, doğa, aşk, kasvet, erotizm gibi öğeler ölümcül kadının en belirgin özelliklerinden bazılarını oluşturmaktadır.

Sembolist sanatçıların resimlerinde karşılaştığımız ölümcül kadınlar, kimi zaman mitolojik kökenli sembollerle, kimi zaman hayvan ya da çiçek figürleriyle betimlenirken, kimi zaman da aşk ya da cinselliğiyle baştan çıkaran kadın temalarıyla karşımıza çıkmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Sembolizm, Femme Fatale Kadın, Figür, Resim.

## SUMMARY

The Symbolism movement which originated in France, Russia and Belgium, in the late nineteenth century first in poetry and painting, over time expanded to other regions, gaining dominance in all fields of the arts.

Symbolism, which puts emotions and impression of individuals largely emerged as a reaction to Realism and Naturalism. In opposition to the realist approach held by Realism and Naturalism; Symbolism -- which has roots in the mysticism of Romanticism - integrated spiritualism, thought and reflection of dreams into its fundamental core. At the same time, it emerged as a psychological reaction of society, which at the time struggled to adapt to changes that came with an era of fast-paced industrialization.

The human body and the female figure are a ubiquitous theme in Symbolism, as the movement attempts to bridge the gap between the external world and human experience of emotion.

Symbolism as an artistic movement started in the second half of the nineteenth century predominantly in paintings, where symbols were used to denote ideas. However, for a work of art to be associated with Symbolism, the direct use of symbols is not always necessary. When we examine paintings considered to be part of the Symbolism movement, we often encounter works where artists have chosen expressed ideas on motifs such as dreams and myths without reverting to the use of any symbols, and still remained within Symbolism.

In painting, the leading symbolist painters include Dante Gabriel Rozetti, Gustave Moreau, Gustav Klimt, Odilon Redon, Pierre Puvis de Chavannes, Jan

Toorop, Giovanni Segantini, Arnold Böcklin, Fernand Khnopff, Paul Gauguin, Félicien Rops and Edvard Munch. Symbolist painters have used the human body, and particularly the female body, masterfully to concretify the images of spirituality in the world of emotions.

In Symbolist art, the *Femme Fatale* archetype occupies an important space. Impressions within the Symbolist approach are enriched through perceived reality and imaginers; while the dangers posed by the *Femme Fatale* are depicted through the use of the female element in different settings. Aspects of despair, sadness, loneliness, death, nature, love, ennui and eroticism which arise in relation to this are the most prominent aspects of the *Femme Fatale*.

The *Femmes Fatale* we encounter in Symbolist paintings are depicted at times through symbols that have roots in mythology and at other times through animal or flower figures, or through the theme of the woman who uses her powers of love and sexuality for seduction.

Key Words: Symbolism, Femme Fatale Woman, Figure, Painting

## KISALTMALAR LİSTESİ

A.e: Aynı eser

Y.y: Yüzyıl



## RESİMLERİN LİSTESİ

<b>Resim 2.1</b> Jan van Eyck, Yargıç Rolin, Bakire ve Çocuk, (Chancellor Rolin with Virgin and Child), 66 x 62 cm, 1435, Ahşap üzerine yağlıboya.....	12
<b>Resim 2.2</b> Holbein, Elçiler, (The Ambassadors), 207 x 209 cm, 1533, Ahşap Üzerine Yağlıboya .....	12
<b>Resim 2.3</b> Holbein, Elçiler, (The Ambassadors), Detay .....	14
<b>Resim 2.4</b> Albrecht Dürer, Keçiye Ters Binen Cadı, (Witch Riding Backwards On A Goat), 20 x 32 cm, 1500 , Ahşap Baskı.....	19
<b>Resim 2.5</b> Hans Baldung, Büyülenmiş Damat, (The Bewitched Groom), .....	20
<b>Resim 2.6</b> Piero di Casimo, Simonetta Vespucci'nin Portresi, (Portrait Of Simonetta Vespucci), 57 x 42 cm, 1490, Ahşap Panel üzerine Tempera.....	22
<b>Resim 2.7</b> Sandro Boticelli, Venüs'ün Doğuşu, (The Birth Of Venüs),.....	23
<b>Resim 2.8</b> Giorgione, Pastoral Konser , (Pastoral Concert), 110 x 138 cm, 1509, Tuval Üzerine Yağlıboya .....	23
<b>Resim 2.9</b> Giorgio Vasari, Altı Toskanalı Şair, (Six Tuscan Poets), 132 x 131cm, 1544, Ahşap Panel Üzerine Yağlıboya.....	25
<b>Resim 2.10</b> Michelangelo Merisi da Caravaggio, Kertenkele Tarafından Isırılan Çocuk, (The Boy Bitten By A Lizard), 66 x 49.5 cm, 1593-94, Tuval Üzerine Yağlıboya .....	26
<b>Resim 2.11</b> Jean Honore Fragonard, Salıncak, (The Swing), 62 x 81 cm, 1767, Tuval Üzerine Yağlıboya.....	30
<b>Resim 2.12</b> Giovanni Paola Panini, Roma Forumu, (The Roman Forum), .....	33
<b>Resim 2.13</b> Jacques Louis David, Horaslar'ın Yemini , (The Oath of The Horatii), 330 x 425 cm, 1784, Tuval Üzerine Yağlıboya.....	35
<b>Resim 2.14</b> Eugene Delacroix, İnsanlara Yol Gösteren Özgürlük (Liberty Leading People), 250 x 325 cm, 1830, Tuval Üzerine Yağlıboya.....	38
<b>Resim 2.15</b> Gustave Courbet, Sanatçının Atölyesi, (The Painters Studio), 359 x 598 cm, 1855, Tuval Üzerine Yağlıboya.....	43
<b>Resim 2. 16</b> Jean François Millet, Toplayıcılar, (The Gleaners), 84 x 112 cm, 1857, Tuval Üzerine Yağlıboya .....	45
<b>Resim 2.17</b> Paul Gaugin, Sermon'un Vizyonu , (Vision After The Sermon) , 72 x 91 cm, 1888, Tuval Üzerine Yağlıboya.....	56
<b>Resim 3.1</b> Eduard Manet, Olympia, 130.5 cm x 190 cm, 1863,Tuval Üzerine Yağlıboya .....	61
<b>Resim 3.2</b> Gustave Moreau, Herod'un Önünde Dans Eden Salome, (Salome Dancing Before Herod), 103.5 x 144 cm, 1876, Tuval Üzerine Yağlıboya .....	66
<b>Resim 3.3</b> Gustave Moreau, Görüntü, (The Apparition), 72 x 105 cm, 1876, Kağıt Üzerine Suluboya.....	67
<b>Resim 3.4</b> Gustave Moreau, Gustave Moreau, Herod'un Önünde Dans Eden Salome, (Salome Dancing Before Herod), Detay .....	69

<b>Resim 3.5</b> Gustave Moreau, Hapisteki Salome , (Salome At The Prison), 40 x 32 cm, 1873, Tuval Üzerine Yağlıboya.....	71
<b>Resim 3.6</b> Gustave Moreau. Dövmeli Salome, (Tattooed Salome), 92 x 60 cm, 1876, Tuval Üzerine Yağlıboya .....	72
<b>Resim 3.7</b> Gustave Moreau, Bahçedeki Salome , (Salome İn The Garden), 72 x 40 cm, 1878, Kâğıt Üzerine Suluboya.....	74
<b>Resim 3.8</b> Gustave Moreau, Atlar Tarafında Parçalanan Diomedes , (Diomedes Devoured by Horses), 138.5 x 84.5 cm, 1865, Tuval Üzerine Yağlıboya.....	76
<b>Resim 3.9</b> Gustave Moreau , Prometheus, 205 x 122 cm, 1868, Tuval Üzerine Yağlıboya .....	78
<b>Resim 3.10</b> Gustave Moreau, Oedipus ve Sphenks , (Oedipus And The Sphinks), 206 x 104 cm, 1864, Tuval Üzerine Yağlıboya .....	80
<b>Resim 3.11</b> Ingre, Jean-Auguste-Dominique, Oedipus ve Sphenks, (Oedipus and the Sphinx), 105 x 87 cm, 1808, Tuval Üzerine Yağlıboya .....	81
<b>Resim 3.12</b> Giovanni Batista Piranesi, Piranesi Albümü'nden Urne, ( Urn from Piranesi Album) , 19. yy., Kağıt üzerine Baskı .....	83
<b>Resim 3.13</b> Gustave Moreau, Pasiphaë, 195 x 91 cm, 1880, Tuval Üzerine Yağlıboya .....	86
<b>Resim 3.14</b> Gustave Moreau. Europa, 175 x 130 cm, 1868, Tuval Üzerine Yağlıboya .....	87
<b>Resim 3.15</b> Dante Gabriel Rosetti, Annie Millerın Portresi, (Portrait Of Annie Miller), 26.7 x 21.5 cm, 1860, Kağıt Üzerine Karakalem.....	92
<b>Resim 3.16</b> Dante Gabriel Rosetti, Sarılı Kadın, ( Woman İn Yellow), 40.6 x 30.5 cm, 1863, Kağıt Üzerine Suluboya.....	92
<b>Resim 3.17</b> John Everet Millais, Ophelia , 76 x 112 cm ,1852,Tuval Üzerine Yağlıboya .....	93
<b>Resim 3.18</b> William Holman Hunt,Vicdanın Uyanışı, (The Awekening Conscience), 76 x 56 cm, 1853, Tuval Üzerine Yağlıboya.....	94
<b>Resim 3.19</b> William Holman Hunt, Kiralık Çoban, (The Hireling Shepherd), 50.5 x 45cm, 1851, Tuval Üzerine Yağlıboya.....	97
<b>Resim 3.20</b> William Holman Hunt, Kiralık Çoban, (The Hireling Shepherd), Detay .....	99
<b>Resim 3.21</b> Ford Madox Brown, Oğlunuzu Alın Bayım, (Take Your Son Sir), 70 x 38 cm, 1851, Tuval Üzerine Yağlıboya.....	100
<b>Resim 3.22</b> Jacek Malczewski, Thanatos II, 45 x 58 cm,1898, Tuval Üzerine Yağlıboya .....	105
<b>Resim 3.23</b> Jacek Malczewski, Thanatos I, 134 x 174 cm 1898, Tuval Üzerine Yağlıboya .....	106
<b>Resim 3.24</b> Jacek Malczewski, Simierc, Ölüm, (Simierc ,Death), 98 x 75 cm, 1902, Tuval Üzerine Yağlıboya .....	107
<b>Resim 3.25</b> Jacek Malczewski ,Otopotre, (Self-Portrait), 58 x 70 cm, 1903, Tuval Üzerine Yağlıboya.....	108
<b>Resim 3.26</b> Jacek Malczewski ,Kuru kafalı Otopotre, (Portrait With Skull), 100 x 70 cm, 1902, Tuval Üzerine Yağlıboya.....	111
<b>Resim 3.27</b> Gustav Klimt, Nuda Veritas, 252 x 55,2 cm, 1899, Tuval Üzerine Yağlıboya .....	113

<b>Resim 3.28</b> Gustav Klimt, Judith ve Holofernes I, 84 x 42 cm, 1901, Tuval Üzerine Yağlıboya .....	115
<b>Resim 3.29</b> Gustav Klimt, Judith ve Holofernes II, 181 x 70 cm, 1909, Tuval Üzerine Yağlıboya.....	116
<b>Resim 3.30</b> Edvard Munch, Hasta Kız, (Sick girl), 120 x 118 cm,Tuval Üzerine Yağlıboya .....	120
<b>Resim 3.31</b> Edvard Munch, Hasta Kızın Odasındaki Ölüm, (Death in the Room of the Sick Girl), 134.5 x 160 cm, 1893, Tuval Üzerine Yağlıboya .....	121
<b>Resim 3.32</b> Edvard Munch, Küller, (Ashes), 120 x 141 cm, 1894, Tuval Üzerine Yağlıboya .....	122
<b>Resim 3.33</b> Edvard Munch, Öpücük, (Kiss), 73 x 92 cm, 1885, Tuval Üzerine Yağlıboya .....	124
<b>Resim 3.34</b> Edvard Munch, Vampir, (Vampire), 91 x 109 cm, 1895, Tuval Üzerine Yağlıboya .....	126
<b>Resim 3.35</b> Edvard Munch, Madonna, (Loving Woman), 91 x 70 cm, 1894, Tuval Üzerine Yağlıboya.....	128
<b>Resim 3.36</b> Gustav Klimt, Pallas Athena, 75 x 75 cm, 1898, Tuval Üzerine Yağlıboya .....	131
<b>Resim 3.37</b> Edvard Munch, Ölüm ve Bakire, (Death And The Maiden), 128 x 86 cm, 1893, Tuval Üzerine Yağlıboya .....	132
<b>Resim 3.38</b> Edvard Munch, Kıskançlık, (Jealousy), 66 x 100 cm, 1895, Tuval Üzerine Yağlıboya.....	134
<b>Resim 3.39</b> Edvard Munch, Kadının Üç Evresi, (Three Stages of Woman), 1894-95, 164 x 250 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya .....	136
<b>Resim 3.40</b> Edvard Munch, Marat'ın Ölümü (Death of Marat), 150 x 200 cm, 1907, Tuval Üzerine Yağlıboya.....	138
<b>Resim 3.41</b> Edvard Munch, Hayatın Dansı, (Dance Of Life), 49 x 75 cm, 1899, Tuval Üzerine Yağlıboya .....	141
<b>Resim 3.42</b> Jean Delville, Şeytanın Hazinesi, (Treasures of Satan), 1895, 258 x 268 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya.....	147
<b>Resim 3.43</b> Fernand Khnopff, Kalbim Geçmiş İçin Ağlıyor, (My Heart Cries for the Past), 1889, 25.5 x 14,5 cm, Kâğıt üzerine pastel.....	151
<b>Resim 3.44</b> Fernand Khnopff, Tenis ve Hatıralar (Lawn Tennis or Memories), 127 x 200 cm, 1889, Marufle edilmiş kağıt ve pastel.....	153
<b>Resim 3.45</b> Fernand Khnopff, Marguerite Khnopff'un "Tenis ve Hatıralar" resmi için çekilen fotoğrafları, 1759-1761 .....	153
<b>Resim 3.46</b> Fernand Khnopff, Nemesis, 41.8 x 12.5 cm, 1895, Karton üzerine pastel ve suluboya .....	155
<b>Resim 3.47</b> Fernand Khnopff, Yvone Suys'un Portresi, (Portrait Of Yvone Suys), 72 cm x 48 cm,1890, Duralit Üzerine Yağlıboya .....	157
<b>Resim 3.48</b> Fernand Khnopff, Sphenx ve Caresses, (Sphinx and Cerasses), 50.5 x 151 cm, 1896, Tuval Üzerine Yağlıboya .....	158
<b>Resim 3.49</b> Antoine Wiertz, Kitap Okuyan, (The Reader of Novels), 125 x 157 cm, 1853, Tuval Üzerine Yağlıboya.....	161
<b>Resim 3.50</b> Felicien Rops, Pornokrates, 75 x 45 cm, 1878, Kağıt Üzerine Aquarel ve Pastel.....	162
<b>Resim 3.51</b> Franz Von Stuck, Lucifer, 161 x 152 cm, 1890, .....	165

<b>Resim 3.52</b> Franz Von Stuck , Günah, (The Sin), 124 x 95 cm, 1893,.....	166
<b>Resim 3.53</b> Franz von Stuck, Adem ve Havva,Adam and Eve, 98 x 93 cm, 1920, Tuval Üzerine Yağlıboya .....	168
<b>Resim 3.54</b> Albert Dürer, Adem ve Havva, Adam and Eve, 25 x 20 cm, 1504, Gravür Baskı.....	170
<b>Resim 3.55</b> Franz von Stuck, Sphenks'in Öpüşü, (The Kiss of the Sphinks), 162.5 x 145 cm, 1895, Tuval Üzerine Yağlıboya .....	171
<b>Resim 4.1</b> Pelin Özgöcen Egeli, İç içe, 42 x 32 cm, 2017, Tuval Üzerine Yağlıboya .....	174
<b>Resim 4.2</b> Pelin Özgöcen Egeli, Kırmızı Kadın, 180 x 130 cm, 2019, Tuval Üzerine Yağlıboya .....	175
<b>Resim 4.3</b> Pelin Özgöcen Egeli, Çiçekli Kadın, 60 x 60 cm, 2017 Tuval Üzerine Yağlıboya .....	177
<b>Resim 4.4</b> Pelin Özgöcen Egeli, Yeşil Ayna, 60 x 60 cm, 2016, Tuval Üzerine Yağlıboya .....	180
<b>Resim 4.5</b> Pelin Özgöcen Egeli, Bakış, 100 x 70 cm, 2017, Tuval Üzerine Yağlıboya .....	181
<b>Resim 4.6</b> Pelin Özgöcen Egeli, Sarmaşık 3, 116 x 89 cm, 2016, Tuval Üzerine Yağlıboya .....	182
<b>Resim 4.7</b> Pelin Özgöcen Egeli, Ayna Ayna, 180 x 130 cm, 2016, Tuval Üzerine Yağlıboya .....	184

## 1. GİRİŞ

### 1.1. Çalışmanın Amacı

Sembolizm Sanat Akımı, 19. yy. da Fransa'da şiir sanatında ortaya çıkarak hızla yayılmış ve başta resim olmak üzere neredeyse tüm sanat dallarında etkin olmuştur. 19. yy. da sanat akımlarının ortaya çıkışında etkili olan toplumsal ve kültürel olaylar ele alınarak bu dönemin Sembolizm üzerindeki etkileri incelenecektir.

Sembolizm sanat hareketi içinde kadın figürünün önemi büyüktür. Çünkü Sembolizm'in özünü oluşturan kavramlar, kadın figüründe ifadesini bulmaktadır. Sembolizm, hüznün, biraz narsisizm, anksiyete, yalnızlık, kuşku, cevap arayan sorular gibi kavramları irdelerken, belirlediği çözümleri her zaman kadının güzelliği, duruluğu ve duygularıyla birleştirmez. Sembolizm dişiliğiyle erkeğin gücü ve hayatı için tehlike oluşturan kadın olgusunu, betimlemeleriyle çeşitlendirdiği ölümcül kadına dönüştürür. Toplumun genel ahlak kuralları için de tehdit oluşturan ölümcül kadın, cinsel cazibesini yok edici güçleriyle birleştirmiştir.

Bu çalışma dönemin sanatında oldukça büyük etkilere sahip olmuş olan Sembolizm Akımını'nın en önemli temalarından biri olan *kadın* temasını inceleyerek, onun içinde geniş bir yer tutan *ölümcül kadın* kavramını ayrıntılı bir şekilde ele almayı amaçlamaktadır.

## 1.2. Çalışmanın Kapsamı

Sembolizm Akımı, ortaya çıkışından itibaren tüm sanat dallarında etkili olmuştur. Öncelikle resim alanında pek çok değerli sanatçı Sembolist akım içinde var olarak başyapıtlar üretmişlerdir.

Çalışma, kapsam olarak yüzyıl sanatına bu denli büyük ölçüde katkısı olmuş Sembolizm sanatına değinecek ve Sembolist sanatın genel bakış açısını anlatacaktır. Daha sonra Sembolist sanatçıların ölümcül kadın teması işlenen başyapıtlarına, bu başyapıtları yaratma süreçlerinde etkilendikleri diğer sanat akımları anlatılarak yer verilecektir. Eserlerin genel karakteristik özellikleri örnekler üzerinden incelenecektir.

Toplumsal ve kültürel olayların hızla değiştiği 19. yy. da temel kavramlarından biri çöküş ve yozlaşmadır. Bu yozlaşma kavramı pek çok olguyu beraberinde getirdi. Değişen yeni kavramlar sonucunda sanatçıların kendilerine konu olarak yalnızlık, melankoli, hüznün, doğa aşk, cinsellik gibi öğeleri seçerek sanatlarının merkezine taşıdılar. Tüm bu temaların ortak noktası ve sanatçıların konuları ele alış biçimlerinde öne çıkan bir tema olarak ölümcül kadın figürü vardır. *Ölümcül kadın* teması sanatçıların eserlerinden örnekler verilerek ayrıntılı bir biçimde incelenecektir.

Çalışmanın son bölümünde *Ölümcül Kadın* teması kullanan sanatçıların eserleri ve bakış açısıyla, kendi eserlerim arasında kurulan bağ örnekler üzerinden anlatılacaktır.

### **1.3. Çalışmanın Yöntemi**

Yaptığım araştırmalar doğrultusunda geliştirdiğim çalışmaların bilimsel bir yöntemle incelenmesini ele alan bu tez, bu konuda yapılan araştırmaların incelenmesi, yazılan makale ve kitapların değerlendirilmesini yöntem olarak benimser.

Sembolizm sanatında yapacağım araştırmaların kütüphane çalışmasından elde ettiğim kaynak kitaplar ve internet üzerinden araştırılan akademik kütüphane ve müzeler çalışmanın temelini oluşturmaktadır.

## 2. SEMBOLİZM NEDİR?

Sembolizm ve imgelem dünyasının zenginliği söz konusu olduğunda, *sembol* ögesinden bahsetmemiz gerekir. Kùltürlerin kökleri sembollere dayanır. Bayraklar, trafik ışıkları, matematiksel işaretler gibi ögeler sembollerden oluşur. İnsanların semboller olmadan iletişimi olmayacağı gibi, din, siyaset, sanat, edebiyat, ticaret ve bilimde semboller önemli bir temel oluşturur.

Sembolizm cinsiyet, etnik ve ulusal kimliklerin inşası ve taşınması için temel bir gerekliliktir. İnsanın anlam yaratması, bilgi sınıflandırması, duyguları ifade etmesi ve toplum düzeninin devam etmesi için sembol kullanılır. Sembolleri üretmek ve yorumlamak için gerekli olan, insanın görünen ile görünenin ötesindeki anlamı yorumlamaya yönelik güdüsüdür. Semboller, insan düşüncesi ve etkileşimi için temel oluşturması açısından psikoloji, felsefe, sosyoloji ve hatta ekonomi tarafından araştırılsa da, temelde antropoloji ve dil bilimi ile ilgilidir.

En basit anlamda sembol, kavramsal bir bağlantı veya algılanan benzerlik ve alışılmış veriler yoluyla başka bir şeyi temsil eden herhangi bir göstergedir. Sembolün iki farklı unsuru vardır; biri anlam, diğeri ise anlatımdır. *Anlam*, düşünsel olana ilişkin, *anlatım* ise bir kimsenin olana ilişkindir.

## 2.1. Sembolizm'in Anlamı ve Tanımı

Sembol kelimesi etimolojik olarak Yunanca *symblema* ve *ballein* eklerinin oluşturduğu *ymballein* kelimesinin fiil hali olan *symbolon* kelimesinden türemiştir ve birleştirmek, *bir araya getirmek* anlamına gelmektedir.<sup>1</sup>

Sembol sadece anlamı ile değil, bu anlamın ortaya konuş biçimiyle de var olmuştur. Sembolik anlatım ve genel olarak sembolik formlar tarih öncesi dönemlerden günümüze kadar farklı ifade biçimleri ile tarihte yer almıştır.

Her kültür, toplum, din, dil ve bilim, sembolün ışığında kendi farklı anlayışını geliştirirken, toplumların kendi ulusallıkları, resmi din ve siyasi anlayışları çerçevesinde şekillenen klasik sembollerin varlığından da söz etmek mümkündür. Toplumdaki tüm bireyler tarafından okunabilmesi açısından bu semboller aynı zamanda alegoriktir. Oysa doğal semboller, birden çok anlamı olması bakımından soyuttur. Bir sembolün formu değişse bile, bu sembolün ifade ettiği tek bir anlam olması bakımından tüm insanlığın ortak üretimidir.

İlk insanlar için büyü, korku inanç ve kutsallık çerçevesinde gelişen olguları, ve onların bu duygularla baş etmesinin bir biçimi olarak çizdikleri sembolleri mağara resimlerinde görürüz. Doğaya hükmetme güç ve tapınma duyguları ile birleşerek çizilen mağara resimlerinde betimlenen hayvan, ağaç, güneş dağ ve bunun gibi formlar sembolleştirmenin temelini oluşturur.

---

<sup>1</sup> *Sembol ve Sembolizm*. <https://www.encyclopedia.com/environment/encyclopedias-almanacs-transcripts-and-maps/symbol-and-symbolism>. Erişim tarihi: 11.03.2019

Eric From'un görüşüne göre sembol rastlantısal, geleneksel ve evrensel olarak üç farklı etkiden doğar. From'a göre insan, doğduğu andan itibaren algıladığı ve anlamaya çalıştığı bu çevrede semboller oluşturarak kendi dünyasını kurar. Bu tür semboller Eric From'a göre rastlantısal sembollerdir ve bilinçaltı ile ilgilidir.<sup>2</sup>

From tarafından geleneksel semboller olarak tanımlanan semboller ise, bir topluma ait olan ve o toplumun kültürel yapısıyla ilişkili olan sembollerdir. Bu semboller sadece gelenek ve inanç ile değil, toplum değerlerini oluşturan öğelerin tümüyle beslenerek ortaya çıkar. Örneğin Anadolu kültüründe gelinlik üzerine takılan kuşağın bekareti simgelemesi gibi. Kültürel birikimlerle buluşmuş semboller geleneksel sembollerdir. Evrensel semboller ise yüzyıllar boyunca süregelen ve tüm insanlığa mal olmuş sembollerdir ve alt yapısında kolektif bilincin temeli vardır.

Carl Gustave Yung'a göre, kişisel bilinçaltında daha derinlerde yer alan kolektif bilinç, kalıtımla kuşaktan kuşağa aktarılan bir düşünme biçimidir ve sembollerle algılamayı sağlar. Yung,1964 yılında kolektif bilincin sınırlarını, çizdiği evrensel arketipler ile ortaya koymuştur.

Sigmund Freud (1856-1939) sembolizmi, rüyalar, mitler ve masalların ışığında değerlendirir. Freud kişinin çocukluğuna ve bilinçaltında gizli kalmış cinsellik ve şiddet ile ilgili düşüncelerine bağlı olarak şekillenen bir sembolizmden bahseder.<sup>3</sup>

---

<sup>2</sup> ÜNER, Özlem (2013), "Türk Resminde Sembolist Eğilimler", M.S.G.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, Temmuz, (: 51-56)

<sup>3</sup> A.g.m., 52

Kültürel çerçevede incelendiğinde hemen her şey bir sembol olabilir. Yalnızca belli bir topluluk için anlamı olsa da, üzerinde anlaşmaya varılan belli bir araç olma ve bilgi taşıma özellikleriyle toplumda yerini alabilir. Bu anlamda dilin sembolikliğinden bahsetmek gerekir.

Dil olgusu, toplumların gelişim sürecinde sosyal, zihinsel, duygusal ihtiyaçlarının aktarımı doğrultusunda daha ileri iletişim ihtiyacı olarak ortaya çıkmıştır. Resim ve dil ile anlatım, ortaya çıkan iletişim ihtiyacının somut sembolleri haline gelmiştir.

Dil dışında, insanın sembolik davranışlarıyla geliştirdiği en önemli kültürel etkinlikler mitos ve sanattır. Masal, büyü, ve mitos deyince akla simgeler ve sembollerin yoğun kullanımıyla bütünleşmiş bir düşünce gücü gelmektedir. Mitlerin başlıca işlevi, insanoğlunun beslenme, evlilik, çalışma, eğitim, sanat, ilim gibi tüm ritüelleri ve tüm önemli eylemleri için örnek modelleri ortaya koymaktır.

Yaygın olarak tarihte kullanılan dini sembolleri, kültürel bağlamda ele almak gerekir. Aynı veya benzer semboller farklı kültürlerde farklı anlamlara gelebilir. Ya da aynı kültürün içerisinde tek bir sembol farklı anlamlara işaret edebilir. Örneğin yılan doğu kültüründe kötülüğü simgelemektedir, fakat aynı zamanda şifayı da temsil eder.

Hristiyanlıkta İsa'nın tasvirinde kullanılan İsa'nın kanı ve bedeni onun kutsallığına işaret ederken, Pagan kültüründe şarap ve ekmek yamyamlığın bir temsili olarak görülebilir.<sup>4</sup>

---

<sup>4</sup> M. CHARLES, - N. WHITE, *Elements in Luval Beliefs and Rituvals*, 30

Bir başka örnek ise Swastica (haç) figürüdür. Haç biçimi, Nazi Almanyası ile ilişkilendirildiği için Avrupa'nın ve Amerika Birleşik Devletleri'nin çoğu bölgesinde tabu hale gelmiştir. Ancak başka kültürlerde örneğin, Hinduizm, Budizm ve bazı yerli Amerikan dinlerinde olumlu çağrışımları olan kutsal bir semboldür. Sanskritçe'de orijinal adı *svasti* olan haç, Hint kültüründe şans, refah ve servet anlamlarını içeren yalınlığın simgesidir ve güneşi sembolize eder.<sup>5</sup>

Haç aynı zamanda Budizm kültüründe yine güneşi sembolize ederek bazı tapınakların girişini süslemiştir. Haç tasarımı bazı yerli Amerika kültürlerinde bazen tekstilde bir motif olarak, bazen de törenlerde dönen rüzgarların sembolü olarak, iyileştirici özelliği için kullanılan bir figür olarak karşımıza çıkmaktadır.<sup>6</sup>

*Kadın* sembolü ise pek çok farklı kültürde sonsuz bir çeşitlilikle kullanılan bir semboldür. Kadın ve erkek bedeni sanat için antik çağlardan beri görsel birer malzeme olmuşlardır. Kadının doğurganlığı, anneliği ve cinsiyet ilişkileri antik dönem tasvirlerinde görülen yaygın konulardandır.

Kadın figürünün ele alındığı ilk örneklerden biri, paleozoik bir heykel olan *Wilendorf Venüsü*'dür. (m.ö 28.000-25.000). Bu figür, sembolik ve kavramsal bağlamda kadın doğurganlığını temsil etmektedir. Bütün ilkel kültürlerin doğal sembolizm anlayışı, üreme kavramını kadın organı ve kadın doğası ile özdeşleştirmiştir.

Antik Çağlarda karşımıza çıkan bir diğer örnek, doğum ve kadın şifacılar ile ilişkilendirilen antik Budist Hint tanrıçası figürü olan *Hariti* figürüdür ve çocuklar tarafından çevrelenmiş bir şekilde betimlenir. *Venüs*'ün ve *Hariti*'nin

---

<sup>5</sup> Alva William STEFFLER, *Symbols of The Christian Faith*, 84-85

<sup>6</sup> P. RUDIGER - K. GROSS, *Translation of Cultures*, 166,168

betimlemelerinde vurgulanan göğüs, doğurganlık ve anneliğin bir sembolü olarak tasvir edilmiştir.

Antik sanatta kadın ve erkeğe biçilen gündelik hayata dair roller, cinsiyetin sembolik öğelerle temsil edilmesinden daha az öneme sahipti. Bu bağlamda cinsiyet nitelikleri, karşımıza tanrıların, tanrıçaların ve mitolojik figür betimlemeleriyle çıkmaktadır. Söz konusu betimlemeler insanüstü özellikleri yücelten bir işleve sahiptir. *Athena*, *Afrodit* ve *Nike* gibi tanrıçaların üstünlüklerini vurgulamak için kimi zaman aynı anda hem erkek hem kadının nitelikleri birleştirilerek tasvir edilmiştir. Roma'da heykel, rölyef ve sikkelerinde imparatoriçe figürleri, tanrıçalar ile özdeşleşen semboller ile temsil edilirken, cinsiyetlerine özgü erdemleri de yansıtılmaktadır. Roma sanatında kadın figürünün adalet, erdem ya da bilgelik ve zafer gibi kavramlarla ele alındığı çok sayıda örnek bulunmaktadır.

Erkek egemen kültürlerin sanat örneklerine baktığımızda cinsiyet kavramının güç ve güçsüzlük, üstünlük, yardımseverlik veya kötü niyet gibi kavramlar üzerinden verildiğini görürüz. Bu konuda örnek olarak Milattan önce 1800 civarında Mezopotamya Tanrıçasının tasvir edildiği eski bir Babil rölyefi olan *Gece Kraliçesi*'ni verebiliriz. Bu örnekte betimlenen figürün aşk ve savaş tanrıçası *İshtar* ya da onun yeraltı dünyasının hâkimi olduğu düşünülen kız kardeşi *Ereskigal* olduğu düşünülmektedir. Bir başka görüş de söz konusu figürün Yahudi geleneğinde *Lilith* olarak bilinen şeytan *Lilitu*'nun tasviri olduğunu savunmaktadır. Bu ve bunun gibi çıplak kadın figürünün farklı örneklerini görebileceğimiz tasvirlerde, çağlar boyunca farklı kültürlerde kadın, kimi zaman cinsel gücüyle kimi zaman yakıcılık ve yok edicilik kavramlarıyla bağdaşan sembollerle ele alınmıştır.

Klasik sanatta ise erkek figürü güç, hâkimiyet ve sosyal statüsünü belirleyen tasvirler ile ele alınırken, bunun tersine kadının güzellik, evcimenlik gibi daha

pasif özelliklerinin ön plana çıkarıldığını görürüz. Bu konuda örnek olarak erkeğin bedeninin üstünlük ve otoriteyi temsil eden, idealize fizik özelliklerine sahip Yunan heykellerini verebiliriz.

## 2.2. 14.-19. yy. Arası Sembolizm Kullanımı

İnanç temasının hâkim olduğu Rönesans'ta toplum, soyut olanı somutlaştırarak ruhsal dünyanın derinliklerini anlama çabası içindedir. Bu çaba, kiliselerde karşımıza çıkan resimlerde kullanılan *İsa ve Tanrı* tasvirleri ile açıkça görülmektedir. Resmetmek yoluyla soyut kavramları, simgelerin yer aldığı betimlemelerle sunarak somut kavramlara dönüştürmeyi amaçlamak Rönesans bakış açısının temelini oluşturmaktadır. İsa ve tanrı tasvirleri dünyevi semboller ile bize sunulmaktadır. Betimlemelerde kullanılan sembollerle görünür olmayanı görülür hale getirme çabası, Tanrı'yı ve onun kutsallığını anlaşılır kılmak için kullanılırken bunun sonucunda ulaşılan gerçeklik yine duyu dünyasının etkisi ve gölgesi altındadır.

Tanrı ve İsa'yı etten ve kemikten bir insana dönüştürürken dönemin önemli kişilerin portreleri de tanrısallaştırarak ya da Tanrı ile bağ kuran semboller kullanılarak betimlenir. Azizler nasıl öldüklerine dair, hayatlarına ya da mucizelerine dair bazı sembollerle ya da belirli renklerle birlikte resmedilir. Tasvirlerde kullanılan semboller azizlerin ve diğer figürlerin kimliklerine dair bilgileri anlamamıza olanak tanımakta ve resimleri okunur kılmaktadır.

Sanat tarihinin içinde sembol kullanılan resimler, sonsuz bir çeşitlilikle karşımıza çıkmaktadır. Örneklerden yalnızca birkaçına bakarak fikir edinmemiz mümkündür.

Işığın ve sembollerin ruhsal çağrışımları kullanılarak tanrısallığın ön plana çıkarıldığı portre resimlerine örnek olarak Jan Van Eyck'ın, Yargıç Nicholas Rolin'i (1376-1462) resmettiği *Meryem, Çocuk İsa ile Rolin'in Portresi*'ni verebiliriz. (Resim 2.1).

1435 tarihli bu resimde Yargıç Rolin, doğrudan temasta olmadığı ama direkt olarak baktığı Meryem ve çocuk İsa'nın karşısında oturmaktadır. Bu sırada arka planda göksel bir melek tarçının Meryem'in başına konmak üzere bir tacı cennetten indirmesi betimlenmektedir. Bu, Rolin'in ruhsal farkındalık durumunda olduğunun bir işaretidir. Rolin'in sosyal statüsünü görünür kılan ve adanmışlığını sembolize eden bu resim, aynı zamanda Rolin'in dünyevi ve manevi olarak tanınmış bir yargıç olduğunu belgeler niteliktedir. Kullanılan sembolik formlar, görünenin ardındaki duyu dünyasına işaret eder ve maddenin gerçekliğinden daha öte ve zengin anlamlarla bize sunulur.<sup>7</sup>

---

<sup>7</sup> R. ROQUES - J. PELIKAN, *Pseudo-Dionysius the Areopagite the Complete Works*, 52



**Resim 2.1** Jan van Eyck, Yargıç Rolin, Bakire ve Çocuk, (Chancellor Rolin with Virgin and Child), 66 x 62 cm, 1435, Ahşap üzerine yağlıboya



**Resim 2.2** Holbein, Elçiler, (The Ambassadors), 207 x 209 cm, 1533, Ahşap Üzerine Yağlıboya

Rönesans resimlerinin içinde sembol kullanımı açısından önemli bir diğer örnek, Hans Holbein'ın *Elçiler* adlı eseridir. (Resim 2.2)

Fransız Büyükelçi Jean de Dinteville ve diplomat Georges de Selve'nin portresinden oluşan bu eser sanat tarihinde üzerinde en çok yorum yapılan eserlerdendir.

Resim tarihsel kapsamda VIII. Henry'nin yönetimindeki İngiltere'de yaşanan siyasi ve dini kargaşaların bir alegorisidir.

Eşyalarla dolu rafların önünde duran iki figürün yer aldığı bu resimde yakından baktığımızda rafta dünya maketi, aritmetik kitabı, ut, gibi günlük hayatta kullanılan objelerin yer aldığını görürüz. Yukarıdaki İkinci rafta ise astronomiyle ilgili objeler yer almaktadır. Raflarda yer alan obje grupları göksel ve dünyasal olarak ikiye ayrılmıştır.<sup>8</sup> (Resim 2.3)

---

<sup>8</sup> David CARRIER, *A Word Art History And Its Objects*, 4



**Resim 2.3** Holbein, Elçiler, (The Ambassadors), Detay

Pahalı ve gösterişli elbiselerinden varlıklı oldukları anlaşılan elçilerin kendinden emin ve özgüvenli duruşları ile tasvir edilmiş olmaları sayesinde üst sınıfa ait insanlar oldukları okunmaktadır.

Büyükelçilerin tasvirinde kullanılan detayların uygulanışı ve kullanım biçimleri Kuzey Rönesansının sembolist geleneğinin tipik bir örneğidir. Flaman ve Alman sanatçıların çoğunda gerçekçi bir anlatım dilinin içine yerleştirilen günlük hayatta kullanılan nesnelere, sembolik anlamlar verilerek kullanılmıştır.

Dinteville'nin hançeri ve De Selve'nin dirseğinin altındaki kitap, dini otoritenin sembollerine bir gönderme niteliğindedir. Dinteville'nin siyah ve

pembe saten renkli giysisiyle Fransız şıklığı içinde oluşu, aynı zamanda melankolik duygu durumunu da sembolize eder.

De Selve'nin kıyafetinin üzerinde yer alan desenler Fransiskenliği sembolize eder. Roma'dan ziyade Fransa ile ilgili politik yükümlülüklerine işaret etmektedir. Selve'nin elbisesinde yer alan desenlerin, Dintevelle'nin kolyesindeki motifle aynı oluşu ise iki arkadaşın aynı sosyal statüde oluşunu anlatmaktadır.

Raflarda duran astronomi, aritmetik, geometri ve müzik ile ilgili nesnelere Avrupa'yı yeniden şekillendiren geniş çaplı entelektüel değişiklikleri yansıtmaktadır.<sup>9</sup>

Astronomik araçlar gözlem ve hesaplama dayanan yeni bir bilimsel düşünceyi gösterir. Yine rafta yer alan ilahi, dini düşünceleri temsil ederken matematiksel nesnelere ve dünya ve aritmetik el kitabı öğrenme sayesinde genişleyen ufukları sembolize eder. Resimde yer alan tüm objelerin tek tek sembollerinin olmasının yanı sıra, bir bütün olarak değerlendirildiğinde objelerin tümü Rönesans döneminin aydınlanan ve değişen entelektüel yapısının özeti niteliğindedir.<sup>10</sup>

Entelektüel aydınlanmanın geliştiği altyapıda Avrupa'yı parçalayan politik bölünme, mezhepsel aykırılıklar olduğu düşünülürse nesnelere de okunması kolaylaşır. Sembollerden bazılarını bakacak olursak şöyledir :

---

<sup>9</sup> A.g.k., 4-6

<sup>10</sup> *The Ambassadors Secret*. <https://markcalderwood.wordpress.com/2014/06/13/the-ambassadors-secret/>. Erişim tarihi: 20.10.2019

Eldiven, üst sınıf tarafından giyildiği için lüksü ve zenginliği ifade eder.

Hançer, otoritenin sembolüdür. Madalyon, şeytanın kötülüklerini yenmeyi temsil eder. Solda gizli bir şekilde duran haç, kilisenin bölünmesini anlatırken, kopuk telli ut ahenksizliği ve uyumsuzluğu işaret etmektedir.<sup>11</sup>

Ressamın resmin en kritik yerine, en öne yerleştirdiği ve belirli bir bakış açısında durarak bakmayı gerektiren, ancak bu şekilde anlamlı bir şekilde görülen kafatası, *Anamorfik* formun en önemli örneklerindedir. *Anamorfik*, resmedilen nesnenin oranlarında büyütme, küçültme ve farklı deformasyonlar yaparak optik bir algı yaratmak anlamına gelir. *Anamorphis* kelime kökeni olarak, Yunanca *tekrar* anlamına gelen *ana* ile *biçim* anlamına gelen *morphe*'nin birleşiminden oluşur.<sup>12</sup>

Ölüm, hayatın geçiciliği, ölüp yok olmak kavramlarını benimseyen *Memento Mori* felsefesiyle beslenen *Vanitas* resimlerinde kurukafa figürü, direkt olarak ölümün sembolü olarak yer alır. *Memento Mori* Latince fani olduğunu hatırla demektir. İzleyiciye hayatın güzelliklerinin kalıcı olmadığını, zamanın akıp gittiğini ve her canlının hiçbir kaçış olmadan er ya da geç ölüm kavramıyla yüzleşeceğini anlatma çabasında olan *Vanitas* resimlerinde, vurguyu arttırmak amacı ile kurukafanın yanı sıra, bu resimde olduğu gibi sönmüş mum ve kum saati de sembol olarak kullanılır.<sup>13</sup>

---

<sup>11</sup> *Analyzing art, Symbols*. [https://en.wikiversity.org/wiki/Analyzing\\_art/Symbols](https://en.wikiversity.org/wiki/Analyzing_art/Symbols) Erişim tarihi : 12.01.2019

<sup>12</sup> Al SECKEL, *Masters Of Reception*, 10, 11

<sup>13</sup> *Memento Mori*. <https://dictionary.cambridge.org/tr/s%C3%B6zl%C3%BCk/ingilizce/memento-mori>. Erişim tarihi: 11.02.2019

Rönesans sanatının diğer örneklerini incelediğimizde sembol olarak kadın figürünün sıklıkla kullanıldığını görürüz. Bu dönemde kadının değişen sosyal statüsü ile birlikte sanatçılar için kadın teması önemli bir yere sahiptir.

Yazar ve düşünürlerinin bakış açısıyla değişen yeni bir kadın olgusundan bahsetmek mümkündür. Toplumda kadın figürüne karşı gelişen bu yeni bakış açısı, resimsel anlamda yüklenen değer ve birlikte anıldığı sembolleri de doğrudan etkilemesi bakımından önemlidir.

Fransız hümanist yazarlar, kadın olmanın ve çağdaş kültürde kadının rolünün sınırları çizerken, Aristoteles'in yaklaşımıyla mükemmel olmayan, erkeğin bir adım gerisinde algılanan kadın olgusu da artık geride kalmıştır. İtalyan Rönesans'ının önemli isimlerinden biri olan şair ve yazar Giovanni Boccaccio (1313-1375), eserlerinde kadını ele alış biçiminde güçlü rol modelleri oluşturmuş ve bu değişimin sınırlarını çizmiştir. Bununla birlikte Boccaccio, kadınların gücünün, erdemlerinin ve elde edebilecekleri değerlerin erkeklerinki ile eşdeğer olduğunu vurgulamıştır.

Kadının erdemine dikkat çeken bir diğer şair ve yazar Fransız Christine de Pisan olmuştur (1363-1430). Pisan, 1404 tarihli Bayramlar Şehri kitabında kadınların toplumdaki yeri ve önemini anlatarak değişen değerlere dikkat çekmiştir. Pisan'ın ardından Hollandalı yazar Erasmus Desiderus (1466-1536), İspanyol filozof Juan Lurs Vives (1492-1540) ve Alman yazar ve filozof Heinrich Cornelius Van Nettessheim (1486-1535) gibi dönemin önemli isimleri, yazılarında kadının değişen toplumdaki yeni yerinin ve gücünün altını çizmişlerdir.

Yazarların yücelttiği kadın ve onun gücü, bu dönemde ve sonrasında olumlu olduğu kadar olumsuz değerleri de sorgulattır. Kadının gücü, bu gücü gerektiğinde kötüye kullanma olasılığını da beraberinde getirir.

Yaşanan bütün bu değişimler, kadın figürünün toplumda değişen yerini belirleme ve bunu yineleme, dönemin erkek egemen bakış açısında kadın düşmanlığı, cadı avı gibi kavramların da bu dönemde yaygın olarak hâkim olmasına sebep olmuştur. Dönemin bakış açısında şekillenen yansımalarda, sanatçılar için şeytani kadın temasının ve sembolünün yeri ve önemi değişmiştir.

Rönesans ve Barok resim örneklerinde bu fikirlerin bir yansıması olarak kadın figürü, erkek figürüne göre daha geri plandadır ve erkeğin baskın bir konumda merkezde yer aldığı görülmektedir. Ortaçağ'dan beri cadılık kavramı kadın ile ilişkilendirilmiştir. Cadılığın erkek yerine kadın kimliğiyle özdeşleştirilmesinin temelinde kadın düşmanlığı olduğu kadar, geleneksel inançlar da yatmaktadır. Büyücülük ve cadılık kavramları görsel sanatlara sıkça konu edilmiştir.

Rönesans sanatında özellikle Kuzey Avrupa'da büyücülük popüler bir kavramdı. Albrecht Dürer'in (1471-1528) ya da Hans Baldung'un (1484-1545) gravürlerinde büyücü kadın figürlerinin örneklerini görmemiz mümkündür. (Resim 2.4-2.5)



**Resim 2.4** Albrecht Dürer, Keçiye Ters Binen Cadı, (Witch Riding Backwards On A Goat), 20 x 32 cm, 1500 , Ahşap Baskı



**Resim 2.5** Hans Baldung, Büyülenmiş Damat, (The Bewitched Groom),  
34 x 20 cm, 1544-45, Ahşap Baskı

Büyücü kadınların çıplak ya da yarı çıplak resmedildiği bu resimlerde kadınlar, çirkin ve doğa üstü güçleri olan figürler olarak tasvir edilmektedir.

Rönesans'ta görülen diğer kadın portrelerinin çoğunda ise kadın ve onun güzelliği belirli arketipler oluşturarak ve belirli sosyal roller yüklenerek ele alınmıştır. İtalyan Rönesans örneklerinde erkek portrelerinin erkeğin mesleğini ve sosyal statüsünü tanımlayan anlatım dili, kadın portrelerinde kişinin direkt tasvirinden daha öte sembolik anlamlarla karşımıza çıkmaktadır.

Dolaylı anlatımların semboller üzerinden verildiği bir örnek olarak Piero di Cosimo (1462-1521) tarafından yapılan çıplak bir yarım boy kadın portresi olan *Simonetta Vespucci'nin Portresi* resmini verebiliriz. Günah ve şehvet kavramlarına gönderme yapan kadının, boynuna dolanmış bir yılan figürü ile temsil edildiği bu portrede, kullanılan sembollerle kadın ve ahlak temaları konu edilmektedir. (Resim 2.6) Figürün gevşek bir şekilde arkada örgülü toplanan altın sarısı saçları, incilerle süslenmiştir. Boncuk dizileriyle iç içe geçmiş karmaşık örgü düzeni ve geriden tıraşlanarak açılmış alnıyla portre, 15. yy. ın son çeyreğinde İtalyan ve Hollandalı aristokrat çevrelerin benimsediği bir saç stili olması bakımından önemlidir.

Portrenin arkasına yerleştirilen geniş gökyüzü, portresi yapılan genç kadının karamsar ruh halinin bir yansıması olduğu düşünülürken, figürün baktığı yöndeki bulutların siyah oluşunun yaklaşan bir ölümün habercisi olduğu bilinmektedir.<sup>14</sup>

---

<sup>14</sup> Piero di Casimo. <http://www.all-art.org/history230-15-5.html>. Erişim tarihi: 28.12.2019

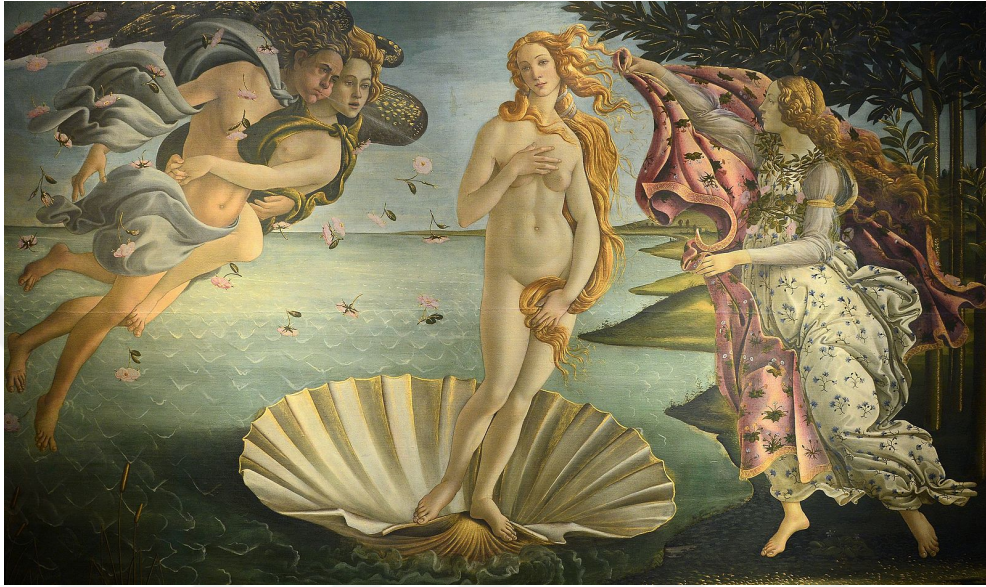


**Resim 2.6** Piero di Casimo, Simonetta Vespucci'nin Portresi, (Portrait Of Simonetta Vespucci), 57 x 42 cm, 1490, Ahşap Panel üzerine Tempera

Cinsellik ve erotizm kavramları, kültür ve sosyal ortam ile iç içedir. Sanatta bu ilişkiler cinselliğin direk ya da dolaylı anlatım biçimleri olarak karşımıza çıkar. Kadın ve çıplaklık, Rönesans ve Barok Sanatının ve tüm diğer dönem sanatlarının önemli bir öğesi olmuştur. Ancak kimi örneklerde sembollerin yüklü olduğu dolaylı çağrışımlar kullanılırken, kimi resimlerde ise daha net ve yalın olarak algılanan bir cinsellikten bahsedebiliriz.

Örneğin Sandro Boticelli'nin (1445-1510) *Venus'ün Doğuşu* resmi, Rönesans felsefesinin maneviyatında şekillenen bir bakış açısıyla kullanılan sembolist öğeler ile kadını anlatırken, Giorgione'nin (1488-1576) kadın figürleri, çiçekler,

bahar sembolleri gibi doğurganlığı, kadının yenilenmesini çağrıştıran sembollerle bezenerek ve kadına daha erotik çağrışımlar yüklenerek ele alınmaktadır. (Resim 2.7-2.8)



**Resim 2.7** Sandro Boticelli, Venüs'ün Doğuşu, (The Birth Of Venüs), 172 x 278 cm, 1486, Tuval Üzerine Yağlıboya



**Resim 2.8** Giorgione, Pastoral Konser , (Pastoral Concert), 110 x 138 cm, 1509, Tuval Üzerine Yağlıboya

Konunun anlamından çok, işleniş biçimi ve tekniğe odaklanan Manierizm Akımı'nın (1527- 1580) örneklerini incelediğimizde, tıpkı Rönesans resimlerinde olduğu gibi sembollerin kullanıldığı eserler sıklıkla karşımıza çıkar.

Manierizm Akımı'nda deforme edilip uzatılmış uzuvlar, küçük başlar, stilize özelliklere sahip abartılı ayrıntılar bezemeci bir üslupla ele alınır. Manierist sanat, Rönesans öncülerinin kullandığı uyumlu, dengeli kompozisyonların ve sağlam temelli bir perspektif anlayışının yerine daha karmaşık ve stilize kompozisyon anlayışını benimsemiştir.

Giorgio Vasari, Francesco Salviati, Pontormo, Parmigianino, Pellegrino Tibaldi, El Greco, Domenico Beccafumi, ve Bronzino Manierist akımını önemli sanatçılarıdır.

Manierizm Akımında kullanılan sembolere örnek olarak Vasari'nin *6 Toskanalı Şair* (1544) resmini verebiliriz. (Resim 2.9)

Resimde 13. ve 14. yy. larda yaşamış, dönemin önemli altı Toskanalı şair ve filozofu yer almaktadır. Bu kişiler, ölümden sonraki hayatın konu edildiği *İlahi Komedi (The Devine Comedy)* eseri ile anılan Dante Alighieri, aşk şiirleriyle ünlenmiş Guido Cavalcanti, güçlü bir hümanizm savunucusu olan ve elinde *Dağınık Tekerlemeler (Scattererd Rhyemes)* adlı kitabı tutan Francesco Petrarca, Decameron adlı eserin yazarı Boccaccio, yine hümanist bir yazar olan Marsilio Ficino ,ve filozof Cristoforo Condino'dur.

Başlarında onuru sembolize eden defne yaprakları olan bu figürlerin önlerinde yer alan masada, sembollerin yüklü olduğu objeler sıralanmıştır. Masada yer alan göksel küre astronomiyi, pusula geometriyi, karasal küre coğrafyayı sembolize etmektedir. Vasari, 1543'te Toskana'nın kültürel

üstünlüğünü duyurmak ve İtalyan kültürünün dili olarak İtalyanca'yı Latince'ye karşı yükseltmeye yardımcı olmak için Luca Martini'de komisyon görevi almıştır. Toscana'nın yetiştirdiği değerli şair ve filozofların resmedildiği bu resim, İtalyan kültürünün yüceltilmesi ve öneminin vurgulanması fikirleriyle desteklenmektedir.<sup>15</sup>



**Resim 2.9** Giorgio Vasari, Altı Toskanalı Şair, (Six Tuscan Poets), 132 x 131cm, 1544, Ahşap Panel Üzerine Yağlıboya

Manierizm sonrasında yer alan Barok Sanat Akımı (1600-1700), görsel sanatlar ve mimaride etkili olmuş ve bünyesinde Caravaggio, Rembrandt,

<sup>15</sup> *Giorgio di Antonio Vasari artwork* <https://www.theartstory.org/artist/vasari-giorgio/artworks/>. Erişim tarihi: 28.12.2019

Georges de la Tour, Francesco de Zurbaran, gibi güçlü isimleri barındırmıştır. Açık, koyu kontrastını resimlerinin temeline alan sanatçıların geniş örneklerinde sembollerin yoğun kullanımına rastlarız.



**Resim 2.10** Michelangelo Merisi da Caravaggio, Kertenkele Tarafından Isırılan Çocuk, (The Boy Bitten By A Lizard), 66 x 49.5 cm, 1593-94, Tuval Üzerine Yağlıboya

Özellikle ışığın dramatik kullanımıyla daha ruhsal bir yapıya bürünen sahneler ile iç dünyanın zenginliğine inmeyi hedefleyen Barok resimlerde, bu anlatım biçimini destekleyen sadelikte, yalın bir renk skalası kullanılır. Belirli bir kaynaktan gelen lokal ışık kullanımı sayesinde vurgulanmak istenenin doğrudan izleyiciye gösterildiği bu resimlerin tümü, görünenin ötesinde, duyu dünyasında

olan ile ilgili olana yönelme bakımından Sembolizmin özündeki değerlerle doğrudan ilişkilidir.

Caravaggio'nun *Kertenkele Tarafından Isırılan Çocuk* adlı eseri gerek açık-koyunun dengeli bir şekilde işlenişi, gerekse sembollerin kullanımı açısından inceleyebiliriz. İki versiyonu bulunan eserde kullanılan portrenin, pek çok kaynakta sanatçının otoportresi olduğu yer olsa da, bu konuda kesin bir bilgi yoktur.

Önünde duran meyve sepetinden çıkan kertenkelenin ısırmasıyla korkarak geri çekilen bir çocuğun tasvir edildiği bu resimde, çocuğun ifadesi *Laocoön ve Oğulları* heykelindeki oğlan çocuğun korku ifadesine sahiptir. (Resim 2.10) Masadaki kertenkele ise, eski bir Roma heykeli olan *Kertenkele Apollo*'daki konuyu anımsatır.<sup>16</sup>

Önde duran meyve, çiçek ve vazodan oluşan natürmort kompozisyonunda sanatçı farklı dokudaki malzemelerin zenginliği ve yetkin işlenişiyle ustalığını sergilemektedir. Arkada soldan resmin dışından bir kaynaktan gelen ışığın duvarda oluşturduğu yatay çizgi dışında mekâna ait bir bilgi kullanılmamasıyla sanatçı adeta zamansız bir mekân yaratmıştır. Aynı zamanda çocuğun açıkta kalan omzuna vuran ışık ile figürün anlık hareketi anlatılmak istenmiş ve böylece donmuş bir anın yansıtılması amaçlanmıştır. Korkarak geri çekilen ve omzu açılan figürün çatık kaşları ve ağzının açık oluşu bu sahneyi güçlendirerek gerilimi arttırmaktadır. Korkma bahanesiyle çocuğun büründüğü efemine tavır ile sahneyi cinsel dozu yüksek bir anlatımla okuruz.

---

<sup>16</sup> Caravaggio. <https://www.theartstory.org/artist/caravaggio/>. Erişim Tarihi: 15.04.2018

Çocuğun kertenkeleden korkmasını bahane ederek yüz ifadesinin aldığı şekil ve vücudunun duruşunu, cinsel bir gönderme ile ele almamızı sağlayan bir diğer unsur ise figürün saçına taktığı ve aşkın sembolü olan “gül”dür.

Ayrıca kompozisyonda sembolik olarak kullanılan tek çiçek bu değildir. Geleneksel olarak cinsel arzu sembolü olan yasemin, her biri günaha işaret eden elma ve kirazın altına saklanan kertenkele ile cinsel çağrışımları olan sembollerin kullanımıyla sanatçı, cinsel arzuların beslenmesindeki tehlikelere dikkat çekmeyi amaçlar.

Resmin Adem’in yasak elmayı yemesiyle, yılan tarafından ısırılma tehlikesi arasında kurduğu bağlantıyla dinsel ve ahlaksal gönderimi de vardır.

Francois Boucher, Jean Antoine Watteau, Jean Hanore Fragonard gibi ressamın Janr resmi alanında önemli eserler ürettiği Rokoko Sanat Akımı’na gelindiğinde (1730-1760), bezemeci bir üslupla ele alınan resimler daha kavramsal sembollerle işlenir.

Şık giysiler içinde dış mekânda eğlenen figürlerde, mekânın şık ve gösterişli mobilya dekorasyonundan ve figürlerin elbiselerinden yüksek sınıfa ait oldukları anlaşılan kişilerin günlük hayatlarından sahnelerde, konu açık ve net okunur bir şekilde ele alınır. Bu resimlerin neredeyse tümünde sıklıkla yoğun bir sembol kullanımı yer alır. Özellikle kitap okuyan, dinlenen, banyo yapan ya da su kenarında zaman geçiren çıplak figürlerin yer aldığı resimler cinsel kavramların çağrışımlarıyla doludur.

Rokoko sanatçıları, mutluluk, neşe, hayattan alınan zevk kavramlarını yansıtmayı amaçlarken ele aldıkları sahneleri tiyatral bir dille işler. Ressamlar, hafif ve pastel tonlarda bir palet kullanarak, altını çizmek istediği tüm bu pozitif

kavramların vurgusunu bu sayede artırır. Rokoko Akımı'nda benimsenen bu renk anlayışı, iç dünyanın derinliklerine inmeyi amaçlayan Barok Sanatı'nın koyu renk anlayışı ve dramatik ışık kullanımıyla tezat oluşturmaktadır.

Rokoko resminin örneklerinde *hazcılık* kavramı ön plandadır. Erotik sembollerin sıklıkla kullanıldığı resimler, birden fazla entelektüel okuma katmanı sağlayacak şekilde süslenmiştir. Gerilimi arttırmak için küçük detayların yoğun kullanımıyla bezenen sahnelerde *kadın - erkek* ve insan - doğa arasındaki dengeler sorgulanırken *zaman* kavramı da irdelenir. Zamanın geçiciliği, yaşanan mutlulukların gelip geçici olduğu, var olan güzelliklerin değişip zamanla yok olacağı gibi fikirler çoğu resimde sembollerle işlenmiştir.

Rokoko Sanat Akımı içinde değerli eserler üretmiş olan Jean Honore Fragonard, aşıkları ve aşk sahnelerini sıklıkla resmine konu eden bir ressamdır. Baron Saint Julie'nin metresinin konu edildiği *Salıncak* adlı eseri sanatçının en bilinen tablolarındandır. (Resim 2.11)



**Resim 2.11** Jean Honore Fragonard, Salıncak, (The Swing), 62 x 81 cm, 1767, Tuval Üzerine Yağlıboya

Fragonard'ın mekân kurgusu, hikâyenin anlatımını destekleyecek en ince şekilde düzenlemelerle örülüdür. Kompozisyonu oluştururken, ana sahneyi adeta çerçeveler ve böylece izleyicinin gözünü odak noktasındaki konuya yöneltir. Söz konusu resimde, resimlerinin geri kalanında olduğu gibi bir algıyla sahneye bakmamızı sağlayan ressam, kadın ve erkeğin ilişkisinin vurgusunu arttırmak için oluşturduğu çerçevede doğayı ve ağaç dallarını kullanmıştır. Sanatçının

resimlerinin genelinde uygulanan formül, *Salıncak* resminde, arka planda yer alan ağaçların daha karanlık oluşu ve fırtınalı bir gökyüzünün gösterilmesiyle uygulanırken, oluşan atmosfer rahatsızlık ve gerginliğin de sembolleridir. Arka plandaki karanlık doğa atmosferi, ön planda vurgulanan neşeli ve eğlenceli sahnenin tasvirine kontrast olarak yerleştirilirken, izleyici yaşanan olaya toplumsal ahlak kuralları açısından bakmaya yönlendirilir.

Resimde, kocası olan piskopos tarafından sallanan salıncakta oturan bir kadın, doğa içinde resmedilirken, yerde salıncığın önünde kadının sevgilisi Baron Saint Julien yatmakta ve zevk içinde genç kadını izlemektedir.

Resmedildiği çağda müstehcen unsurları barındırması bakımından Baronun siparişini yapmayı göze alamayan çağdaşlarının aksine, konuyu ustaca ele alan Fragonard, arkada salıncığı sallayan piskoposu olduğundan yaşlı çizerek sahneyi değiştirmiştir.

18. yy. da *salıncak* ögesi, hareketin ritmi, vücudun uzatılmış bacaklarla konumlandırılması ile salıncığın arkının doruğa ulaşması gibi unsurlar ile cinsel bir metafor olarak kullanılıyordu. Kadının ayakkabısının ayağından çıkarak sevgilisine doğru fırlamış olması bekaretini ve saflığını yitirmesini sembolize ederken, salıncığın kadının kocası ve sevgilisi arasında gidip gelişi kadının yaşadığı ikili hayata ve ahlak değerlerine gönderme yapmaktadır.<sup>17</sup>

Fragonard, izleyiciyi tam olarak sevgilinin yanında durarak salıncığın altından bakmasını sağlayacak şekilde konumlandırmıştır. Sanatçı, izleyiciyi konumlandığı yer itibarıyla, iki sevgili arasında yaşanan bir ana tanıklık

---

<sup>17</sup> Jean Honore Fragonard. <https://www.theartstory.org/artist/fragonard-jean-honore/>. Erişim Tarihi: 20.02.2018

etmemizi sağlarken, sahneye sevgilinin gözünden bakmamıza olanak verir.

Arka planda görülen mermer *Cupid* heykeli, mermerin kalıcı oluşuyla, zamanın geçiciliğini tezat olarak kullanılmıştır ve hayatın akışını sembolize etmektedir. Eli dudaklarında, endişeyle sahneyi izleyen, aşkın ve tutkunun sembolü olan *Cupid* heykeliyle, zamanın aşk konusunda acımasız olabileceğine vurgu yapılmaktadır.<sup>18</sup>

Resmin sağ ön tarafında yerde bir köpek yer almaktadır. Sadakati sembolize eden köpeğin, öndeki sevgiliyle flört eden kadına havlarken resmedilmiş olması, salıncağı sallayan kocaya yapılan bir uyarı niteliğindedir. Ancak yaşananlardan haberi olmayan koca, salıncağı sallamaya devam eder.<sup>19</sup>

1750 -1850 yılları arasında yer alan Neoklasisizm Akımı'nın resim örneklerinde gelindiğinde, sembollerin kullanımı Rokoko Akımından çok daha farklıdır. Aydınlanma Çağı ile üst üste gelen, konularını Antik Yunan ve Roma'dan alan Neoklasisizm Akımı, klasik sanattan ve klasik yapı kültüründen ilham alır.

Yıkılmış harabelerin yer aldığı manzara resimlerinin geniş örneklerinde, kayıp ya da ölüm sembolize edilmiştir. Tıpkı bir insanı taşıyanın iskelet olması gibi, şehri de taşıyan mimari yapılarıdır. Şehri ayakta tutan mimari yapıların yıkılıp yok olması, doğrudan zamanın geçiciliği ve değişimin sembolü olarak kullanılır. Aynı zamanda yıkılan mimari, kaybedilen, ideal olan ve daima olacak olan unsurların da varlığını temsil eder.

---

<sup>18</sup> Harry TROSSMAN, *Contemporary Psychoanalysis of Art*, 35

<sup>19</sup> A.g.k., 37

Eski Roma yaşamında önemli bir yeri olan Forum, Neoklasik dönem resimlerinde sıklıkla karşımıza çıkan mimari bir öğedir. Forum, Roma'nın dünyadaki siyasal, kültürel gücünün ve hâkimiyetinin sembolüdür. Neoklasik dönemde Forum hem gelenekselci hem de cumhuriyetçi olanlar için ideal yönetim fikrini temsil ediyordu. Giovanni Panini gibi ressamın eserlerinde, Forum yıkıntılarından oluşan büyük alanlar, yıkıntılar içinden yeşeren doğa, insanların ve hayvanların bu harabelerin içinde oluşu, yeniden doğuşu simgelemektedir. (Resim 2.12)



**Resim 2.12** Giovanni Paolo Panini, Roma Forumu, (The Roman Forum), 71 x 132 cm ,1747, Tuval Üzerine Yağlıboya

Söz konusu bu resimde, kayıp ve ölümlerle ilgili sembollerin detayları resmin ön planında yer almaktadır. Günbatımında gerçekleşen sahnede kırık sütunlar yere düşmüş ve yere zarar vermiştir. Yine aynı yerde göle düşen bir sonsuzluk sembolü yer alır. Kolonların arkasında yaşamın devam ettiğini simgeleyen şekilde sohbet eden avcılar bir kuşu vurmak için hazırlanırken, bir başka köşede balıkçılar yer almaktadır.

Resmin gerisinde aydınlatılmış olarak yer alan klasik yapıdaki şehir yükselir. Ayrıca resmin sol alt köşesinde, misafirperver bir tavırla yabancıları evinde konuk etmeye çağıran adam haber vermesi için hizmetkarını göndermiştir.<sup>20</sup> Her şeye rağmen hayatın devam ettiği anlatılmaktadır.

Resimde nehirde yiyecek toplayan kadın, hayatın her şeye rağmen devam ettiğinin sembolü olarak yer alır. Uzakta yer alan şehirdeki bitkilerin sağlıklı oluşu, harabelerde yaşayan bitkilerin sağlıksız ve ölmek üzere oluşuyla bir tezat oluşturmaktadır.

Tekrar eden konuların yer aldığı manzara örnekleri dışında verilebilecek bir diğer örnek, Neoklasisizm içinde önemli bir sanatçı olan Jacques Louis David'in *Horaslar'ın Yemini* adlı tablosudur.

Konusunu eski Roma'dan alan ve Roma için savaşa gitmeden önce babaları ile ülkeleri için bağlılık yemini etmekte olan üç erkek kardeş ve baba, resmin ana merkezinde yer alır.

Erkek kardeşlerin kırmızı, beyaz ve mavi renkte giysilerinin Fransız Devrimi'nin renkleriyle sembolize edilmesi bakımından resim, Fransa halkına cesur olmaları ve ülkelerine karşı sadakatli davranarak değerlerini korumaları fikirlerini aşlamaktadır.

Resmin yapılışından yaklaşık on sene sonra David'in kendisi tarafından tasarlanarak beyaz, mavi ve kırmızı renklerden oluşan Fransa bayrağı, askerlerin elbiselerindeki renklerin sembolize ettiği değerlerin doğruluğunu kanıtlar

---

<sup>20</sup> David IRWIN, *Neoclassicism*, 204

niteliktedir. (Resim 2.13)



**Resim 2.13** Jacques Louis David, Horaslar'ın Yemini , (The Oath of The Horatii), 330 x 425 cm, 1784, Tuval Üzerine Yağlıboya

Erkek kardeşlerin ve babanın hemen arkasında üzüntüyle birbirlerine sarılmış olarak sabit duran, ailenin kızları ve eşleri yer alır.

Savaşta sevdiklerini kaybedecek olmanın hüznünün de işlendiği bu tabloda kullanılan mekânsal öğeler, figürlerin baskın şekilde yerleştirilmesi ve özgüvenli duruşları, edilen yemine odaklanmış olunması açısından resmin alt metninde cesaret, fedakarlık, ahlak, görev ve özverili vatan hizmeti gibi konuları okumamızı sağlar.

Resimde kullanılan mekânda, yerdeki karolarının önden görünmesi, bastıkları zemini sağlamlaştırırken, karoların geriye doğru giden derin bir perspektif ile yerleştirilmiş olması sayesinde dikkatimiz arkada yer alan sütunlu kemerlere

çekilir. Kemerler izole olmayı ve aile bağlarını temsil eder. İlk kemerde yer alan askerler, tipik Romalı savaşçılardır.<sup>21</sup>

Şövalyelik ve yurttaşlık fikirleri, askerlerin kararlı duruşlarıyla güçlenmiştir. Ancak, askerlerin kararlı ve güçlü duruşlarının getirdiği ifade biçimiyle donuklaşan bedenleri ve neredeyse taşlaşmış halleriyle, benzer kavramların yansıtıldığı Gericault'un *Medusa'nın Sali* resmindeki figürün romantik yaklaşımlarla ele alınan dinamizminden oldukça farklıdır. Sanatçı, Horas kardeşlerin ve babalarının duruşundaki katılığın dozunu, sert, geometrik formlarla desteklerken, arkada yer alan kadın figür grubunu kavisli vücut hareketleriyle yerleştirerek, figürlerin sembolize ettikleri değerleri daha da vurgulamaktadır. Kadınların giysilerindeki draperilerin yoğun kullanımıyla da vücut kıvrımları desteklemektedir.

İkinci kemere denk gelen alanda, oğullarına gerekirse ülkeleri adına canlarını vermeye hazır olmaları için yemin ettiren baba figürü yer alır.

Baba, oğullarına üzerine yemin ettirmek için kılıçları havaya kaldırmıştır. Havada duran kılıçla, biçimsel olarak üçgen olması bakımından sert bir geometri oluşturmaktadır. Işığın etkili kullanımı sayesinde de resmin odak noktasında yer alır.

Üçüncü kemerde yer alan kadın figür topluluğu ile sanatçı, resmi net bir şekilde üçe bölmektedir. Resmin en sağında bulunan kız kardeş, kocasını koruyamadığı için, savaştan sağ olarak dönen erkek kardeşi suçlar. Erkek kardeş

---

<sup>21</sup> *Art analysis of Jacques Louis Davids Neoclassical painting, Oath of Horatii.*

<https://owlcation.com/humanities/Analysis-of-Jaques-Louise-Davids-Oath-of-Haratii>. Erişim Tarihi: 03.03.2018

ise, vatani her türlü değerin üzerinde tutması gerektiği için ve vatani için canını veren kocasına üzüldüğü için kız kardeşiyle tartışır ve onu öldürür. Burada vurgulanmak istenen ana fikir, birinin vatani için savaştığı uğurda gerekirse ailesini bile feda etmesi gerektiğidir.

Neoklasisizm'in ardından gelen Romantizm Akımı (1780 -1850), Klasisizm'in ve Neoklasisizm'in düzen, sükunet, denge, uyum ve rasyonel bakış açısı gibi ilkelerini reddeder. Bireyi ön plana çıkararak, öznel olanı kendiliğinden olanı ve duygusal olanı destekler.

Romantizm, madde dünyasının katı gerçekliğinden ziyade, manevi dünyanın zenginliğini ve onun iç dünyamızdaki yansımaları ile beslenen hayal gücünü açığa çıkarmaya odaklanır.

Romantik Sanat, kişinin geleneksel eğilim ve kurallara bağlı kalmadan yaratıcılığa odaklanmasını esas alır. Bu doğrultuda insan kişiliğini ve ruh hallerinin incelenmesini önemseyen Romantik sanatçıların özünde olan, doğaya dönüş, ona yöneliş, doğanın bizde yarattığı duyuların yüceltilmesi ile anlam bulur.

Doğa Romantik sanatçılara pek çok şey ifade eder. Onların sanatlarının anlatım biçimlerinin temelinde oturan, iç dünyasının fırtınalarını, karmaşalarını ya da dinginliğini anlatan doğa ögesi, sembollerle yüklü sonsuz bir kaynak niteliğindedir.

Romantizm Akımı'nda sembolik anlatım dili o denli önemli bir yere sahiptir ki, Romantizm'in bakış açısında gelişen Sembolizm Akımı, Romantizm'den temellerini alır.

İngiltere’de William Turner, Henri Fuseli, John Hamilton Moltimer, John Contable, William Blake akımın öne çıkan isimlerindedir.

Almanya’da güçlü bir isim olan Caspar David Friederic, ruhsal anlatımların ağır bastığı, ıssız, ürkütücü ve tekinsiz manzaraları ustalıkla ele alışıyla karşımıza çıkar. Onun sanatı, dinginliğin zengin kavramlarından beslenirken, sembolik ve alegorik anlatımların diliyle yön bulur.

Fransa’daki öncüleri arasında Theodore Gericault ve dinamik kompozisyonları ekspresyonist fırça darbeleriyle birleştirerek sembollerle yüklü anlatım dilini kullanan Eugene Delacroix vardır.

Delacroix’in *İnsanlara Önderlik Eden Özgürlük* adlı eseri sanat tarihi bakımından en önemli örneklerden biridir. Resim sanatçının alegorik ve sembolik anlatımlarla yön verdiği pek çok biçimi bünyesinde barındırırken, özgürlük ve demokrasinin evrensel bir sembolü haline gelmiştir. (Resim 2.14)



**Resim 2.14** Eugene Delacroix, İnsanlara Yol Gösteren Özgürlük (Liberty Leading People), 250 x 325 cm, 1830, Tuval Üzerine Yağlıboya

Resim 27, 28, 29 Temmuz 1830'da, üç gün süreyle Paris'te gerçekleşen siyasi bir ayaklanma olan *Temmuz Devrimi*'nin (3 Muhteşem Gün) olaylarını konu almaktadır. Dönemin Fransa'sında yönetimde bulunan Kral X. Charles, halkın anayasal haklarında değişiklik yaparak özgürlüğünü kısıtlamaya çalışmıştır. Fransız halkı ise bireysel haklarını korumak için ayaklanarak şiddetli protestolar yapmaya başlarlar. Ayaklanan isyancılar şehri ele geçirir ve pek çok sayıda kişinin hayatını kaybettiği şiddetli çatışmalar başlar. Kral X. Charles'ın yerine Philippe'nin Fransız Kralı olarak yönetimin başına geçmesiyle olaylar son bulur.<sup>22</sup>

Delacroix, ayaklanmalara şahsi olarak katılmamıştır. Liberalizmi savunan vatansever bir kişidir. Bu nedenle çevresinde yaşanan olaylara tepkisiz kalmamıştır.<sup>23</sup> Ressam, *özgürlük* kavramını ahlaksal ve politik olarak kişileştirerek yaptığı resimde kadın figürü üzerinden ele alınmıştır.

Ortaya yerleştirerek resmin ana figürü haline getirdiği kadın, Cumhuriyet'in bir sembolü olan *Marianne* olarak tasvir edilmektedir.<sup>24</sup>

Yandan ele alınan portresi, düz burnu, çene yapısı, omzundan düşen elbisesi ile betimlenen figür, Antik Yunan heykellerini anımsatır. Kadın figürünün tasvirinde kullanılan bu gönderme, demokrasinin beşiği olan Antik Yunan ve Roma'ya bir övgü niteliğindedir.

<sup>22</sup> *Liberty Leading The People*. <https://www.louvre.fr/en/oeuvre-notices/july-28-liberty-leading-people>. Erişim tarihi: 12.12.2018

<sup>23</sup> Art analysis: Liberty Leading the People by Eugene Delacroix. <https://blog.artsper.com/en/a-closer-look/art-analysis-liberty-leading-the-people-by-eugene-delacroix/>. Erişim tarihi: 14.12.2018

<sup>24</sup> Fransız Devrimi'nden önce Fransa'da özgürlük, erkek ile özdeşleştirilen bir kavramdı. Ancak daha sonra özgürlük kavramı, sanatçı Doriot tarafından yapılan Marianne'nin büstü gibi pek çok sanat eserinde kadın olarak tasvir edilmiştir ve monarşinin reddini ve özgürlüğü sembolize eder şekilde değişmiştir.

Figür, Fransa’da dönemin işçileri tarafından giyilen ve Fransız Devrimi (1787-99) sırasında *Özgürlük Kepi*, ya da bir diğer adıyla *Frigya Şapkası* olarak popüler olan kırmızı bir şapka takmaktadır. Bu şapka ayrıca sembol olarak önem taşır:

Antik Roma’da serbest bırakılan kölelere yeni kurtarılmış statülerini belirlemek üzere giymeleri için kırmızı kep verilmiştir. Bu kepler daha sonra 18 ve 19. yy. da Atlantik Okyanusu’nun her iki tarafında özgürlüğün sembolü haline gelmiştir.<sup>25</sup>

Resimde kadın figürü, askerleri zafere götürürken, bir elinde Fransa Bayrağı, diğer elinde ise tüfek tutmaktadır. Elinde tuttuğu bayrağın renkleri, hemen ayaklarının önünde yer alan adamın üzerindeki elbiselerde tekrar ederek vurguyu arttırır. Kadın figürünün sağında önde yatan erkek figür, mavi paltosu ve apoletleriyle Kraliyet Ailesi’ni temsil eder. Solda yerde gecelikle yarı çıplak bir şekilde yatan figür ise evinde muhalefet tarafından dövülerek sokağa sürüklenmiş birini anlatmaktadır.

Kadın figürünün çevresinde devrimde bulunan farklı insanlar yer almaktadır. Örneğin kadının solunda elinde tüfekle, şapkası ve siyah paltosu ile tasvir edilen erkek figür burjuvaziyi temsil eder. Onun yanında yer alan figür, elinde Napolyon Savaşları sırasında yaygın olarak kullanılan bir piyade kılıcı tutar. Giymekte olduğu iş önlüğü, denizci pantolonu ile bir zanaatkâr ya da fabrika işçisini sembolize eder. Figürün kıyafetleri onun ekonominin alt sınıfında olduğunu belirlerken, belinde mendille bağlanmış asılı duran silahı, onun devrimci kimliğini tanımlar. Silahın bağlandığı eşarbin desenleri, Birinci

---

<sup>25</sup> Christopher John MURRAY, *Encyclopedia Of The Romantic Era*, 678-679

Cumhuriyet'e karşı ayaklanma başlatan bir asker tarafından kullanılan sembol olan *Cholet mendili* deseniyle aynıdır.<sup>26</sup> Hemen altında yer alan ve belden yukarısı gözüken figürün giydiği şapkada iki sembol bulunur: İlki Kraliyet Ailesine ait amblemidir, diğeri liberallerin giydiği bilinen kırmızı kurdeledir.<sup>27</sup>

Delacroix, farklı iki sınıfa ait iki figürü yan yana tasvir ederek, devrimin sadece ezilen işçi sınıf için değil, tüm halk için gerektiğini anlatmayı amaçlar.

Devrimin herkes için olduğu fikri, bir kez daha resimde bulunan çocuk figürüyle desteklenir. Elinde iki silah taşıyarak resmedilen bu figür, ayakta duran kadına eşlik eder. Sanatçı, özgürlük ve ölüm öğelerini sembolize eden iki figürü yan yana yerleştirirken, değerleri uğruna ölümü göze almanın her yaşta kişi için geçerli olduğunu hatırlatır.

1840'li yıllarda Fransa'da, Romantizm'in manevi dünyanın derinliklerinde, sembolün zenginliğini kullanarak duyu dünyasına inmeyi amaçlayan yapısına ve geleneksel sanatın idealist imgelerine, katı değerlerine karşıt bir görüş olarak bir akım ortaya çıkar. Bu yeni akım Realizm'dir.

Realizm, sanatta gerçekliği arayarak, konuyu yapaylık olmadan, egzotik ve doğaüstü unsurlardan arındırarak doğrudan yapılan tasvirlerle ortaya koymayı amaçlamıştır. Realist sanatçıların, nesnelere ve sahnelerin gerçekçi anlatımlarında doğru temsili yakalama çabası, fotoğraflık bir algıyı da beraberinde getirirken sanatçılar konuyu natüralist bir yaklaşımla ele alırlar.

---

<sup>26</sup> A.g.k., 679

<sup>27</sup> *Liberty Leading the People*. <http://www.eugenedelacroix.net/liberty-leading-the-people/>. Erişim tarihi: 14.12.2018

Ressamlar yaşamı, doğayı, insanları tarafsız bir algıyla yansıtmayı amaçlarken, gerçekçi renk ve ışık değerlerini ustaca kullanırlar.

Realizm Akımı'nın sanatçıları 19. yy. Avrupası'ndaki toplumsal, kültürel, sosyal, politik ve ekonomik olaylardan etkilenerek, bu alanlardaki temaları hassasiyetle sanatlarına taşımışlardır. Resimlerine günlük hayattan doğal sahneleri, köylüleri tema olarak seçmişlerdir. Jean François Millet, Gustave Courbet, Honore Daumier Realizm'in önde gelen sanatçılarıdır ve Janr resminin değerli örnekleri oluştururlar.

Realizm, günlük yaşamın ve çağdaş dünyanın sanat için uygun konular olması fikrinden yola çıkması bakımından, genel olarak modernizmin başlangıcı olarak kabul edilir.

Bir grup sanatçı Fransa'nın Barbizon Kasabası'nda Contable'ın izinden gitmek için bir araya gelerek doğa ile ilgili çalışmalar yapmıştır. Realist sanatın resim örneklerinde, çağdaş yaşamın mesajlarının ve toplumsal meselelerin, genellemeler yapılarak verildiği sembolik anlatımlara sıklıkla yer verilir.

Gustave Courbet'nin 1849 yılında yaptığı *Taşkıranlar* adlı resmi gibi, gerçek hayattan sahnelerin yansıtıldığı ve sade anlatımların yer aldığı resimlerde sahneler, diğer sanat akımları gibi karmaşık sembolik göndermeleri olan öğeler ile bezenmiş olmaktan daha çok, bunun yerine sosyal içerikli kavramların alt metinleri ile doludur.

Sanatçının geniş kapsamlı toplumsal ve sosyal sembolik göndermelerin anlatım dilini kullandığı bir diğer resmi, 1855 yılında yaptığı *Sanatçının Atölyesi*'dir. (Resim 2.15)

Courbet'in hayatın her kesiminden kişiyi ustaca yerleştirdiği bu kompozisyon hayatın sahnesinin temsilidir.



**Resim 2.15** Gustave Courbet, Sanatçının Atölyesi, (The Painters Studio), 359 x 598 cm, 1855, Tuval Üzerine Yağlıboya

Figürlerin belirli bir düzende yerleştirildiği atölye ortamının konu edildiği bu resimde, şövalesinin başında ressamın kendisi yer almaktadır. Resim sanatçının otoportresidir ancak diğer örneklerden farklı olarak, çevresinde çağdaş hayattan insanlar yer almaktadır. Sanatçı kendisini resmin tam ortasına yerleştirerek bir manzara resminin önünde çalışır şekilde resmetmiştir. Sanatçının ilgilenmeyerek sırtını döndüğü nü figür, ilham perisi olarak yanında yer alırken, klasik olanın ve geleneksel sanatın bir sembolüdür. Ayrıca resmin solunda yerde bulunan gitar, hançer ve şapka da geleneksel sanat tarzına bir gönderme yapmaktadır.<sup>28</sup>

<sup>28</sup> Michael FRIED, *Courbets Realism*, 158

Sanatçı, hem resmin merkezinde yer alarak diğer insanlarla bağlantılıdır, hem de hiçbir şeyle ilgilenmemesi bakımından çevresinden kopuktur. Sanatçının yanında yer alan nü figüre arkasını dönmesi ve kalabalığın içinde soyutlanması bu durumu kanıtlarken, yaşadığı ruhsal bir izolasyonu da simgeler.

Courbet, net bir tavırla tuvali ikiye bölerek sağda ve solda iki ayrı alanda topladığı figür gruplarını toplumun her kesiminden kişiyi sembolize edecek şekilde yerleştirilmiştir. Sağ tarafta işçiler, arkadaşları, sanatseverler yer alırken, diğer tarafta sıradan hayatın insanları, sefalet, yoksulluk gibi kavramları temsil eden kişiler resmedilmiştir.

Courbet, ikiye böldüğü alanlar arasında ayrımı güçlendirmek için farklar yaratmıştır. Resmin sağ alanı daha aydınlık olarak işlenmiş ve sabit duran figürlerden oluşurken, solda yer alan figür topluluğu daha hareketli bir kompozisyon oluşturacak şekilde yerleştirilmiştir. Bu figürler, yüzleri net görülmeyecek bir şekilde koyu alanın içinde yer alırlar. Sağdaki figürlerin yüzleri, elbiseleri açıkça tasvir edilirken, vücutlarının dik duruşu onları daha özgüvenli göstermektedir. Sol grubun yere bakan yüzleri, eğri vücut hareketleriyle desteklenirken onların yaşadığı depresif, mutsuz ya da acı dolu halleri vurgulanmaktadır.

Sanatçının yapmakta olduğu manzara resminin arkasından gözüken gazetede bir kurukafa yer almaktadır. Kurukafa, direkt ölümün sembolü olmakla birlikte, Fransa'da artık tarafsız yapılamayan ve kısıtlamalar getirilen gazeteciliğin ölümüne yaptığı toplumsal yorumdur. Haber alma özgürlüğünün kısıtlanmasıyla ilgili bir hiciv olarak yer alır.<sup>29</sup>

---

<sup>29</sup> Klaus HERDING, *Courbet: To Venture Independence*, 57



**Resim 2. 16** Jean François Millet, Toplayıcılar, (The Gleaners), 84 x 112 cm, 1857, Tuval Üzerine Yağlıboya

Realizm Akımı içinde sembolleri sıkça kullanan bir diğer ressam olan François Millet, Barbizon Okulu'nda çalışarak yetkin işler üreten önemli bir sanatçıdır. Realizm içinde önemli bir yeri olan sanatçı, sanatına çobanları, köylüleri ve işçileri konu ederken onları günlük kıyafetleriyle tarlada çalışırken, dinlenirken ya da yorgun bir günün ardından yemek yerken resmetmiştir.

Sanatçının *Toplayıcılar* adlı resminde, dönemin kıyafetlerini giyen ve yoksul sınıfa ait oldukları açık ve net okunan üç köylü kadın, başak toplamaktadır. (Resim 2.16)

Önde hasat zamanı toplanmakta olan başaklar, arkada ise kümeler şeklinde duran başak yığınları yer almaktadır. Kaba elleri, kambur ve yorgun vücutları, güneşten kararmış yüzleriyle figürlerin abartıdan uzak, olduğu gibi yansıtılarak resmedilmesi, alt sınıftan insanların resme konu edilmesi bakımından dönemin Fransa'sında oldukça tepki görmüştür.

Sanatçı, arka planda manzarayı ve diğer figür gruplarını açık tonda işlemiş, öndeki figürleri ise koyu tonda ve arka plana kontrast oluşturacak şekilde yerleştirmiştir. Oluşan bu kontrast sayesinde vurgu köylülerdedir.

Sanatçı ışığın dramatik kullanımının etkisinde yerleştirdiği kontrast figürleri, bitmekte olan yorgun bir günün sembolü olarak kullanmıştır. Figürlerin yorgunluğunu kambur duruşları ile anlatılırken, figürlerden birinin belini dinlendirmek istediği için elini arkaya, beline koyuşu bu yorgun ifadeyi pekiştir.<sup>30</sup>

Yalın gözükten bu sahnenin tümünde daha derin anlamlar mevcuttur. Resmin yapıldığı çağda hasattan arta kalan başakları toplamasına izin verilen yoksul sınıfın, sadece hasattan bir hafta sonra ve gündüz saatlerinde bunu yapma izinleri vardı. Havanın kararmakta oluşu, köylülerin yorgun bedenleri tüm gün çalıştıklarını anlatırken, önlerinde hasadın artıklarının olması hikâyeyi destekler. Resmin solundaki koyu alanda atların olduğu yerde duran ve kadınlara bakan figür, kadınları gözleyen bir bekçiyi temsil eder. Ekinlerin artıklarını hiçbir alet kullanmadan elleriyle toplamalarına izin verdikleri bu sistemde başlarında bir gözetmen de durmaktadır.

Bir köylünün toplayıcılığa izin alabilmesi için lisans alması gerekliydi ve

---

<sup>30</sup> Arthur TOMSON, *Jean François Millet And The Barbizon*, 78

ancak çok yoksul olanlara veriliyordu. Dolayısıyla yaptıkları eylem, bu eylemin gerçekleştiği saat, giydikleri elbiseler, önlerinde sadece artıkların oluşu gibi pek çok detayın bir araya gelişiyle kadınların yoksulluk derecelerine kadar en ince detaylar semboller ile izleyiciye verilmektedir.<sup>31</sup>

Ayrıca sanatçı bu resimle ortaya koyduğu değerlerle soylu köylüleri yüceltirken, toplumda durdukları yere de toplumsal olarak eleştirel bir bakış açısı getirmektedir.

Resmin ufuk çizgisi, resmin önemli bir bölümünü kaplayarak gökyüzünün az gözükmelerini sağlayan bir şekilde resmi bölmektedir. Sanatçı, bunu yaparken izleyiciyi köylülerin bakış açısında konumlandırmasının yanı sıra toplayıcılar ile toplumun geri kalanı arasında fiziksel ve sembolik bir mesafeyi vurgular.

Millet, vurguyu daha da arttırmak için bu insanların yoksulluğunun yol açtığı izolasyonu ve ayrılığı simgesel olarak işin içine katar. Bunun için renklerin kontrast kullanımıyla, derin bir espas anlayışı ve perspektif ile figürleri yerleştirir.

Fransa'da 1860'lı yıllarda etkin olan Empresyonizm Akımı ise, resme Realist resim anlayışından çok farklı bir yorum getirmiştir.

Empresyonistler, odaklandıkları konuyu aktarma biçimlerinde kişisel duyum ve deneyimlerini işin içine dahil ederler. Seçtikleri konunun anlatım şeklinde, duyu dünyasının algısıyla şekillenen bir atmosfer yaratmayı hedeflemişlerdir. Sezgisel tavırları, onları nesnelere görünümünden çok, hissettirdiklerini

---

<sup>31</sup> Fred S. KLEINER, **Gardners Art Through The Ages**, 632

aramaya yönelten bir anlayışa yönlendirmektedir.

Konuları arasında şehir, liman, kır, deniz manzarası, deniz kenarında veya kırdaki yemek yiyenler yer alır. Sezgisel bir yaklaşımın ön planda olduğu, ışığın farklı hallerini etüt ettikleri kompozisyonları tuvallerine taşımayı hedeflerken, özellikle doğaya çıkarak açık alanda çalışmış olmaları, resme yeni bir bakış açısı getirmiştir.

Empresyonizm Akımı içinde yer alan sanatçılar, ışığın nesnelere üzerindeki renk değişimini ve bu değişimlerin yarattığı titreşimleri yakalamayı esas alırken yarattıkları kompozisyonlarda, atmosferin yarattığı derin espas anlayışını devreye sokarlar. Doğadan aldıkları parlak renkleri, görünür fırça darbeleriyle kullanarak nesne üzerindeki anlık ve geçici ışık oyunlarını yakalamayı hedeflerler.

Ancak Empresyonist sanatçıların benimsedikleri resimsel anlayışları gereği sembollere yer vermeleri mümkün olmamıştır.

### **2.3. 19. yy. Resminde Sembol Kullanımı ve Sembolizm**

19. yy. sanatı, sanat tarihi içerisinde en yoğun ve hareketli geçen dönemlerden biridir. 19. yy. da büyük değişimler yaşanmış, teknolojik ve toplumsal anlamda önemli ve köklü değişiklikler olmuştur. İletişim olanaklarının değişimi ve ulaşımında olan gelişmeler, toplumsal ve sanatsal değişikliklerin duyulup hızlı yayılmasını sağlamıştır. Bilim ve teknoloji alanında olan köklü değişimler aynı zamanda insanlara toplumları değiştirecek gücü de vermiştir.

Toplumda yaşanan gelişimler sonucunda ortaya çıkan güç ve değişimin getirdiği yenilikler öylesine yoğun ve giriftir ki; 19. yy. sanat ve toplum tarihinde önemli bir dönüm noktasıdır. Bu dönemde savaşlar devrimler, ayaklanmalar olmuş, teknoloji ve otomasyon alanında büyük ve hızlı bir değişim olmuştur.

Yaşanan tüm bu değişimler ve devrimler dalgalar şeklinde toplumsal koşulları doğurdu. Döneme damgasını vuran ve Feodalizm'den Kapitalizm'e geçişi sağlayan Fransız Devrimi, devrimin yarattığı dalgalarda değişen kültürel yönelimlere de zemin hazırlamıştır. Artık bütün Fransızların yasa önünde eşit kılındığı ve esaslarını ulusçuluktan alan bir konumda Napolyon'un kurduğu düzen, ulusçuluğun büyük bir Emperyalizm anlayışının sınırına nasıl dayanabileceğini göstermişti.

Sanayi Devrimi'nin en önemli buluşlarından biri olan buharlı makine ve sonrasında bu makinanın sırasıyla gemilere ve lokomotiflerde uygulanışı ile ilk buharlı gemi ve buharlı lokomotif üretimi gerçekleşmiş, makine çağının da gerçek başlangıç noktası olmuştur. Telefonun ve telgrafın icadı, suni gübrenin bulunuşu, biçerdöver icadı gibi tarımda makineleşmeye geçiş önemli gelişmeler arasındaydı. Maden tasfiye yöntemlerinin geliştirilmesine paralel olarak kömür üretiminin artması, demir ve çelik üretiminin artmasıyla sonuçlandı. Bunun sonucu olarak gelişen köprü, demiryolu ve kanal inşası önemli gelişmeler arasındaydı.<sup>32</sup>

Yaşanan Sanayi ve Endüstri Devrimi sonucunda toplumsal sınıf yapısında değişim meydana gelmiştir. Sanayi Devrimi Avrupa'nın burjuva sınıfının yapı değiştirmesine ve yeni bir işçi sınıfının doğmasına yol açmıştır. Eski burjuva

---

<sup>32</sup> Richard L. TAMES, *Documents Of The Industrial Revvolution 1750-1850*, 56-62

sınıfına artık fabrika sahipleri de katılmıştır ve burjuva sınıfı artık en zengin sınıfı oluşturmaktadır. Uygun olmayan ve ağır koşullarda çalışan işçi sınıfı bilinçlenerek farklı bir aydınlanma yaşamaktadır. Sanayi Devriminin yarattığı işçi sınıfı hakları ile ilgili olarak sosyalizm görüşü çıkmıştır. Daha sonra Karl Marx ve Friederich Engels sosyalizmi geliştirerek bilimsel sosyalizmi ortaya koymuştur ve böylece toplumdaki uzlaşmaz sınıflar olan burjuvazi ve proletarya arasındaki çatışma daha da keskinleşmiştir.<sup>33</sup>

Bütün bu köklü değişimlerin meydana geldiği dönemde insanların bu tempoya ayak uydurması söz konusuydu ve iletişimin, ulaşımın bu denli hızlı olduğu bir ortamda var olan sınırlar daralmaktaydı. Yeni iletişim ve ulaşım yöntemlerinin gelişmesi ile televizyon film gazete ve dergilerin yarattığı görsel bombardıman, görsel alanda Feodalizmden yeni bir gerçeklik arayışını ortaya koymuştu.

19. yy. da korunan kavramlar arasında bireysellik, çoğulculuk, bilimsel gelişme, dinsel düşünceler, demokrasi, otorite sayılabilirken tüm bu tartışmalı konular gündemi belirlemişti. İnsanın toplumsal mücadelesi büyük ayaklanmalar ve savaşlar ile sürerken, sanatçılar bir yandan da bu mücadeleyi sanat alanında devam ettirmekteydi. Dönemin tüm bu karmaşasına rağmen, 19. yy. sanatı sanatçıların eserleri ile sanat tarihindeki yerini almıştır.<sup>34</sup>

19. yy. ın başlarında toplumda yaşanan tüm bu köklü değişikliklerin sonucunda sanatta da büyük değişimler meydana gelmiştir. Rönesans'tan beri benimsenen sanat anlayışının toplumda yaşanan teknolojik, ekonomik ve bilimsel değişimlerle birlikte farklılaşması kaçınılmaz olmuştur. Bu farklılaşma

---

<sup>33</sup> 19. Yüzyıl sonu 20.Yüzyıl başında önemli olaylar. <http://visnebahcesi.weebly.com/doumlnemin-geli351meleri.html>. Erişim tarihi: 10.06.2018

<sup>34</sup> William FLEMING, *Art & Ideas*, 240

bugüne kadar ortaya konmamış özgünlük de yeni bir sanat anlayışının çıkışına bir zemin hazırlamıştır.

Gelenekçi yaklaşımın temel kavramlarını benimseyen sanatçılar ile dönemin öncü sanat akımları ve bu sanat akımlarının sanatçıları arasında anlayış ve bakış açısının getirdiği farklılıklar, öncü sanat akımlarının içerisinde üretilen eserlerin sağlam bir zemin üzerinde temellendirilmesine olanak sağlamıştır.

Gelenekçi sanatçılar Yunan ve Avrupa Rönesans sanatını benimseyip sürdürürken, bunun yanı sıra öncü nitelikteki sanatçılar zenci sanatları, eski Maya Sanatı ve Kiklad Adaları'nın sanatı gibi farklı sanatlara eğilim göstererek onları keşfetme imkânı bulmuşlardır. Öncü sanatçılar bu sayede farklı kültürlerle ilgi duyarak, etkilendikleri kültürlerin anlayışlarını eserlerine malzeme olarak taşımışlardır.<sup>35</sup>

Sembolistler, kendinden önceki Romantizm sanatçılarının, konuların dolaylı anlatım gücüne yönelik tutumunu bir adım ileriye taşımıştı. Romantikler, herkesin tek bir sahneye kendi bireysel bakış açısıyla tepki verecekleri gerçeği üzerinde durdular. Friedrich Schelling ve Arthur Schopenhauer gibi Alman filozoflar ve Caspar David Friedrich gibi sanatçılar bu kişisellik kavramını geliştirdi. Friederich, yazdığı bir yazıda şöyle demektedir: “Sıradan şeylere görüldüğünden daha fazla anlam yükleyerek, bildiğim her şeye ilk defa ve hiç bilmiyor gibi bakarak, sınırlı olana sınırsız bir görüntü vererek kendi algımda romantikleştiririm.”<sup>36</sup>

---

<sup>35</sup> Sezer TANSUĞ, **Resim Sanatının Tarihi**, 240, 242.

<sup>36</sup> Richard VILADESAU, **The Folly of the Gros : The Passion of Christ in Theology and the Arts-Early Modernity**, 154)

Charles Baudelaire, düşümsellik ve öznellik hakkındaki bu düşüncüyü benimseyerek kendi teorilerine kattı. Daha sonra ise Sembolistler de dahil olmak üzere diğer Fransız sanatçılara aktardı. Baudelaire, kendinden önceki öznelliğe odaklanan Romantik sanatçılardan farklı olarak bir şey daha istiyordu: "Öznellikten vazgeçmeden, evrensel bir geçerliliği olan sabit ve daimî gerçeğe ulaşmak.<sup>37</sup> Schopenhauer ve Schelling gibi Alman düşünürlerin teorilerini bir adım ileri taşıyan Baudelaire, gerçeklik üzerine geliştirdiği düşüncelerle bireysellik fikrine daha çok odaklanabildi. Çünkü Schopenhauer, sanatı, gerçekliğin düşümselliğini daha derin ortaya koymak için seçkin bir araç olarak ilan etmişti.

Böylece sanat gerçekliğinden ve gerçeğe bakış açısından bir şey kaybetmeden, mutlak bilimden daha derinlere nüfuz edebilirdi. Bu nedenle Baudelaire, gerçeğin özünü anlamak için imgelem dünyasının zenginliğini kullandı.<sup>38</sup>

Sembolizm Akımı, 19. yy. ın ikinci yarısında, gerçeği ve düşünceleri anlayışlarının temelinde oturtan ve insan duygu ve izlenimlerine önem vermeyen bir şiir anlayışını temel alan Parnasizm'e tepki olarak çıkarken aynı zamanda Natüralizm ve Realizm'e karşı da tepkili bir duruş sergilemiştir. Pre-Raphaelistler'in sanat anlayışı ve Romantizm'in bakış açısından beslenen Sembolizm Akımı, ilk olarak Fransa'da etkili olmuştur.

Jean Moreas tarafından yazılan Sembolist manifesto, ilk olarak *Le Figaro* adlı Fransız gazetesinde 1886'da yayınlanmıştır. Geleneksel Fransız şiirinin hem teknik hem tema açısından sınırlayıcı katı kurallarına bir tepki olarak önce şiir ve

---

<sup>37</sup> Michele HANNOOSH, *Boudlaire and Caricature*, 155

<sup>38</sup> Bkz. ( 36 ), VILADESAU, 156

edebiyat alanında ortaya çıkmasına karşın, önceleri Belçika, Fransa ve Rusya'da, daha sonra ise hızla yayılarak diğer ülkelerde ve müzik, tiyatro ve resim gibi sanatın tüm dallarında etkin olmuştur. Şiirdeki öncüleri arasında Baudelaire, Rimbaud, Mallarme, Paul Valéry, Verlaine, Edgar Allen Poe gibi isimleri saymak mümkündür.<sup>39</sup>

Sembolizm Sanat Akımı'nın estetik anlayışı ve duyarlılığının köklerine incek olursak, Fransa ve İngiltere de temellendiğini görürüz. Ancak her ne kadar Sembolizmin estetik anlayışının başlangıcı sayılan Pre-Raphaelite Hareket, İngiltere'de ortaya çıkmış olsa da, Fransa'daki Sembolizm'in estetik bakış açısı daha baskındır ve Sembolizm'in temel kavramları üzerinde etkili olmuştur.

1891 yılına gelindiğinde Sanat eleştirmeni Albert Aurier'in yazdığı Sembolizm manifestoda ise sanat anlayışının sınırlarını belirleyen maddeleri şöyle sıralayabiliriz;

- 1) Belirli bir fikri ifade etmeli.
- 2) Bu fikri belirli bir form üzerinden ifade etmeli.
- 3) Sentetik olan bu form ve şekilleri anlaşılır bir dille ifade etmeli.
- 4) Konuya bağlı fikri işaret edecek nesnellikte olmalı.
- 5) Dekoratif öğeleri olmalı.<sup>40</sup>

---

<sup>39</sup> *Sembolizm*. <https://www.edebiyatogretmeni.org/sembolizm-simgencilik/>. Erişim tarihi: 11.06.2018

<sup>40</sup> *Summary of Symbolism*. <http://www.theartstory.org/movement-symbolism.htm>. Erişim tarihi: 11.06.2018

Sembolizm Sanat Akımı, görünen gerçekliği olduğu gibi yansıtma çabası içinde olan ve bu doğrultuda sıradan ve günlük olan bir görsel anlayış ile resmin temasını seçen Realist sanatçıların aksine, görünen gerçeğin ötesinde ve daha derinde olan bir gerçeğin arayışına girmişlerdir. Sembolizm sanatçıları temelde duyu dünyasını ve ruhsallığı yansıtmayı amaçlamıştır. Duyu dünyasının zenginliğine yönelen Sembolizm sanatçıları için artık her somut öge, anlatım dilinin de zenginliğiyle birleşerek insanın iç dünyasına uzanan bir köprü oluşturur.

Sembolizm resmin öncüleri arasında öncelikli olarak sayabileceğimiz Caspar David Friederich (1774-1840), Pierre Puvis de Chavannes (1824-1898), Gustave Moreau (1826-98), Dante Gabriel Rozetti (1828-82), Félicien Ropes (1833-1898), Henri Fantin Latour (1836-1904), Odilon Redon (1840-1916), Jan Toorop (1858-1924), Gustav Klimt (1862-1918), Edvard Munch (1863-1944) gibi sanatçıların eserlerinde karşımıza çıkan semboller, gerçeği olduğu gibi yansıtmanın çok ötesinde derin anlamlarla yüklüdürler.<sup>41</sup>

Sembolizm'in doğuşuyla birlikte gelişen simgesel düşünme biçimi, gerçeğin belgelenmesinin farklı biçimleri anlamına geliyordu. Sembolizm düşünme biçimi artık varolanı farklı anlamlarla irdeleyerek, gerçeği kendi gördüğü şekilde aktarmayı hedefleyen bir bakış açısını benimsemişti. Sembolizm sanatçılarına göre artık gerçeğin var olma amacı gidilecek farklı bir yoldu.

Gidilen bu yolda, Sembolizm sanatçıları kendi sanatlarını anlatmaya aracı bir dil olarak simgeleri seçerken, insan bilinçaltının en derinlerine indiler. Beslendikleri temalar rüyalar, masallar, mitler ve bilinçaltının en zengin kaynaklarıydı. Sanatçıları bu kaynaklara ulaşmak için destansı figürler, kadın teması, çiçekler,

---

<sup>41</sup> Michelle FOCOS, *An Introduction to Nineteenth-Century Art*, 340, 341

doğa manzarası, hayvanlar, mitoloji ve diğer ezoterik anlamları bir geçit niteliğinde kullandılar. Duyu dünyası, din, okültizm, aşk, kader ve hastalık gibi konular onların kendilerine seçtikleri ana konulardandır.<sup>42</sup>

Empresyonist sanatçıların aksine, Sembolist sanatçılar estetik değerlere ulaşmayı hedeflerken bağımsız olarak çalışıp araştıran bir sanatçı topluluğuydu. Biçimsel olarak tek bir sanatsal uslubu benimsemektense, duyu dünyasında algıladıkları ve yansıtmak istedikleri derinliği ortak öge olarak seçmişlerdi.

Modern toplumda algıladıkları çöküş, onları aynı zeminde tutarken gerçeklikten kaçmak, kişisel hayallerini ve vizyonlarını belirli tema ve biçimlerle anlatmak isterken seçtikleri kadın figürü resimlerinin ortak noktasıydı. Biçimleri arayış şekillerinde düz fırça darbeleri, soyut, büyük ölçüde basitleştirilmiş biçimler yatan Puvis de Chavannes'den ilham aldıklarını görmek mümkündür. Chavannes, biçim algısı ile Paul Gauguin (1848-1903) ve genç Pablo Picasso'yu (1881-1973) etkilemiştir.

Sembol kullanımıyla önemli bir figür olan Gauguin'in sembolizmi, hayal dünyasının zenginliğinden bir adım öteye geçmiştir. Onun sanatı, daha az sanayileşmiş ve bir bakıma kendini korumuş ilkel kültürlerden beslenmiş olmanın zenginliğini içinde barındırır. Sanatçının 1888 yılında yaptığı *Sermon'un Vizyonu* adlı eseri kavramsallaştırmaların ve sentezlerin yoğun olarak ön planda olduğu önemli bir resmidir. (Resim 2.17) Burada Gauguin, basit Breton kadınlarını resmederken onların ateşli dindarlığını sembolik olarak ifade etmek için, canlı renklerle dolu katı lekeler içeren, sınırları belirgin basitleştirilmiş renk alanlarını kullanmıştır.

---

<sup>42</sup> Michael GIBSON, *Symbolism*, 7-10

Bu resim daha sonra 1880lerin sonu,1890ların başında etkili olmuş ve Gauginin estetiğini benimseyen Nabiler üzerinde önemli bir etkiye sahip olmuştur.



**Resim 2.17** Paul Gauguin, Sermon'un Vizyonu , (Vision After The Sermon) , 72 x 91 cm, 1888, Tuval Üzerine Yağlıboya

Symbolist sanatçıların sanatlarının merkezinde olan kadın figürü kimi resimde masumluluğu, saflığı, doğurganlığı ve yeniden doğuşu sembolize ederken, kimi resimde ise cadılığı ve baştan çıkararak günaha teşvik eden kötülüğü çağrıştıran öğelerle tasvir edilse de, iyi ya da kötü, kadın figürünün tasvirindeki çeşitlilik ne denli fazla olursa olsun, kadın bedeninin ve onunla birlikte kullanılan öğelerin sembolize ettiği geniş anlam bütünlüğü Symbolist sanatçılar ve tüm sanat tarihi için vazgeçilmez bir zengin görselliğe sahip olmuştur.

Symbolism Akımı kendisiyle çağdaş olan ya da kendinden sonra gelen akımları sanat anlayışı ile etkilemiş ve diğer sanat akımları içinde eserlerini

üreten sanatçılara ilham kaynağı olmuştur. Symbolism Akımı, Ekspresyonizm ve Sürrealizm Sanat akımlarının sanat anlayışlarına öncülük etmiştir. Art Nouveau Sanat hareketi Sembolist sanatçıların sanat anlayışından ve resimlerindeki formlarından etkilenmişlerdir.



### 3. SEMBOLİZMDE FEMME FATALE (ÖLÜMCÜL) KADIN TEMASI

*Femme Fatale* kelime kökeni olarak Fransızca'dır ve İngilizce'ye olduğu gibi aktarılmıştır. Kelime anlamı olarak Türkçe karşılığı *ölümcül* olsa da bünyesinde barındırdığı tehlikeli, kötü niyetli, ahlaksız ve fahişe ruhlu özelliklerin farklı tasvirleri yüzyıllar boyunca değişik kültürlerde resim, heykel, edebiyat ve diğer sanat dallarına konu olmuştur.

Mitolojik ve dinsel olarak incelendiğinde hemen hemen her dönemde var olmuş kültürün mitinde *Femme Fatale*, bir arketip olarak karşımıza çıkar.<sup>43</sup>

*Femme Fatale* kadın figürü çekiciliği ve baştan çıkarıcılığıyla, karşı cinsi reddedilemez bir arzu uyandırarak kendine bağlayan ve genellikle onları tehlikeye sokarak ölümcül durumlara götüren kadındır.

Sanatın geniş tarihi boyunca kadın figürü kutsal anne imajı, saflık ve yücelik ile anılırken bir diğer tarafta erotik olan, cinsel gücünü ve hâkimiyetini kullanan, ölümcül, kötü kadın figürleri ile toplumun ahlaki değerlerinin yozlaşması ve olumsuz olanın tehlikesine vurgu yaparak kullanılmıştır. İçinde barındırdığı tüm değerleriyle *Femme Fatale* kadın, saflık ve iyiliği temsil eden kadının karşıtı konumundadır. Ölümcül olarak ele alınan kadın teması, tasvir edilirken sembolik anlamlar ile beslenerek sunulur ve görünenin ötesinde daha derin anlamlara sahiptir.

---

<sup>43</sup> *Femme Fatale*. [http://www.artandpopularculture.com/Femme\\_fatale](http://www.artandpopularculture.com/Femme_fatale). Erişim tarihi: 09.06.2019

Femme Fatale geleneği, Sümer Tanrıçası Istar'ın yanı sıra, Eski Ahit'teki Eve, Lilith, Jezebel, Delilah ve Salome gibi figürlere dayanır.

İncil'deki *Salome*'nin İsa'dan sonraki ilk yüzyılda yaşadığı düşünülmektedir. *Salome* figürü Vaftizci Yahya'nın başının kesilmesini isteyip, aldıktan sonra Yahya'nın kesik başının bulunduğu tabağı elinde tutarak, vali Herod'un önünde yaptığı dans ile tasvir edilmiştir. Bu görüntü, çarpıcıdır ve konu açısından oldukça zengindir. Bu nedenle yüzyıllar boyunca önce Hristiyan sanatçılar, daha sonra da her yüzyıldaki sanatçılar tarafından binlerce kez işlenmiştir.

Antik Yunan'a bakacak olursak ölümcül kadın figürünü Yunan mitlerindeki, *Medusa*, *Circe*, *Medea*, *Lamia*, *Afrodite* ve *Truvalı Helen*'i görürüz. Bunların yanı sıra Romanın güçlü erkeklerini egzotik güzelliğiyle ve gizemli güçleriyle etkileyen *Mısır Kraliçesi Kleopatra* da tarihsel bir Femme Fatale figürdür.

Femme Fatale kadın, Çin mitlerinde, öykülerinde ve tarihinde de mevcuttur. Tarihte yer alan *Yang Guifei*, sevgilisini baştan çıkararak görevlerini ve kararlarını etkilemekle, hanedanlığın zayıflaması ve çöküşünden kısmen sorumlu olmakla suçlanmıştır.<sup>44</sup>

19. yüzyıla gelindiğinde, Romantizm Akımı'nda Femme Fatale teması John Keats'ın romanlarıyla, özellikle de *La Belle Sans Merci* ve *Lamia* eserleriyle gelişmiştir. Onlarla birlikte Mathew Lewis'in yazdığı Gotik bir roman olan *2 Keşiş*, çok güçlü bir Femme Fatale olan *Matilda*'yı ortaya koymuştur. Edgar Ellen Poe'nun çalışmalarında, özellikle *Carmilla* ve *Drakula'nın Gelini* adlı eserlerinde, Femme Fatale kadın bir vampir olarak tasvir edilirken aynı zamanda iyi ve kötü yanları da kişiliğinde taşımaktadır.

---

<sup>44</sup> Bonnie G. SMITH, *Womens History in Global Perspective*, 68

Richard Wagner'in *Parsifal* adlı eserinde *Kundry* figürü olarak, George Bizet'in *Carmen* eserinde, *Camille Saint Saens Samson* ve *Delilah* , Alban Berg'in, *Lulu* eserlerinde sıkça ölümcül kadın teması işlenmiştir. Oryantal bir dansçı olan ve baştan çıkarıcı dansları ile erkek kimliği için adeta bir tehdit oluşturan *Mata Hari* tam bir Femme Fatale figürüdür. Alman casusluğu ile suçlanmış ve Fransızlar tarafından öldürülmüştür.

Hikâyesinin içindeki kötü kadın teması, zengin konusu ile ölümünden sonra pek çok film, roman ve resme konu olmuştur.<sup>45</sup>

Resimdeki yansımalarına örnek olarak Eduard Manet'in Tiziano'nun *Urbino Venüsü* eserinden esinlenerek yaptığı *Olympia* adlı eserini verebiliriz. (Resim 3.1) Bu resimde, kendinden önce var olan resimlerde kullanılan perspektif anlayışını reddeden ve figürün yaklaştırarak bize gösterildiği farklı bir kadraj anlayışından bahsedebiliriz. Ancak farklı olan yeni bir kadraj ve espas sunumundan daha çok, figürün kimliği ile ortaya konan iddialı yaklaşımdır.

---

<sup>45</sup> *Femme Fatale*. [http://www.artandpopularculture.com/Femme\\_fatale](http://www.artandpopularculture.com/Femme_fatale)  
Erişim tarihi:09.06.2019



**Resim 3.1** Eduard Manet, Olympia, 130.5 cm x 190 cm, 1863, Tuval Üzerine Yağlıboya

Resimde yer alan *Olimpia* isimli kadın dönemin hayat kadınlarından biridir. Resmin sağında bulunan hizmetçisi, müşterisinden geldiğini ima edecek bir buket çiçeği elinde tutmaktadır.<sup>46</sup> Direkt olarak izleyiciye bakmakta olan kadının bakışlarındaki özgüven ve erkeklerin gözüyle arsızlığıyla belirginleşen bir yapıya bürünür. Kadının kendinden emin duruşu, erkeğin üzerindeki baskın kadın gücünü, onun varlığına hükmeden dişil enerjiyi temsil eder niteliktedir. Kadın çekinir ya da saklamak ister gibi bir eliyle cinsel organını kapatmıştır ancak, kendinden emin ve rahat duruşuyla tam olarak hiçbir şeyden çekinmeden duran tehlikeli bir tuzaktır.

Bu resimde işlenen figür ile geleneksel olarak algılanan *davetkâr Venüs* imajı farklılaşmış ve yıkılmıştır. Manet, bu resimde kendinden önceki resim anlayışında var olmuş ideal kadın imajını yok edecek biçimde modern dönemde yaşamakta olan bir hayat kadınına resmine taşımış ve resminin merkezine

<sup>46</sup> Sander L. GILMAN, *Difference and Pathology*, 76

oturttu. <sup>47</sup> Artık söz konusu kadın, erkeklerin paralarını sızdırmakla gurur duyan, ondan gerisine aldırmayan bir Femme Fatale figürdür.

19. yy. da, Femme Fatale kadın ögesinin en çok işlendiği resim örnekleri Sembolizm’de yer almaktadır. Sembolizm sanatçıları için Sembolizm’in özünü oluşturan kavramlar, kadın figüründe ifade bulmaktadır. Sembolizmin kavramlarını hüznün, endişe, kaygı, kuşku, yalnızlık, narsisizm, cevap arayan sorular olarak sıralarken aynı zamanda Sembolizm’in, bu kavramları irdelerken belirlediği çözümleri, kadının güzelliği, duruluğu ve duyguları ile birleştirdiğini görürüz.

Sembolizm’de kadın figürü her zaman saflık, güzellik ve temiz olan ile özdeşleştirilmez. Kadının yukarıda saydığımız tüm olumlu özelliklerine tezat olan, içinde barındırdığı kötülüklerin ve arzuların bir dışavurumu olan tehlikeli yanı, erkek için her dönemde bir tehdit olmuştur.

Doğa kavramı, ilkel olan ve içgüdüsel olanın peşinden giden Sembolizm sanatçıları hep ilgi alanında olmuştur. Kadın, arzuları ya da doğurganlığı ile neredeyse doğanın bir yansıması gibidir. Bu nedenle doğa kavramıyla bu denli iç içe olan kadının tehlikeli ölümcüllüğünün de Sembolizm sanatçıları için bir odak noktası olması kaçınılmazdır.

Sembolizm ressamları için estetik, ahlaki ve ideolojik konuların süzgecinde dönemin kadınına bakış açısını bünyesinde toplayan bir yapıda Femme Fatale kadın, anlatılmak istenen tüm bu kavramların oluşturduğu her şeyin özeti olan somut bir imajdır.

---

<sup>47</sup> Bkz. ( 31 ), KLEINER, 636

Kadın ögesi, iyi ya da kötü, hangi rolde tasvir edilirse edilsin, kendi biyolojisinin gerektirdiği gibi doğurgan ve saf olduğunda da, cinsel içgüdülerine yenik düşüp arzularının peşinden gittiğinde de yönelişleri hep doğası gereğidir.

### 3.1. Femme Fatale Kadın Teması ve Gustave Moreau

Romantizm Akımı'nın tüm yaklaşımlarından etkilenererek kendi özgün anlayışını ortaya koyma biçimiyle Sembolist sanatçılar içerisinde önemli bir yere sahip olan Gustave Moreau, en yetkin ve ilk örneklerden biri olarak ele alınması gereken bir sanatçıdır. Moreau resimlerinde mitolojik, dinsel temaları ele alırken insan bedeni ve kadın ögesi onun eserlerinde önemli bir yere sahiptir. Mitleri yeni ve farklı bir bakış açısıyla ortaya koyduğu resimlerinde, belirli bir zaman ve belirli bir mekâna bağlı kalmamak için daha gerçekçi figürler kullanmıştır.

Moreau, özellikle mitolojik ve dinsel öğeleri kullandığı resimlerinde, detayları ayrıntılı bir biçimde resmedişiyle diğer sanatçılardan ayrılır. Ayrıntılı çalışma tarzı nedeniyle, eserlerini üretirken çoğu zaman aynı eseri farklı zamanlarda tekrar tekrar ele alıp ince ayrıntılarını çalıştığı bilinmektedir. Bazı eserlerinde uzun seneler boyunca farklı dönemlerde üzerinde çalışılmış olması bakımından imza bölümüne tarih yer almaz. Moreau'nun sanatı üzerine incelemeler yapmış ve kronolojik açıdan sanatını ele alarak teorilerini anlatmış bir sanat tarihçi olan Julius Kaplan, genel anlamda Moreau'nun kariyerini eserlerin kronolojik sırası ile incelerken, ruhsallık ve maddeselliğin ayrımının Moreau'nun sanatının temel kavramlarından biri olduğunu vurgular. Ona göre

Moreau, kariyeri boyunca resimlerinde ruh ve maddeselliği ilişkilendirme çabası içinde olmuştur.<sup>48</sup>

Moreau'nun sanatını incelediğimizde, Kaplan ve diğer bazı sanat tarihçileri gibi onun sanatını farklı evrelere bölmek yerine, eserlerini daha genel anlamda ve farklı kategorilerde incelemek daha doğru olacaktır.

Moreau'nun sanatının temel konularını üç temel alanda sınıflandırmak mümkündür; Dinsel ve mitolojik figürler, kadın ve hayvan figürleri ve bu bölümde örneklerle yer verilecek Femme Fatale figürler ve Salome.

Sanatçı, resimlerinin ana kavramlarını oluştururken dinsel ve mitolojik temalardan esinlenmiş ve kadın bedenini bu öğelerle birleştirerek eserlerine simgesel anlamlar yüklemiştir. Sanatçının eserlerini hayvan figürlerini deforme ederek kadın bedeni ile birleştirdiği resimleri kadının tehditkâr ve tehlikeli yönüne işaret eder. Sanatçının sıklıkla ele aldığı bir konu olan, Edvard Munch'un da resimlerinde karşımıza çıkan ve Tevrat'ta da yer alan Femme Fatale tiplemesi olan kadının, *Salome*'nin resimleri onun sanatında önemli bir yere sahiptir.

Sanatçı Salome konusunu takıntılı bir şekilde defalarca ele almaktadır. Resimlerinde figürler, Caravaggio'nun resimlerinde olduğu gibi sadistik bir yaklaşımla, dehşet ve vahşet içeren bir üslupla değil abartısız bir tasvirle ve nötr bir yaklaşımla işlenmiştir.

---

<sup>48</sup> Julius KAPLAN, *The Art of Gustave Moreau: Theory, Style and Content*, 58-67

Çağdaşları gibi tek bir temayı tekrar tekrar resmetmek, resmettiği imgeden çok onun tasvir ediliş biçimi ve çeşitliliği üzerinde çözümlenmeye çalıştığı şeyler ile ilgilendiğini gösterir. Bu nedenle sanatçı dinsel bir konu olan Salome sahnesini defalarca resmetmiştir. Sanatçının Salome temasının tasvir biçimlerini araştırdığı çalışmalarına örnek olarak, 1876'da yaptığı ve Salome'yi ele aldığı iki resim olan *Herod'un Önünde Dans Eden Salome* ve *Görüntü* adlı tabloları gösterebiliriz. (Resim 3.2-3.3).

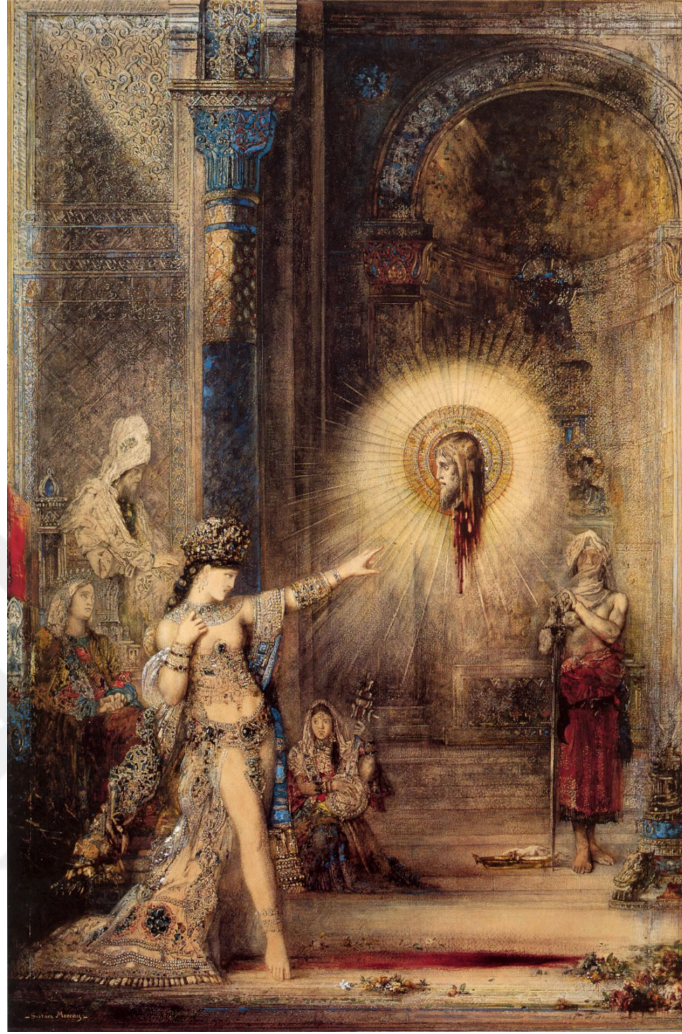
Yüzlerce kez resim ve eskizlerini yaptığı bu tema ile tek bir sahneyi küçük farkları olan varyasyonlarla çözümlenmeye çalıştığını böylece konuyu içselleştirerek, her seferinde daha derin anlamlar yüklediği sahneyi zenginleştirmektedir. Sanatçı bu tavrıyla, ele aldığı temayı sadece tek bir göstergesi olan maddeden ibaret olarak değil, izleyici tarafından farklı algılanabilecek açılımları olan geniş bir yelpaze şeklinde sunmak derindedir.<sup>49</sup>

---

<sup>49</sup> Natasha GRIGORIAN, *European Symbolism in Search of Myth (1860-1910)*, 57-61



**Resim 3.2** Gustave Moreau, Herod'un Önünde Dans Eden Salome, (Salome Dancing Before Herod), 103.5 x 144 cm, 1876, Tuval Üzerine Yağlıboya



**Resim 3.3** Gustave Moreau, Görüntü, (The Apparition), 72 x 105 cm, 1876, Kağıt Üzerine Suluboya

Moreau'nun resimlerinde kralı baştan çıkararak Vaftizci Yahya'yı öldürmek için vücudunu ve cinselliğini ön plana çıkaran Salome figürü, sanatçının yaşadığı dönemde kadının değişen konumuna bir eleştiri niteliği taşır ve toplumun ahlaki değerlerinin sarsılmasına bir gönderme yapar.

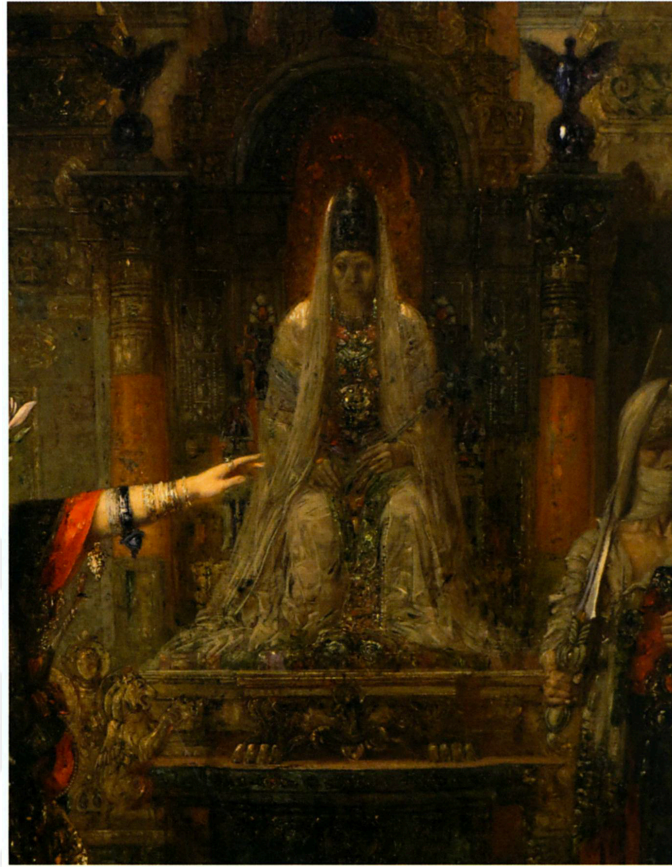
*Salome Dancing Before Herod* resminde, resmin merkezinde yer alan Salome bir sonraki sahnede olacaklardan bağımsız olarak dans etmektedir. Moreau, hikâyenin bir sonraki karesinde gerçekleşecek olan müthiş infazı resmetmek

yerine Kral Herod'un önünde dans eden Salome'ye odaklanmayı seçmiştir. Ağır bir atmosferde anın donmuş olarak algılandığı, figürlerin ise bu dolmuş anda hareketsiz olarak yansıtıldığı resimde bize Salome'nin dans ettiğini anlatan tek hareket onun öne doğru uzanan koludur. Tek eliyle tuttuğu Lotus çiçeğini yüzüne doğru götürmüş ve hafif çekingen bakışlarla başını aşağıya doğru eğmiş olan Salome, yarı bize dönük, yarı krala dönük olarak durmaktadır. Bu sahnede yer alan kral ve yanındaki cellatlar neredeyse sahnenin geri kalanında mekânda yer alan ayrıntılar ya da kralın Tahtı kadar sabit bir şekilde durmaktadırlar. Moreau bu resimde Salome'yi baştan çıkartıcı olarak göstermeye yönelik yaptığı tasvirle onu işlenecek olan cinayetten de uzaklaştırır. Kralı geri planda resmeden Moreau, annesinin Salome'yi, Vaftizci Yahya'yı öldürmek için düzenlenen komplonun bir parçası olması için bir piyon olarak öne sürüldüğünü izleyiciye anlatır.

Moreau, bu sahnede açık ve net tasvirler ile anlatmak yerine, konunun ve kompozisyonun daha katmanlı bir şekilde okunması için sembolleri yoğun olarak kullanmayı tercih etmiştir. Julius Kaplan'ın da yazılarında değindiği gibi sanatçı, Salome'yi ele aldığı resimlerinde farklı kültürlere gönderme yapmak amacıyla Lotus çiçeği, panter, göz gibi daha dolaylı anlatımların dilini tercih ederek semboller kullanmıştır.<sup>50</sup>

---

<sup>50</sup> Rosina NEGINSKY, *Salome The Image of a Woman Who Never Was*, 124



**Resim 3.4** Gustave Moreau, Gustave Moreau, Herod'un Önünde Dans Eden Salome, (Salome Dancing Before Herod), Detay

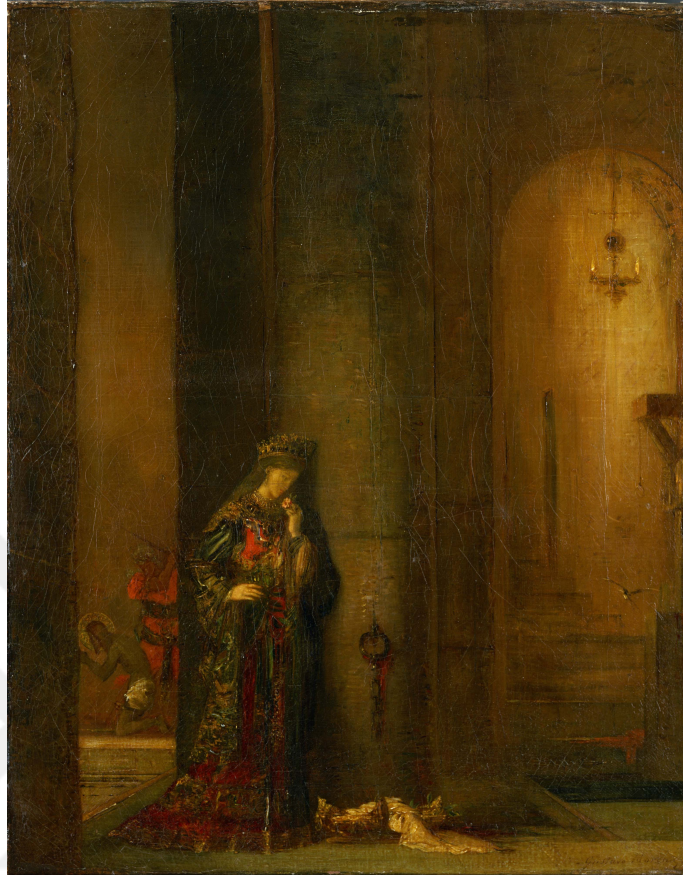
Arkada hareketsiz şekilde duran Kral Herod bize cansızlaştırılarak sunulurken, onun çaresizliğine ve olaya karşı etkisizliğine vurgu yapılmaktadır. Donmuş ve hareketsiz bedeni adeta bir kefen ya da Mısırlılar'ın mumyalarına benzer beyaz bir örtü ile kaplıdır ve elbisesi yine aynı gelenekten gelen nazar ve kötülüklerin kovduğuna inanılan inci, safir, mercan gibi mücevherlerle bezenmiştir.

Değerli taşlardan oluşan mücevherlerin kötü ruhları kovduğuna ve kötülüklerden koruduğuna dair inanç İtalya'da da yaygındır ve Rönesans resimlerinde sıkça karşımıza çıkmaktadır.<sup>51</sup>

Sanatçının Salome dansını pek çok kez resim etmesinin bir başka nedeni de hikâyenin farklı anlarından sahneleri ele almak istemesidir. Örneğin sanatçı 1872 yılında yapmış olduğu *Hapisteki Salome* (Güllü Salome) adlı resimde infazdan önceki anı resmetmiştir. (Resim 3.5) Diğer kompozisyonlardan farklı olarak sanatçı kompozisyonu daha yalın bir şekilde ele almış ve Salome, Vaftizci Yahya ve infazı gerçekleştirecek kişi olarak üç ana figüre yer vermiştir. Bu resim aynı zamanda sanatçının 1874 yılında yaptığı *Dövmeli Salome* resmi ile Salome'nin tam olarak aynı konumda durması bakımından benzerlik göstermektedir. (Resim 3.6)

---

<sup>51</sup> Rivka ULMER, *The Evil Eye in the Bible And Rabbinic Literature*, 162



**Resim 3.5** Gustave Moreau, Hapisteki Salome , (Salome At The Prison), 40 x 32 cm, 1873, Tuval Üzerine Yağlıboya



**Resim 3.6** Gustave Moreau. Dövmeli Salome, (Tattooed Salome), 92 x 60 cm, 1876, Tuval Üzerine Yağlıboya

*Hapisteki Salome* resminde sağda yer alan kemerli yapı diğer kompozisyonların arka planında da görülür, ancak burada diğerlerinden farklı bir yapıdadır ve aşağı inen zindanın merdiven boşluğunu vurgulamaktadır.

Salome tamamen giyinik bir şekilde duvara yaslanmış dururken düşüncelere dalmış şekilde resmedilmiştir. Diğer resimlerde baştan çıkarıcı şekilde ele alınan Salome, bu resimde gerek tavırları gerekse giyinişiyle daha sakin, daha az baştan çıkarıcı ve daha masumdur.

Moreau bu resimde Salome'nin dansı yerine onun duygularına yer vermiştir. Az sonra gerçekleşecek infazı durdurmak yerine hareketsiz kalıp beklemeyi tercih etmesine rağmen, Salome'nin beden dili Vaftizci Yahya'nın ölümüne dair suçluluk duyduğunu gösterir niteliktedir.

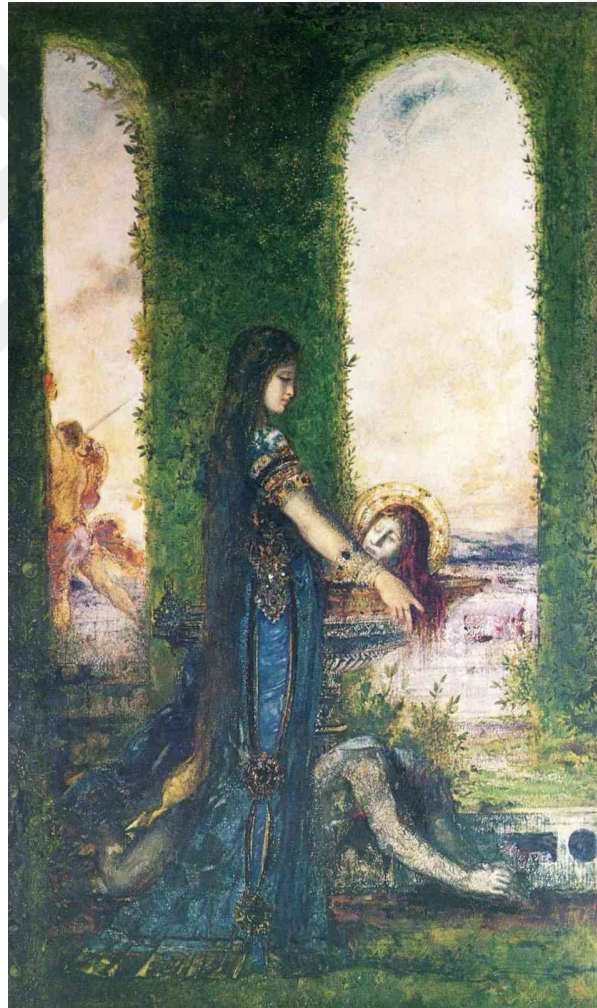
Salome duvara yaslanmış şekilde dururken infaz sahnesine sırtını dönmüştür. Elinde tuttuğu gülü koklar ve uzaklara bakarken düşüncelere dalmıştır. İnfaz sahnesini tatmin ya da şaşkınlık ile izlemek yerine ondan uzak kalmayı seçmiştir. Salome'nin infazı izlemek yerine elindeki çiçeğe yönlendirdiği bakışları, Moreau'nun diğer resimlerinde kahramanların bakışlarına benzemektedir. Moreau'nun kahramanları, yaşadıkları acıdan ve vahşetten uzaklaşmak istercesine bakışlarını uzaklara doğru çevirirken, benzer bir şekilde Salome de yaşanan bu sahneden uzaklaşmak istercesine bakışlarını elinde tuttuğu güle çevirmiştir.

Ancak bu resimde acıyı yok sayarak görmezden gelen kahramanlardan ya da diğer resimlerinde karşılaştığımız duygusuz ve hislerini belli etmeyen kadınlardan farklı olarak figürün bakışları bu dokunaklı sahneye uygun bir biçimde duygu yüklüdür. Salome'nin bu resimde yansıtılan duygusallığı onun annesinin yönlendirmeleri ile Vaftizci Yahya'nın ölümüyle ilgili suçluluk duygusunun arasında sıkışmışlığını anlatmaktadır.

Sanatçının 1878 yılında aynı sahneyi ele alarak benzer bir kadraj anlayışıyla yaptığı *Bahçedeki Salome* adlı suluboya eserinde bu kez Salome duygusallıktan uzak, gerçekleşen korkunç ölüme karşı duyarsız olarak resmedilmiştir. (Resim 3.7). Donuk bakışlara ve sakin bir duruşa sahiptir ancak *Hapisteki Salome* resminde olduğu gibi acıya katlanan kahramanların bakışları ile ilişkilendirmek doğru olmayacaktır. Bu resimde Moreau, diğerlerinden farklı olarak, Salome'nin

dansı ya da infaz sahnesini ele almak yerine sadece Vaftizcinin ölümünden hemen sonraki ana odaklanmıştır. Sabit bir şekilde ayakta durmakta olan Salome, Vaftizci Yahya'nın kanamakta olan kesik kafasını elinde tutmaktadır.

Bu sahnede arkada yaşanan karmaşaya rağmen önde betimlenen dinginlik bir kontrast oluşturmaktadır. İnfazı gerçekleştiren cellat kendini bir karmaşanın içinde bulurken, Salome insan hayatını hiçe sayar şekilde ölüme karşı kayıtsız kalmış, sakince bahçede durmaktadır.

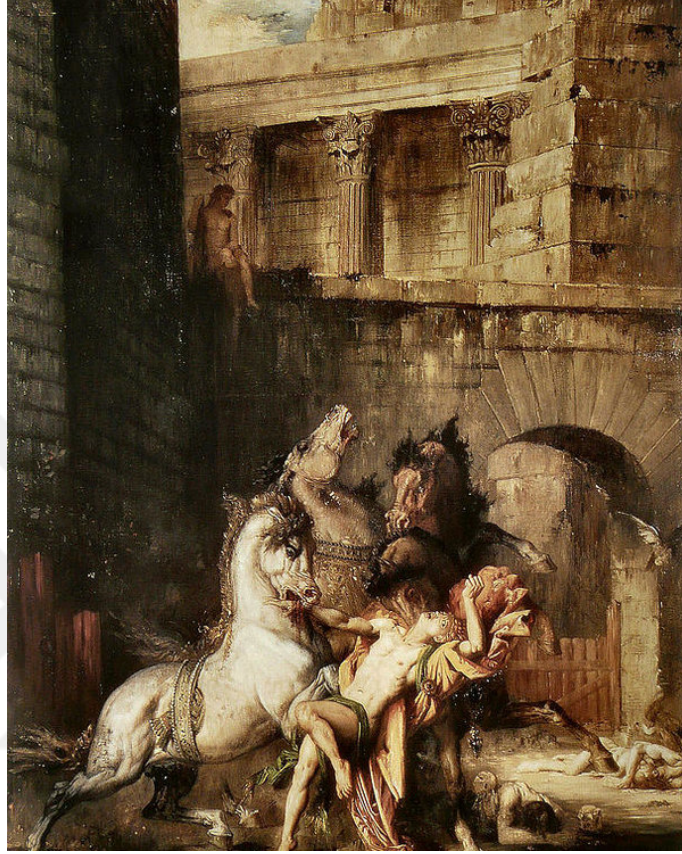


**Resim 3.7** Gustave Moreau, Bahçedeki Salome , (Salome În The Garden), 72 x 40 cm, 1878, Kâğıt Üzerine Suluboya

Sanatçının Tevrat'tan bir sahne olan Salome teması üzerine yaptığı bir diğer önemli resim olan *Apparition* eseri 1876 yılında yapmış olduğu sulu boyadır. (Resim 3.3). Bu resimde Salome vücudunun belirli kısımlarını örten bir dansçı kıyafeti içinde resmin merkezinde durmakta ve önünde havada duran Vaftizci Yahya'nın kafasına korkuyla bakmaktadır. Tek elini ileriye doğru uzatarak Yahya'nın kafasına işaret ederken kendini arkaya doğru vermiş ve tek ayağını öne doğru uzatmıştır. Yahya'nın havada asılı duran kafası direkt olarak Salome'ye bakmakta ve kafasından damlayan kan Salome'nin ayaklarının dibine akmaktadır.

Sanatçı resmin arka planını *Kral Herod'un Önünde Dans Eden Salome* ve *Dövmeli Salome* resimleriyle neredeyse birebir aynı tutmuştur. Müzisyenler, yanında bekleyen cellat ve Kral Herod, Salome'nin gördüğü kanlar içindeki Yahya'nın kafasını görmemektedirler. Yerde Salome'nin ayaklarının altında bulunan kanın az önce gerçekleşen infaz sahnesinden mi, yoksa Salome'nin gördüğü hayal olan ve havada uçan Yahya'nın kafasından mı geldiği resimde net okunamamaktadır. *Bahçedeki Salome* ya da benzer diğer resimlerde karşımıza çıkan Salome'nin duygusallıktan uzak donuk ve sakin tavırlarının aksine bu resimde ölümü ve korkuları ile yüzleşen bir Salome resmedilmiştir.

*Bahçedeki Salome* resminde elinde tuttuğu Yahya'nın kanayan kafasına karşı kayıtsız kalırken, burada resmedilen Salome daha insani duyguları olan ve ölüm olgusuna karşı duygularını yansıtan bir tavırdadır. Bu haliyle Salome infazın gerçekleşmesinde rol oynadığı için gerçek bir suçluluk duygusu içindedir. Aynı sahnenin farklı anlatımlarla ele alınmasında Moreau'nun gösterdiği araştırmacı tutum, bir konuyu tek bir yönüyle ve sübjektif olarak ele alınması yerine, farklı versiyonların işlenmesiyle zenginleşen duyguların nasıl ustaca ele alınabileceğini bize göstermektedir.



**Resim 3.8** Gustave Moreau, *Atlar Tarafında Parçalanmış Diomedes* ,  
(*Diomedes Devoured by Horses*), 138.5 x 84.5 cm, 1865, Tuval Üzerine  
Yağlıboya

19. yy. çağdaş sanatçıların çevresinde toplandığı bozulma ve yozlaşma fikri Moreau'nun resimlerinde kadın temasının ele alınış biçimi ile kendini farklı şekillerde gösterir.

Sanatçı, kimi resimlerinde hayvana dönüşen kadınları mitolojik öğelerle birleştirir ve kadın bedenlerini yarı hayvan (dragon)-yarı insan şeklinde resmeder. Kadın ve hayvan teması sanatçının resimlerinde üç farklı şekilde görülür. Bunlardan *ilki Atlar Tarafında Parçalanmış Diomedes* ve *Prometheus*

örneğinde olduğu gibi vahşi hayvanların erkek figürünü yerken betimlendiği 1865 yılında yaptığı eserdir. (Resim 3.8-3.9)

Bu eserde sanatçı, vahşi ve saldırgan bir şekilde resmettiği atları erkek için oluşan bir tehdit olarak ortaya koymuştur. Moreau, bu resimde aşkın ideallerine odaklanarak bedensel ağrıyı ve acıyı göz ardı eden erkeği kahramanlaştırmaktadır.

Sanatçının insan eti yiyen hayvanlar üzerine yaptığı eserlerden biri olan *Prometheus* eseri önemli bir örnektir. Mitolojik bir temaya sahip bu eser, ateşi tanrılardan çalarak ölümlülere hediye eden Titan'ın Zeus tarafından cezalandırılarak bir kayaya bağlanmasını ve her gün bir akbaba tarafında ciğerinin yenmesini anlatmaktadır.<sup>52</sup>

Julius Kaplan, *Prometheus* eseri için Moreau'nun felsefi düşüncelerinin sembolik bir yansıması olduğunu ifade etmektedir. Kaplan bu eserde Moreau'nun, insanın madde dünyasının acımasızlığıyla mücadele edecek ideal bir yapıda olduğunu anlattığına değinir.<sup>53</sup>

---

<sup>52</sup> L. ROMAN - M. ROMAN, *Encyclopedia of Greek and Roman Mythology*, 421

<sup>53</sup> Julius KAPLAN, *The Art of Gustave Moreau: Theory, Style and Content*, 50



**Resim 3.9** Gustave Moreau , Prometheus, 205 x 122 cm, 1868, Tuval Üzerine Yağlıboya

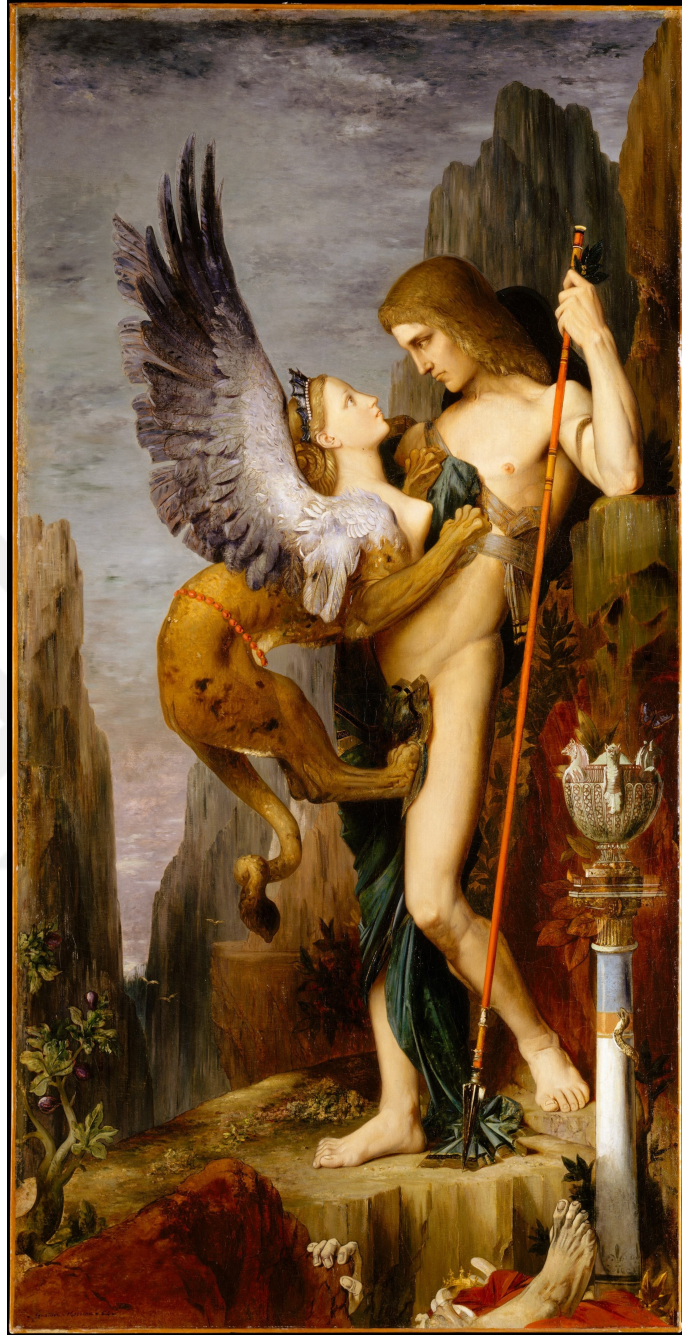
Tabloda yüksek bir tepenin üzerinde oturan, ayağından bağlı kahraman, yüzünü manzaraya doğru dönmüştür. Ayaklarının hemen dibinde ölmüş bir akbaba, yanında ise kahramanın yüzüne bakan ve ona acı vererek onu yavaş yavaş öldüren diğer akbaba yer almaktadır. Ancak Prometheus akbabayı ve onun verdiği fiziksel acıyı yok sayarcasına manzaraya bakmaktadır ve fiziksel

dünyaya yüzünü dönmüştür. Kafasının üstünde yaralan küçük alev onun cesaretli davranışına gönderme yapmaktadır.<sup>54</sup>

Moreau'nun, kadından gelebilecek zararın daha dolaysız vurgulandığı bir diğer eser grubu, sanatçının kadını daha metaforik anlamda ele aldığı eserler oluşturur. Hayvan ve insan bedeninin parçalarının bir araya getirilmesiyle oluşan figürlerin yer aldığı resimler Moreau'nun sanatında geniş bir yer kaplamaktadır. Bu grup resimleri mitolojik tarihi ya da dinsel temalarla beslenmiştir. *Oedipus ve Sphenks* resminde karşımıza çıkan yarı hayvan - yarı insan şeklindeki kadın figürü bu gruptaki resimler için verilebilecek en önemli örneklerden biridir. (Resim 3.10)

---

<sup>54</sup> Lucia IMPELLUSO, *Gods and Heroes in Art* , 214



**Resim 3.10** Gustave Moreau, Oedipus ve Sphenks , (Oedipus And The Sphenks), 206 x 104 cm, 1864, Tuval Üzerine Yağlıboya



**Resim 3.11** Ingre, Jean-Auguste-Dominique, Oedipus ve Sphenks, (Oedipus and the Sphinx), 105 x 87 cm, 1808, Tuval Üzerine Yağlıboya

Moreau'nun olgun döneminin başlangıcını gösteren *Oedipus ve Sphenks* resminde sanatçı, Yunan mitolojisinden ünlü bir sahneyi cesurca yeniden yorumlamıştır. Aynı konuyu daha önce 1808'de yine aynı isimle ele alan Jean Dominique Ingres konuyu daha yalın bir anlatımla izleyiciye aktarmıştır. (Resim 3.11)

Moreau'nun resminde konu itibariyle benzer tasvirler gözlemlense de, Ingres'in resminde konu ve figürlerin açık ve net okunurluğunun aksine,

Moreau konunun ardındaki gizlenmiş sembolleri anlatmayı seçmiştir. Bu amaçla Moreau aynı sahneyi daha yoğun, daha dolaylı anlatımlarla tasvir etmiştir.

Yarı hayvan-yarı insan figürün vücudunun baş kısmı bir kadın başı ve göğüslerinden oluşurken, devamı süslü bir yırtıcı kuşun kanadı ve aslan gövdesinden oluşmaktadır. Aslanın gövdesi ise yılan kuyruğuna sahiptir. Yaratık çıplak vücudunu yukarı kaldırırken, Oedipus ve Sphenks birbirlerine bakmaktadırlar. Sanatçı mitolojik bir sahnenin olduğu gibi aktarılmasından kaçınırken, bu sayede adeta zamansız bir dünya yaratmıştır.<sup>55</sup>

Eski Yunan mitolojisinin en trajik kahramanlarından biri olan Odipus, Tebes Kralı Laius'un oğludur. Kral Laius, Apollon'un kehanetinden, karısı hamileyken oğlu tarafından öldüreceğini ve oğlunun annesi ile evleneceğini öğrenir. Oedipus, ölüme ahlaki bir öfke besleyen bir idealisttir.<sup>56</sup>

Resimde yer alan sembollerden biri Oedipus'un arkasındaki bitki olan defnedir. Defne, Apollon'u ve insanın en yüksek başarılarını temsil eder. Bir diğer sembol Sphenks'in arkasında duran ve günahın geleneksel sembolü olan incir ağacıdır.<sup>57</sup>

Gustave Moreau için *ölüm* kavramı adeta bir takıntıdır. Bu resimde ikonografik okumayı sağlayan Vanitas resimlerindeki kurukafa sembolü yerine, resmin önüne bir vazo koyarak ölümü anlatmıştır. Moreau'nun yerleştirdiği vazo, ölümlerin yakıldığında koyulduğu kap yani '*Urne*'dir. Moreau, hayatın geçiciliğini sembolik olarak temsil eden bu Urne'yi, Giovanni Battista

---

<sup>55</sup> Richard WARREN, *Sex, Symbolists and the Greek Body*, 103-104

<sup>56</sup> Bkz. ( 52 ), ROMAN, 445

<sup>57</sup> Margaret TOPPING, *Prousts God: Christian and Mythological Figures of Speech in the Works of Marcel Proust*, 54

Piranesi'nin 1778 yılında basılan ve vazolar, Urneler, mezar taşları, antik süsler ve şamdanlarını içeren gravürlerin olduğu kitaptan almıştır.<sup>58</sup> (Resim 3.12)



**Resim 3.12** Giovanni Batista Piranesi, Piranesi Albümü'nden Urne, ( Urn from Piranesi Album) , 19. yy., Kağıt üzerine Baskı

Urne'ye dolanmış olan yılan ölümü simgelerken, hemen yakınında yer alan kelebek ise ruhu temsil etmektedir.<sup>59</sup>

Sfenks'in duyusal zevkle ilişkilendirildiği klasik yaklaşımda büyüleyici, anlaşılmaz ve canavarca var olan Femme Fatale kadın aklı ve bedeniyle tehlikeli bir denklemi de beraberinde getirmektedir. Söz konusu denklemle kötülüğün tasviri beden = kadın=şeytan ile yapılırken bu kavramların toplamı Sfenks'in de

<sup>58</sup> M. P. O. MORFORD - R. J. LENARDON, *Classical Mythology*, 411

<sup>59</sup> Pierre Louis MATHIEU, *Gustave Moreau*, 84

kendisini oluşturmaktadır.<sup>60</sup>

Sanatçının farklı insan ya da hayvan parçalarını bir araya gelmesiyle oluşturulan resimlerinde, daha önce bahsettiğimiz insan vücudu yiyen hayvanlarda olduğu gibi bir parçalanmadan söz etmek mümkündür. Aynı zamanda Moreau, kadınları ve hayvanları fiziksel olarak birleştirerek her ikisinin de doğasındaki vahşiliğin benzerliğine dikkat çekmektedir.

Oedipus'la bakışmakta olan Sfenks onu yakalamış ve pençeleri altına almıştır, ancak Sfenks, vahşi ya da agresif görünmekten daha çok şaşırılmış ve kaygılı bir ifade ile bakmaktadır. Ne Sfenks, ne de Oedipus, yüzlerinde sahnenin dramatik yapısına dair bir ifade taşımamaktadırlar. Sfenks'in yüzünün kendi vücut hareketinin farkında değilmişçesine ifadesiz ve vücudundan kopuk duruşu ona, kendi yırtıcı doğasından haberdar olmadığına dair bir ifade katmıştır. Diğer yanda Oedipus, adeta hipnoz olmuş gibidir ve kahramanlığın getirdiği güçlü bir duruşla aynı donuk ifadeye sahiptir.

Sfenksi tarif ettiği bir yazısında Moreau, onun görünen güzelliğine ve cezbedici dişliliğine rağmen, kanatlı ve canavar vücutlu, et yiyen, parçalayıp yok eden bir canavar olduğunu anlatmıştır.<sup>61</sup>

Bir başka yazısında *“Erkek, ona karşı zorluklar çıkarıp ona acı veren ebedi bilmeceyle karşılaşır. Ancak erkeğin güçlü ruhu, karşılaştığı zehirli ve acımasız saldırısının üstesinden gelir, onu ezip geçer ve ideal olana doğru yönelir”*

---

<sup>60</sup> *Nineteenth Century Art Worldwide*. <http://www.19thc-artworldwide.org/spring08/110-interrogating-gustave-moreau>. Erişim tarihi: 21.02.2018

<sup>61</sup> Luisa COPODIECI, **Gustave Moreau: Correspondance D'Italie**, 73

sözleriyle resimlerindeki ana fikri açıklamıştır .<sup>62</sup>

Kadının güzelliğinin ve baştan çıkarıcılığının erkek için bir tehdit unsuru olduğunun vurgulandığı resimlere örnek olarak başka bir kategoride *Pasiphae*'yi verebiliriz. (Resim 3.13)

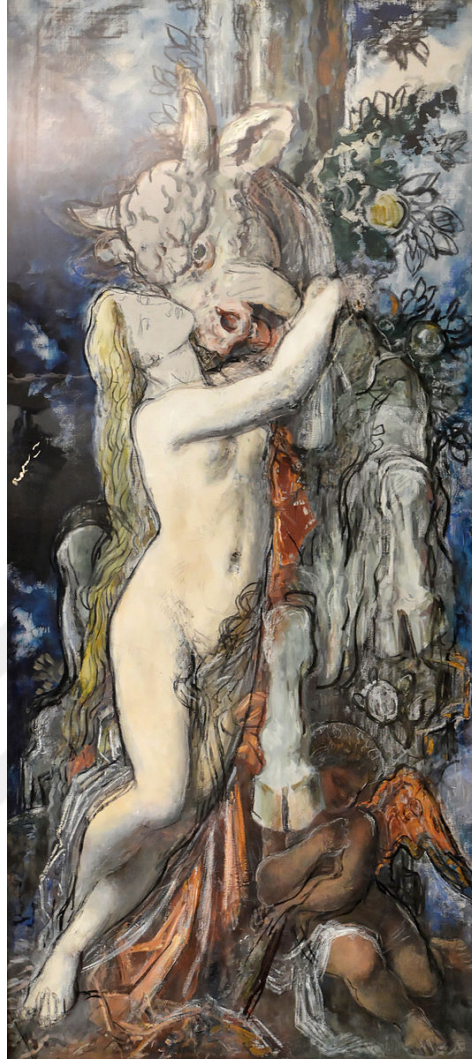
Moreau'nun sıkça ele aldığı mitolojik konulardan biri olan Pasiphae Girit kraliçesidir ve yarı insan yarı boğa olarak tasvir edilen Minotaur'un annesidir.<sup>63</sup> Poseidon tarafından lanetlenerek bir beyaz boğa ile birlikte olan Pasiphae, Moreau'nun resminde birbirine sarılan ve adeta tek bir vücut olan zevk içinde iki figür olarak resmedilmiştir. Aşk ve şehvet içindeki iki figürün sergilendiği bu sahne kadının doğasını anlatırken, beraberinde gelen hayvansal içgüdülerin tehlikesini vurgular.<sup>64</sup>

---

<sup>62</sup> A.g.k., 74

<sup>63</sup> Richard WARREN, *Sex, Symbolists and the Greek Body*, 234

<sup>64</sup> Brian DONNELLY, *Reading Dante Gabriel Rossetti*, 6-7



**Resim 3.13** Gustave Moreau, Pasiphaë, 195 x 91 cm, 1880, Tuval Üzerine Yağlıboya



**Resim 3.14** Gustave Moreau. Europa, 175 x 130 cm, 1868, Tuval Üzerine Yağlıboya

*Europa* adlı eserinde ise Moreau, erkek kafasına sahip bir boğayı kadın ile resmederken Yunan mitolojisine gönderme yapmamaktadır. (Resim 3.14)

Zeus, Europa'yı kaçıırken boğa görünümündedir, ancak onunla birlikte olmak için erkek haline geri döner. Kadın ve boğa zamanda donmuş bir halde iken, Europa kendi vücut hareketlerinin farkında değil gibidir, ancak diğer resimlerden farklı olarak gözünde duygusuna dair bir ifade okumak mümkündür. Bu resimde sanatçının kadın ve hayvan figürünü birleştirdiği diğer resimlerinden

farklı olarak hayvan bir erkek kafası ile resmedilerek yeni bir canavar ortaya konmuştur.<sup>65</sup>

Ancak deforme edilen boğanın bir erkek kafası ile birleştirilmesinin altında çok daha farklı bir gönderme vardır. Kadının hayvan vücudu ile birleştirilmesinde olumsuz bir anlam yüklenmek istenmesinin aksine burada, erkek figüre olumlu anlamlar yükleyerek onu yüceltme çabası söz konusudur. Güç ve yenilmezlik kavramlarıyla beslenen boğa, tanrının simgesidir.<sup>66</sup>

Moreau Tanrı'yı resmederken onu nasıl hayvani olarak tasvir edeceğinden daha çok, nasıl yeterince güzel ve ilahi bir şekilde resmedeceğine yoğunlaşmıştır. Ancak onun tüm çabasına rağmen sanatçının bu resimde yer alan tanrı tasviri kabadır.

### **3.2. Ahlakçı Bir Yaklaşımla Ele Alınan Femme Fatale Kadın Teması**

19. yy. da İngiltere'de başlayan Sanayi Devrimi, kültürel ve toplumsal yapıda pek çok farklılaşmaya ve sınıflaşmayı beraberinde getirirken tüm bu değişikliklerin toplum üzerinde yarattığı kavramların tümünden söz etmemiz gerekir. 1815'lerde Romantizmin sona erdiği dönemde başlayan yeni usçuluk hareketi, yeni bir seçim reformu ve beraberinde orta sınıfın da zaferini getirir. Bu dönemde endüstri ve sanayi alanında yaşanan hızlı değişimler beraberinde kentleşmeye de hız kazandırmış ve ekonomik güç, soylu sınıftan orta sınıfın eline geçerken toplumsal yapıda yaşanan büyük değişimler olmuştur. Artık

---

<sup>65</sup> Peter H. GOMMERS, *Europe-What's in a Name*, 171

<sup>66</sup> A.g.k., 172

güçlenen orta sınıfın sanatsal alanda da geliştirdiği beğeni ile yeni bir alıcı kitlesinden söz etmek mümkündür.

Sanat alanında yeni kriterlere yön veren bu yeni alıcı kitlesi günlük yaşantılarındaki pratik ve yararlı yaşam anlayışını sanat yaklaşımlarına da aktarmışlardır. Artık sanat yapıtlarının yeni alıcıları olan bu sınıfın yönecekleri çağdaş sanat yapıtları, antika ve anlaşılmasız değil, onun yerine daha anlaşılabilir olan ve akademinin açtığı sergilerde yaralan net ve anlaşılır çağdaş sanat eserleridir. Bu eserler duygusallık açısından, gerçekçilik ve ahlaki olması açısından İngiliz Kraliyet Akademisi'nin belirlediği kriterlere uygundur. Böylece, farklılaşan değerlere sahip yeni bir alıcı kitlesinin ve kökten değişen ahlaki değerlerin oluşturduğu bu farklı platform, yeni bir sanat hareketinin doğmasına zemin hazırlamıştır.

Oluşan yeni değerler ve ahlaki bakış açısının ışığında gelişen Pre-Raphaelizm, 1850'de İngiltere'de bir araya gelen bir grup sanatçının başlattığı bir sanat hareketidir. William Holman Hunt, John Everett Millais ve Dante Gabriel Rosetti, Pre-Raphaelist yaklaşımın kurucularıdır. Kurucuları başta olmak üzere, bu yeni sanat hareketinin içinde yer alan Edvard Burne Jones, William Morris, Ford Madox Brown gibi tüm diğer sanatçılar, ahlaki değerlerle ele alınan Femme Fatale kadın temasıyla eserler üretmişlerdir.

Pre-Raphaelist sanatçılar, Raphael ile birlikte resmin masumiyetini yitirdiği fikrinden hareketle Raphael öncesine dönmeyi amaçladılar. Pre-Raphaelistler farklı bir bakış açısıyla ahlaki konuları, klasik temaları ve güzellik tanımı olarak geleneksel olanı sanatın merkezine oturtan İngiliz Kraliyet Akademisi'nin egemenliğine karşı çıktılar. Buna karşılık Pre-Raphaelistler kendi dönemlerinden önce var olan Rönesans ressamlarının sanatından esinlenerek ve bu dönem

sanatının anlayışına yönelerek kendilerine insan bedenini ve doğayı gerçekçi bir şekilde tasvir etmeyi ilke edindiler.<sup>67</sup>

Romantizm'in fikir ve yaklaşımlarında temellenen Pre-Raphaelizm, her şeyden önce, natüralist bir bakış açısını benimsemiştir ve desteklemiştir. Resimlerde doğanın, sanatçı tarafından ayrıntılı bir şekilde incelenmesi ve aktarılması, betimlenen ögenin çirkin olması dikkate alınmaksızın, görünüşüne olan sadakat esas alınmıştır. Ayrıca, makine çağının endüstriyel tasarımlarına tezat oluşturacak doğal formlar desen ve dekorasyonun temeli olarak ele alınmıştır.

Pre-Raphaelistler, sanayileşmenin olumsuz etkisine karşı öne çıkan tepkinin bir parçası olarak, sanatlarına Orta Çağ döneminin stilize edilmiş öğelerini ve hikâyelerini taşıyarak bir sentez yapmışlardır. Pre-Raphaelistlerin ortaçağ stillerini, hikâyelerini ve üretim yöntemlerini benimseyerek sanatlarına taşıma anlayışları, sanat, el sanatları ve Art Nouveau tasarım hareketlerinin gelişimini büyük ölçüde etkilemiştir.<sup>68</sup> Pre-raphaelistlerin yaşadığı Viktorya Çağı İngilteresi, görünüşte püriten ama gerçekte çocuk seksinin bile ön plana çıktığı ikiyüzlü bir ahlaksızlık dönemidir.

Pre-Raphaelist ressamlar eserlerinde kadın bedenini ve onun doğallığını yansıtmayı esas almışlardır. Femme Fatale kadın tiplemesi de bu dönem sanatçıları için önemli olmuştur.

---

<sup>67</sup> Bkz. ( 41 ), FOCOS, 185-187

<sup>68</sup> *The Pre-Raphaelite Movement*. <http://www.theartstory.org/movement-pre-raphaelites.htm>. Erişim tarihi:14.06.2018

Dönemin kadınları genellikle kıvrıkcık saçlı, kalın boyunlu, kemerli burunlu ve keskin yüz hatlarına sahip olarak betimlenmiş olmakla birlikte, tek tipte resmedilen bir kadın tasvirinden bahsetmemiz de doğru olmaz. Dönemin resimlerinde sıkça kullanılan modellere genel olarak bakacak olursak bunlardan ilki Elizabeth Sidal'dır. Modelin güzelliği tipik bir Viktorya dönemi güzelliğini yansıtanın yanında saçlarının kızıl oluşu dikkat çekiyordu.

O dönemde kızıl saçın çirkin ve şanssızlık olduğunun düşünülmesine aldırış etmeden kızıl saçlı modeller başta Dante Gabriel Rosetti ve dönemin diğer ressamı tarafından benimsenmiş ve sıkça kullanılmıştır.<sup>69</sup> Ayrıca bu dönemde bukleli saç kadının dünyevi cinsel düşkünlüğü olarak algılanmakta ve doğurganlığa işaret etmekteydi.

Pre-Raphaelist sanatçıların kadın figürünü ele alırken kullandıkları tiplere örnek bir diğer kadın model ise, William Holman Hunt'un sıkça resmettiği ve dönemin diğer sanatçıların resimlerinde de sıkça karşımıza çıkan Annie Miller'dır.<sup>70</sup> (Resim 3.15, 3.16)

Bu kadın tiplere Pre-Raphaelist sanatçılar için adeta bir prototip oluşturmuştur. Sanatçıların resimlerinin temel ögesi olarak karşımıza çıkarken ortak özelliklerindeki donuk sabit bakışlı ifadeleri onları farklı bir melankolide birleştirir. Bize sunulan dalgın ve duyu dünyasının derinliklerine dalmış gibi gözükten bu kadınlar, bazen doğada çiçeklerle bezenmiş olarak, bazen de bir iç mekânda süslü motiflerin yoğun kullanımıyla resmedilmiştir. (Resim 3.17)

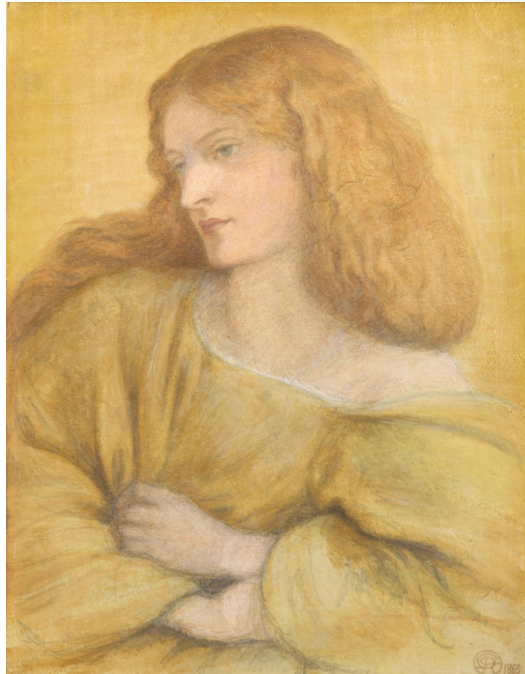
---

<sup>69</sup> Debra N. MANCOFF, **Jane Morris; The Pre Raphaelite Model Of Beauty**, 9-11

<sup>70</sup> A.g.k., 11-13



**Resim 3.15** Dante Gabriel Rossetti, Annie Millerin Portresi, (Portrait Of Annie Miller), 26.7 x 21.5 cm, 1860, Kağıt Üzerine Karakalem



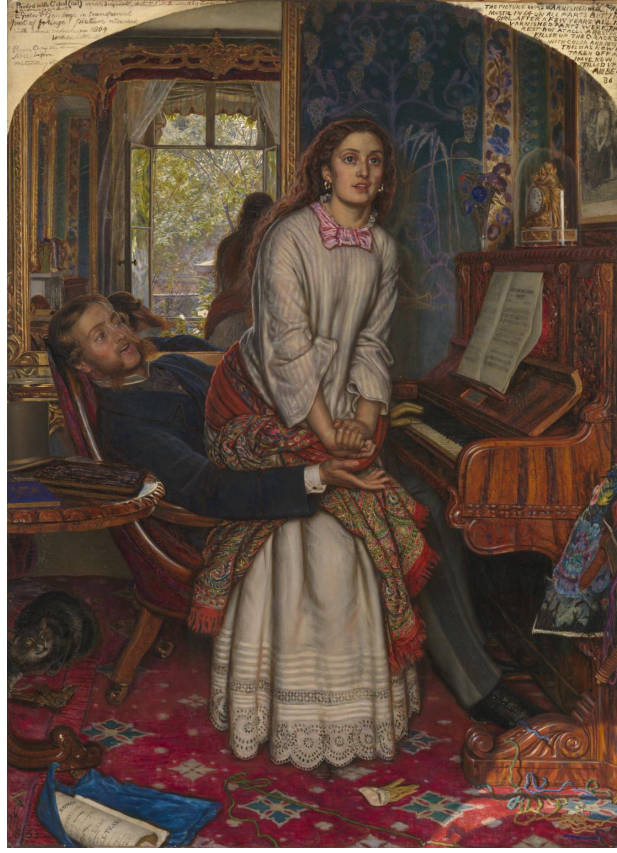
**Resim 3.16** Dante Gabriel Rossetti, Sarılı Kadın, ( Woman In Yellow), 40.6 x 30.5 cm, 1863, Kağıt Üzerine Suluboya



**Resim 3.17** John Everet Millais, Ophelia , 76 x 112 cm ,1852,Tuval Üzerine Yağlıboya

Pre-Raphaelistler resimlerine konu olarak değişen toplumun yeni değerlerini seçerken, bu konuları erkeği baştan çıkaran, toplum değerleri için ahlaki bir tehdit unsuru olan kadın figürü üzerinden anlatmayı seçmişlerdir. Bu konuda örnek olarak William Holman Hunt'un 1853 yılında yaptığı *Vicdanın Uyanışı* adlı tablosunu gösterebiliriz. (Resim 3.18)

Değişen toplumsal değerlerin bir uzantısı olarak toplumda kadına bakış açısı değişmiş, çalışma koşulları değişen kadın ekonomik anlamda öncekine göre farklı bir konuma sahip hale gelmiştir. Böylece toplumda kadının geldiği noktanın bir sonucu olarak metres, hayat kadınlığı gibi kavramların artması söz konusu olmuştur.



**Resim 3.18** William Holman Hunt, Vicdanın Uyanışı, (The Awakening Conscience), 76 x 56 cm, 1853, Tuval Üzerine Yağlıboya

Söz konusu bu tabloda doğallığı ve sıradanlığı vurgulayan bir yaklaşımla doğal ve rahat kıyafet içinde saçları açık olan bir kadın figürü, bir erkeğin kucağından kalkarken resmedilmiştir. Az önce erkeğin kucağında oturan kadının, parmağında evlilik yüzüğü olmadığı için açıkça metres ya da hayat kadını olduğu anlaşılan bu resimde Hunt, yeni ve pahalı eşyalarla dolu bir odayı tasvir ederek aynı zamanda zenginlik olgusunu da anlatmaktadır.

Hunt, bu eserinde toplumsal bir ahlak hikâyesi anlatırken aynı zamanda bunu Pre-Raphaelistler'in gerçekçilik sınırları içinde anlatmakta ve bize sahneyi tüm doğallığıyla aktarmaktadır.<sup>71</sup>

Pre-Raphaelistler'in bu ve buna benzer resim örneklerinde karşımıza çıkan ahlak değerleri yok olmuş kadın, erkeğin var olan aile düzenine bir tehdit oluşturarak evlilik kurumunu temelden sarsan, çekiciliği ve cinselliği ile onun aklını çelen, onun toplumda sarsılan itibarı ile gücünü elinden alan, her türlü karışıklığa yol açan bir figürdür.

Ahlakçı ve eleştirel bir yönden ele alınan bu eserde sanatçı, hikâyenin anlatımını destekleyecek pek çok sembol kullanarak sahneyi zenginleştirmektedir. Sahnede adamın sandalyesinin hemen solundaki masanın altında, yakaladığı kuş ile oynayan bir kedi yer alır. Sanatçı, öndeki iki figürün arasındaki ilişkinin dengesine vurgu yapmak için yerleştirdiği kedi ile, adamın metres olduğu açıkça ortada olan kadınla oynadığı, gönül eğlendirdiği ve adam için bir geçici bir hevesten ibaret olduğu gerçekliğini vurgulanmıştır. Kedi, ilgisini oynadığı kuştan uzaklaştırarak başka bir yöne bakmakta olması ise, kadınla şu an için ilgilenen adamın kısa bir süre sonra hevesini alarak ilgilenmeyi bırakacağını da anlatmaktadır.

Piyanonun kenarında ilmekleri sökülmüş olarak asılı duran halı, izleyicinin dikkatini yere çekerken yerde duran kağıtlara vurgu yapılmak istenmiştir. Yerde ve piyanonun üzerinde duran bu kağıtlar müzik notasıdır ve notaların sözleri, sahnenin okunabilmesi açısından önemli bir anlam taşımaktadır. Başlığını okuduğumuz notada, Tennyso'nun *Gözyaşları*, *Boş Gözyaşları* adlı şiirinden derlenerek oluşturulan ve Thomas Moore'un dönemin bilinen şarkısı olan *Stilly*

---

<sup>71</sup> Bkz. ( 41 ), FOCOS, 189-190

*Night* yer almaktadır. Şarkının sözleri, mutlu bir geçmişte yaşanan iyi ve kötü anılardan ve hayatın kaçırılan fırsatlarından bahsetmektedir. Ayrıca adamın çalmakta olduğu şarkı kadını geçmişe götürürken, mutlu çocukluk günlerini ve masumiyetini hatırlamaktadır.<sup>72</sup>

Adamın kucığında oturmakta olan kadının hafif doğrulmuş ve kalkmak üzere olan bir pozisyonda resmedilmiş olması ayrıca önem taşımaktadır; resmin adının *Vicdanın Uyanışı* olmasından da anlaşılacağı gibi, kadın ruhsal bir aydınlanma ve farkındalık yaşamaktadır. Kadının, müziğin ona hatırlattığı duygularla yaşadığı duygu durumu sonucunda vicdanının anlık bir uyanış yaşaması söz konusudur.<sup>73</sup>

Yerde duran topraktan kirlenmiş eldiven, sevgilisiyle kalan kadının kaderine vurgu yaparken, piyanonun üzerinde asılı olan resim Frank Stone'nin *Çapraz Amaçlar* adlı baskı resmi yer almaktadır. İncil'den bir sahnenin tasvir edilerek zina yapan kadının anlatıldığı bu resim ile yine ahlaki değerlere vurgu yapılmaktadır.<sup>74</sup>

Darmadağın ve şatafatlı gözükten oda, Victoria Dönemi'nin alışılmış şekilde dekore edilmiş bir aile evini yansıtmamaktadır. İlmekleri piyanoya asılmış olan bitmemiş olduğu açıkça anlaşılan halı, yeni ve parlak mobilyalar evin yeni kurulduğunu ve metres için hazırlandığını anlatmaktadır. Bunun yanı sıra, resimde yer alan ziller ahlaki değerlere karşı uyarı ve alarm niteliğindedir,

---

<sup>72</sup> Anne Clark AMOR, **William Holman Hunt The True Pre-Raphaelite**, 102

<sup>73</sup> *The Awakening Conscience*. <https://www.khanacademy.org/humanities/becoming-modern/victorian-art-architecture/pre-raphaelites/v/william-holman-hunt-the-awakening-conscience-1853>. Erişim tarihi: 26.02.2019.

<sup>74</sup> Sos ELTIS, **Act of Desire**, 42-43

kadife çiçeği acıyı, kadının kafasının üzerinde yer alan yıldız ise ruhsal aydınlanmayı temsil etmektedir.<sup>75</sup>

Hunt'ın *Kiralık Çoban* eserinde sanatçı, modern bir peyzajı ahlaki değerlerle harmanlayarak ele almıştır. (Resim 3.19)



**Resim 3.19** William Holman Hunt, *Kiralık Çoban*, (The Hireling Shepherd), 50.5 x 45cm, 1851, Tuval Üzerine Yağlıboya

Resimde, her zaman tehlikede olan koyunları koruma görevini ihmal ederek, sevgilisiyle flört eden bir çoban konu edilmektedir. Sanatçı resminde, kadının cazibesine kapılarak görevini ihmal eden çobanın, kendisini ve sürüsünü bekleyen tehlikeleri semboller üzerinden verirken, aynı zamanda izleyiciye genel

<sup>75</sup> *The Awakening Conscience*. <https://steampunkopera.wordpress.com/2012/07/11/narrative-painting-the-awakening-conscience/>. Erişim tarihi: 12.12.2019

toplum ve ahlak kurallarını sorgulatmaktadır.

Koyun sürüsünün sembolizmi, önde yaşanan ve ahlak değerlerini sorgulatan sahnenin okunmasına dair detayların anlatımı için kullanılmıştır. Kendi hallerine bırakılan sürüde solda yer alan iki koç, boynuzlarını birbirine takarak kavga ederek bir kaos ortamı oluşturmaktadır. Onların hemen önünde yer alan koyunlar, açlık ve yorgunluktan yerde yatmaktadır. En sağda tek başına kalmış ve mısır tarlasını keşfederek sürüden ayrılan koyun, mısırların cazibesine kapılmış gitmektedir.

Kuzuların olgunlaşmamış elma yemesinin ölümüne sebep olduğu bilinmektedir. Bu resimde kuzu, kadın figürün kucağında ve önünde elmalarla tasvir edilmiştir. Yeşil elma yediği için hastalanarak öleceği ima edilen kuzu, kanı hatırlatan kırmızı renkte kumaşlara sarılarak resmedilmesiyle bir kez daha vurgulanan ölüm temasının sembolüdür.<sup>76</sup>

Figürlerin ayaklarının ucunda ve koyunların üzerinde durduğu alanın zemininde yer alan bataklık, sağlam bir zemin olmayışı nedeniyle olası tehlikelerin habercisi ve yaşananlara karşı ahlaksal uyarı niteliğindedir.<sup>77</sup>

Çoban, elinde ölüm başı güvesi adı verilen bir güve tutmaktadır ve güvenin baş kısmında kurukafa motifi vardır. Yazar Thomas Harris'in *Kuzuların Sessizliği* eserinden aşına olduğumuz bu güve çeşidi, görsel ve sembolik göndermelere açık olan zengin motifiyle edebiyata da konu olmuştur.1846 yılında ölüm ve paranoyanın anlatıldığı *Sphenks* eserinde, Edgar Allan Poe bu

<sup>76</sup> George P. LONDOW, *William Holman Hunt and Typological Symbolism*, 42

<sup>77</sup> Eva PETERI, *Victorian Approaches to Religion as Reflected in the Art of the Pre-Raphaelites*, 61

güveyi tasvirlerinde kullanmıştır.<sup>78</sup> (Resim 3.20)



**Resim 3.20** William Holman Hunt, Kiralık Çoban, (The Hireling Shepherd), Detay

Dönemin sanatçılarından olan Ford Madox Brown, sanatının önemli bir bölümünde işlemesi ve bu konulara farklı bir bakış açısı getirmesi bakımından önemli bir yere sahiptir.

Sanatçının 1851 yılında yaptığı ve evlilik dışı bir ilişkiden doğan çocuğun konu edildiği *Oğlunuzu Alın Bayım* adlı eseri bu konuda verilebilecek örneklerden biridir. Resim ahlaki boyutta toplumsal bir uyarı niteliğindedir. (Resim 3.21)

---

<sup>78</sup> *Symbolism of lepidoptera.* <http://preraphaelitesisterhood.com/pre-raphaelite-insects/>. Erişim tarihi: 14.12.2019



**Resim 3.21** Ford Madox Brown, Oğlunuzu Alın Bayım, (Take Your Son Sir), 70 x 38 cm, 1851, Tuval Üzerine Yağlıboya

Elinde yeni doğmuş bir erkek çocuk tutan bir kadını tasvir ettiği bu resimde sanatçı, model olarak kendi karısını ve çocuğunu kullanmıştır. Brown, oğlunun

yakında öleceğini bildiği için bu resim üzerinde daha fazla çalışmamış ve resmi tamamlamadan bırakmıştır.<sup>79</sup>

Kadının boynunda yer alan işlemeli şal tamamlanmamış olmakla birlikte, William Holman Hunt'ın *Vicdanın Uyanışı* tablosunda kullanıldığı anlamda yer almaktadır. Antik Yunan'da dantel ve düğüm şekilleri gelinin duvağını taklit ettiği düşünülen bir formdur ve sahte bakireliği sembolize ettiğine inanılmaktaydı.<sup>80</sup>

Resimde kullanılan şal, *Vicdanın Uyanışı* tablosuyla tek ortak nokta değildir. Hunt da tıpkı Brown gibi, resmin içine sembolik olarak bir ayna yerleştirmiştir. Kadın figürünün arkasında bulunan ayna, Jan Van Eyck'in 1434 yılında yaptığı *Arnolfini'nin Düğünü* resminde kullandığı aynayı çağırıştırır ve biçimsel olarak orada kullanıldığı gibi yerleştirilmiştir. İki resmin ortak teması, aynanın kadının üç evresine dair özellikleri sembolize etmesidir. Bu evreler; Kadının zina yapan yakın geçmişi, şimdiki umutsuz ve çaresiz durumu ve kasvetli geleceğini yansıtan dönemlerdir.<sup>81</sup>

Varaklı aynanın yarattığı yuvarlak biçim, hareyi anımsatacak bir imge olarak kullanılırken, yapılan dinsel göndermelerin doğrultusunda sahnenin *Madonna ve Çocuk* teması olarak okunmasına da imkân vermektedir.<sup>82</sup>

Aynadaki yansımada, karşısında bir erkek figürü yer aldığı görülmektedir ve kadın yeni doğmuş bebeği ona uzatmaktadır. Kadının yüzündeki mutsuz, kızgın

<sup>79</sup> *Take Your Son Sir*. <https://www.tate.org.uk/art/artworks/brown-take-your-son-sir-n04429>. Erişim tarihi.16.12.2019

<sup>80</sup> Helene E. ROBERTS, *Comparative Icon; Themes Depicted in Works Of Art*, 604

<sup>81</sup> A.g.k., 605

<sup>82</sup> Michael COHEN, *Sisters; Relation And Rescue in Nineteenth Century British Novels and Paintings*, 70-71

ifade ve resmin ismi sayesinde resmi anneliğin ve evliliğin yüceltiildiği klasik bir anne-çocuk resmi olarak okumamız mümkün değildir. Kadın figürünün büyük bir şekilde resmin ortasına yerleştirilirken, babanın aynadaki yansımasının küçük oluşu, kadını yüceltir ve onun duygusal olarak gücünü yansıtır. Sanatçı oluşturduğu bu boyutsal kontrast ile babanın sergilediği tavrı ve durduğu yeri küçümser, kendine doğru uzatılan çocuğa sahip çıkmayacağını vurgular.

Terk edilmiş metresin, babasına doğru uzatmak için çocuğu kucığında tutarken onu sardığı bezin şekli ve rahminin üzerinde tutuşu nedeniyle oluşan formu fetüsü çağrıştırmaktadır. Ayrıca bebek yeniden doğuşu, kadın ise beyazlar içinde resmedilişiyile ölümü simgelemektedir. Vurgulanan kontrast ile yaşamla ölüm arasındaki çatışma sorgulanır. Resimde yer alan ayna ruhani bir boyuta işaret eder ve ölüm sonrası hayat, paralel dünya olağan dışı olaylar gibi anlamlar taşımaktadır.<sup>83</sup> Aynanın ahlaksal boyuttaki yansıması ise, kişinin kendiyle ve sahip olduğu değerler ile yüzleşerek, bu değerlere eleştirel yaklaşması, onları yeniden sorgulaması anlamını taşır.

### **3.3. Ölüm, Doğa, Aşk Temalarıyla ele alınan Femme Fatale Kadın Teması**

Sembolizm sanatının içinde ölümcül kadın temasını *Ölüm, Doğa ve Aşk* kavramlarıyla anlatan sanatçıların eserleri geniş bir yer tutmaktadır. Ölüm, Doğa ve Aşk temalarıyla bağdaştırılarak tasvir edilen kadınlar, yaşadıkları güçlü ve

---

<sup>83</sup> Clare HANSON, *A Cultural History of Pregnancy*, 79-80

derin aşk ile erkekleri kendilerine bağlarken bu aşkın getirdiği tehlike, ölümün de kendisidir. Diğer temalarla ele alınan ölümcül kadın resimlerine kıyasla daha yalın bir sembolist yaklaşımın benimsendiği bu grup resimlerde, sembolleri açık ve net okuyabileceğimiz şekilde izleyiciye sunulan ölüm fikri, çoğu zaman bir iskelet figürü ile bize anlatılmaktadır.

Yaşadıkları toplumsal çıkmazların içinde kendi çözüm yollarını arayan sanatçıların cevap arayan soruları, çağdaş yaşam içindeki sorunların içinde hapsolmuşlukları, sembollerin kullanımıyla zenginleştirilerek işlenmektedir.

Toplumsal konulara yönelttikleri sorularda melankolik ve çaresiz arayışları, ikili ilişkilerin eziciliğine de yönelir. Doğa karşısında yenik düşerek aşkın,

Tutkunun ve kadının yok ediciliğinin karşısında yaşadıkları çaresizlikleri, onları ölümcül kadının bitmeyen savaşlarına teslim eder.

Devam eden bu çaresiz arayışta sanatçılar eserlerinde doğal yaşamdan sahneler, çağdaş insan ve kadın erkek ilişkilerinin gerilimli dinamikleri, aşkın ve tutkunun derin ve hastalıklı hasarları, bu tutkunun yarattığı hüznün, endişe ve kaygılar gibi konuları ele alırlar.

Sanatçıların gerçek yaşamlarında duydukları korku, endişe ve melankolilerle harmanlan duyguları çözmeye çalıştıkları bu buhranlarında, resimlerinde gerçek hayatlarındaki kişileri kullanmaları ve onlarla olan ilişkilerini, bu ilişkilerdeki çözüm arayışlarını eserlerine yansıtılmaları kaçınılmaz olur.

Örneğin bu grupta yer alan ve önemli bir sanatçı olan Polonyalı Jacek Malczewski eserlerinde yakın çevresini resmine taşırken, kullandığı dostlarını mitolojik kişilerle, meleklerle ya da faunalarla birlikte resmeder. Sanatçı ölümcül

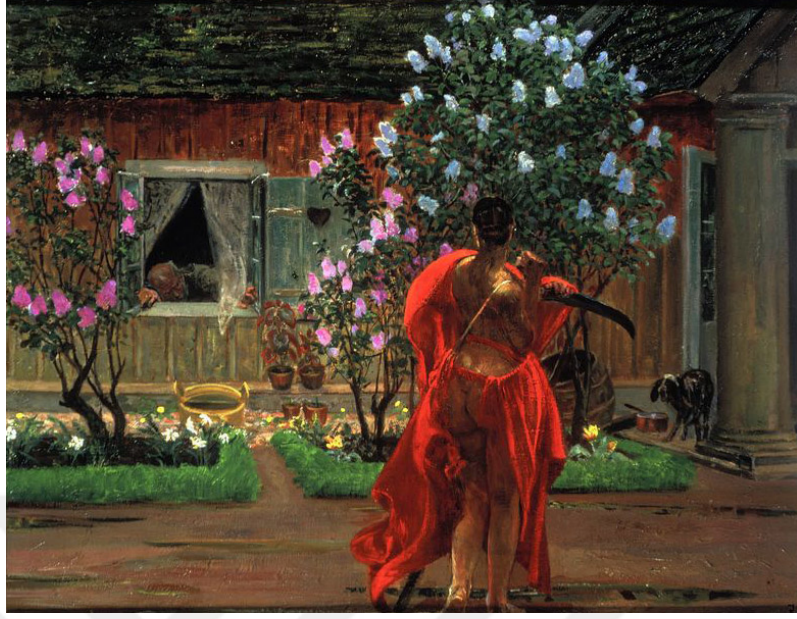
kadını amblematic bir anlatımla ele alır. Malczewski'nin ölümlle ilgili kişisel takıntısı, onu bu temayla ilgili eser üretmeye yönlendirmiştir.

*Ölüm* temasının amblematic bir anlatım biçimiyle işlendiği *Thannos* resminde kırmızılar içinde ve resmedilmiş bir ölüm meleği, sanatçının uyuyan babasını izlemektedir. Antikiteye dayanan konuları ele aldığı eserlerinde diğer sanatçılar gibi genç Yunan figürleri kullanmak yerine, kadın figürü kullanmayı tercih ettiği resimlerden biri olan *Thannos*'un ilk resmedildiği tabloda kanatlı meleğin yüzü bize dönüktür. Elinde tuttuğu kılıç, erkek egemenliğine karşı yapılan doğrudan bir tehdit ve tehlike niteliğindedir. (Resim 3.22, 3.23)

*Kum Fırtınası* (Dust Storm, 1893) tablosunda ise bir kadın silüeti olarak resmedilmiş ölümün, toz bulutunun içinden geçirdiği çocukları ovaya doğru götürdüğü görülmektedir. Sanatçının yapıtlarında *ölüm ve insanlığın yazgısı* teması, *Polonya'nın özgürlüğü* temasıyla dönüşümlü olarak işlenmektedir. Söz konusu iki tablo da bunu göstermektedir.<sup>84</sup>

---

<sup>84</sup> Jacek Malczewski. <https://artinplblog.weebly.com/en/jacek-malczewski-in-the-dust-cloud>. Erişim tarihi: 27.12.2019

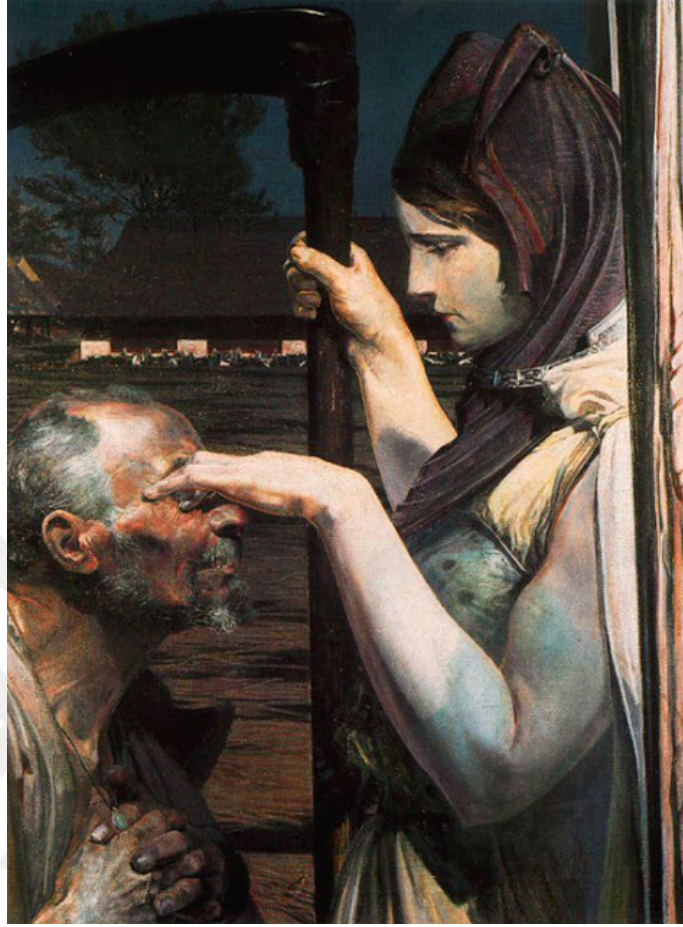


**Resim 3.22** Jacek Malczewski, Thanatos II, 45 x 58 cm, 1898, Tuval Üzerine Yağlıboya



**Resim 3.23** Jacek Malczewski, *Thanatos I*, 134 x 174 cm 1898, Tuval Üzerine Yağlıboya

Sanatçının *Simierc*, *Ölüm* adlı tablosunda kadın figürü aynı *Thanatos* eserinde olduğu gibi ölümün direkt olarak kendisidir ve yaşlı bir adamın gözlerini kapatmaktadır. (Resim 3.24) Sanatçı *ölüm* kavramını kişileştirmesi ve direkt kadın figürünü kullanarak açık ve net okunur biçimde konuyu işlemesi bakımından, Sembolizm sanatçıları içinde önemli bir yere sahiptir.



**Resim 3.24** Jacek Malczewski, Simierc, Ölüm, (Simierc ,Death), 98 x 75 cm, 1902, Tuval Üzerine Yağlıboya

Jacek Malczewski'nin farklı dönemlerinde, değişik sembollerle bezenmiş olarak ele aldığı otoportreleri onun sanatında önemli bir yere sahiptir. Tarihte otoportresini en çok yapan sanatçı olması bakımından da Polonya sanatında yeri büyüktür.



**Resim 3.25** Jacek Malczewski ,Otoportre, (Self-Portrait), 58 x 70 cm, 1903, Tuval Üzerine Yağlıboya

Sanatçının otoportreleri, kendini tanıma ve çözümleme işlevini yerine getirirken, aynı zamanda onun imajını ölümsüzleştirme görevini de görmüştür.

Farklı pozlarla ele aldığı otoportrelerin zengin varyasyonları, onu narsistik yaklaşımların eleştirilerine sürüklese de, sanatçı hayata dair sorguladığı kavramları çözüme eğilimindedir. Kıyafetlerin çok farklılaştığı resimlerde sanatçı, şaşırtıcı şapkalar, mahkum üniforması, şövalye zırhı, soytarı kıyafeti gibi kostümlerle tasvirlerini zenginleştirirken, kimi zaman da kendini Mesih, Tobia, Ezechial, Saint Francis olarak resmetmiştir. Varyasyonlarla karşımıza çıkan resimlerde sanatçının farklı ruhsal durumları da yansıtılmaktadır. Portrelerinin genelinde çoğu zaman kendini gururlu, kibirli, ulaşılmaz veya üzgün bir ruh halinde resmetmiştir.

Ölümü kanatlı bir melek olarak ele aldığı *Otoportre* resmi sanatçının yaptığı onlarca otoportreden yalnızca biridir. (Resim 3.25) Kadını, doğrudan ölüm meleği *Azrail* olarak tasvir ederek, kendi portresiyle aynı kadrada işlemesi bakımından önemli bir örnektir.

Natüralist bir üslupla işlenmiş, amblemantik olarak ele alınan kendi portresinin yanına, gerçekdışı form ve figürler koyan sanatçı, böylece izleyicide farklı bir boyutsal algı yaratır. Sanatçı, fantezi dünyası ve gerçeğin karşıtlığını kasıtlı olarak birleştirdiği bu resimlerinde, ortaya çıkan yeni bir gerçekliği bize sunmaktadır. Ortaya çıkan gerilim, iki dünyanın çakıştırılmasının yarattığı gerçeklik sorgulamalarının yanı sıra, kadın figürlerinin mitolojik göndermelerle, psişik öğelerle ele alınmasından da kaynaklanmaktadır.

Sanatçının, ölümün korkutucu yönünü somutlaştırdığı bir diğer resmi olan *Kurukafalı Otoportre* eseri bu konuda verilebilecek önemli örneklerdendir. (Resim 3.26)

Sanatçının diğer çoklu figürlü eserlerinde kullandığı Kadın figürü, onun resimlerinin vazgeçilmez bir parçası olarak merkezde yer alırken, diğer resimlerinde olduğu gibi bu resimde de milliyetçi kişiliğinin getirdiği bir bakış açısının yansıması olarak Polonya'yı temsil eder. Otoportrelerinde yer verdiği kadınlar farklı anlam ve biçimlerde karşımıza çıkmaktadır. Kadın ögesi kimi zaman kurukafa sembolünün kullanımıyla ölüm ile doğrudan özdeşleştirilirken, kimi zaman sanatçıyı taciz eden fantastik şekiller alabilirler.<sup>85</sup>

---

<sup>85</sup> Jacek Malczewski: [https://www.musee-orsay.fr/en/events/exhibitions/archives/exhibitions-archives/article/jacek-malczewski-4002.html?S=&tx\\_ttnews%5Bswords%5D=jacek&tx\\_ttnews%5BbackPid%5D=252&cHash=40a6d7f9c2&print=1&no\\_cache=1&](https://www.musee-orsay.fr/en/events/exhibitions/archives/exhibitions-archives/article/jacek-malczewski-4002.html?S=&tx_ttnews%5Bswords%5D=jacek&tx_ttnews%5BbackPid%5D=252&cHash=40a6d7f9c2&print=1&no_cache=1&). Erişim tarihi: 28.12.2019

Sanatçı bu resimde, doğum, yaşlanma, ölüm gibi kavramların varoluşsal sorgulamalarını yansıtan diğer otoportrelerin tümünde olduğu gibi, yaşam ve ölümün yarattığı ikilemde doğanın başkalaşımına yer vermiştir. Kendi fiziksel süreci ve bu süreç üzerinde yaptığı doğrudan incelemeler, onun korku ve endişeleriyle şekillenmiştir.

Sanatçının efsanevi ve edebi konuların sembollerinin de yer verildiği otoportrelerinin özgün dili, bu konuların sanatçı tarafından özümsemiş olmasından geçmektedir.

Malczewski'nin betimlemelerinde, ulusunun temeline yerleşmiş ve ona aileden miras kalan yoğun dindarlıkta şekillenmiş klasik eğitiminin temellerini görmek mümkündür. Sanatçının kişiliği ve sanatsal görüşünü oluşturan bu temel, Antikite ve Hıristiyanlığın ikonografik sembollerinin kullanımıyla yön bulmaktadır.

Sanat tarihinin örneklerinde gördüğümüz ve daha önce Rönesans resimlerini incelerken ele aldığımız, *Vanitas* resimlerinin özünde olan ve *Memento Mori* kavramının anlatıldığı kurukafa formu, sanatçı tarafından tekrar edilerek kullanılan ölümdür.



**Resim 3.26** Jacek Malczewski ,Kuru kafalı Otoportre, (Portrait With Skull), 100 x 70 cm, 1902, Tuval Üzerine Yağlıboya

Ölümcül kadın temasını Malczewski gibi amblematic şekilde ele alan bir diğer sanatçı Gustav Klimt'tir. Onun kadınların tasvirlerinde kullandığı gerçekçi ele alış biçimi, açık ve net okunabilir resimler olması bakımından sanat tarihi içinde önemli bir yere sahiptir. Sanatçı realist tavırda resmettiği kadını kimi zaman mitolojik bir figür olarak, kimi zaman aşık bir kadın olarak tasvir etse de, sembolik anlatımların ışığında kadın, gücün ve erkek egemenliğine karşı oluşan yok edici dişil güçlerin direkt olarak yansımasıdır.

Klimt'in sanatı ve kadın temasına bakış açısı, özel hayatında kadın düşkünü biri olmasının getirdiği yansımalarla şekillenmiştir.<sup>86</sup>

Bu dönemde yaptığı çalışmalara verilebilecek örneklerden biri sanatçının 1899 yılında yaptığı *Nuda Veritas* adlı eseridir. (Resim 3.27)

Bu resimde canlı model kullanmasından kaynaklanan, kullandığı modele bağlı kalmasının getirdiği farklı bir gerçeklik anlayışından bahsetmek mümkündür. Kadın figürünün maddi dışılığı, karşımızdaki kadının sadece bir kadın olmasından kaynaklanmıyor, aynı zamanda et ve kemikten oluştuğunu hissettiren bir tavır içerisinde yansıtmıştı da kaynaklanıyordu.<sup>87</sup> Bu resimde tasvir edilen kadının kızıl ve uzun saçlı oluşu onu sanat tarihinin geniş örneklerinde gördüğümüz *Femme Fatale* kadın sınıfına doğrudan sokmaktadır.

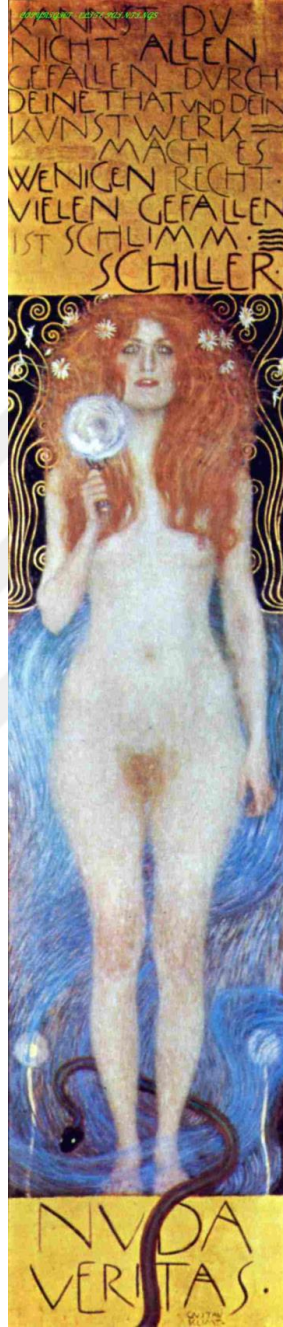
Sezasyon döneminde karşımıza çıkan kadın figürünün idealize biçimi yerini, gözlemci konumdaki sanatçının modeliyle içten bir özdeşleşme ve yüzleşme içindeki diyaloga bırakır. Bu diyalogdan çıkan dolaysız bir anlatım çabası vardır. Artık kadın figürü, etten ve kandan oluşan kadınsı özelliklerin de sahnede olduğu bir gerçekliğe sahiptir. Bu özdeşleştirmenin bir sonucu olarak Klimt, ilk kez arketip bir kadın resmetmiştir.

Sanatçının bu resminin de dahil olduğu geniş dönemi kapsayan resimlerindeki kadın figürleri, gösterilenin ötesinde anlamlara işaret eden bir alegori olmanın ötesinde erotizmi de içinde barındırır.

---

<sup>86</sup> *Gustav Klimt*. <https://www.sothebys.com/en/articles/21-facts-gustav-klimt>. Erişim tarihi: 27.12.2019

<sup>87</sup> Dani CAVALLARO, *Gustav Klimt: A Critical Appraisal*, 20



**Resim 3.27** Gustav Klimt, Nuda Veritas, 252 x 55,2 cm, 1899, Tuval Üzerine Yağlıboya

Sanatçının eserlerinin içinde en dikkat çekici örneklerin başında Judith ve Holofernes adlı eseri gelmektedir. Hikâye, konusunu Eski Ahit'ten alır. Yahudilere saldıran Asur Kralı Nebuchadnezzar'ı ve general Holofernes'i konu alan bu hikâye, Tanrı'nın Holofernes'in kafasını keserek öldürmesi için Judith'i yönlendirmesini anlatır.<sup>88</sup>

Judith, Holofernes'i öldürerek İsrailoğulları'nı kurtarır. Çağın Yahudilerini her türlü kötülük ve düşmana karşı direnmeye teşvik eden bu eser, zengin konuyla sanat tarihinde yer alan sanatçılar için ilgi çekici bir konu olmuştur.<sup>89</sup>

Gustav Klimt'in 1901 yılında yapmış olduğu *Judith ve Holofernes I* tablosunda Judith, diğer tasvirlerden farklı olarak daha parlak kıyafetler içinde , daha dramatik bir bakış ve galip bir ifade ile direkt olarak izleyiciye bakar şekilde resmedilmiştir. Judith bu haliyle dul bir kadından daha çok genç bir kıza benzer.

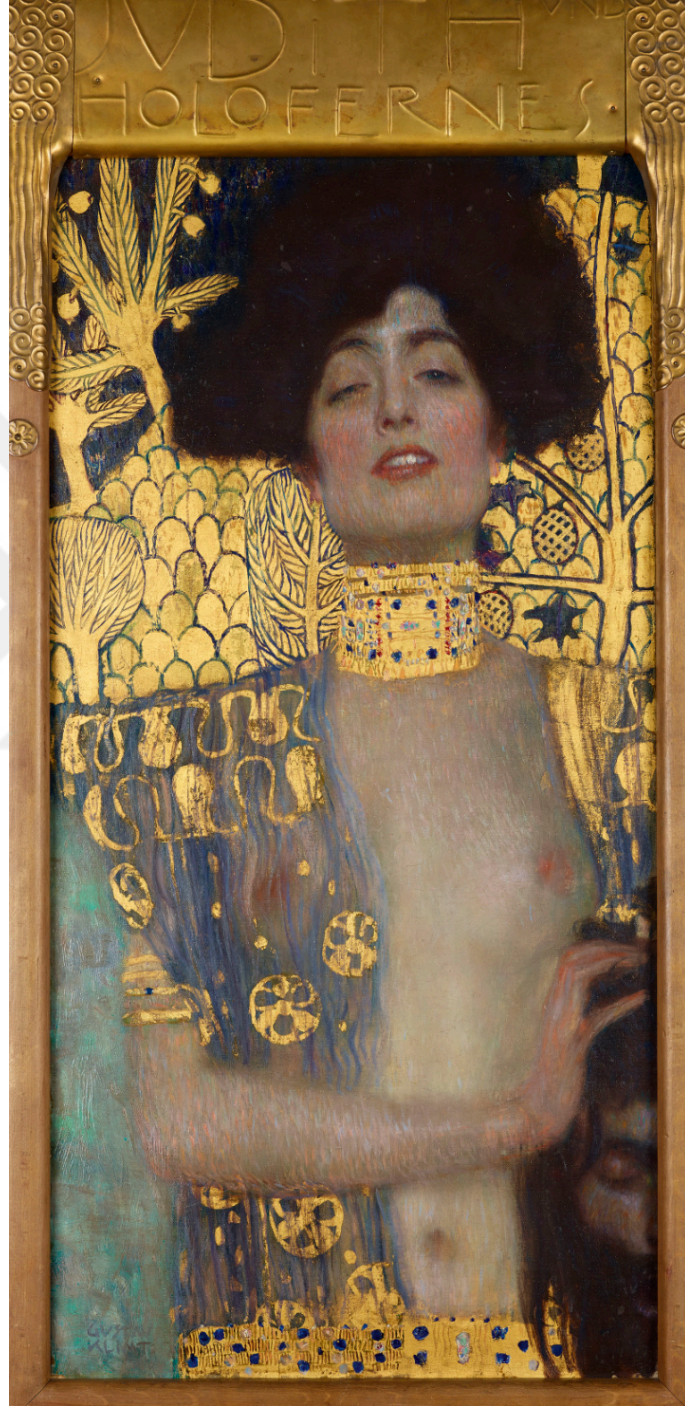
Sanatçının resminde kullandığı bu figür gerçek hayatta sevgilisi de olmuş olan modeli Adele Bloch-Bauer'dur. Bir dönem aşk yaşamış olsa da, sanatçının Adele'den korktuğu bilinmektedir.<sup>90</sup> Figürün dominant bir şekilde izleyicinin gözüne doğrudan bakışı, adeta bu korkuyu destekler niteliktedir.

Tablonun sanatçı tarafından yapılmış iki versiyonu vardır. Bunlar; *Judith ve Holofernes I* ve *Judith ve Holofernes II*'dir. (Resim 3.28, 3.29)

<sup>88</sup> *Judith and Holofernes*. [https://en.wikipedia.org/wiki/Judith\\_beheading\\_Holofernes](https://en.wikipedia.org/wiki/Judith_beheading_Holofernes). Erişim tarihi: 07.01.2017

<sup>89</sup> *Judith ve Holofernes*. <http://sanatkaravani.com/tanrim-simdi-bu-dul-kadina-kulak-ver-judith-ve-holofernes/>. Erişim tarihi: 15.03.2019

<sup>90</sup> Susanna PARTSCH, *Gustav Klimt: Painter of Woman*, 96



**Resim 3.28** Gustav Klimt, Judith ve Holofernes I, 84 x 42 cm, 1901, Tuval Üzerine Yağlıboya



**Resim 3.29** Gustav Klimt, Judith ve Holofernes II, 181 x 70 cm, 1909, Tuval Üzerine Yağlıboya

Altın yıldızlarla süslü göğüs kısmı yarı şeffaf ve bürümcüklü bir elbise giymiş olan Judith'in elinde tuttuğu Halofernes'in kafası, kadraja sağ alt kısımdan girmiş ve çok az bir kısmı gösterilmiştir. Elbise askeri motifler taşımaktadır. Kadının elbisesinin omuzları, ceketin üzerinde yer alan apoletleri andırmaktadır.

Mücevherleri ve zengin görünümlü elbisesiyle Judith olduğundan daha yüksek bir sosyal statüde resmedilmiştir. Gerçek metinde Halofernes'in canını almaya gittiği anlatılırken kocasını kaybettiğinde giydiği kıyafet ile olduğu belirtilmiştir. Ancak burada gördüğümüz figür, hikâyede tasvir edilenden daha farklı ve daha şık elbiseler içindedir.<sup>91</sup>

Başkasının karısına göz dikmenin günah olduğu İbrani geleneklerine göre, Judith'in Halofernes ile herhangi bir birliktelik ya da yakınlaşma yaşaması söz konusu değildi. Bu nedenle Judith, Yahudi geleneklerinin katı sınırları içinde Halofernes ile en az irtibat kuracağı şekilde önlemlerini önceden almıştır. Halofernes'in verdiği battaniyeyi almamak ve kendi tabağında kendi yemeğini yemek için gerekli olan her şeyi yanında götürdü. Sınırları bu kadar net çizildiği bir anlatımda kadının cinselliğinin hiçbir yeri yoktu.<sup>92</sup>

Ancak Klimt'in resminde Judith, gerçek hikâyenin tam aksine göğüslerini açıkta bırakan elbisesi ve baştan çıkarıcı duruşuyla cinsel çekiciliğini kullanan bir tavır sergiler. Elinde tuttuğu kesik başı tıpkı Caravaggio ve diğer örneklerde olduğu gibi neredeyse hiç çaba harcamadan tutar gibidir. Çaba sarf etmeden kazandığı zafer, adeta onun gücünü daha da fazla göstermektedir.

---

<sup>91</sup> M. MIGIEL - J. SCHIESARI, *Refuguring Woma: Perspectives on Gender and the Italian Renaissance*, 40

<sup>92</sup> A.g.k., 41

Dini figürlerin tasvirinde kullanılan altın varak burada mücevherler ile zenginleştirilerek resmin tüm yüzeyine yayılmıştır. Sanatçı figürün saçlarını dinsel figürlerin altın haneleri gibi kullanmış, ancak saçı siyah, fonu altın varak yapmayı tercih etmiştir. Judith'in kafasını arkaya atarak çenesini öne çıkarması, izleyiciye gözlerini kısarak bakması, hafif aralık dudakları ve dudak kenarlarının gülümsüyor gibi yukarı kıvrılması gibi unsurlar onu her yönüyle baştan çıkarıcı ölümcül bir tehlike olarak betimlememizi sağlar. Gerçek hikâyeden farklı olarak işlediği cinayetten haz almaktadır.

Tablonun serisi niteliğinde olan *Judith ve Holofernes II* eserinde ise Holofernes'in kafasını elinde tutan elinin kemikleri çıkmış bir pençeyi çağrıştırarak resmedilmiş olması, onu daha da vahşi algılamamıza neden olur. İskelet olarak çizilen el ile, dişil ve ölümcül güçleriyle beslenen kadının ölümün kendisi olduğu vurgulanmaktadır.<sup>93</sup>

Ulus için tehdit oluşturan, düşmanla, güçlü bir şekilde savaşmış bir kadını gücüyle değil, cinselliğinin perspektifinden ele alınmış olması, işlenen konu ve betimlemesi arasında büyük bir tezat oluşturmaktadır.

Sembolizm sanatının içinde önemli bir yere sahip ölümcül kadın temasına ölüm, doğa ve aşk öğeleriyle yaklaşan sanatçıların arasında yer alan en önemli isimlerden biri de Munch'tur.

Munch'un sanatının temel kavramlarının kökenini anlamak için sanatçının hayatına ve yaşadığı döneme kısaca bakmamız gerekir.

---

<sup>93</sup> D. ADAMS - D. A. CAPPADONNA, *Art as Religious Studies*, 92

Sembolizm, Fransa’da ortaya çıktıktan sonraki dönemde hızla tüm dünya da ve tüm sanat dallarında etkili oldu. Paris’te yaşadığı dönemde, Sembolizm ile yakın bir etkileşim içinde olan ve bu grubun içinde öne çıkan eserler üretmiş olan Norveçli ressam Munch, özgün yaklaşımıyla insanın temel duygularını ele alan pek çok eser üretmiştir. Munch, sanatına tema olarak modern yaşamın gerilimlerini seçerken onun sanatında melankoli ve yalnızlık, ölüm ve korku duygusu kadın temasıyla birleşerek sıkça karşımıza çıkan kavramlardır.

1863 yılında Norveç’te çiftçi bir ailenin çocuğu olarak dünyaya gelen Edvard Munch’un çocukluğuna dair anıları, onun sanata bakış acısını ve sanatının temeline yerleştirdiği konuları etkilemiştir. İlk olarak ölüm fikriyle henüz beş yaşındayken annesini tüberkülozdan kaybettiğinde tanışmış, dokuz yıl sonra kız kardeşi Sofinin ağır hastalık dönemi ve sonunda da ölümüyle erken ve travmatik bir yas ile baş başa kalmıştır.<sup>94</sup>

Bu durum babasının ağır depresyonu ve içe kapanmasıyla desteklenirken, ağır duyguları çözümlenmeye çalışan Munch’un hayatının geri kalanı için ölüm fikri ve onun içsel yansımaları sanatının neredeyse temelini oluşturacaktır. Annesinin kaybı ve kız kardeşinin hayatından çıkması kadınlara ilişkin çözülemez problemleri de beraberinde getirecektir.<sup>95</sup>

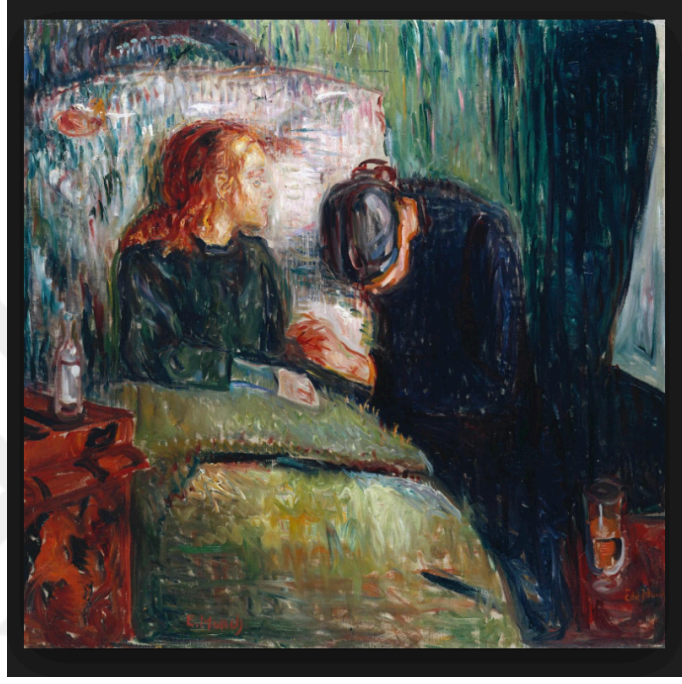
Edvard Munch’un çocukluğuna dair gerçekleşen olaylarda, denklemi bozan ölüm ve hastalık fikriyle tanışmış olmasının dışında daha yeri doldurulamaz bir kavramın hayatından çıkmış oluşudur. Annesinin erken kaybıyla küçük bir çocuk olarak hayatında birincil nesnenin yitirilmesi, çocukluktaki hoşgörü ve titizliğin, aynı zamanda öğrenme sabrı ile ilgili kapasitenin büyük ölçüde yitirilerek, yerini

---

<sup>94</sup> Wilfred R. BION, **Attention and Interpretation**, 21

<sup>95</sup> A. GOLDMAN - R. HAIN, **Palliative Care for Children**, 52

zihinsel bir terör ve endişe haline bırakmasına neden olmuştur. Kaos ve karmaşanın içindeki yalnızlık, temellerini kaygının kaygan zemininde geliştirirken büyük ve güçlü eserlerin de köklerini oluşturmaktadır.



**Resim 3.30** Edvard Munch, Hasta Kız, (Sick girl), 120 x 118 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya



**Resim 3.31** Edvard Munch, Hasta Kızın Odasındaki Ölüm, (Death in the Room of the Sick Girl), 134.5 x 160 cm, 1893, Tuval Üzerine Yağlıboya

1885 tarihli *Hasta Kız* ve 1895 tarihli *Hasta Kızın Odasındaki Ölüm* sanatçının hasta kız kardeşini ele aldığı, ölümü sorguladığı önemli resimlerdir. (Resim3.30- 3.31). 1899 tarihinde yaptığı *Ölü Anne ve Kız* eseri sanatçının annesinin ölümü ile ilgili yaptığı ilk resimlerden biridir ve daha sonra sanatçı bu temayı sıkça resmedecektir. Hayatının önemli kadın figürleri ve onların yok oluşlarına dair yaptığı resimlerde sanatçı sonraki dönem resimlerinde ölüm ve hastalık resimlerini ele alırken sembollerin daha dolaylı anlatım diline başvuracaktır.

Munch resimsel üslup olarak, özneli egzotik ya da fantastik bir bakış açısıyla değil, modern varoluşun gerçek kaygılarına dayanarak ele alır. 1893 ve 1902 yılları arasında ürettiği tuvalerin neredeyse tamamı, *Hayatın Frizleri* adlı bir diziyeye aittir. Bu resimler, Munch için “*modern psişik yaşam*” ı sembolize eden, aşk, yalnızlık, umutsuzluk ve zihinsel ıstırap temalarını içeren resimlerdir. Munch resimlerinde, saydığımız tüm bu temaları sıklıkla kadın figürü üzerinden araştırmıştır. Çarpıtılmış formlar ve etkileyici renkler yoluyla vurgulanan

izolasyon, hayal kırıklığı ve psikolojik ıstırap duygularının işlendiği resimlere ve Femme Fatale kadın resimlerini içeren *Hayatın Frizleri - Hayat, Aşk ve Ölüm Hakkında Şiir* serisi Munch'un en önemli eserlerinin ortaya çıktığı dönem olması bakımından sanatında önemli bir yer tutar. *Çılgılık*, *Fırtına* ve *Ay ışığı* gibi resimlerinin de içinde bulunduğu resim serisinde Munch'un kadınları, farklı ve yoğun psikolojik duygularla yüklenmiş olarak yer alırlar. *Hayatın Dansı*, *Madonna*, *Melankoli*, *Kıskançlık*, *Küller* bu dönemin içinde resimler sanat tarihi açısından önemli bir yere sahiptir. (Resim 3.32)



**Resim 3.32** Edvard Munch, Küller, (Ashes), 120 x 141 cm, 1894, Tuval Üzerine Yağlıboya

*Hayatın Frizleri* serisi içinde diğerk öne çıkan *Aşkın Tohumları*, *Çiçeklenen ve Geçen Aşk*, *Hayat Endişesi* gibi eserlerde insan halleri, aşk, ölüm gibi temaların defalarca işlendiğini görürüz.<sup>96</sup>

Onun kadınları kimi zaman kendi melankolilerine, korku ve kıskançlıklarına hapsolmuş şekilde, kimi zaman da Gustave Moreau, Klimt ve pek çok sanatçının resmettiği *Femme Fatale* bir figür olan *Salome* gibi ya da cinsel öğelerle bağdaştırılan kadınlar olarak karşımıza çıkar.

Munch, yarı soyutlama şeklinde resmine dahil ettiği gizemli ve açık uçlu formları, yoğun renklerle kullanır ve evrensel sembollere gönderme yapacak şekilde bir anlatım dili kullanır. Böylelikle desenleri, resimleri ve baskıları psikolojik bir yapıya bürünür. Munch'un resimlerinde algılanan duysal dünyanın zenginliği sanatçının kişisel deneyimlerinden kaynaklanırken, kullandığı yoğun renkler ve yarı soyutlanmış gizemli formları, izleyiciye kendi duygusal veya psikolojik dünyasında eşleştireceği bir kapıyı aralar.

Munch kadın cinselliğini resminde kullanarak, tüm çağdaşları gibi dönemin ilgi çeken konularından birini işlemekle kalmamış, aynı zamanda bir erkek olarak gerçek dünyada duysal ve fiziksel olarak çözemediği bir alana, resim gibi farklı bir pencereden bakarak sorunu çözmek istemiştir. Cinsellik ile ilgili konuları resim diliyle çözümlenmeye çalışması aynı zamanda cinsel deneyime olan hayranlığıyla ilgilidir.<sup>97</sup>

<sup>96</sup> Shelley CORDUAK, *Edvard Munch and the Physiology of Symbolism*, 28

<sup>97</sup> *Edvard Munch*. <http://www.theartstory.org/artist-munch-edvard.htm>. Erişim tarihi: 28.12.2019

Resimlerinde yer alan Femme Fatale kadınlar, hayatına girerek onun sevgilisi olmuş kadınlar olduğu için onun resimlerinin aynı zamanda biyografik bir özelliği de vardır.

1889 yılına kadar ilişki içinde olduğu, 1895 yılında Paris'e gitmek için ayrıldığı, evli bir kadın olan *Fru Heiberg*, çocukluk arkadaşı olan ve daha sonra 1892-1896 yılları arasında aşk yaşadığı *Dagny Juel*, Paris'te tanıştığı İngiliz viyolonsel sanatçısı *Eva Mudocci* o kadınlardan sadece birkaçıdır ve sanatçının Femme Fatale kadın tasvirlerinin önemli bir bölümünü oluşturur.<sup>98</sup>



**Resim 3.33** Edvard Munch, Öpücük, (Kiss), 73 x 92 cm, 1885, Tuval Üzerine Yağlıboya

<sup>98</sup> Marry K. NORSENG, *Dagny Juel Przybyszewska: The Woman and the Myth*, 178

Sanatçının *Öpücük* adlı tablosunda yer alan ve resmin tam orta merkezinde bir pencerenin önünde adeta boşlukta tek bir vücut halinde durarak öpüşen bir çift yer almaktadır. (Resim 3.33)

Sarmal oluşturarak sarılan çift, tüm gerçekliklerden kopup soyutlanarak birbirlerine yönelmişlerdir. Ancak bu yönelişte sanatçı, fonda sol tarafta resmedilen pencere ve pencereden görünen sokak ile dış dünyayla bir bağlantı kurmuş ve iç mekânın algısını da başka boyuta taşımıştır. Sanatçının Fru Heiberg ile olduğu dönemde yaptığı bu resimde erotik unsurların yanı sıra kendini kaybederek kendinden geçme hali de vurgulanmaktadır.<sup>99</sup>

Munch'un resminde ele alınan tutku ve ondan duyulan korku, kişinin kendini bırakarak teslim olma duygusunun özünde temellenir. İki figürün içinde buldukları atmosferin karanlık ve yalın işleniş biçimi gerilimi arttırırken, kendini kaybetmekten korkan adam, aynı zamanda kadının yapabileceklerinin kapasitesinin de farkındadır.<sup>100</sup>

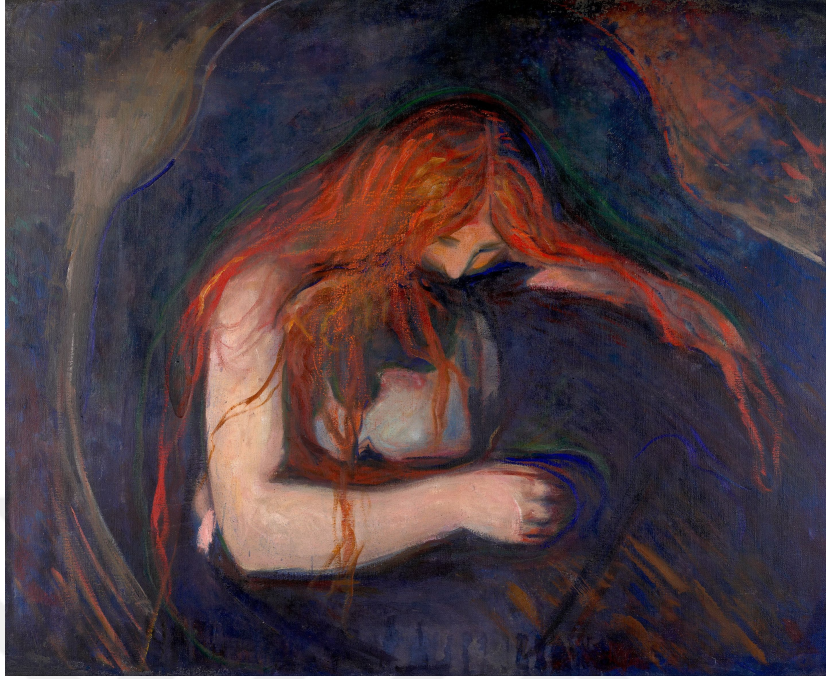
Erkeğin kadın ve onun aşkının tehlikesine karşı duyduğu endişenin yanı sıra kadının da tehlikede oluşu söz konusudur. Çünkü tutku ve aşkın yok edici sınırlarında birbirine hapsolmuş ve kaybolmuş bu iki ruh, sosyal yargıların oluşturduğu endişeleri de taşımaktadır. Kadının güçlerini açıkça tehlikeli olarak ele alan sanatçı kendini kaybederek onu kimliksizleştirmeye götürecek tüm güçlere karşı endişe içindedir.<sup>101</sup>

---

<sup>99</sup> Hans Dieter HUBER, *Edvard Munch Materiality, Metabolism and Money*, 42

<sup>100</sup> Mary. M. GEDO, *Psychoanalytic Perspectives On Art*, 292

<sup>101</sup> Ashley BASSIE, *Expressionism*, 13



**Resim 3.34** Edvard Munch, Vampir, (Vampire), 91 x 109 cm, 1895, Tuval Üzerine Yağlıboya

Tehlikeli kadın temasının *Öpücük* tablosuna paralel bir yaklaşımla ele alındığı bir diğer resim, sanatçının 1895 yılında yaptığı ve bir diğer adı *Aşk ve Acı* olan *Vampir* tablosudur. (Resim 3.34)

Yakın bir kadraj anlayışı içerisinde ön plana yerleştirdiği yine birbirine kenetlenmiş bir kadın ve bir erkek figüründen oluşan bu resim, en az *Öpücük* tablosu kadar yoğun duygularla yüklüdür ve dramatik bir sahneyi yansıtır. Sanatçıya göre kadının saçı ona güzellik katan bir unsurdur, fakat aynı zamanda onun bozulmamış ve doğal olan yapısını yansıtır.<sup>102</sup> Resimde kadının adamın üzerine eğilmesiyle üzerine düşen saçları onu hapsetmiş gibidir. Kadının adamın

---

<sup>102</sup> Bkz. ( 100 ), GEDO, 292

boynuna yönelmesi, saçların kırmızı oluşu aynı zamanda adamın boynundan dökülen kanları da sembolize eder ve resmin Vampir olan ,ismi ile bütünleşir.<sup>103</sup>

Sanatçının kadın tasvirlerinde kızıl saç sıklıkla karşımıza çıkmaktadır. Resimde saçlarıyla bir adamı saran ve onu hapseden bu kadını, gerçek hayatta erkeği ilişkide himayesi altına alan, yöneten ya da ezen güçlü bir kadın ile ilişkilendirebiliriz. Güçlü kadın imajı ve onun derinde yatan sahiplenici, ezici, yok edici yapısı sanatçının ikili ilişkilerinde kadınlardan duyduğu korku ve onlara karşı güvensizliğini yansıtmaktadır.<sup>104</sup>

Resimde erkek figürü, kadının beline sıkıca sarılarak, kadının kucağına koyduğu başını tutkunun beraberinde getirdiği yoğun duygulardan korkan bir adam gibi gömmüştür. Onun hareketsiz duruşu ile anlatılan çaresizliği, tehlikelerden kaçma güdüsünde olan bir adamı yansıtır. Fonda ise oluşan gölgenin şekli embriyoyu anımsatmaktadır. Embriyo şekli annesinin ve kardeşinin erken kaybına ve ölümle daha bir çocuk iken tanışmasıyla ilişkilendirilebilir.

Karanlık gölgeler ile çocukluğunun çözülmemiş, doğum, ölüm kavramlarının irdelendiği *Vampir* resmi kavramsal olarak *Öpücük* resimden ayrı bir anlama sahiptir. *Öpücük* resminde hâkim olan duygu, tutkuları nedeniyle kendini kaybetmekten korkmakken, *Vampir* tablosunda baskın olan duygu ölümün kendisinden korkmaktır. Can alan vampir, kan ve tüberküloz hastalığı ile ilişkilendirilir ve ölümün de kendisidir.

---

<sup>103</sup> Edvard APPLEBAUM, *Unfolding the Unconscious Psyche*, 50

<sup>104</sup> Gregorio KOHON, *Reflection on the Aesthetic Experience*, 105

*Öpücüük* ve *Vampir* tablolarını birleştiren kavram ise, korkuların temelinde ne olursa olsun bu korkuların, erkeğin hayatı için tehdit unsuru oluşturan kadın olgusu ile sembolize ediliyor olmasıdır.



**Resim 3.35** Edvard Munch, *Madonna, (Loving Woman)*, 91 x 70 cm, 1894, Tuval Üzerine Yağlıboya

Sanatçının, aşk ve acı kavramlarının yan yana getirildiği *Madonna* eseri, isminden dolayı din ve Bakire Meryem ile ilişkilendirilebilir.<sup>105</sup> (Resim 3.35) Meryem'in saflık ve temizlikle ilişkilendirilen kavramlarına karşın, kadının

---

<sup>105</sup> *Madonna*. <https://www.moma.org/collection/works/62017>. Erişim tarihi: 18.01.2018

günahkâr bir şekilde tasvir edilişi sanatçının dine karşı mesafeli bakış açısı ve babasının bu konudaki katı tutumundan ileri gelmektedir.

Bu resmin figürlerin çevresine sperm ve embriyolar yerleştirilerek üretilmiş pek çok farklı versiyonunun bulunduğu bir dizi gravür bulunmaktadır. Ölüm ve yeniden hayata geliş gibi kavramların irdelendiği gravürlerde *doğurganlık* teması açıkça okunur.

*Madonna* resmi kadının hayatında var olan psikolojik ve fiziksel evreleri anlatır. Cinsel birliktelik yaşayarak hamile kalan ve doğuran, sonra da ölen bir kadın resmedilmiştir.<sup>106</sup>

Resmin merkezine yerleştirdiği kadının portresinin, sanatçının kızkardeşi ve arkadaşı Stanislaw Przbyszewska'nın eşi Dagny Przbyszewska'nın bir karışımı olduğu söylenmektedir.<sup>107</sup> Kadının portresinde kullanılan ışığın şiddeti, fondaki koyu tonlara tezat oluştururken, sanatçı yarattığı bu kontrast ile kadının ifadesindeki dramatikliğe dikkat çekmeyi amaçlar. Figürün saçları yarı işlenmiş, saç rengi ise koyu tonda boyanmıştır. Bu sayede biraz daha öne çıkan portresinde gözleri yarı kapalıdır. Omuzlarından dökülen uzun saçlarının vurgulanmış olması *Medusa* figürünü hatırlatırken, kafasını hafif arkaya attığı gergin vucudu ve duruşuyla diğer *Femme Fatale* figürlerle benzerlik gösterir.

İncil'deki bazı tasvirlerde kadınların taktığı takı ve süslerin günahkârlıkla ilişkilendirildiği düşünüldüğünde resimde kadının kalbine yakın yerleştirilmiş broş sembolik bir anlam kazanır. Mücevherlerle süslenerek erkeği baştan

<sup>106</sup> Edvard Munch. <https://painting-planet.com/madonna-by-edvard-munch/>. Erişim tarihi: 19.01.2018

<sup>107</sup> Edvard Munch. <https://www.edvardmunch.org/madonna.jsp>. Erişim tarihi: 16.06.2017

çıkarmaya meyilli kadının tehlikeleri ve ona karşı dikkatli olunması gerektiği fikri, Munch'un yaşadığı dönemde ve öncesinde daima geçerli olmuştur.<sup>108</sup>

Mücevher kullanımının sanattaki örneklerinde, örneğin Baudelaire'in *Les Fleurs du Males* esrinde yer alan *Mücevher* şiiri gibi eserlerde, ya da 19. yy. resmindeki *Femme Fatale* kadın tasvirleri defalarca vurgulanmıştır. Gustave Moreau'nun *Görüntü* resminde mücevherlerle işlenmiş elbisesiyle *Herod'un Önünde Dans Eden Salome*, ya da Gustav Klimt'in *Judith ve Holofernes'in Başı* eserinde yine mücevherlerle tasvir edilen Judith bunlardan birkaçıdır.

Madonna'nın kalbinin üzerinde yer alan broş, sembolik anlamının yanı sıra, fiziksel özellikleri ile de dikkat çekmektedir. Broş, ağzı, kulakları, burnu ve ifadesi olan bir portre tasarımına sahiptir ve Gustav Klimt'in *Pallas Athena* resminde Athena'nın zırhında yer alan portrenin aynısıdır. (Resim 3.36) Klimt'in eserinde kötülükleri ve canavarları yenerek zafer kazanan tanrıça Athena'nın gücü işlenirken, Munch bu gücün sembolü olarak zırhta yer alan portreyi resmine taşımıştır. Sanatçı bu sayede, doğrudan Athena ile bağ kurduğu Madonna'nın gücünü vurgulamaktadır. Klimt'in resmindeki yenilgiye uğratılmış düşman teması Munch'un resmine taşınırken kadının kendisinin düşman olma durumu da ifadeye eklenir.<sup>109</sup>

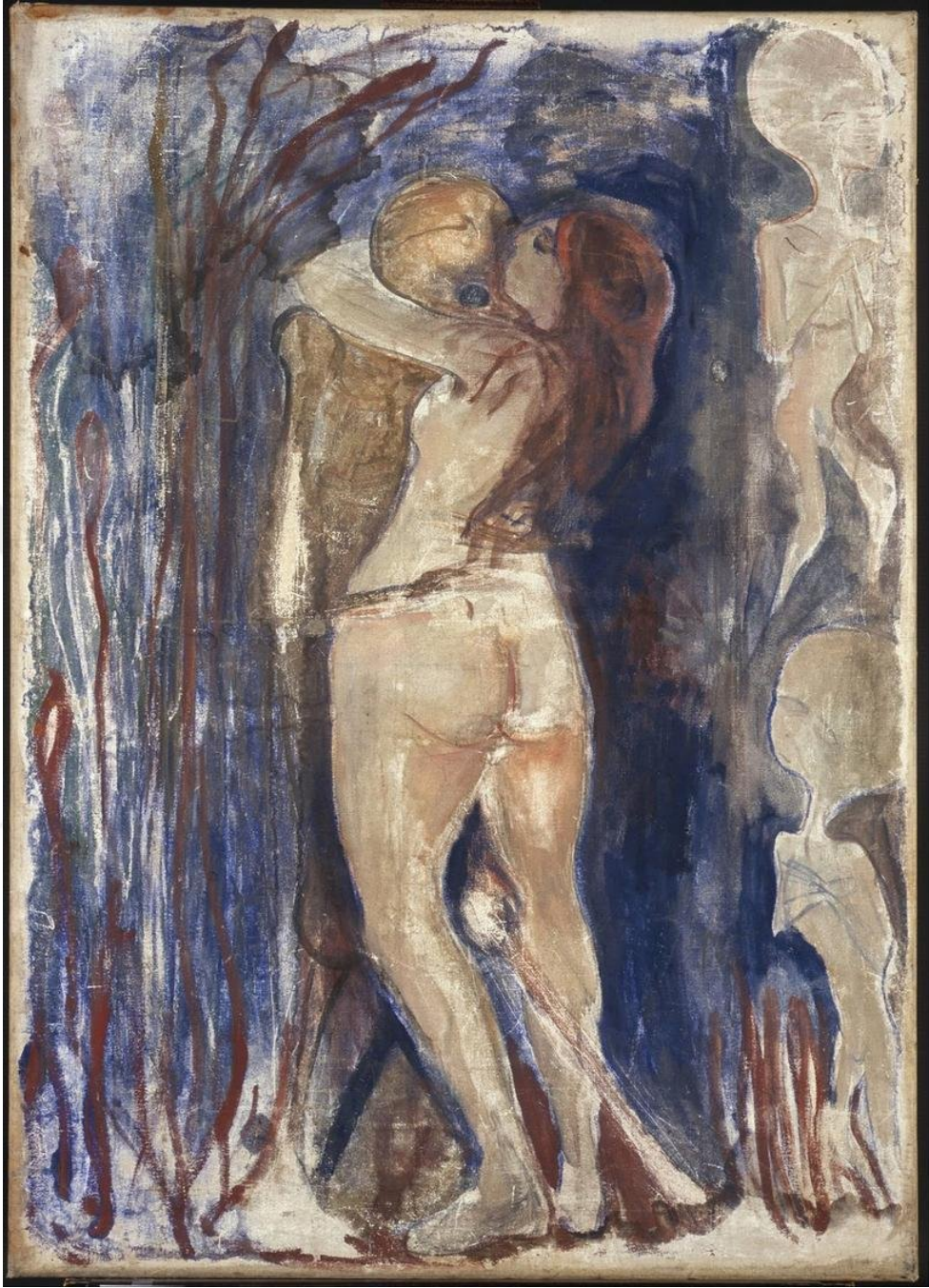
---

<sup>108</sup> Simon BLISS, *Jewellery in the Age of Modernism 1918-1940*, 28,29

<sup>109</sup> James HALL, *Dictionary of Subjects and Symbols*, 209



**Resim 3.36** Gustav Klimt, Pallas Athena, 75 x 75 cm, 1898, Tuval Üzerine Yağlıboya



**Resim 3.37** Edvard Munch, Ölüm ve Bakire, (Death And The Maiden), 128 x 86 cm, 1893, Tuval Üzerine Yağlıboya

*Madonna* resminde olduğu gibi, kadının tehlike ve ölümlle ilişkilendirildiği bir diğer resim, sanatçının ölümü alegorik anlatımlarla betimlediği *Ölüm ve Bakire* resmidir.

Bu resimde sırttan resmedilmiş çıplak bir kadın direkt olarak bir iskelete yani ölümün kendisine sarılmaktadır.<sup>110</sup> (Resim 3.37)

Sanatçı kadının canlılığını, yaşam dolu halini iskeletin cansızlığına karşı bir tezat olarak kullanmıştır. Vurguyu arttırmak ve ölüm fikrinin soğukluğunu bize hissettirmek için kadın dolgun vücutlu yapısıyla tenselliği vurgulanarak işlenirken iskelet ise kuru bir şekilde, gri, soğuk renklerin hâkim olduğu bir yapıda tasvir edilmiştir. Kadının vücudunu iskelete sıkı sıkıya yapıştırmış bir şekilde duruşu ve vücudunun gerginliği, onu iskeletle dans eder gibi ya da fiziksel bir birliktelik yaşar gibi göstermektedir.

Ölümü baştan çıkararak onunla alay eden bir şeytan olarak resmedilen kadın, bu haliyle sadece tehlikeli olmanın yanı sıra, artık ölümün de kendisidir. Tıpkı *Madonna* resminde olduğu gibi bu resmin de figürlerin çevresine sperm ve embriyolar yerleştirilerek *ölüm ve yeniden hayata geliş* kavramlarının irdelendiği gravürlerden oluşan pek çok farklı versiyonu bulunmaktadır.<sup>111</sup>

Munch'un kadınlara bakış açısı ve onlarla olan ilişkilerin dolaysız anlatımlarının yer aldığı tüm bu resimlerinin içinde, onun korkularının yanı sıra, özel hayatından sahnelerin açık ve net okunduğu eserlere de rastlarız.

---

<sup>110</sup> Carvalho HOMEM, *Relational Design in Literature and the Arts*, 375

<sup>111</sup> C. PONOMAREFF – K. BRYSON, *The Curve of the Sacred*, 58



**Resim 3.38** Edvard Munch, Kıskançlık, (Jealousy), 66 x 100 cm, 1895, Tuval Üzerine Yağlıboya

Sanatçı, Berlin’de yaşadığı süre içinde yakın arkadaşı Stanislaw Przybyzowski’nin karısıyla yaşadığı ilişkiden derin bir şekilde etkilenmiş ve ardından suçluluk duymuştur. Bir süre yalnız kalmayı seçen sanatçı, içinde bulunduğu duruma eşlik eden bir melankoliye sürüklenirken aynı zamanda kıskançlık duyguları ile de baş etmektedir.<sup>112</sup> Munch’un korkuları ve arzuları ile yüzleştiği bir resim olan *Kıskançlık* adlı tabloda sanatçının özel hayatında yaşadığı karmaşa yer almaktadır. (Resim 3.38)

---

<sup>112</sup> Arve MOEN, *Edvard Munch Woman and Eros: Graphic Art and paintings*, 22,23

Tabloda ön planda Stanislaw Przybyzowski, yüzü bize dönük durarak sabit bir şekilde bize bakmaktadır. Arkada ise bir ağacın altında sanatçının kendisi ve Stanislaw'ın karısı olduğu düşünülen kırmızı elbiseli yarı çıplak bir kadın yer almaktadır. Ön planda sadece portreden oluşan, kadrajın büyük bir kısmını kaplayarak yerleştirilen erkek figürünün büyüklüğüne karşı, arka planda çok uzakta ve önündeki figüre göre çok daha küçük resmedilmiş figürler vardır. Sanatçının figürleri kadraja bu şekilde yerleştirilmesi, bize bu sahnenin, önde duran adamın kafasında canlandırılıyor olduğu hissini vermektedir.<sup>113</sup>

Ağacın altında duran kadın ve adam figürü adamın kadın tarafından baştan çıkarılmasını işlemesi bakımından dini temaları anımsatmaktadır ve *Adem ile Havva* konusuna direkt olarak bir gönderme yapmaktadır. Kadının giydiği kırmızı elbise ve ağaçta yer alan kırmızı meyveler arzuları ve arzularına yenik düşen insanın çektiği acıyı sembolize eder.

Cazibesi ile adamı baştan çıkararak onu günaha teşvik eden ve kökleri mitoloji ve dine dayanan kadın teması, sanatçının resimlerinde tekrarlayan bir konu olarak karşımıza çıkmaktadır.

Kadının farklı evrelerinin anlatılması bakımından Madonna resmi ile çok yakın ilişki kurulabilecek resim olan *Kadının 3 Evresi*, tıpkı *Madonna* resminde olduğu gibi kadının fiziksel ve psikolojik tasvirlerinden oluşur. (Resim 3.39)

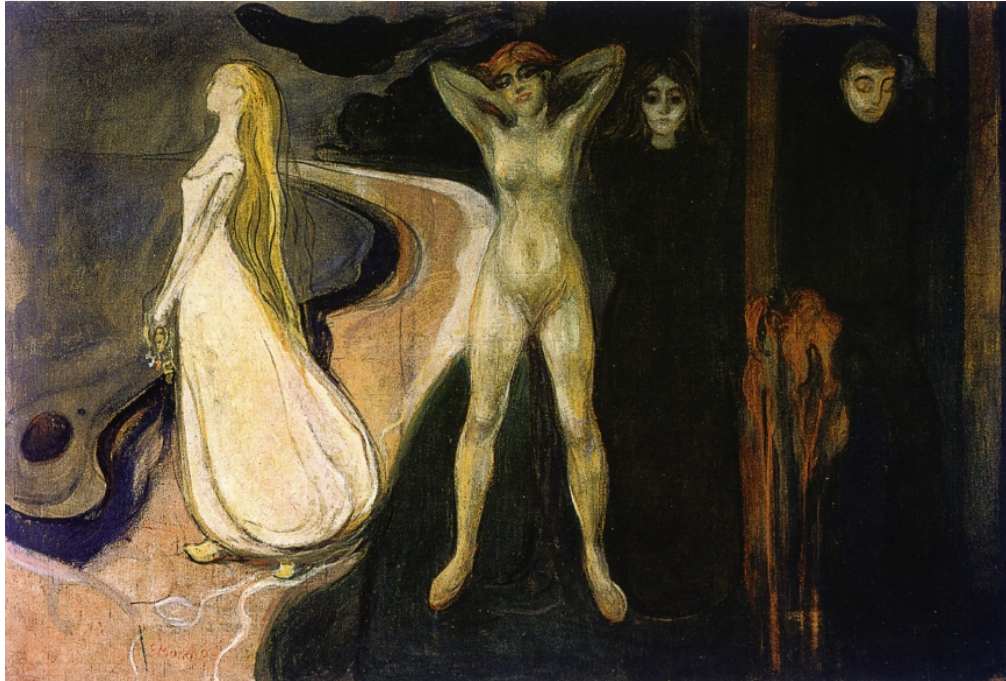
Kadının yaşamının ilk evresinin temsili, resmin solunda yer alan, saflığın ve temizliğin sembolü olarak beyaz bir elbise giymiş ergenlik dönemindeki genç kızdır. Çevresinde olanlardan haberi olmadan deniz kıyısından uzaklara

---

<sup>113</sup> P. G. BERMAN - J. V. NIMMEN, *Munch and Woman: Image and Myth*, 129

bakarken, vücudunun baktığı yön itibariyle kadının diğer evrelerinden ilişkisi kopartılmıştır.

Genç kızın saflığına tezat oluşturacak şekilde kendi cinselliğinin farkında olan, izleyiciye çıplak olarak sunulan diğer figür resmin odak noktasında yer almaktadır. Sanatçının *Ölüm ve Bakire* ve *Aşk ve Acı* resimlerinde olduğu gibi, kadın burada da kızıl saçlı tasvir edilmiştir. Ehlileştirilemeyen tavırlarıyla eril topluma meydan okuyan ve Femme Fatale kadının arketipi olan *Lilith* figürü ile özdeşleşen kızıl saç, çekiciliği ve tutkuyu temsil etmektedir.<sup>114</sup>



**Resim 3.39** Edvard Munch, Kadının Üç Evresi, (Three Stages of Woman), 1894-95, 164 x 250 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya

<sup>114</sup> Louise LIPPINCOTT, *Edvard Munch: Starry Night*, 54

Resmin sağında, fona gömülmüş şekilde yer alan kadın aşkı, tutkuyu geride bırakmış ve kaybetmiş, cinsellikten uzak bir kadın haline gelmiş dul ya da anne olarak tasvir edilmiştir. Bazı sanat eleştirmenleri bu figürün ölümün tasviri olduğunu söylemektedir.<sup>115</sup>

Kadın figürünün arkasında yer alan erkek figürünü ise sanatçının kendisi olduğu ve resimde yer alan kadınlara mesafeli bir şekilde durmakta olduğu yorumlanır. Sanatçının çağdaşı olan ve dönemin çağdaş tiyatrosunun kurucularından yazar Henrik Ibsen, bu resmi gördüğünde bakire, hayat kadını ve rahibe rolleri taşıyan kadınların resmedilmiş olduğu yorumunu yapmıştır. Diğer resimlerinden farklı olarak bu resimde sanatçı, kadınların aşk ve hayata dair çektiği acılara karşı duyduğu empati duygusunu yansıtmıştır.<sup>116</sup>

1907 yılında sanatçı en önemli tablolarından biri olan, Jacques-Louis David ünlü eserinden esinlendiği ve bünyesinde otobiyografik öğeleri barındıran *Marat'ın Ölümü* adlı eserini yapmıştır. (Resim 3.40)

Resmin ismine konu olan Jean Paul Marat tarihi bir figürdür. Onun öldürülmesine ilişkin hikâye Jacques Louis David başta olmak üzere pek çok sanatçının eserine konu olmuştur.

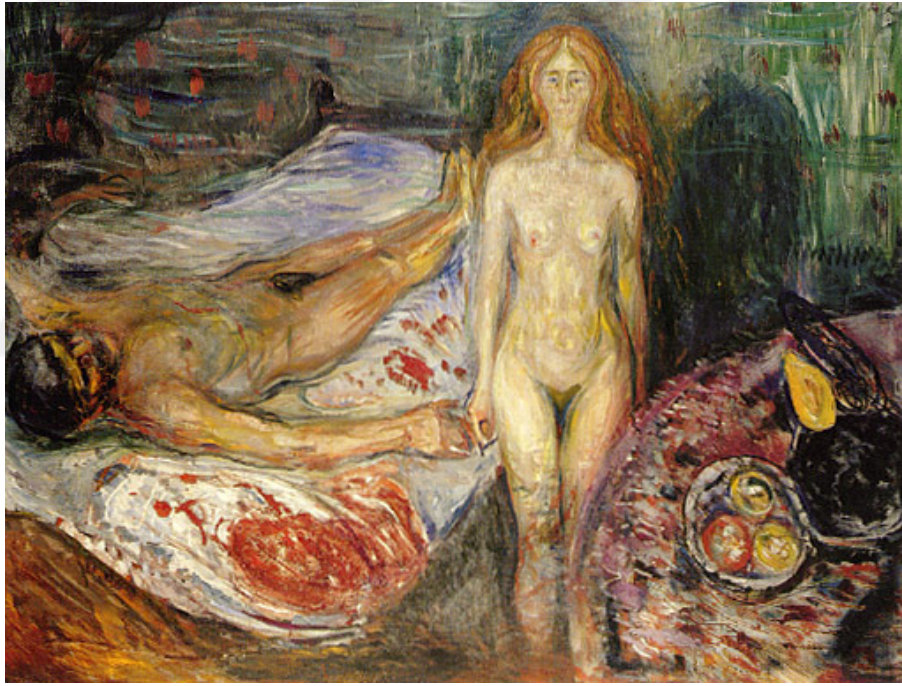
Fransız Devrimi'nin ateşli savunucularından Jean Paul Marat, dönemin önemli gazete ve dergilerinde fikirlerini halka ulaştırdığı yazılar yazarak aktif olarak çalışan bir Fransız gazeteci ve siyasetçidir. Halkın bağımsızlığını savunduğu yazılarında kullandığı keskin ve sivri dilli ifade biçimi kendisi gibi düşünmeyenleri rahatsız eder. Bunun üzerine 1789'da karşıt görüşü savunan

<sup>115</sup> Sue PRIDEUX, **Edvard Munch: Behind the Scream**, 192

<sup>116</sup> M. P. TAYLOR - E. PRELINGER, **The Symbolist Prints Of Edvard Munch**, 88

Girondin grubunun temsilcisi olan Charlotte Corday tarafından kendi evinde bıçaklanarak öldürülür. Katil Corday, işlediği cinayetten sonra; “*Yüzbinleri kurtarmak için tek bir adamı öldürdüm demiştir.*”<sup>117</sup>

Marat’ın, Jacques Louis David’in ziyaretinden bir gün sonra öldürülmesi sanatçıyı çok etkiler ve onun anısına *Marat’ın Ölümü* tablosunu yapar. Devrimin önemli olaylarından biri olan bu cinayet, David gibi Edvard Munch’u etkilemiştir.<sup>118</sup>



**Resim 3.40** Edvard Munch, Marat’ın Ölümü (Death of Marat),  
x 200 cm, 1907, Tuval Üzerine Yağlıboya

150

<sup>117</sup> *Marat’ın Ölümü*. <https://www.britannica.com/topic/The-Death-of-Marat>. Erişim tarihi: 20.10.201

<sup>118</sup> *Marat’ın Ölümü*. [https://tr.wikipedia.org/wiki/Marat%27%C4%B1n\\_%C3%961%C3%BCm%C3%BC](https://tr.wikipedia.org/wiki/Marat%27%C4%B1n_%C3%961%C3%BCm%C3%BC). Erişim tarihi: 21.01.2020

Sanatçı, bu eseri yapmadan bir kaç sene önce *Tulla Larsen* adlı bir kadınla ciddi bir ilişki yaşamış ancak kadının evlenmek istemesi ve sanatçının evlilik kurumuna duyduğu inançsızlık yüzünden ikili bir fikir ve yol ayrımına gitmiştir.<sup>119</sup> Yaşadıkları bir tartışma sonucunda yanlışlıkla kendini elinden vuran Munch, yaşadığı bu olayda kendini Jean Paul Marat ile ilişkilendirerek yatakta kanlar içinde yatar bir vaziyette resmetmiştir. Resmin en önünde sakin ve donuk bir ifadeyle ayakta durarak bize bakmakta olan Larsen'in, kendini vuran yaralı adama karşı duyarsızlığına vurgu yapılmaktadır. Sanatçı Larsen'in soğukkanlı haliyle Marat'ın katili olan Charlotte Corday arasında net bir ilişki kurmuştur.

Sanatçı birkez daha *Femme Fatale* kadın tiplemesi olarak ele aldığı figürü kızıl saçlı tasvir etmiştir. Munch'un sanat tarihiyle kurduğu yakın ilişki çerçevesinde sahneyi ele alış biçimi, resimlerini hayatının psikolojik biyografisi haline getirmektedir.<sup>120</sup>

Munch, alkol kullanımıyla şiddetlenen psikolojik bunalımları ile ilgili olarak 1908 yılında destek almış, hastanede kaldığı süre içinde kadınlarla ilgili problemlerini çözmek üzere doktoruyla uzun görüşmeler yapmıştır. Sanatçı, kadının cinselliğine karşı geliştirdiği pesimist düşünce ve kaygı kalıplarını yıkmak üzere yoğunlaştığı bu dönemde, düşüncelerinin yansıması niteliğindeki *Alpha ve Omega* adlı şiiri yazmıştır. Munch daha sonra bu şiiri destekleyen nitelikte bir dizi litografi eser de üretmiştir.

*Alpha ve Omega* adlı hikâyede, kendilerinden başka insanın olmadığı, sadece hayvanların olduğu bir yerde tek başlarına yaşayan bir adam ve bir kadın anlatılmaktadır. Omega, hayvanlarla birliktelik yaşayarak erkeği aldatır. Buna

---

<sup>119</sup> John SELZ, *Edvard Munch*, 65

<sup>120</sup> Bkz. ( 116 ), TAYLOR – PRELINGER, 50

sinirlenen Alpha'nın Omega'yı öldürmesiyle tüm hayvanlar toplanır ve Alpha'yı öldürerek intikam alırlar.

Hikâye, baştan çıkaran kadının çevresinde şekillenmesi ve adam ve kadının diğer insanlardan soyutlanarak tek başlarına olmaları gibi yönlerden *Adem ve Havva* teması ile benzerlik gösterir.

Bu hikâyede, sanatçının bir zamanlar sevgilisi olan, *Kıskançlık ve Madonna* resimlerinde de yer alan Dagny'nin, 1901'de Rus sevgilisi tarafından öldürülmesine dair hislerin de yansıtıldığı düşünülmektedir.<sup>121</sup>

Edvard Munch için aşk ve ölüm kavramları ayrılmaz bir bütün olmuştur. Bunun sebeplerinden biri de hayatındaki kadın figürlerinin hepsinin sanatçının hayatından trajik veya sancılı bir şekilde çıkmış olmasıdır. Henüz hayatının başında annesinin ve kardeşinin kaybıyla tanıştığı ölüm fikri, sonrasında hayatı boyunca sevdiği kadınların sancılı ilişkilerinde ve dramatik kayıplarında daima yankı bulmuştur.

---

<sup>121</sup> Bkz. ( 115 ), PRIDEUX, 272)



**Resim 3.41** Edvard Munch, Hayatın Dansı, (Dance Of Life), 49 x 75 cm, 1899, Tuval Üzerine Yağlıboya

Sanatçının eserlerinin içerisinde oldukça önemli bir yere sahip olan 1899 yılında yaptığı *Hayatın Dansı* adlı eserinde, sanatçı sıcak bir yaz gecesinde dans etmekte olan figürleri adeta donmuş bir sahnede bize sunmaktadır. (Resim 3.41)

Sanatçının bu resmi, *Hayatın Frizleri* adlı seri eserlerinin tümünün temelindeki *aşk, ölüm ve kaygı* temaları ile birebir örtüşmesi bakımından önemli bir yere sahiptir. Munch bu resimle ilgili olarak yazdığı bir yazıda şöyle demektedir : “ *Bütün figürlerin arkasında dalgalanan kıyı ve deniz yer alır. Önde figürler ağaçlar altında dans ederken böylece hayat neşesi ve mutluluğuyla devam etmektedir.*”<sup>122</sup>

<sup>122</sup> Ragna STANG, **Edvard Munch, The Man And The Artist**, 103

Çağdaş yaşamın içinden sahneleri yansıtan sanatçı, akıp giden zamana vurgu yaparken çağdaş ilişkilerin buhranları ve dinamiklerini de sorgulayan eleştirel bir bakış açısıyla ele almaktadır.

Sanatçı, resmin kompozisyonunu çimenler, deniz ve gökyüzü olarak üç ana yatay çizginin üzerinde dikey bir şekilde yer alan figürlerden oluşturmuştur. Figürlerin yatay hatlara önce biçimsel sonra renk açısından tezat oluşturacak bir şekilde yerleştirilmesindeki temel amaç, belirli sembollerin vurgulanmasıdır. Sabit duran figürler merkezde eliptik bir açı ile birbirlerine belirli bir mesafede dururken oluşturdukları dairesel form sembolik olarak, sonsuzluk ve döngü ve izolasyon gibi kavramların bir yansımasıdır. Figürlerin yerleştirilmesiyle oluşan eliptik form, ayın yuvarlak yapısıyla desteklenmektedir.

Sanatçının 1894 yılında yaptığı *Kadının 3 Evresi* adlı eseri ile figürlerin yerleştirilme biçimi olarak oldukça benzerlik gösteren bu resimde, ana merkezde birbirlerine yapışık bir şekilde resmedilmiş bir kadın ve bir adam yer almaktadır.

*Kadının 3 Evresi* resmi ile benzer olarak yatay kullanılan sahne, net bir biçimde üçe bölünmüş, sağ ve sol tarafta sabit durmakta olan iki kadın figürü ise adeta bir şablon gibi kullanılmıştır. Dansın hareketli yapısıyla tezat oluşturacak şekilde sabit duran çiftin hareket ettiklerine dair tek veri, kadının kırmızı elbisesinin adamın bacaklarına dolanması ve böylece, siyah net bir leke olarak resmin merkezinde yer alan adamın giysisine yuvarlak hatlı bir kontur olarak bağlanmasıdır.

Bunun yanı sıra, kadının kırmızı elbisenin yerde oluşturduğu hattı takip eden ve bir kez daha vurgulayan, adama doğru uçuşan saçları hareketin döngüsünü tamamlamaktadır. Resmin arka planında gözükten çiftler adeta bir şema gibi kullanılan kadınların beyaz elbiseleri, erkeklerin siyah takım giydiği formalarıyla ardışık sıralanarak bir tekrar oluşturmaktadır.

Gerek arkada dans eden, gerek önde duran, gerekse manzaraya ait olarak fonda yer alan bir form olsun, Munch'un resminde formların sınırları konturlarla çizilmiştir. Figürlerin ve kompozisyondaki tüm formların konturlarının kalın çizilerek vurgulanmasıyla sanatçı, tüm öğeleri sınırları belirli geometrik formlara dönüştürerek hapseder.

Konturlarla belirli bir titreşim oluşturan sanatçı, daha rahat okunur bir algı yaratmak üzere tüm resim yüzeyinde göz takibi sağlar ve bu sayede hareket olgusunu anlatmaya çalışır.

Munch, insan ya da obje ayırt etmeksizin tüm formları adeta kişileştirerek bize sunar. Konturların sınırlarının içinde kalan alanların kat kat ve ince katmanlar şeklinde boyanmasının getirdiği titreşim belirli bir gerginliğe neden olurken, bu gerilim figürlerin ruhsal durumlarının yarattığı gerilim ve melankoliyi destekler.

Biçimsel özelliklerinin *Kadının 3 Evresi* resmine benzemesinin yanı sıra, bu resimde de kadının farklı evreleri gösterilmektedir.

Resmin solunda duran ve beyazlar içerisinde resmedilmiş kadın gülümserken, onun aydınlık ve gülümseyen duygusal geçişlerine tezat oluşturacak şekilde resmin sağına yerleştirilmiş kadın figürü ise siyahlar içinde ve mutsuz resmedilmiştir . Solda duran figür bir kadının çocukluktan ergenliğe geçişini, resmin ortasında yer alan olgunluk dönemini ve en sağdaki kadın yaşlılığını temsil eder.<sup>123</sup>

---

<sup>123</sup> Bkz. ( 115 ), PRIDEUX, 192

Arka planda dans eden figürlerin portrelerinin çizilmemiş olması sadece dansa ve onun hareketine odaklanmak, ayrıca ön planda vurgulamak istediği figürlerin net olarak ortaya çıkmasını sağlamak içindir. Sanatçı bu vurguyu arttırmak için ana figür olarak yer alan kadının elbisesini kırmızı olarak resmetmiştir. Figürler adeta aşk içinde dans etmektedirler. Kırmızı elbise aşk, tutku ve acının sembolleri olarak kullanılırken, solda daha mutlu bir ifade ile yer alan kadının ve arkada dağınık şekilde dans eden kadınların elbisesinde kullanılan beyaz renk gençlik, masumluk ve neşenin sembolü, en sağda yer alan elbisedeki siyah renk ise yalnızlığın, acı ve ölümün sembolü olarak kullanmıştır.<sup>124</sup>

Solda beyaz elbiseyle tasvir edilmiş genç kadının ayaklarının dibinde yer alan yeni açmış çiçek, yeniliği ve tazeliği, kızın ergenlik döneminde oluşunu ve aşkı sembolize ederek bir kez daha anlatımı güçlendirir.

Kadının hayatının döngüsünü, farklı evrelerindeki geçişlerin yansıtıldığı tüm bu resim serilerinde aynı zamanda kadının cinselliği, erkek üzerindeki ölümcül etkisine yerverilmektedir. Kadının hayatının döngüsü, doğurganlık ve üretkenlik açısından doğanın döngüsüdür. Cinselliğin rolünün önemli olduğu bu döngülerin içinde, onun yıkıcı güçlerinin erkek için daima bir tehdit oluşturması söz konusudur.

Bu resmin önemli bir ögesi olarak ön plana çıkan ay ışığı ve onun denizde yarattığı yansıma, şematik olarak resmedilmiştir. Hayatın, ruhun ve doğurganlığın sembolü olan denizin üzerine yansıyan ay ışığı, keskin hatları ve kontrollü yapısıyla adeta kişileştirilmiştir. Kafası, kolları ve gövdesi olan bir figür

---

<sup>124</sup> Edvard Munch, *Dance of Life*. <https://artsandculture.google.com/asset/the-dance-of-life/2QHHE-2HLPWV0g>. Erişim tarihi:17.09.2019

gibi algılanan ay ve yansıması, ortada duran kadın ve adam figürüne vurgu yapmak için dikey olarak ve altın oran dengesi bakımından titiz bir ölçülendirme ile yerleştirilmiştir. Ayrıca erkek cinsel organının formuna benzetilen bu ay ışığı formu, sahneyi cinselliğin de işin içine katıldığı bir bakış açısıyla okumamıza yardımcı olur.<sup>125</sup>

Aynı zamanda ay sembolü, dünyanın döngüsü ile ilişkilidir. Doğum, büyüme, yaşlanma, ölüm ve yeniden dünyaya gelme bu döngünün bir parçasıdır. Bu anlamda resimde işlenen kadının döngüsü ve evreleriyle direkt olarak bir bağ kurulmaktadır.

### **3.4. Romantik Yaklaşımlar, Doğa ve Kasvet Temasıyla Ele Alınan Femme Fatale Kadın Teması**

Romantik yaklaşımlar doğa ve kasvet teması ile eserler üretmiş sanatçıların resimlerinde doğa kavramı, insanın ruhsal açıdan yalnızlığı, izole olmasıyla ve kendi iç dünyalarına yönelmiş bir şekilde resmedilmesi ile yansıtılmaktadır.

Doğanın içinde büyük geniş alanlarda, bazen kalabalık gruplar halinde resmedilen figürler yoğun duygu durumlarının bedenlerine yansıttığı donuk duruşlar ile, adeta içinde buldukları duygusal durumlarının tek bir donmuş andan oluşan temsili bir sahnesinin içindeymiş gibi resmedilmişlerdir. Rüya, masal ya da mitolojik bir sahnenin geniş bir manzarada ele alındığı resimlerde çoğu zaman dingin bir hava hâkimdir. Pierre Puvis Chavannes, Giovanni Segantini, Arnold Böcklin, Ferdinand Hodler, Carlos Schwable, Ferdinand

---

<sup>125</sup> Harry EISS, *The Mythology of Dance*, 2

Keller, Odilon Redon gibi sanatçıların resimlerinde kasvetli geniş açık alanlar, sonsuz ve uçsuz bucaksız, deniz, dağ ve kara ya da orman parçaları yer almaktadır. Bu sanatçılar doğanın gücünü ve onun sembolize ettiği tüm değerleri sanatlarının merkezine oturtmuşlardır.

Doğa demek doğurganlığı ve üretkenliğiyle kadın demektir. Resmedilen kadınlar doğanın yok ediciliğine ve onun ezici güçlerine karşı kendi savaşlarını verirken direndikleri doğa onları daha güçlü kılar. Kadın, daha da güçlendiği bu savaştan çıkarken, erkek üzerinde kuracağı egemenlik ve onun hayatı üzerindeki tehditkar emellerini uygulamak için daha sakın ve stratejik yollar arar.

Düşsel bir dünya da resmedilen kadınlar diğer grupta ele aldığımız kadınlardan farklı olarak ruh durumlarının getirdiği derin melankoli ile mekânın içinde ana sıkışıp kalmış ve hapsolmuş gibilerdir. Doğa ile özdeşleştirilerek, onun güçleriyle sembolize edilerek ele alınan kadın figürleri en az doğa kadar yok edicidir. Bazı sanatçıların eserlerinde ise ölümcül kadın, tarihi, mitolojik figürlerle bağdaştırılmıştır ve mistik öğelerle tasvir edilmiştir. İster Odilon Redon'un eserlerindeki tekinsiz mekânlar ve varlıklar gibi, düşleri, masalları anımsatsın, isterse Jean Delville gibi bizi rüyaların karamsar havasına sürüklesin, bu grup sanatçıların eserlerinde karşılaştığımız ölümcül kadın kavramı, ağır kasvetli temalarla beslenen mekânlarda romantik yaklaşımlarla ele alınır.

Örnek olarak Belçika resim sanatının güçlü isimlerinden biri olan Jean Delville, eserlerini reenkarnasyona ve telepatik güçlere inanmanın getirdiği bir bakış açısıyla kurgular. 1895'te yaptığı *Şeytanın Hazineleri* adlı resminde hipnoz ya da uyku durumunda gözükken üst üste binmiş soluk renkli kadın figürleri ve onların en üstünde yer alan sarmalın içinde denizaltında mercanların üzerinde dönen daha net resmedilmiş tek bir figür yer almaktadır. (Resim 3.42)

Düşsel bir dünya da resmedilen bu kadın figürleri diğer pek çok sembolist resimde de karşımıza çıkan mekânın içine ve ana sıkışıp, hapsolüp kalmışlık duygularını bize sonsuz bir sarmalın içinde oluşuyla etkili bir şekilde vermektedir. Denizin dibinde değerli taş, inci, altın gibi mücevherlerle balıkların ve yosunların içinde birbirinin üzerine yığılmış bedenler adeta rüya alemini oluştururlar.<sup>126</sup>



**Resim 3.42** Jean Delville, Şeytanın Hazinesi, (Treasures of Satan), 1895, 258 x 268 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya

Romantik yaklaşımları kasvetli bir hava ile işleyen bu grupta Fernand Khnopff (1858-1921), Belçika Sembolizm'inin önemli isimlerinden biri olarak yer alır. Üslupsal özellikleri bakımından Sembolizm sanatçıları içinde en

<sup>126</sup> Brendan COLE, *Jean Delville: Art Between Nature and the Absolute*, 237

büyüleyici ve esrarengizlerinden biridir. Sanat tarihi açısından oldukça donanımlı olan Khnopff, sanat ile ilgili yazılar yazarak ve dönemin avangart sanat dernek ve gruplarında aktif olarak rol almıştır.<sup>127</sup>

Üretim alanında ise sadece resim değil, heykel, afiş, illüstrasyon, kostüm ve iç mimarlık alanlarında da çalışmalar yapmıştır .Ayrıca Flaubert ve Baudlaire'in yazılarıyla yakından ilgilenmiştir. Gustave Moreau ve Edvard Burne Jones'un sanatında etkilenen sanatçı, onların figüratif yaklaşımlarını kendi kusursuz fırça darbeleri ile birleştirerek gerçekçi işlenmiş figürleri ile özgün üslubunu oluşturmuştur.<sup>128</sup>

Sanatçı, 1883 yılında kurulan ve dönemin önemli sanatçıları bünyesinde toplayan Yirmiler Grubu'nun üyesidir. Joseph Peladan önderliğinde, Paris'te *Rose+Croix Salonu*'nda eserleri sergilenen sanatçı hemen sonrasında *Sezesyon Grubu*'na katılmıştır. Avusturya'da dönemin önemli dergisi *Ver Sakrum*'un bir sayısında kapakta yer alması ve *Yirmiler Grubu*'nun 1884'te açtığı sergide yer alan *Flaubert'ten Sonra* adlı eserinin aldığı övgüler, dönemin sanatçıları içinde onu saygın bir yere getirmiştir.<sup>129</sup>

Khnopff'un gerek manzara, gerekse figür resimlerinde izleyici adeta dondurulmuş bir ana tanıklık eder. Sabit bakışlarla oturan ya da ayakta duran çocuk ve kadın portrelerinde sanatçının birbiri içine geçerek eriyen tonları kullanması, atmosfere yumuşak bir etki sağlar. Renkleri kullanırken ince fırça darbeleriyle uygulaması empresyonist etkiyi arttırırken, sanatçının resimlerini ruhsal bir etkiye büründürür. Figürlerinin detaylı anlatımlarında gerçekçi bir

---

<sup>127</sup> Fernand Khnopff. <https://www.britannica.com/biography/Fernand-Khnopff>. Erişim tarihi: 12.02.2017

<sup>128</sup> Fernand Khnopff. [https://en.wikipedia.org/wiki/Fernand\\_Khnopff](https://en.wikipedia.org/wiki/Fernand_Khnopff). Erişim tarihi: 16.02.2017

<sup>129</sup> Laura LOMBARDI, *From Realism to Art Nouveau*, 180

üslubu benimsemiş olan sanatçı, kullandığı boyayı ince katmanlarla üst üste sürmesi sayesinde figürlerinde tensel etkiye oldukça başarılı bir şekilde vermektedir.

Khnopff'un hem kadın hem erkek özellikler taşıyan androjen figürleri, yarı insan yarı hayvandan oluşan kadın figürleri ve sphenksleri, resimde yer alan öğelerin katı sınırlarını ortadan kaldırır. Yarattığı figür ve imgeler de insan ve vahşi doğa arasında sınırları erirken, erkek ve kadın figürü, et ve ruh gibi birbirine zıt kavramların da iç içe geçtiklerine tanık oluruz. Onun kadın figürlerinin sade ama gizemli duruşu, temellerini ressamın takip ettiği Paris okültizminden alır.<sup>130</sup>

Khnopff'un resimlerinde soluk ve sade renklerin hâkim olduğu palet kullanımıyla dönemin Belçika ressamı tarafından severek takip edilen bir sanatçı olan Whistler'in etkileri görülür. Sanatçı bu yaklaşımı sayesinde kadın portrelerinde duygusal bir şeffaflık yakalar.

Khnopff'un kadın portrelerinde uyguladığı teknik yaklaşımın oluşturduğu titreşim, seçtiği renk ve kadrajlarla birleştiğinde izleyiciye duygusal dünyanın kapılarını açmaktadır.

Belçika'da bu dönemde müzik alanında ortaya çıkan gelişmeler, iyi ve güçlü bestecilerin yetişmesini sağlamış ve başta Khnopff olmak üzere tüm diğer simbolist sanatçıları yakından ilgilendirerek etkilemiştir. Bunun en önemli sebeplerinden biri, dönemin en güçlü sanat grubu olan *Yirmiler Grubu*'nun, sanatın belli bir alanı ile kısıtlı kalmaksızın şair, yazar ve müzisyenleri de bünyesinde toplamasıdır.

---

<sup>130</sup> Christopher PARTRIDGE, *The Occult World*, 434

Sanatçının grubun içinde etkilendiği isimler arasında Belçikalı besteci César Franck, Fauré, Vincent d'Indy, Debussy ve Schuman'ın sayabiliriz. Sanatçının klasik müzik ile olan etkileşimi o kadar güçlüdür ki yaptığı pek çok eserde yer alan kadın ve çocuk figürlerinin, müzisyenlerden ve onların ailelerinden etkilenerek yapıldığı bilinmektedir. Yirmiler Grubu'nun içinde yer alan besteci Gustave Kefer'in kızı Jeanne Kéfer ve viyolonsel sanatçısı Achille Lerminiaux bunlardan birkaçıdır.<sup>131</sup>

Yaşadığı narsist duyguların bir dışa vurumu olan ve aynada kendine hayran bir kadını resmettiği *Kalbim Geçmiş İçin Ağlıyor* eserinde sanatçı, sahneyi birkaç farklı boyutta algılamamızı sağlayacak şekilde katmanlarla kurgulamış ve farklı bir perspektif kullanmıştır. (Resim 3.43) Resmin sağ alt yanında gördüğümüz kadın figürü kendi duygu dünyasının karmaşasında, kendine duyduğu hayranlık ile aynadaki yansımasını öpmektedir.<sup>132</sup>

---

<sup>131</sup> Michel DRAGUET, **Fernand Khnopff: Portrait of Jeanne Kefer**,15

<sup>132</sup> Bkz. ( 42 ), GIBSON, 94



**Resim 3.43** Fernand Khnopff, Kalbim Geçmiş İçin Ağlıyor, (My Heart Cries for the Past), 1889, 25.5 x 14,5 cm, Kâğıt üzerine pastel

Resimde arka planda görünen manzaranın yalın anlatımı, ön planda kendiyile tamamen baş başa olan, izleyici ile hiç iletişim kurmadan içsel yalnızlığına gömülmüş kadının melankolik havasını desteklemektedir. Sanatçının aynayı sadece bir yüzey olarak kullanmayışı, figür ve aynadaki yansımanın birbiriyle kaynaşmış bir şekilde sunulması ile kadının gerçeklerden koparak yöneldiği duyu dünyası vurgulanmaktadır.

Öte yandan yansıması ile üst üste binmiş şekilde iki kere vurgulanan bu kadın figürü, manzaranın silikliğine tezat oluşturacak şekilde net, gerçekçi ve sınırları keskin bir şekilde resmedilmiştir. Sanatçı bunu yaparken vurgunun sadece kadın figüründe olmasını istemiş ve gerçeklerden kaçarak sığındığı melankolik ve yalnız dünyasında var olan kadına karşı, manzaranın boşluğun içinde eriyip giden çizgileri adeta geçmişle gelecek arasında bir köprü oluşturmuştur. Öncesi

ve sonrasının tahmin edilemediği tek bir ana şahitlik ettiğimiz bu resimde, fotoğrafik etkiler bulunmaktadır.

Sanatçının 1889 yılında yapmış olduğu *Tenis ve Hatıralar* eseri, sanatçının üslupsal özelliklerini bünyesinde barındıran tipik bir örnektir. (Resim 3.44)

Dönemin kıyafetleri içerisinde ellerinde tenis raketi tutarak sabit bir şekilde ayakta duran 7 kadın figürü yer almaktadır. Figürlerin duruşu tiyatraldır ve grafiksel bir kompozisyon anlayışından söz etmek mümkündür. Sanatçının kendi kardeşi Marguerite'i farklı açılardan fotoğraflayarak resmine taşıdığı bu resim onun sanatı için fotoğrafın ne denli önemli olduğunu da anlatmaktadır.<sup>133</sup> (Resim 3.45)

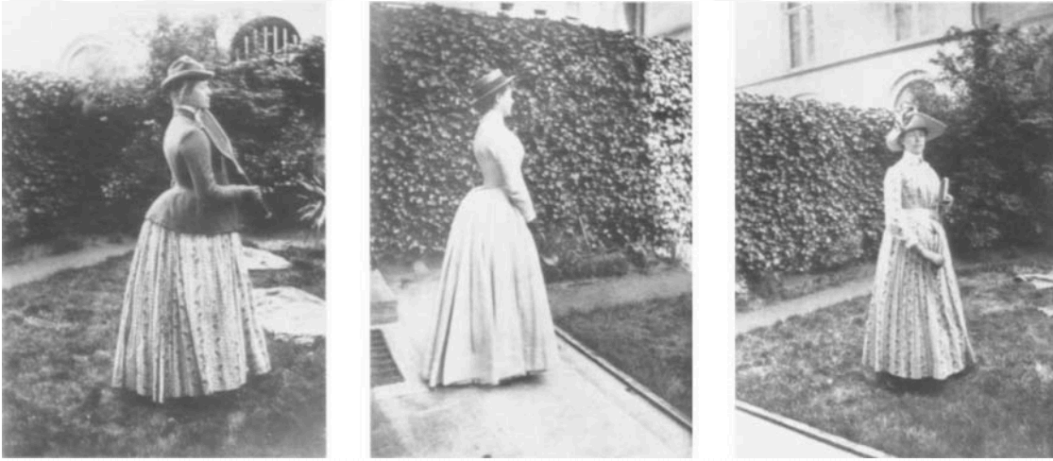
Bu eser, sanatçının kardeşini tekrar tekrar takıntılı bir şekilde resmetmesi bakımında önem taşır. Sanatçının bu resmi ve bunun gibi kardeşini kullandığı resimleri, kadının tehditkar ve tehlikeli yapısına ve kardeşine bakış açısını anlamamıza temel oluşturacak bir yapıdadır.

---

<sup>133</sup> Bkz. ( 131 ), DRAGUET, 43,44



**Resim 3.44** Fernand Khnopff, *Tenis ve Hatıralar (Lawn Tennis or Memories)*, 127 x 200 cm, 1889, Marufle edilmiş kağıt ve pastel



**Resim 3.45** Fernand Khnopff, Marguerite Khnopff'un "Tenis ve Hatıralar" resmi için çekilen fotoğrafları, 1759-1761.

Sanatçının bu resminde ve diğer resimlerde resmettiği gotik özellikler taşıyan kadın portreleri, gerek ifade gerekse tiplene açısından 15 yy. Flaman resim sanatında görülen primitif portrelere benzemektedir.

Fotoğraftan faydalanarak yaptığı bu resimde yer alan kadınlar, faydalandığı fotoğrafın birebir mekanik bir tekrarı olmaktan daha çok, kısıtlamalar olmaksızın esnek bir yaratıcılıkla ele alınmıştır.<sup>134</sup> Ressam bu sayede fotoğrafın katılığından kurtardığı figürleri resimsel bir bakış açısı getirmektedir. Işıklı bir derinlik sağlamak ve önden arkaya doğru zayıflayan bir etki yaratmak amacıyla ince katlar şeklinde uyguladığı glaze tekniği sayesinde eserlerdeki resimsel etki daha da artmaktadır.

---

<sup>134</sup> Bkz. ( 131 ), DRAGUET, 45



**Resim 3.46** Fernand Khnopff, Nemesia, 41.8 x 12.5 cm, 1895, Karton üzerine pastel ve suluboya

Khnopff'un resimlerinde bezemeci bir üslupla sıklıkla karşımıza çıkan çiçek teması kadınla özdeşleşmiştir. (Resim 3.46) 19 yüzyılda endüstri ve diğer tüm alanlarda ,özellikle de günlük yaşantıdaki her türlü ayrıntıda çiçeğin kullanımına yer veriliyordu.<sup>135</sup> Tekstil, dekorasyon, süsleme ve diğer pek çok alanda sıkça kullanılan bir motif olarak çiçek oldukça modaydı. Çiçek motifi, duyulan bu ilgi

---

<sup>135</sup> Bkz. ( 131 ), DRAGUET, 75

sayesinde şiirden resme dönemin her alanında sanata konu olmuştur.<sup>136</sup> Ancak Boudlaire'in betimlediği şekliyle şeytan kavramıyla ilişkilendirilen çiçek ögesi, Huysman, Villiers de August Villiers de l'Isle gibi yazarlar için de aynıydı ve Khnopff için de kadının kötü ve şeytani yanlarını sembolize etmekteydi.<sup>137</sup>

Erken dönem Flaman resimlerinde görülen ve hikâyenin içine yerleştirilerek gizli sembolik anlamlar taşıyan çiçek kullanımı, geleneğinin kökleri mitlerin zenginliğinden alır. Hangi çiçeğin ne anlama geldiğinin neredeyse kodlanarak yer aldığı resimlerde, gizli semboller resmi ikonografik olarak okumamıza olanak sağlamaktadır.

Sanatçının yapmış olduğu bir diğer çiçekli örnek Yvonne Suys'un *Portresi* (1890) eseridir.(Resim 3.47) Saçında kırmızı İris çiçeği yer alan bu figürün çocukluktan genç kızlığa geçtiği anlatılmaktadır. İris çiçeğinin sembolik anlamı 'mesaj'dır.<sup>138</sup>

Monet ve Van Gogh gibi ressamların da daha önce sıklıkla mavi renkte kullandığı bu çiçek, sembolize ettiği kavramları mitolojiden alır. Thaumias'ın kızı olan İris, erkeğe dönüşmeden evvel dişidir ve Juno'nun habercisi kimliği sayesinde Juno tarafından cennete yerleştirilmiş ve gökkuşağı ile temsil edilmiştir. Bir diğer görüş kırmızı renginden dolayı bu çiçeğin İris değil, bir orkide olduğudur. Kadın cinsel organına benzerliği açısından direkt olarak cinsel bir gönderme olarak kullanılmıştır ve evliliği, doğurganlığı sembolize eder.<sup>139</sup> Genç kız büyüyecek ve er ya da geç kadın olacaktır. Çiçeğin kırmızı rengi kızın ergenliğe geçişini haberdar bir metafor olarak resmin merkezinde kullanılmıştır.

<sup>136</sup> Albert BOIME, *Art in the Age of Civil Struggle*, 238

<sup>137</sup> Bkz. ( 131 ), DRAGUET, 75,76

<sup>138</sup> Bkz. ( 131 ), DRAGUET, 77,78

<sup>139</sup> Bkz. ( 131 ), DRAGUET, 79



**Resim 3.47** Fernand Khnopff, Yvone Suys'un Portresi, (Portrait Of Yvone Suys), 72 cm x 48 cm,1890, Duralit Üzerine Yağlıboya



**Resim 3.48** Fernand Khnopff, Sphenx ve Caresses, (Sphinx and Cerasses), 50.5 x 151 cm, 1896, Tuval Üzerine Yağlıboya

Khnopff'un eserlerinin içinde en ön plana çıkan resimlerden biri *Sphenx ve Caresses*'tir. (Resim 3.48) Kompozisyonda solda androjen bir figür, sağda ise onu korur pozisyonda gizemli bir güzelliğe sahip kadın yer almaktadır.

Oedipus ve Sphinx temasının ele alındığı bu resim Gustave Moreau'nun aynı temada yaptığı resimle benzerlik gösterir. Yarı insan, yarı hayvan olan kaplan figürünün portresi, sanatçının diğer resimlerinde de yer verdiği kız kardeşidir. Tıpkı Gustave Moreau'nun *Oedipus ve Sphinx* (1864) tablosunda olduğu gibi, kaplanın pençesi hafif gergin ve katı şekilde adamın üst bedenine değerek bir tehdit oluşturmaktadır.<sup>140</sup>

Yaşanan bu temas cinsel bir çekimi işaret eder. Yüzündeki yumuşak ifadeye rağmen kadın, gizemli güzelliğinin altında yatan şeytani güçlerle adamı baştan çıkaracak , ve böylece onu da şeytanlaştıracaktır. Kaplanın vahşiliği, vücudunun gergin duruşu olası tehlikelerin habercisidir. Bu anlatım diğer Sembolizm sanatçıların da resimlerinde sıklıkla yer alan yok eden, yiyip bitiren kadının tasviridir. Masum görünüşünün altında yatan tüm tehlikeleri bünyesinde

<sup>140</sup> *Caresses*. [https://artsandculture.google.com/asset/caresses/\\_AGIYSd0kETwGw](https://artsandculture.google.com/asset/caresses/_AGIYSd0kETwGw). Erişim tarihi: 16.02.2019

barındıran bu kadın aslında ölümün kendisidir. *Caresses* eseri tapınma, boyun eğme, günaha teşvik, kandırma, aldatma baştan çıkarma gibi belirsiz ve iç içe geçmiş duyguları bünyesinde barındırır.<sup>141</sup> Sanatçının dişi Sphenx ve androjen figürün yüzleşmesinde sahneyi ve konuyu ele alış biçimi, kişisel algı biçimine dair bazı ipuçlarını da beraberinde getirir.

Khnopff'un kendi kız kardeşine duyduğu yoğun duygusal ilginin bir yansıması olarak kendi içinde sorguladığı güç, baskın olanın diğeri üzerinde kurduğu hâkimiyet, baştan çıkarılmanın çekiciliği gibi duygularının bir yansıması olduğu düşünülmektedir. Bunun nedeni kaplan figürünün portresinin sanatçının daha önce değindiğimiz *Tenis ve Hatıralar* gibi pek çok eserinde takıntılı şekilde portresini resmettiği kız kardeşine benzemesidir.<sup>142</sup>

### **3.5. Erotizmi ve Cinselliği Ön Plana Çıkarılarak Ele Alınan Femme Fatale Kadın Teması**

Ölümcül kadın temasının erotizm ve cinsellik öğelerinin ön planda tutularak verildiği resimlerde kadın ve onun çıplaklığı ön plandadır. Erotizm ve cinsellik yönü baskın olan ölümcül kadın resimlerinde kadın, doğası gereği vahşidir ve şeytansı içgüdülerini kullanarak erkek üzerinde egemenlik kurar. Şehvetiyle bize sunulan kadının kendisi, aslında şeytandır.

Baştan çıkarıcılığı ile erkeği avucunun içine alan, vahşiliğiyle ile yıkan, yok eden kadın teması temellerini dinden alır. Adem ve Havva temasında yer alan

---

<sup>141</sup> Stephen KERN, *The Culture of Love: Victorians to Moderns*, 209

<sup>142</sup> A.g.k., 211

yasak elma ve ilk günah öğeleri, baştan çıkarıcı, günaha teşvik eden kadın sıklıkla karşımıza çıkan temalardandır.

Kadının cinselliği ve beraberinde gelen tüm erotik kavramlar, her zaman keskin bir şekilde ele alınmamıştır. Sembolist ressamların cinselliğin ön plana çıkarıldığı bu grup resimlerinde şeytansı olmayan, yumuşak masum gösterilen bir şekilde resmedilen, ancak yine cinselliğin çok fazla ön planda olduğu resimler de vardır.

Bu yaklaşıma örnek olarak, 1806-1865 yılları arasında yaşamış, fotoğrafın resim ile ilişkisine yazılarında değinerek sanata özgürlük sağlaması açısından önemini vurgulamış bir sanatçı olan Belçikalı Antoine Wiertz'i verebiliriz.

Sanatçı, kadının erotikliğini ön plana çıkararak hikâye farklı bir yönden ele almaktadır. Bazen masum bir şekilde uzanarak kitap okuyan, bazen de izleyiciden habersiz gibi ancak poz vererek dalgın bir şekilde ayakta duran kadınların çıplaklığı ve cinselliği ön plandadır. Ancak, onun dalgın ve kendi güçlerinin daha az bilincinde olan, kendi hallerinde duran kadınlarının sayesinde oluşan cinsellik dozu, diğer sanatçıların resimlerinde yer alan kadınların vahşi ve şeytansı hallerinin işlendiği erotizm olgusundan az değildir. (Resim 3.49)

Günlük hayattan bazı sahneler gibi gösterilen kadınların doğal duruşları, ne kadar tesadüfi gözüksün de, baştan çıkarıcı hallerinden hiçbir şey kaybetmeden eylemlerine devam ederler. Doğallıklarına rağmen duruşlarındaki davetkârlık, erkekler için oluşturdukları tehlikenin tozunu da artırmaktadır.



**Resim 3.49** Antoine Wiertz, Kitap Okuyan, (The Reader of Novels), 125 x 157 cm, 1853, Tuval Üzerine Yağlıboya

Cinsellik ve erotizm denilince akla gelen en önemli isim, Belçika Sembolistleri arasında güçlü resimleriyle yer alan , aynı zamanda illüstrasyon ve grafik çalışmalar da yapan bir sanatçı olan Felicien Rops'dur (1833-1898). Sosyal ve toplumsal ahlak değerlerindeki çöküşün yansıması olan resimlerinde kadın doğrudan erotik ya da pornografik öğelerle bezenerek sunulurken, resmi okumamızı kolaylaştıracak sembollerle de desteklenmektedir.



**Resim 3.50** Felicien Rops, Pornokrates, 75 x 45 cm, 1878, Kağıt Üzerine Aquarel ve Pastel

Kadını erotik olduğu kadar, yoğun satanik öğelerle de bağdaştırarak anlattığı resimlerinin içinde, sanatçının 1878 yılında yapmış olduğu Pornokrates eseri en bilinenlerindedir. (Resim 3.50)

Kimin lider olduğunu, kimin hangi değerlerle yönlendirildiğini ve yönetildiğini sorgulamamıza neden olan bu eser, Domuzlu Kadın olarak da bilinir. Resimde kadının gözlerinin bağlı oluşu, nereye gidileceğine domuzun karar verdiğini anlatır ve bir görüşe göre domuzun kuyruğunun altın oluşu da

dünyevi zevkleri temsil ederken dönemin çöküş ve yozlaşma gibi değerlerine de eleştiri getirmektedir. Sanatçının ölüm, satanizm ve günah kavramlarını işlediği bu ve benzer resimleri, cinsel dürtülerden hareketle yozlaşmış toplumun bozulma nedeni ve sorumlusu olarak, kadının tehlikeli ve ölümcül yapısı olduğu eleştirisi taşımaktadır.<sup>143</sup>

İzleyicilerini, erkeklerin şeytanın kendisi olan kadın tarafından kontrol edildiği için uyaran bu resmin ismi, Fransız filozof Pierre Joseph Proudhon'un kadın düşmanı bir yaklaşımı yansıtan, 1875'te yazılmış bir kitabından esinlenilmiştir. Kitabın orjinal adı "*Sokak Kadınlarının Yönetimi, ya da Modern Zaman Kadınları*"dır. (Pornocracy, or Woman in Modern Times).<sup>144</sup>

*Pornokrasi*, kelime anlamı olarak "*fahişeler veya yozlaşmış insanlar tarafından yönetilmek veya hükmedilmek*" anlamına gelir. *Pornokrates* yazısı, resmin alt tarafında bulunur ve Antik Yunan figürlerinin bulunduğu friz bölümüne Yunan harfleriyle yazılmıştır. Bu bölümde sanatçı, dönemin Paris toplumunda yaşanan dejenerasyon ve çöküşten güzel sanatların nasıl olumsuz etkilendiğini anlatmaktadır.<sup>145</sup> Frizde yer alan alegoride, heykel, müzik, edebiyat ve resim, kadının ayakları altında ezilen antik çağlarda yaşayan, umutsuz, ezilmiş ve yenik düşmüş erkek figürleri olarak tasvir edilmiştir. Gustave Moreau'nun *Hesiod ve Muse* resminde karşımıza bir kadın figürü olarak çıkan ve genel olarak bir kadın olarak tasvir edilen Müzik, resmin genel temasına bağlı kalmak için sanatçı tarafından erkek bir figür olarak resmedilmiştir.<sup>146</sup>

---

<sup>143</sup> Felicien Rops, *Pornokrates*. <http://rijksmuseumamsterdam.blogspot.com/2013/02/felicien-rops-pornocrates-1878-musee.html?m=1>. Erişim tarihi: 12.10.2019

<sup>144</sup> Lenard R. BERLANSTEIN, *Daughters Of Eve, A Cultural History Of French Theatre Woman From Old Regime to the Fin de Siecle*, 148

<sup>145</sup> Leon HUNT, *British Low Culture*, 131

<sup>146</sup> Felicien Rops. <https://www.identifythisart.com/art-movements-styles/modern-art/symbolism-art-movement/pornocrates-la-dame-au-cochon-lady-pig/>. Erişim tarihi: 12.10.2019

Kadını erotizm ve cinselliğini ön plana çıkararak ele alan en önemli sanatçılardan biri Franz Von Stuck'tır. Mitolojik öğeleri sanatının merkezine yerleştiren sanatçı Arnold Böcklin'den etkilenmiştir.<sup>147</sup>

Sanatçının resimlerinde, baştan çıkarıcı bakışları ile direkt olarak izleyicinin gözlerine bakan ve çıplak vücudunu gözler önüne seren erotik öğelerle bezenmiş kadınlar yer alır. Von Stuck'ın resimlerindeki erotik öğeler, tıpkı yine bu bölüm içinde sayabileceğimiz Alfred Kubin gibi açık ve net okunur şekilde resmin odak noktasında yer alırlar. Ancak, Von Stuck'ın resimlerindeki erotik öğelerin kullanımı, Alfred Kubin'in deformasyona uğramış şeytansı yaratıkları, erkek cinsel organının kullanımı, ya da düşsel mekânlarında yer alan erotik öğelerin doğrudan kullanımı bakımından, daha yumuşak bir anlatıma sahiptir.

Sanatçının resimlerinde karşımıza çıkan kadın tasvirlerinin neredeyse tümünde kadın, baştan çıkarıcı ve şeytansıdır. Sanatçının saflık temasının ağır bastığı eserlerinde, elinde zambak tutan genç bir kızın tasvir edildiği eserlerinde bile figürün bakışlarında bulunan şehvetli ifadeyle beslenen cinsel çağrışımlardan bahsedebiliriz.

---

<sup>147</sup> Natalia BRODSKAIA, *Symbolism*, 180

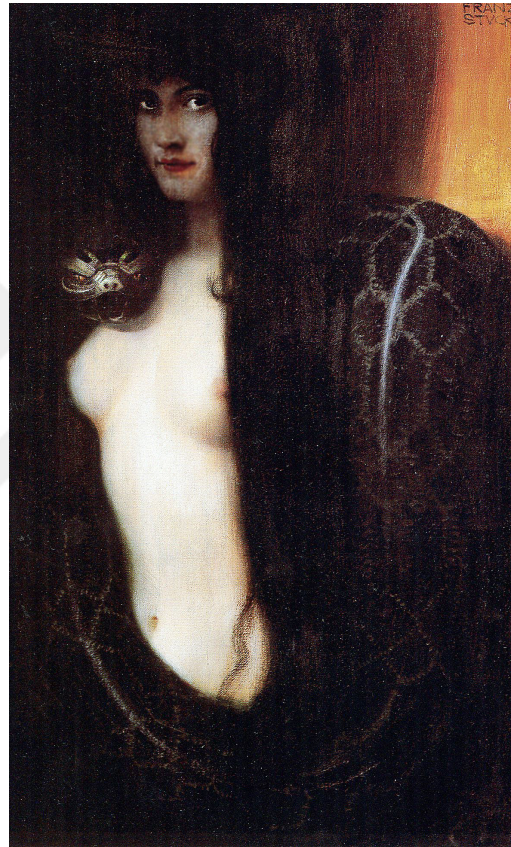


**Resim 3.51** Franz Von Stuck, Lucifer, 161 x 152 cm, 1890,  
Tuval Üzerine Yağlıboya

Onun sanatının öne çıkan eserlerinden biri olan Lucifer resmi sanatçının insana ve kötülük kavramına yaklaşımını anlamamız bakımından önemli bir örnektir. (Resim 3.51)

Sanatçının 1890 yılında yaptığı, oturan bir erkek figürünün tasvir edildiği *insan-iblis* temalı Lucifer resmi, insanın hayatında daima var olmuş ve var olacak olan kavramları sorgulaması bakımından güçlü bir eserdir. Resim, sanatçının diğer eserlerinin çoğunda olduğu gibi insanın çektiği acılarla, ruhunda barındırdığı çelişen değerleri yansıtır. Resimde gördüğümüz şeytan tasviri iblis olmanın dışında, insanın içinde barındırdığı tüm kötülüklerin vücut bulmuş hali gibidir.

Lucifer şeytanın oğludur ancak, cin veya iblisin daha önce çirkin şekilde yapılan tasvirlerinden farklı olarak bu resimde güçlü, yapılı ve normal vücutlu bir erkek figürüdür. Gözleri kedi gözü gibi parlayan bu figür, ortaçağda kedi olarak tasvir edilen ve Hristiyanlıkta kötü ruh, iblis olarak kabul edilen Tanrıça Freya'ya gönderme yapılmaktadır.<sup>148</sup>



**Resim 3.52** Franz Von Stuck , Günah, (The Sin), 124 x 95 cm, 1893,  
Tuval Üzerine Yağlıboya

Franz Von Stuck'ın en ünlü eserlerinden biri olan *Günah* belden yukarısı çıplak bir şekilde resmedilmiş genç bir kadını tasvir ederken, aynı zamanda

<sup>148</sup> S. PACKER - J. PENNINGTON ( 2014 ), *A History of Evil in Popular Culture*, 322

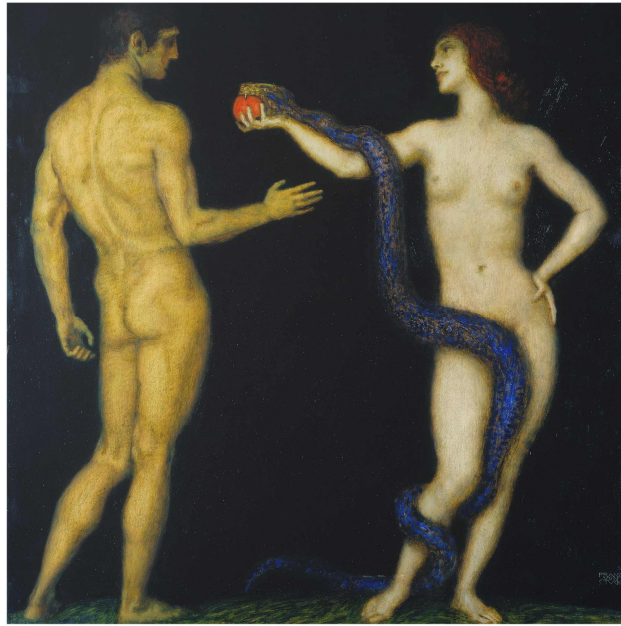
kullanılan yılan ve diğerk öğeler bakımından ilk günahı sembolize etmektedir. (Resim 3.52)

Eser 1893'te ilk sergilendiğı zaman ses getirmiştir ve onun sanatının dönüm noktası olmuştur. Ayrıca sembolist sanatın amblematic bir simgesi haline gelmiştir.

Figürün portresinin karanlıkta bırakılarak vücudunun aydınlık bir şekilde resmedilmiş olması sayesinde, ilk olarak kadının açıkta bırakılmış üst bedeni ve göğüslerinin algılanması ve böylece cinsel özelliklerinin ön plana çıkartılması amaçlanmıştır. Ayrıca, oluşturulan bu kontrast ile kadının karanlıkta kalan portresinin tekinsiz ve ürpertici ifadesi de ortaya çıkarılırken, tehditkar ve şeytansı özellikleri vurgulanmaktadır. Açık ve koyunun ustaca uygulandığı alanların içinde izleyiciye direkt olarak bakan ve böylece şeytansı duyguların izleyicide yarattığı gerilimi kullanan sanatçı, kadının omzuna yılan figürü yerleştirmiştir.

Şehvet içinde olan bu yarı çıplak kadın, sanatçının sıklıkla işlediğı *Adem ve Havva* konusuna verilebilecek en iyi örneklerdendir. Şeytan, Havva ile ilk olarak bir yılan aracılığı ile konuşmuştur. Baştan çıkarıcı ve günaha teşvik eden kadın vahşi, yok edici ve tehditkar kimliğiyle ön plandadır. Yılanla vücudu bütünleşen kadın şeytandır.

Sanatçının Adem ve Havva konusunun doğrudan işlendiğı bir diğerk resim olan *Adem ve Havva* eseri ve erotik öğelerin oldukça fazla ön plana çıktığı bir resimdir. (Resim 3.53)



**Resim 3.53** Franz von Stuck, Adem ve Havva, Adam and Eve, 98 x 93 cm, 1920, Tuval Üzerine Yağlıboya

Sanatçı bu resimde ele aldığı konuya *Günah* resminden daha direkt bir şekilde yaklaşmıştır. Stuck, yasak elmayı kadının erotik ve cinsel unsurları kullanarak erkeği baştan çıkaracağıının sembolü olarak merkeze yerleştirmiştir. Kadının beline koyduğu eli, vücudunun kıvrımlarına vurgu yaparken, duruşu erotik ve cinsel öğeleri de ön plana çıkarır.

Sahneyi daha rahat okunur kılmak için orijinal hikâyeyi değiştirerek formüle eden sanatçı, hikâyenin tasvirlerinde sıklıkla karşımıza çıkan ağacı kaldırarak daha yalın bir anlatıma yönelmiştir. Kadın, erkeğe elmayı doğrudan uzatmak yerine, ağzı açık şekilde dişlerinin arasında elma tutan bir yılan uzatmaktadır. Böylece hem yılan, hem de kadın aynı anda adamı baştan çıkarmaktadır. Yılanın, kadının vücudunu sarması sayesinde ikisinin tek bir vücut olmaları da bu vurguyu arttırmaktadır.

Yılan, kadının bacaklarının arasında oluşuyla erkek cinsel organını sembolize ederken, cinsel bir birlikteliğin yaşanacağına da işaret eder. Yılanın kadının vücudunu saran duruşu biçimsel olarak Günah tablosundakiyle benzerlik göstermektedir.<sup>149</sup>

Adem'in vücudunun Havva'ya yönelmesi ve elini elmaya doğru uzatmış olması az sonra işlenecek günahın ve baştan çıkarılmanın habercisidir. Havva, amacına ulaşmanın verdiği bir ifade ile gülümsemektedir.

Sanatçının ele aldığı ve İncil'den bir sahne olan Adem ve Havva figürleri, sanat tarihinde defalarca farklı örneklerini gördüğümüz klasik örneklerden farklıdır. Örneğin Albert Dürer'in 1504 yılında yaptığı örnekte Femme Fatale bir tipten ve erotik öğelerden oldukça uzak olan Havva, klasik vücut ölçüleriyle ve siyah saçlı tasvir edilmektedir. (Resim 3.54)

---

<sup>149</sup> Paula BIRNBAUM, *Women Artists in Interwar France*, 171, 172



**Resim 3.54** Albert Dürer, Adem ve Havva, Adam and Eve, 25 x 20 cm, 1504, Gravür Baskı

Sanatçının bir diğer eseri olan *Sphenks'in Öpüşü* resminde, tutkuyla birbirine kenetlenmiş iki figür tasvir edilmiştir. Erkeğe sıkıca sarılarak öpen yarı hayvan yarı insan vücutlu kadın, aynı zamanda onun kanını emen bir vampiri de çağrıştırmaktadır. Bu resimde yer alan kadın figürü, başta Gustave Moreau ve diğer 19. yy. ressam ve edebiyatçıların sıklıkla resimlerine konu olarak seçtikleri Sphenks'tir. (Resim 3.55)



**Resim 3.55** Franz von Stuck, Sphenks'in Öpüşü, (The Kiss of the Sphinks), 162.5 x 145 cm, 1895, Tuval Üzerine Yağlıboya

Mitolojik bir konu olan Sphenks, sanat tarihinde *Femme Fatale Sphenks*, *Mısır*, *Yunan Sfenksi* ya da *mistik* olarak farklı tasvirlerle karşımıza çıkar. Bazen bu çeşitlerden birkaçı birleştirilerek melez biçimlerde de ele alınmaktadır.

Stuck'ın resmindeki tasvirinde yer aldığı şekliyle kadının kötülüğüyle özdeşleştirilen *Femme Fatale Sphenks*, hayvan içgüdüleri ve akıl arasındaki savaşı ve bu savaşta kadın ile erkek arasında verilen ebedi mücadeleyi konu eder.

Tutmakta olduğu adamı kendine doğru bastıran yarı hayvan yarı insan kadın figürü, pençelerinin erkeğin vücuduna zarar vermeden temas etmesi bakımından Gustave Moreau'nun *Oedipus ve Sphenks* resmindeki Sphenks'i hatırlatır. Baştan çıkarıcı ölüm öpücüğü, tutkularının esiri olan erkeğin kaçınılmaz

ölümüne işaret ederken, ressamın fonda kullandığı kırmızı renk, “*kan*”ı sembolize eder.

Erkek figürün, dişiliğin cazibesine direnemeyen, arzularının kurbanı olmuş ve dişil güçler tarafından ele geçirilmiş durumu sayesinde resmin hikâyesi rahat okunsa da, sanatçı, mitolojinin evrensel olarak kabul görmüş Sphenks hikâyesinden faydalanarak anlatımını derinleştirir. Ölümcül ve tehlikeli Sphenks, tasvirinde her zaman alışlagelmiş öğeler kullanılmadığında bile ezoterik sembolizmin etkisi altında güzel, yüce, ideal gibi kavramlarla bütünleşir.

Resim, insan ve canavar arasındaki fiziksel çatışmayı vurgularken, kadın erkek ilişkisine ve cinsiyetler arasındaki bitmeyen devinimin yarattığı gerginliğe de bakış açısı getirir. Sphenks, ölümlerin ve canlıların dünyası ve tanrılar arasında durur ve orta krallığa aittir. Bu sırrı bilen, onun bir somut bedeni olmadığını, sadece bir ruh olduğunu da bilir. Ölüm korkulacak bir şey değil, sadece geçilecek bir yoldur.<sup>150</sup>

Sphenks, sadece yaşamın gizem, korku ve tehlikelerine değil, aynı zamanda yaşamın anlamı ve insanın yaklaşan ölümüne manevi boyutta aradığı cevapları da temsil eder. Mistik anlamda , insan yaşamın bilmeccesine yöneldiği noktada uyum, manevi doyum, kurtuluşa ulaşma çabalarının bütünü bünyesinde taşır.

---

<sup>150</sup> Gerald MASSEY, **Encient Egypt the Light of the Word**, 337,338

#### 4. SEMBOLİST RESİM SANATININ RESİMLERİME KATKILARININ DEĞERLENDİRİLMESİ

Symbolist ressamın görünenin ardındaki anlamları yansıtmayı amaçlayan yaklaşımlarına paralel olarak, resimlerimde biçimin ötesinde bir dünyayı semboller aracılığıyla anlatma çabasındayım. Resimlerimin büyük bir çoğunluğunda ele aldığım kadın teması Sembolizm Akımı'nın da temel konularından biridir ve resimlerimde kadın figürü sıklıkla portre ya da boydan resmedilerek farklı ifadelerle ele alınmıştır.

Kadını kimi zaman duygusallığı ve naifliği ile masum bir biçimde ele alırken, kimi zaman da daha sert ve izleyiciye meydan okurcasına direkt bakan tehditkar bir tavırda resmetmekteyim. Kadın figürünü bazen daha yumuşak ve duygusal bazen ise tam zıttı bir şekilde ele almamın nedeni, kadının durmadan değişen duygusal yapısını yansıtmayı amaçlamaktır.

Kadın durmadan değişen duyu durumlarının yarattığı gelgitler ve doğasından kaynaklanan bir gerilimle, içinde bir iyi bir de kötü tarafı aynı anda barındırmaktadır. Kadının doğurganlığı, anneliği ve doğası gereği daha duygusal bir dünyanın parçası olması neticesinde yansıttığı yumuşak ve duygusal yanı aynı zamanda onun sahip olduklarını koruma, kollama uğruna yapabileceklerini de sınırsız kılan bir kaynak niteliğindedir.

Kadın, içinde barındırdığı saflığa karşın, kendini tehdit altında hissettiğinde ya da elde etmek istediğini almak için savaşmak zorunda olduğunda, her yola başvurabilecek bir yapıya sahiptir. Bir bakıma doğurganlığı sayesinde yaratma gücüne sahip olan kadın, istediğini almak için engellerle karşılaştığında bu

uğurda tehlikeli, tehditkar yönünü devreye sokacak ve yok edici güçlerini kullanmak için de tereddüt etmeyecektir.

Resimlerimde kadın figürü, tıpkı Sembolist sanatçıların erkeğin gücüne karşı bir tehdit oluşturan baştan çıkarıcı Femme Fatale kadın figüründe yansıtılan hali gibi ,dişiliğinin yok edici enerjisini bakışlarıyla, duruşuyla ve sembollerle ortaya koyar. Çoğu zaman süslü elbiseler ve takılar içinde resmettiğim kadın figürlerinde gerilimi arttıran, izleyiciyle doğrudan göz teması kuran kadın, tehditkar olduğu kadar aynı zamanda davetkardır da. (Resim 4.1, 4.2).



**Resim 4.1** Pelin Özgöcen Egeli, İç içe, 42 x 32 cm, 2017, Tuval Üzerine Yağlıboya



**Resim 4.2** Pelin Özgöçen Egeli, Kırmızılı Kadın, 180 x 130 cm, 2019, Tuval Üzerine Yağlıboya

İçgüdüleriyle şekillenen dişil gücü sayesinde sahip olmak istediklerini alabileceğinin fazlasıyla farkında olan kadın, aslında sadece erkek için değil çevresindeki tüm bireyler ve toplum için de gerilim oluşturmaktadır ve tehlike unsurudur.

Sembolist ressamların kadına bakış açısı ışığında şekillenen resimlerimde , kadın figürünün betimlenmesinde kullandığım tüm bu sembol ve öğeler kaynaklarını yine Sembolist resimlerde kullanılan sembollerden çoğu zaman direkt olarak almaktadır.

Kadın cinselliği ve üretkenliğine doğrudan bir gönderme olan ve Sembolist resimlerde sıkça karşımıza çıkan çiçek ögesi, kadının takılar ve süslü elbiseler içinde dişiliği ön plana çıkarılarak resmedilmesi, kendi narsisizmine hapsolmuş bir şekilde ayna ile kendine bakması, ya da yüzü ve duruşundaki davetkar ifadesi gibi pek çok öge resim sanatımda benimsediğim unsurlardır.

Kadının dişiliğini ve cazibesini kullanarak yapabileceklerinin, erkek egemenliği üzerinde oluşturduğu tehdit ve tehlikelere olan bakış açım, Sembolist sanatçıların kadına bakışıyla aynı temelde birleşmektedir. Bu nedenle günümüz dünyasının kadın figürlerini betimlerken ele alıp kullandığım sembollerin, Sembolist resim sanatına paralel olması da kaçınılmaz olmuştur. (Resim 4.3)



**Resim 4.3** Pelin Özgöçen Egeli, Çiçekli Kadın, 60 x 60 cm, 2017 Tuval Üzerine Yağlıboya

Geçmişte cadılık, büyü gibi kavramlarla sıkça anılan kadın figürü için artık günümüzde bu kavramlar yaygın değildir. Ancak bu kavramlar bir anlamda yerini para, güç ve yönetme yetisi, dişiliğin yapaylaştırılması ve abartılması gibi değerlere bırakarak şekil değiştirmiştir.

Günümüz kadınının sahip olduğu konumda istediklerini elde etmeye yönelik davranışlarını güdüleri belirler. Kimi zaman güç ve para, kimi zaman ün veya bazen de sadece beğeni ve taktir ile sınırlı olsa da ulaşılmak istenen hedefin büyüklüğü, kişinin elde etmek istedikleri uğruna yapabileceklerinin de sınırını belirler.

Kadının bugünkü çağdaş toplumda, geçmiş dönemlere göre değişen statüsü gelişerek farklılaşmış ve böylece maddi gücünü eskiye göre daha fazla eline almış güçlü bir kadın imajı oluşmuştur. Bu güç ile kadın, toplumda durduğu yeri sağlamlaştırmıştır.

Para ve güç faktörüyle kendisi için her türlü imkanının gelişmesi sonucunda, dişiliği ile elde edebileceklerine ulaşma yolları ve bu yolların çeşitliliği de doğru orantıda gelişmiştir. Tıp ve teknoloji alanındaki yaşanan gelişmeler doğrultusunda uç noktalara gelen estetik cerrahi ile daha yapaylaştırılmış ve abartılmış bir dişilik anlayışı gelişmiştir. Yaratılan bu sanal gerçeklikle kimliksizleşen ve adeta birbirine benzeyen bireyler ortaya çıkmış ve söz konusu bu yapaylık dönemsel yeni bir güzellik olgusu yaratmıştır.

Ayrıca maddi gücünü eline alan kadın, çağdaş toplumda artık daha fazla söz sahibidir. Ancak sahip olduğu bu yeri yerini korumak için toplumun kendine biçtiği rollere uyup sağdik kalarak hep dik durmalıdır. Onun zekasına, aklına eşlik eden bir duruşu olmalı ve bu duruş toplumun çizdiği bakımlı ve güzel kadın olma fikri ve kriterlerinin de sınırlarının içinde olmalıdır.

Böylece kadın, kendisine dayatılan yeni güzellik anlayışının kriterlerine uymak ve her zaman bakımlı ve daha güzel gözükme için kendisiyle ve çevresiyle sürdürdüğü bir yarış kıskacına girmiştir. Dişiliğini ön planda tutmak ve devamlı bakımlı gözükme gibi bir algının oluşması kendi güdülerinden kaynaklanmasından daha çok, içinde bulunduğumuz toplumun dayattığı ve yukarıda bahsedilen dönemsel güzellik algısından ileri gelmektedir.

Sınırları çizilmiş bir güzellik kavramı doğrultusunda en güzel, en dişi, en çekici olmak için adeta durmadan çabalar. Çağdaş kadına çizilen kalıplar doğrultusunda ondan beklenen güzellik anlayışına uymak için her daim genç, güzel ve formda gözükmesi beklenir. Çünkü bu güzel olma, çekici olma

yarışında kaldığı ve başarılı olduğu sürece onu kendisi yapan değerlerin daha anlamlı olacağı ya da daha değerli olacağı, daha çok sevileceği, daha iyi bir evlilik yapacağı kısacası daha mutlu olacağı imajı çizilerek ona adeta mutluluk vadedilir.

Günümüzde yazılı ve sözlü medya da, sosyal iletişim ağlarında yer alan imajlarda kadının güzelliğinin, beden ölçüsü ve giysilerinin şıklığının önemine yapılan sürekli bir vurgudan söz etmek mümkündür. Toplumda kadının görünüşü olarak nasıl olması gerektiği sürekli vurgulanarak bu kalıpların sınırlarının çizilmesi onu dişilik kalıplarının sürekli içinde kalmaya zorlayan bir algı yaratırken, aynı zamanda kendini diğerleriyle karşılaştırdığı bir mutsuzluğa da iter.

Çağdaş toplumun birbiriyle uzlaşmayan, birbirinden uzaklaşan, ve bunun sonucunda giderek sessizleşerek kendi daralan dünyalarında hapsolan bireyleri, yalnızlıklarının üstesinden gelmek için dış dünyayla temas kurma güdüsüyle iletişim ihtiyacı duyarlar. Çünkü sevilme, iletişim kurmak, beğenilmek ve başkasının onayını almak kadın ya da erkek ayrımı olmaksızın insanın en temel güdülerindedir.

Kadının onaylanma ve takdir edilme ihtiyacı ile içinde bulunduğu diş olma yarışında ise sadece erkek değil diğer kadınların da beğenisini kazanmak söz konusudur. Çünkü ancak böylece bireylerin yalnızlaştığı bir toplumun açtığı çukurdan elini dışarı uzatarak yaşamında eksikliğini ve açlığını yaşadığı sevgiye ulaşacak ve bir nebze de olsa açlığını, mutsuzluğunu bastıracaktır.

Yaşanan mutsuzluğun nedenlerini, kendini anlamayı ve kendine bakmayı hedef edinen kadının yapacağı ilk şey kendisiyle yüzleşmek olacaktır. Bu anlamda kişi kendi analizini yapabilmek için, önce kendini yargılamadan her şeyi tüm gerçekliğiyle göreceği bir aynaya ihtiyaç duyar. Bu nedenle, çağımız kadınının

kendiyle hesaplaşmasına yapmak istediğim bu vurguda Sembolist Sanatın, kadının duyu dünyasındaki arayışlarına geliştirdiği yaklaşımda Ayna ögesini sembolik olarak kullanmasından etkilenerek, resimlerimde ayna figürünü sıklıkta kullanmaktayım. (Resim 4.4, 4.5)



**Resim 4.4** Pelin Özgöçen Egeli, Yeşil Ayna, 60 x 60 cm, 2016, Tuval Üzerine Yağlıboya



**Resim 4.5** Pelin Özgöçen Egeli, Bakış, 100 x 70 cm, 2017, Tuval Üzerine Yağlıboya

Kendi varlığını ve güzelliğini sorgulayan kadının huzur arayışı resimlerimde temellerini, yüzyıllar boyunca var olan Narsisizm'den alır. Çağdaş toplumda devamlı beğeni bekleyen, anksiyete içindeki kadın, resimlerimde tıpkı sembolist resimlerde olduğu gibi aynaya bakarak Narsist bir şekilde kendini izlemektedir. Kadın, narsisizminden arınabildiği ölçüde kendiyi yüzleşecek ve böylece, kendi

mutsuzluklarını çözümlyerek içinde bulunduğu yozlaşmış değerler kışkacından bir çıkış yolu bulacaktır.



**Resim 4.6** Pelin Özgöçen Egeli, Sarmaşık 3, 116 x 89 cm, 2016, Tuval Üzerine Yağlıboya

Aynanın kullanıldığı resimlerimde, melankolik ve içe kapanık duruşlarıyla bu kez izleyici ile göz temasında olmayan figürler, tamamen kendi dünyalarındadır ve derin bir kimlik sorgulaması içindedirler. Durmaksızın yaptığı kişilik

sorgulamalarında, kadın yeniden kimliğini kazanarak huzuru bulma çabasındadır. Ancak taşıdığı hüznü ve mutsuzluk, dönemin durmadan eleştiren ve yargılayan bakış açısının baskılarından kaçamamasından kaynaklanmaktadır.

Kadının duyu dünyası ve kişiliğinin gelgitlerinde şekillenen portrelerindeki mutsuzluğa tezat olarak, canlı renklerdeki elbise ve takılar kullanılmış ve böylece duygusal dünya ile dış dünyanın zıtlığının yarattığı gerilimden faydalanılmıştır. (Resim 4.6) Bu zıtlık onu kalıplara sokan toplumun, onun üzerlerinde yarattığı baskının bir yansıması niteliğinde yer almaktadır.

Dalgın bakışlarıyla, duygusal dünyanın derinliklerinde yaşadığı iç hesaplaşmada kendiyi yüzleşme arzusu içinde olan kadın, aynı zamanda iç ve dış dünyanın gerilimlerinden ve baskılarından kaynaklanan bir hapsolme hissi içindedir.

Günümüz ve yüzyılımızın sorunu olan kimlik arayışının uzantısında yer alan hapsoluş ve kısıtlanma hissi, resimlerimde biçimsel olarak figürün daha net ve daha silik olan hallerinin iç içe geçmiş şekilde yansıtılmasıyla verilmek istenmiştir. Gerçekliğini yitirerek biçimleri bozulan ve iç içe geçerek birbirinin içinde eriyen portreler, adeta kişilik çözümleri yaşamaktadırlar.

Kadınlar, duyu dünyasının yansımalarında oluşan çözümlerleriyle artık yeni kimliklerini ve gerçekliklerini aramaktadırlar. Figürlerin kendini sorguladıkça yaptıkları sentez ve analizlerde önce dağılan ve çözülen gerçeklikleri, en sonunda bir araya gelerek eskisinden daha çok yüzü ve yüzeyi olan yeni bir bütün oluştururlar. Böylece iç içe geçmiş portre ve vücut parçaları biçimsel kaygıların da eşliğinde bir araya getirilirken, sembolik olarak kadının içinde barındırdığı iyi ve kötü tüm yüzleri de gösterilmektedir. (Resim 4.7)



**Resim 4.7** Pelin Özgöçen Egeli, Ayna Ayna, 180 x 130 cm, 2016, Tuval Üzerine Yağlıboya

## 5. SONUÇ

Sanat ve toplum arasındaki sıkı dokunmuş bağlar yüzyıllar boyunca birbirini besleyen güçlü yapı taşları ile temellenmiş ve gittikçe daha da güçlenerek gelişim sürecini devam ettirmiştir. Sanatın gücünün toplum üzerindeki etkisi ve bu etkinin beraberinde getirdiği yönlendirici, öğretici yönü tartışmasız bir şekilde varlığını sürdürmüştür.

Hangi dönemde olursa olsun kadın olgusuna, yapısında barındırdığı saflık, temizlik, doğurganlık, üretkenlik gibi olumlu özelliklerin yanında, tüm bu özelliklerin aksi nitelikteki ölümcül, tehlikeli ve kötü olan sıfatlarının da eklendiğini görmekteyiz.

Sanatın yönlendirici kimliğinde, kadının doğasında var olan dişil gücün, erkek egemenliği için oluşturduğu tehdit ve tehlikelere ışık tutulmuş, böylece yapılan tüm öğretiler topluma uyarı niteliğinde olmuştur. Okültik güçlerinin varlığına inanılan ve bu güçleriyle erkeğe kendisini güçsüz, aciz hissettiren kadının elinden kutsallık ve saygınlık sıfatları alınarak yerine tehlikeli ve ölümcül gibi sıfatlar konulmuş ve kadın bir ölçüde cezalandırılmıştır.

Antik dönemden bu yana yüzyıllar boyunca işlenen kadın teması ve onun sahip olduğu ölümcül güçler sanat tarihi için önemli bir tema olmuştur. Ölümcül yani Femme Fatale kadının tarihte görülen ilk örnekleri Sümer Tanrıçası İştar, Tevrat'ta yer alan Havva, Delilah Lilith, Salome bunlardan sadece birkaçıdır ve ölümcül kadının arketipini oluşturmaktadırlar. Hemen hemen her kültürde karşımıza çıkan, cinsel cazibesi ve arzularını kullanarak erkeği baştan çıkararak, böylece ele geçirdiği erkeği maddi manevi çöküntüye uğratan Femme Fatale

kadın, sinema edebiyat, resim gibi belli başlı sanat dallarında sıklıkla tasvir edilmiştir.

Görünen gerçeğin ardındaki duyu dünyasıyla ilgilenen ve bu dünyanın sahnelenmesi için eserlerini sembollerle bezeyen Sembolist ressamlar için doğa, sonsuz bir kaynak olmuştur. Doğanın ve onun doğurganlığının kadın figürü üzerinden tasvir edildiği Sembolizm’de, kadının olumlu ve olumsuz özellikleri bir bütün olarak benimsenmiştir.

19. yy., kadının toplumda değişen konumunun ve ahlaksal çöküşün söz konusu olduğu bir dönemdir. Toplumsal değerlerin değişmesiyle farklılaşan kadına bakış açısı, kadının aşağılanmasına sebep olurken, aynı zamanda kadına karşı çizilen yeni sınırlar toplum için güçlü didaktik bir örnek oluşturmaktadır. Sanat tarihinin geniş örneklerinde erkek egemenliğini yok etmek üzere güzelliği ve cinselliği ile erkeğin aklını başından alan, sonra da ahlaki, ailevi tüm değerleri yerinden sarsarak erkeğin gücünü elinden alan kadının, 19.yy resim sanatının da temel konuları haline gelmesi kaçınılmaz olmuştur.

Sembolizm’de, Famme Fatale kadın, tiplene olarak genel özellikleriyle geniş ağızlı, ince dudaklı, kemerli burunlu tasvir edilmekteydi. Ayrıca cinselliğin sembolü haline gelmiş kızıl saç ve güç, baskınlık gibi göndermeleri olan kıvrık saç, kadın betimlemelerinde kullanılmaktadır.

Sembolizm Akımı’nın resim örneklerinde ölümcül kadın ve onun ölümcül tehlikelerinin tasvir edilmesini birkaç farklı grupta ele almak mümkündür. Kimi zaman Moreau’nun resimlerindeki gibi kadının yarı hayvan, yarı insan bir şekilde canavarlaştırılmasıyla, baştan çıkarıcı danslarıyla, kimi zaman da gizli ya da açıkça vurgulanan cinsellik veya erotik bir anlayışla, ya da aşk, ölüm ile özdeşleştirilerek bize realist ya da amblematik bir şekilde sunulmaktadır.

Femme Fatale kadının cinselliğiyle ön planda olan tasvirlerinde vurguyu arttırmak için kadının dişliliğini vurgulayan ve cinsellik dozunu arttıran öğeler de birlikte kullanılmaktadır. Örneğin Sembolizm sanatı içinde oldukça önemli bir yeri olan ve Tevrat'tan bir sahne olan Salome'yi defalarca resimlerine konu eden Gustave Moreau , Salome'yi mücevherler ve süslü kıyafetler içinde Kral Herod'un önünde dans ederken resmetmiştir. Ölümcül kadın figürü, sanatçının Salome temasını resmettiği resimlerinde baştan çıkarıcı danslarıyla dişliliğin ön planda olduğu betimlemelerle görülürken, mitolojik temaların ölümcül kadın üzerinden işlendiği resimlerinde kadının canavarlaştırılması söz konusudur.

Eugene Delacroix ve Theodore Chasseriau'nun Romantizm'inden etkilenen Moreau, Femme Fatale kadını ele aldığı resimlerinde diğer resimlerinden farklı olarak daha ayrıntılı bir dil kullanır. Sanatçının bu gruptaki resimleri, kadının cinselliğine çağrışım yapan sembollerin daha fazla kullanıldığı, ölümcül kadın temasının beraberinde gelen kavramların daha net okunduğu ve kadının beraber anıldığı tehlike ve tehdit unsurlarına direkt göndermeler olan sembollerle bezenmiştir.

Sanatçının Kadının erkeğin gücü ve varlığı için tehlike unsuru olduğuna dair doğrudan göndermelere yer verdiği bir dizi resmi ise kadını yarı hayvan, yarı insan bir şekilde canavarlaştırırken onun ilkel ve yırtıcı doğasına gönderme yapmaktadır. Örneğin Oedipus ve Sfenks eserinde aslan vücutlu bir kadın figürü, pençeleriyle erkeğin vücuduna temas eder. Sanatçının kadına yüklediği grotesk özellikler ile donuk ifade biçimleri cinsel gerilimi arttırırken, şehvet, erkeğin kadın tarafından manipülasyonu ve kadının erkek üzerinde etkin rolü gibi kavramları da okumamızı sağlar.

Femme Fatale kadının ahlakçı bir yaklaşımla ele alınan örneklerinin yer aldığı Pre-Raphaelist resim örneklerinde sanatçılar, eserlerini toplumu kadının tehlikelerine karşı uyaran bir bakış açısıyla üretmişlerdir. Çoğu zaman günlük

yaşamdan sahnelerde metres ve hayat kadınlarıyla eğlenen, aşk ve keyfin yaşandığı anlarda sorumluluklarını unutan, böylece temelden sarsılan ahlak ve aile yapısının sorgulandığı resimler, yaşanacak felaketlere dikkat çekmektedir ve toplumsal uyarı niteliğindedir.

Ölümcül kadın tasvirinde figürlerin yazının başında da bahsedildiği şekliyle, genellikle cinsel çağrışımları olan yapıda kızıl, kıvrıkcık saçlı, kalın boyunlu, kemerli burunlu ve keskin yüz hatlarına sahip olarak betimlenişi, bu dönem kadınlarının genel fiziksel özellikleridir ve Pre-Raphaelist ressamlar için adeta katı bir şekilde uygulanan bir şablon niteliğindedir.

Pre-Raphaelist sanatçılar ölümcül kadını resmettikleri bu eserlerde, diğer eserlerinden farklı olarak sahneyi ahlakçı ve eleştirel bir yönden ele alırken, hikâyenin anlatımını destekleyecek pek çok sembol kullanarak sahneyi zenginleştirmektedir.

Femme Fatale kadın temasının ölüm, doğa ve aşk temalarıyla ele alındığı örnekler ise birkaç farklı şekilde karşımıza çıkar.

Örneğin, Gustave Klimt gibi ölümcül kadının amblematic bir anlatım dili ile ele alınış biçimine paralel olarak, Jacek Malczewski de eserlerinde aynı amblematic anlatım biçimini benimser. Jacek Malczewski'nin farklı dönemlerinde, değişik sembollerle bezenmiş olarak ele aldığı otoportreleri onun sanatında önemli bir yere sahiptir. Tarihte otoportresini en çok yapan sanatçı olması bakımından da Polonya sanatında yeri büyüktür. Sanatçının ölümcül kadını ele aldığı resimler, diğer resimlerinden oldukça farklı olarak karşımıza çıkar. Malczewski, sanat tarihinde ölüm meleşini ilk kez cinsel öğelerin de yüklü olduğu bir kadın olarak tasvir etmesi bakımından tek örnektir. Sanatçı *ölüm* kavramını kişileştirmesi ve direkt kadın figürünü kullanarak açık ve net okunur

biçimde konuyu işleme bakımından, sembolist sanatçılar içinde önemli bir yere sahiptir.

Çağdaş toplumun kadın erkek ilişkilerine ve bu ilişkilerin beraberinde getirdiği karmaşık doğaya farklı yorumlar getiren Edvard Munch ise, kadının ve aşkın tehlikeli yapısına daha dolaylı bir vurgu yapar. Ezici, hapsedici güçlerin kaynağı olan kadının sevgisine değinen Edvard Munch, eserlerinde sevginin travmatik, şiddetli ve çalkantılı yapısına ve kadının baskın gücünün öldüren nitelikteki doğasına değinmiştir.

Romantik yaklaşımlar doğa ve kasvet teması ile eserler üretmiş sanatçıların resimlerinde doğa kavramı, insanın ruhsal açıdan yalnızlığı, izole olmasıyla ve kendi iç dünyalarına yönelmiş bir şekilde resmedilmesi ile yansıtılmaktadır.

Ölümcül kadınlar ise tasvir edilen büyük geniş alanlarda, doğanın içinde, yoğun duygu durumlarının bedenlerine yansıttığı donuk duruşlar ile, adeta içinde buldukları duygusal durumlarının tek bir donmuş andan oluşan temsili bir sahnesinin içindeymiş gibi resmedilmişlerdir. Rüya, masal ya da mitolojik bir sahnenin geniş bir manzarada ele alındığı resimlerde çoğu zaman dingin bir hava hâkimdir. Bu hava cinsel gerilimi de beraberinde getirir.

Örneğin Fernand Khnopf gibi sanatçıların eserlerinde ölümcül kadın sıklıkla yarı hayvan, yarı insan olarak resmedilmektedir. Bu gibi eserlerde canavarlaştırılan kadın figürünün pençesi ya da vücudunun bir bölümü, hafif gergin ve katı şekilde genellikle erkeğin üst bedenine değerek bir tehdit oluşturmaktadır. Yaşanan bu temas cinsel bir çekimi de işaret eder. Yüzlerinde yer alan donuk ve yumuşak ifadeye rağmen kadınlar, gizemli güzelliklerinin altında yatan şeytani güçlerle adamı baştan çıkaracak, ve böylece onu da şeytanlaştıracaktır. Canavarın vahşiliği, vücudunun gergin duruşu olası tehlikelerin habercisidir. Bu anlatım diğer sembolist sanatçıların da resimlerinde

sıklıkla yer alan yok eden, yiyip bitiren kadının tasviridir. Masum görünüşünün altında yatan tüm tehlikeleri bünyesinde barındıran bu kadın aslında ölümün kendisidir.

Ölümcül kadın temasının erotizm ve cinsellik öğelerinin ön planda tutularak verildiği resimlerde ise kadın ve onun çıplaklığı ön plandadır. Erotizm ve cinsellik yönü baskın olan ölümcül kadın resimlerinde kadın, doğası gereği vahşidir ve şeytansı içgüdülerini kullanarak erkek üzerinde egemenlik kurar. Tıpkı yukarıda bahsettiğimiz kadının ölümün kendisi oluşu gibi, bu resimlerde de şehvetiyle bize sunulan kadının kendisi, aslında şeytandır ve yine ölümle doğrudan ilişkilidir.

Kendinden önceki sanat akımlarından beslenerek kendi bakış açısında fikirlerini harmanlayan Sembolizm, seçtiği ölümcül kadın teması ve bu temayı ele alış biçimindeki özgün tavrıyla kendinden sonraki akım ve sanat hareketleri için öncü nitelikte olmuştur.

## KAYNAKÇA

ADAMS, D. - CAPPADONA, D. A. ( 1987 ), **Art as Religious Studies**, Wipf and Stock Publishers, Oregon

AMOR, Anne Clark ( 1989 ), **William Holman Hunt The True Pre-Raphaelite**, Constable, London

APPLEBAUM, Edvard ( 2016 ), **Unfolding the Unconscious Psyche**, Routledge, NY

BASSIE, Ashley ( 2013 ), **Expressionism**, Parkstone Press International, NY

BERLANSTEIN, Lenard R. ( 2001 ), **Daughters Of Eve, A Cultural History Of French Theatre Woman From Old Regime to the Fin de Siecle**, Harvard University Press, London

BERMAN, P. G. - NIMMEN, J. V. ( 1997 ), **Munch and Woman: Image and Myth**, Art Services International, VA

BION, Wilfred R. ( 2018 ), **Attention and Interpretation**. NY: Routledge

BIRNBAUM, Paula ( 2016 ), **Women Artists in Interwar France**, Routledge, USA

BLISS, Simon ( 2019 ), **Jewellery in the Age of Modernism 1918-1940**, Bloomsbury Publishing, UK

BOIME, Albert ( 2007 ) **Art in the Age of Civil Struggle**, University of Chicago Press, London

BRODSKAIA, Natalia ( 2007 ), **Symbolism**, Parkstone International Press, New York

CARRIER, David ( 2018 ), **A Word Art History And Its Objects**, Pennsylvania State University USA,

CAVALLARO, Dani ( 2018 ), **Gustav Klimt: A Critical Appraisal**, MacFarland & Company Publishers, North Carolina

CHARLES, M. - WHITE, N. ( 1961 ), **Elements in Luvalé Beliefs and Rituals**, University Press, Manchester

COHEN, Michael ( 1995 ), **Sisters; Relation And Rescue in Nineteenth Century British Novels and Paintings**, Associated University, London

- COLE, Brendan ( 2015 ), **Jean Delville: Art Between Nature and the Absolute**, Cambridge Scholars Publishing, UK
- COPODIECI, Luisa ( 2002 ), **Gustave Moreau: Correspondance D'Italie**, Somogy, Paris
- CORDUAK, Shelley ( 2002 ), **Edvard Munch and the Physiology of Symbolism**, Associated University Press, Canada
- DONNELLY, Brian ( 2015 ), **Reading Dante Gabriel Rossetti**, Ashgate Publishing, USA
- DRAGUET, Michel (2004), **Fernand Khnopff: Portrait of Jeanne Kefer**, Getty Publications, Los Angeles
- EISS, Harry ( 2013 ), **The Mythology of Dance**, Cambridge Scholars Publishing, UK
- ELTIS, Sos ( 2013 ), **Act of Desire**, Oxford University Press, United Kingdom
- FLEMING, William ( 1986 ), **Art & Ideas**, Holt, Reinhart and Winston Press, Ohio
- FOCOS, Michelle ( 2011 ), **An Introduction to Nineteenth-Century Art**, Routledge, USA
- FRIED, Michael ( 1990 ), **Courbet's Realism**, The University of Chicago Press, Chicago
- GEDO, Mary M. ( 1987 ), **Psychoanalytic Perspectives On Art**, The Analytic Press, New Jersey
- GIBSON, Michael ( 2006 ), **Symbolism**, Taschen, Köln
- GILMAN, Sander L. ( 1985 ), **Difference and Pathology**, Cornell University Press, London
- GOLDMAN, A. - HAIN, R. et al. ( 2012 ), **Palliative Care for Children**, Oxford University Press, NY.
- GOMMERS, Peter H. ( 2001 ), **Europe-What's in a Name**, Leuven University Press, Belgium
- GRIGORIAN, Natasha ( 2009 ), **European Symbolism In Search Of Myth (1860-1910)**, European Academic Publishers, Germany
- HALL, James ( 2018 ), **Dictionary of Subjects and Symbols**, Routledge, London
- HANNOOSH, Michele ( 1998 ), **Boudlaire and Caricature**, Pennsylvania State University Press, Pennsylvania

- HANSON, Clare ( 2004 ), **A Cultural History of Pregnancy**, Palgrave Macmillan, NY
- HERDING, Klaus ( 1991 ), **Courbet: To Venture Independence**, Yale University, NY
- HOMEM, Carvalho( 2012 ), **Relational Design in Literature and the Arts**, Rodopi B. V., NY
- HUBER, Hans Dieter ( 2014 ), **Edvard Munch Materiality, Metabolism and Money**, Epubli GmbH, Berlin
- HUNT, Leon ( 1998 ), **British Low Culture**, Routledge, London
- WOOD, H. C. - GAIGER, J. ( 1998 ), **Art in Theory: 1815-1900: An Anthology of Changing Ideas: Friedrich, Caspar David: Observations on Viewing a Collection of Paintings Largely by Living or Recently Deceased Artists**, MA: Blackwell, Malden
- IMPELLUSO, Lucia ( 2002 ), **Gods and Heroes in Art**, Elemond S.p.A., Milan
- IRWIN, David ( 1997 ), **Neoclassicism**, Phaidon Press Limited, London
- JUNG, C. ( 1969 ). **The Archetypes and the Collective Unconscious**. Princeton: Princeton University.
- KAHON, Gregorio ( 2016), **Reflection on the Aesthetic Experience**, Routledge, NY
- KAPLAN , Julius ( 1982a ). **The Art of Gustave Moreau: Theory, Style and Content**, Umi Research Press, Michigan
- KAPLAN , Julius ( 1974b ) , **Gustave Moreau**, Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles
- KERN, Stephen ( 1992 ), **The Culture of Love: Victorians to Moderns**, Harvard University Press, London
- KLEINER, Fred S. ( 2010 ), **Gardner's Art Through The Ages**, Cengage Learning, USA
- LOMBARDI, Laura ( 2006 ), **From Realism to Art Nouveau**, Sterling, London
- LIPPINCOTT, Louis ( 1988 ), **Edvard Munch: Starry Night**, J. Paul Getty Museum, California
- LONDOW, George P. ( 2015 ), **William Holman Hunt and Typological Symbolism**, Routledge, NY
- MANCOFF, Debra N. ( 2000 ), **Jane Morris; The Pre Raphaelite Model Of Beauty**, Pomegrante, Sanfrancisco
- MASSEY, Gerald ( 2007 ), **Encient Egypt the Light of the Word**, Casimo, NY

- MATHIEU, Pierre Louis (1997), **Gustave Moreau**, Phaidon, Oxford England
- MIGIEL, M. – SCHIESARI, J. (1991), **Refuguring Woman: Perspectives on Gender and the Italian Renaissance**, Cornell University Press, London
- MOEN, Arve ( 1957 ), **Edvard Munch Woman and Eros: Graphic Art and paintings**, Forlaget Nork Kunstproduksjon, Oslo
- MORFORD, M. P. O. - LENARDON, R. J. ( 2007 ), **Classical Mithology**, Oxford University Press, NY
- MURRAY, Christopher John ( 2004 ), **Encyclopedia Of The Romantic Era**, Fitzroy Dearborn Press, London
- NEGINSKY, Rosina (2013), **Salome: The Image of a Woman Who Never Was**, Cambridge Scholar Publishing, UK
- NORSENG, Marry K. (1991), **Dagny Juel Przybyszewska: The Woman and the Myth**, University of Washington Press, London
- PACKER, S. - PENNINGTON, J. ( 2014 ), **A History of Evil in Popular Culture**, Praeger, England
- PARTRIDGE, Christopher ( 2015 ), **The Occult World**, Routledge, Canada
- PARTSCH, Susanna ( 1994 ), **Gustav Klimt: Painter of Woman**, Prestel Publishing, Germany
- PETERI, Eva ( 2003 ), **Victorian Approaches to Religion as Reflected in the Art of the Pre-**
- POINTON, M. ( 2009 ). **Brilliant Effects: A Cultural History of Gem Stones and Jewellery**. London: Yale University Press.
- PONOMAREFF, C. - BRYSON, K. ( 2006 ), **The Curve of the Sacred**, Rodopi, NY
- PRIDEUX, Sue ( 2005 ). **Edvard Munch: Behind the Scream**, Yale University Press, London
- ROBERTS, Helene E. ( 1998 ), **Comparative Icon; Themes Depicted in Works Of Art**, Fitzroy Dearborn Publishers, USA
- ROMAN, L. - ROMAN M. ( 2010 ), **Encyclopedia of Greek and Roman Mythology**, Infobase Publishing, NY
- ROOKMAAKER, H.R. (1972). **Gauguin and 19th-Century Art**. Amsterdam: Swets & Zeitlinger
- ROQUES, R. - PELIKAN, J. et al. ( 1987 ), **Pseudo-Dionysius the Areopagite the Complete Works**, Paulist Press, New Jersey

- RUDIGER, P. - GROSS K. ( 2009 ), **Translation of Cultures**, Rodopi B. V., NY
- SCHELLING, F. (1978). **System of Transcendental Idealism**. USA: The University Press Of Virginia
- SECKEL, Al ( 2004 ), **Masters Of Reception**, Sterling Publishing, NY
- SELZ, John ( 1974a ), **Edvard Munch**, Crown Press, NY
- SELZ, John ( 1979b ), **Gustave Moreau**. Crown Publishers, New York
- SMITH, Bonnie G. ( 2005 ), **Women's History in Global Perpective**, University of Illinois Press, Chicago
- STANG, Ragna ( 1979 ), **Edvard Munch, The Man And The Artist**, Fraser, London
- STEFFLER, Alva William ( 2002 ), **Symbols of The Christian Faith**, Wm. B. Eerdmans Publishing, USA
- SECKEL, A. ( 2004 ). **Masters Of Reception**. NY: Sterling Publishing
- TAMES, Richard L. ( 2006 ), **Documents Of The Industrial Revvolution 1750-1850**, Routledge, NY
- TANSUĞ, Sezer ( 1992 ), **Resim Sanatının Tarihi**, Remzi Kitabevi, İstanbul
- TAYLOR, M. P. - PRELINGER, E. et al. ( 1996 ), **The Symbolist Prints Of Edvard Munch**, Yale University Press, New Haven Connecticut
- TOMSON, Arthur ( 1995 ), **Jean François Millet And The Barbizon School**, George Bell Press, London
- TOPPING, Margaret ( 2000 ), **Proust's God: Christian and Mythological Figures of Speech in the Works of Morcel Proust**, Oxford University Press, NY
- TROSMAN, Harry ( 1996 ), **Contemporary Psychoanalysis of Art**, New York university Press, NY
- ULMER, Rivka ( 1994 ), **The Evil Eye in the Bible And Rabbinic Literature**, KTAV Publishing House, USA
- VACCHE, Dalle ( 2008 ), **Passion in Early Italian Cinema**, University of Texas Press, USA
- VILADESAU, Richard ( 2018 ), **The Folly of the Gross: The Passion of Christ in Theology and the Arts-Early Modernity**, Oxford University Press, NY
- WARREN, Richard ( 1988 ), **Sex, Symbolists and the Greek Body**, Bloomsbury Publishing, USA

ÜNER, Özlem ( 2013 ). Türk Resminde Sembolist Eğilimler. M.S.G.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 7, 51-63

*Analyzing art, Symbols.*

[https://en.wikiversity.org/wiki/Analyzing\\_art/Symbols](https://en.wikiversity.org/wiki/Analyzing_art/Symbols). Erişim tarihi : 17.01.2020

Art analysis: Liberty Leading the People by Eugene Delacroix.

<https://blog.artsper.com/en/a-closer-look/art-analysis-liberty-leading-the-people-by-eugene-delacroix/>. Erişim tarihi: 14.12.2018

*Art analysis of Jacques Louis David's Neoclassical paintin: Oath of Horatii.*

<https://owlcation.com/humanities/Analysis-of-Jaques-Louise-Davids-Oath-of-Haratij>. Erişim Tarihi: 03.03.2018

*Caravaggio.*

<https://www.theartstory.org/artist/caravaggio/>. Erişim Tarihi: 15.04.2018

*Caresses.*

[https://artsandculture.google.com/asset/caresses/\\_AGIYSd0kETwGw](https://artsandculture.google.com/asset/caresses/_AGIYSd0kETwGw). Erişim tarihi: 16.02.2019

*Edvard Munch.* <http://www.theartstory.org/artist-munch-edvard.htm>. Erişim tarihi: 28.12.2019

*Edvard Munch.* <https://painting-planet.com/madonna-by-edvard-munch/>. Erişim tarihi: 19.01.2018

*Edvard Munch.* <https://www.edvardmunch.org/madonna.jsp>. Erişim tarihi: 16.06.2017

*Edvard Munch, Dance of Life.* <https://artsandculture.google.com/asset/the-dance-of-life/2QHHE-2HLPWV0g>. Erişim tarihi:17.09.2019

*Felicien Rops, Pornokrates.*

<http://rijksmuseumamsterdam.blogspot.com/2013/02/felicien-rops-pornocrates-1878-musee.html?m=1>. Erişim tarihi: 12.10.2019

*Felicien Rops.* <https://www.identifythisart.com/art-movements-styles/modern-art/symbolism-art-movement/pornocrates-la-dame-au-cochon-lady-pig/>. Erişim tarihi: 12.10.2019

*Femme Fatale.* [http://www.artandpopularculture.com/Femme\\_fatale](http://www.artandpopularculture.com/Femme_fatale). Erişim tarihi: 09.06.2019

*Fernand Khnopff.* <https://www.britannica.com/biography/Fernand-Khnopff>. Erişim tarihi: 12.02.2017

*Fernand Khnopff.* [https://en.wikipedia.org/wiki/Fernand\\_Khnopff](https://en.wikipedia.org/wiki/Fernand_Khnopff). Erişim tarihi: 16.02.2017

*Giorgio di Antonio Vasari artwork* <https://www.theartstory.org/artist/vasari-giorgio/artworks/>. Erişim tarihi: 28.12.2019

*Gustav Klimt.* <https://www.sothebys.com/en/articles/21-facts-gustav-klimt>. Erişim tarihi: 27.12.2019

*Gustav Klimt.* [https://en.wikipedia.org/wiki/Gustav\\_Klimt](https://en.wikipedia.org/wiki/Gustav_Klimt). Erişim tarihi: 16.01.2020

*Jacek Malczewski.* <https://artinplblog.weebly.com/en/jacek-malczewski-in-the-dust-cloud>. Erişim tarihi: 27.12.2019

*Jacek Malczewski.* [https://www.musee-orsay.fr/en/events/exhibitions/archives/exhibitions-archives/article/jacek-malczewski-4002.html?S=&tx\\_ttnews%5Bsword%5D=jacek&tx\\_ttnews%5BbackPid%5D=252&cHash=40a6d7f9c2&print=1&no\\_cache=1&](https://www.musee-orsay.fr/en/events/exhibitions/archives/exhibitions-archives/article/jacek-malczewski-4002.html?S=&tx_ttnews%5Bsword%5D=jacek&tx_ttnews%5BbackPid%5D=252&cHash=40a6d7f9c2&print=1&no_cache=1&). Erişim tarihi: 28.12.2019

*Jean Honore Fragonard.* <https://www.theartstory.org/artist/fragonard-jean-honore/>. Erişim Tarihi: 20.02.201

*Judith ve Holofernes.* <http://sanatkaravani.com/tanrim-simdi-bu-dul-kadina-kulak-ver-judith-ve-holofernes/>. Erişim tarihi: 15.03.201

*Judith and Holofernes.* [https://en.wikipedia.org/wiki/Judith\\_beheading\\_Holofernes](https://en.wikipedia.org/wiki/Judith_beheading_Holofernes). Erişim tarihi: 07.01.2017

*Liberty Leading The People.* <https://www.louvre.fr/en/oeuvre-notices/july-28-liberty-leading-people>. Erişim tarihi: 12.12.2018

*Liberty Leading the People.* <http://www.eugenedelacroix.net/liberty-leading-the-people/>. Erişim tarihi: 14.12.2018

*Madonna.* <https://www.moma.org/collection/works/62017>. Erişim tarihi: 18.01.2018

*Marat'ın Ölümü.* <https://www.britannica.com/topic/The-Death-of-Marat>. Erişim tarihi: 20.10.2019

*Marat'ın Ölümü.* [https://tr.wikipedia.org/wiki/Marat%27%C4%B1n\\_%C3%96l%C3%BCm%C3%BC](https://tr.wikipedia.org/wiki/Marat%27%C4%B1n_%C3%96l%C3%BCm%C3%BC). Erişim tarihi: 21.01.2020

*Memento Mori.* <https://dictionary.cambridge.org/tr/s%C3%B6zl%C3%BCk/ingilizce/memento-mori>. Erişim tarihi: 11.02.2019

*Nineteenth Century Art Worldwide.* <http://www.19thc-artworldwide.org/spring08/110-interrogating-gustave-moreau>. Erişim tarihi: 21.02.2018

*Piero di Casimo.* <http://www.all-art.org/history230-15-5.html>. Erişim tarihi: 28.12.2019

*Sembol ve Sembolizm.* <https://www.encyclopedia.com/environment/encyclopedias-almanacs-transcripts-and-maps/symbol-and-symbolism>. Erişim tarihi: 11.03.2019

*Sembolizm.* <https://www.edebiyatogretmeni.org/sembolizm-simgencilik/>. Erişim tarihi: 11.06.2018

*Summary of Symbolism.* <http://www.theartstory.org/movement-symbolism.htm>. Erişim tarihi: 11.06.2018

*Symbolism of lepidoptera.* <http://preraphaelitesisterhood.com/pre-raphaelite-insects/>. Erişim tarihi: 14.12.2019

*Take Your Son Sir.* <https://www.tate.org.uk/art/artworks/brown-take-your-son-sir-n04429>. Erişim tarihi: 16.12.2019

*The Ambassadors Secret.* <https://markcaldерwood.wordpress.com/2014/06/13/the-ambassadors-secret/>. Erişim tarihi: 20.10.2019

*The Awekwning Conscience.* <https://steampunkopera.wordpress.com/2012/07/11/narrative-painting-the-awakening-conscience/>. Erişim tarihi: 12.12.2019

*The Awakening Conscience.* <https://www.khanacademy.org/humanities/becoming-modern/victorian-art-architecture/pre-raphaelites/v/william-holman-hunt-the-awakening-conscience-1853>. Erişim tarihi: 26.02.2019

*The Pre-Raphaelite Movement.* <http://www.theartstory.org/movement-pre-raphaelites.htm>. Erişim tarihi: 14.06.2018

*19. Yüzyıl sonu 20.Yüzyıl başında önemli olaylar.* <http://visnebahcesi.weebly.com/doumlnemin-geli351meleri.html>. Erişim tarihi: 10.06.2018

## ÖZGEÇMİŞ

1979 yılında İstanbul'da doğdu. İlk, orta ve lise öğrenimini İstanbul'da tamamladı. 1998 yılında girdiği Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Resim Bölümü'nden 2003 yılında mezun oldu. 2006 yılında yine aynı üniversitede Resim Bölümü'nde yüksek lisansını tamamladı.

Özgöçen, 2009 yılından beri Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sanat Eserleri Konservasyonu ve Restorasyonu Bölümü'nde Öğretim Görevlisi olarak görev yapmaktadır.

Uluslararası ve ulusal pek çok yarışmada eserleriyle yer alan ve ödülleri bulunan Özgöçen'in 2002 yılında İstanbul Beşiktaş Belediyesi'nin açmış olduğu duvar resmi yarışmasında ikincilik ödülü, 2004 yılında katıldığı Deniz Müzesi Resim Yarışması'nda birincilik ödülü ve bir sonraki sene katılmış olduğu Ümraniye Belediyesi tarafından düzenlenen *İstanbul* konulu Resim yarışmasında ikincilik ödülü aldığı ödüllerden bazılarıdır.

*Aralık* isimli ilk kişisel sergisini 2009 yılında Ankara'da Ziraat Bankası Kuşulu Sanat Galerisinde açan Özgöçen'in, ikinci kişisel sergisi bir sonraki sene *Sınırlar ve Ötesi* adıyla İstanbul'da Terakki Vakfı Sanat Galerisi'nde gerçekleşmiştir. 2016 *Yüzyüze* adlı kişisel sergisi İstanbul Ziraat Bankası Tünel Sanat Galerisi'nde, 2018 yılında ise *Yanılsamalar* adlı son kişisel sergisi Ankara Nuro Sanat Galerisi'nde açılmıştır.

2005 yılından itibaren pek çok uluslararası ve ulusal sempozyumda bildiri sunan Özgöçen'in *Edgar Degas ve Dans, Sürrealizm Akımı'nda Figür Mekân İlişkisi* ve *Clement Greenberg'in Modernizm Üzerine Etkileri* yayınlanmış makalelerinden bazılarıdır.