

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

ESER METİN BAŞLIĞI:
İTALYAN RÖNESANSI RESMİNDE ANATANRIÇA KÜLTÜ
ÇIKIŞLI ANALOJİ VE METAFORLAR

YÜKSEK LİSANS

HAZIRLAYAN
Gökçe P. TUNABOYLU ÖZAY
20026120

DANIŞMAN
Prof. Yalçın KARAYAĞIZ

İSTANBUL 2007

T.C.
MİMAR SİNAN
GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜ

ESER METİN BAŞLIĞI:
İTALYAN RÖNESANSI RESMİNDE ANATANRIÇA KÜLTÜ
ÇIKIŞLI ANALOJİ VE METAFORLAR

YÜKSEK LİSANS

HAZIRLAYAN
Gökçe P. TUNABOYLU ÖZAY

DANIŞMAN
Prof. Yalçın KARAYAĞIZ

İSTANBUL 2007

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ	III
ÖZET	IV
SUMMARY	X
1. GİRİŞ	1
1.1. Çalışmanın Amacı	2
1.2. Çalışmanın Kapsamı	2
1.3. Çalışmanın Yöntemi.....	4
2. İTALYA'DA RÖNESANS VE BESLENDİĞİ KÜLTÜRLER.....	5
2.1. Arketip Ögelerin Rönesans İtalya'sında ki Etkileri	7
2.2. İtalyan Rönesans'ı Sanatçısı ve Konuları	10
3. ANATANRIÇA KÜLTÜ ÜZERİNE OLUŞTURULAN ANALOJİLER	13
3.1. Mitsel Analogiler	13
3.1.1.Sophia'nın Düşüşü	15
3.1.2. Hieros Gamos- Mistik Birleşme (Evlilik)	17
3.1.2.a. Kutsal Evlilik Nesneleri = Ekmek ve Şarap.....	22
3.1.3. Göğe Yükseliş	23
3.2. Yansıma ve Aydınlatma Üzerine Analogiler	25
3.2.a. Ayna	27
3.2.b. Su ile Vaftiz	28
3.2.c. Lamba.....	30
3.3. Meryem Kimliğiyle Kendini Devam Ettiren Analogiler	30
3.3.1 Anne ve Çocuk İmgesinin Biçimsel Uyarlanması	31
3.3.2. Çift Yönlülük Analogisini Tekrarlayan Hıristiyanlık	34
3.3.3. Tanrıçayı Temsil Eden Sol Taraf.....	37
3.3.4. Geçimin Örerak Sağlanması Üzerine Analogiler.....	38
3.3.5. Geçimin Çoban Olarak Sağlanması Üzerine Analogiler	39
3.4. Mitolojik Konulu Alegorik Analogiler	40
4. ANATANRIÇA KÜLTÜ ÇIKIŞLI METAFORLAR	43

4.1. Toprak	44
4.1.1. Dağ, Kaya	46
4.1.2. Mağara	48
4.2. Gökyüzü	49
4.2.1. Ay	49
4.2.2. Güneş ve Altın	51
4.2.3. Sekiz Köşeli Yıldız	52
4.2.4. Beş köşeli Yıldız- Venüs	54
4.3. Hayvanlar	54
4.3.1. Köpek, Dişi Kurt, Kısırak	57
4.3.2. Güvercin	57
4.3.3. Tavuskuşu-Kuğu	58
4.3.4. Yabani İnek, Öküz	59
4.3.5. Yılan	61
4.4. Ağaç ve Ağaç Kökleri	62
4.5. Çiçekler	62
4.5.1. Gül	62
4.5.2. Beyaz Zambak- Nilüfer	63
4.5.3. Nergis	64
4.6. Meyve	64
4.6.1. Elma	64
4.6.2. Nar	65
4.7. İnci	65
4.8. Yedi Sayısı	67
5. SONUÇ	69
6. ANATANRIÇA KÜLTÜ ÜZERİNE KİŞİSEL ÇALIŞMALAR	72
7. NOTLAR	77
8. TERİMLER	80
9. ALFABETİK SIRAYA GÖRE ADI GEÇEN KİŞİLER	82
10. KAYNAKÇA	85
11. ÖZGEÇMİŞ	87

ÖNSÖZ

Bu eser metin Ana Tanrıça Kültü ve İtalyan Rönesans'ı üzerine bağlantı kurarak izdüşümler arama çabasındadır. İki aşamalı çözümleme gerekliliği sebebiyle, bakılması gereken kitap ve alanların farklı disiplinleri kapsama zorunluluğu doğurmuştur. Böyle bir sebepten dolayı Ana Tanrıçayı genel hatlarıyla incelemek gerekmiştir. Aynı zamanda İtalyan Rönesans'ı da ikonografik inceleme için geniş bir ortam içerir; bu çalışma içerisinde tüm resimler incelenememiş; ancak konu ile doğrudan ilgili resim çalışmalarına odaklanılmıştır.

Çalışmanın ilerleyebilmesi için gösterdiği inançtan dolayı prof. Yalçın Karayağız'a teşekkür etmek istiyorum. Ayrıca fikrin oluşumu aşamasında, Ana Tanrıça'yı araştırma kanallarını, ilk açan Prof. Meriç Hızal'a teşekkür borç olmuştur. Gösterdiği koşulsuz destek sebebiyle eşim Muharrem Özay'a da teşekkür ederim.

Ocak 2007

Gökçe P. TUNABOYLU ÖZAY

ÖZET

Bu çalışma Rönesans üzerinde Ana tanrıça kültü metaforlarının oluşumları hakkındadır.

Bu çalışma sembolik anlatımlarla ilgilidir ve İtalya sanatı üzerinde tüm bunların izlerini arar. Bu araştırma resim sanatı üzerinedir. Soru ana tanrıçadan gelen dinsel kaynaklı sembollerin Rönesans'ta takibidir.

Anahtar Kelimeler: Ana Tanrıça, Rönesans, İtalya, Metafor, Analoji

SUMMARY

This work is about formation of metaphore from Goddess cult which above Italian Renaissance.

This work is a study of symbolic exposition and resarchs of footprints of them above Italian paintings. This researching is about impression art of drawing. The question about that is the renaissans follows symbols of originating from Goddess religious.

Key Words: Goddess, Renaissance, Italia, Metaphore, Analogia

1. GİRİŞ

Çeşitli kült imgelerine sahip olan ana tanrıça inancı günümüze kadar ulaşmış mıdır? Bu inançla oluşmuş; kimi simge ve semboller ne anlatırlar? Dışının yaratma edimi üzerine var edilmiş, simgeler ve çeşitli şematik imgeler Rönesans sanatçılarının eserlerine nasıl yansımışlardır?

Bu eser-metin çalışması, bütün diğer sorularıyla birlikte, Rönesans'ın, çıplak figürleriyle antik geleneği takip eden yanını ve diğer kaydedilmemiş inançsal metaforik, analogik gelenekleri ne kadar koruyup sürdürmüş olduğunu tespit etmeyi amaçlamaktadır.

Kadın üzerine yapılmış –kimi nü, kimi dinsel konulu - resimleriyle, bir kültürün izlerini taşıdığına dair, dikkate değer ipuçları bulundurduğunu düşündüğümüz Rönesans sanatçılarının eserleri, tarih boyunca oluşturulmuş kadın kimliğinin incelenmesi için de uygun birer sahne sunarlar bize. Aynı zamanda, sanatçının içinde bulunduğu toplumun ve zamanın düşünsel, entelektüel bakışını açığa çıkarmaları da söz konusudur.

Rönesans; çıplaklığın özellikle mitolojik konularla ortaya çıkışı, antik, mitos konulu resimlerde sanatçılar tarafından kimi sembolik ve simgesel anlamlı objelerin sıklıkla ele alınıyor oluşu nitelikleri ile ilksel imgeleri incelemeye dair elverişli bir ortam oluşturur. İlksel imgeler üzerine felsefeler oluşturan dönemselsel bir kültürel hareketlilik vardı Rönesans süresince. Bu kültürel hareketliliğin limanlarla ülkelere açıldığını, yayıldığını görürüz. Limanların ticaret yapıla gelirken aynı zamanda kültürel alışverişe de sebep olma faktörü her zaman söz konusudur. Rönesans'ta da böyle idi. Bu nokta da liman ülkesi olan İtalya'ya başımızı çeviriyoruz. Eser-metin içerisinde daha kapsamlı bir çalışma yapabilmek maksadıyla, çalışma mekânımızı Rönesans İtalya'sı olarak daraltıyoruz; inceleme kanalımızı ise Rönesans sanatçısının ilksel imgelere bakışı ile bu imgeleri resimlerinde kullanışları olarak açıyoruz.

Bu eser-metin çalışması; kadın görüntüsünün, metaforlar ve çeşitli analogilerle yüklü bir çeşit resimsel meta olma hali ile onun paralelinde ilerleyen dışıl imgenin ilk dinsel niteliğinin zamanla yeniden üretimler geçirerek kendini çoğaltan

süreci üzerine olduğu söyleyebiliriz. Cinsel isteklilikten, sihre büyüye, berekete, var olmaya dair, kadının erkek dünyası ve toplum tarafından, önce tanrıçalaştırılma, sonra yerin en dibine gönderilmesinin de değişik açılardan simge ve semboller eşliğinde izlenebileceği bir eser-metin çalışmasıdır.

1.1. Çalışmanın Amacı

Rönesans'ın ortamı ve düşünsel boyutu bizi kuracağımız bağlantılar nedeniyle ilgilendirmektedir. Genel anlamıyla kısaca inceleyeceğimiz bu konuda bilmemiz gereken, ortamın sanatçılar için bir bilim adamı gibi çok yönlü olma ihtiyacı doğuruyor oluşudur. Rönesans'ın bilgiye ulaşma, eleştirel bakma yetilerini Antik Yunan'dan almasının sebepleri de önemlidir.

Tüm Rönesans insanı gibi sanatçıyı da oldukça etkileyen Antik dünya, hangi mitsel alıntılarıyla ve hangi anlatılarıyla konu olmuştur resimlere?

Burada sorgulamamız gereken; bu eski inançların, Ortaçağ'dan henüz çıkmış Rönesans İtalya'sında, sanatçıların kimi resimlerinde, eski kültürün kalıntıları olan imgelerin hatta ilksel imgeler olan arketiplerin ne kadar takipçisi olduklarıdır.

Meryem ve çocuk İsa resimlerinde ki İsis Horus, çocuklu Ana Tanrıça, betimlemelerinin biçimsel benzerliklerin sebepleri nelerdir?

Bu ve benzeri sorulara daha iyi cevap bulmak amacıyla, o dönem insanının okuduğu Yunan kaynaklı kitaplar ve dinsel anlatıların üzerine eğilmek gerekir.

1.2. Çalışmanın Kapsamı

Kadın bedeninin, tarihsel süreç içerisinde bir çeşit inanç ikonası ya da metası olarak imgeleştirilmesi dikkat çekici bir temadır.

Zaman, mekan ve farklılıklar tanımadan birbirini tekrarlayan türleriyle, inançsal bu imgeye çeşitli metafor yüklü ve totemden bozma diğer yan

imgelerin de eşlik edişini, Rönesans sanatçısının resimleri üzerinde gözlemleyebilmek şaşırtıcı değildir. Bu inançsal ‘meta’ kendini mağara döneminden itibaren var edip doğa-üstü anlam kazandırmış, varlığı insanlar ona inandığı sürece devam etmiştir.

Sanatın gerekliliklerle başladığını ve ihtiyaçlar doğrultusunda oluştuğunu eklersek yanlış olmaz. Ana tanrıça kültü ikonaları, imgeleri sanatın gelişim sürecinde hep var olmuştur. Bu doğrultuda bakarsak, sanat nesnelere ve imgelerinin inançlara dönük bir yüzün kalıntılarını taşıdığını da kabul etmemiz gereklidir. Bu yüz, biraz da sanatın gereklilik olduğu dönemlerde ki insanın yüzüdür. Burada sanatı henüz entelektüel ihtiyaç nedeniyle değil, dünyaya karşı kendini güçlü hissetme ve onu zapt edebilme ya da tanımlayabilme gereksinimiyle talep eden insandan bahsediyoruz. İlk sanat tüketicisi insanı, bu haliyle tanımlarsak temel sebepleri biraz daha nesnelleştirmiş oluruz. Bu insan ilk talep edendir ve temel prensipleri pek değişmemiş bir sanatla karşı karşıyadır uzun bir süre. Genellikle korunma ve aç kalmama güduları ile koruyucu tanrısal imgenin bereket getirici olarak da tarif edilişi; çeşitli mağara duvar resimleri ve küçük inançsal işlevli figürlerin varlığında uzun süre kendini hissettirmiştir.

Tarihsel süreçte hiçbir olgunun tarih cetvellerinde ki gibi bir çizgiyle kesilir gibi bitmeyeceği, bilimin ve sanatın hemfikir olduğu bir durumdur. Sosyal bir varlık olan insan, uzun süreler inandığı kavramların artıklarını, kalıntılarını bir diğerine sürüklemeyen bırakmamıştır. Tarih boyunca eklemlenerek insanoğlunun birbirine karıştırdığı, etkisinde kaldıklarını dışında bırakmadığı bu inançları ve resimsel ifadelerini takip ettiğimizde Mısır’ın hiyeroglif geleneğinin izlerini de buluruz.

Bu çalışmanın yan açılımı ise; sanatta çıplak kadının konumlanması ve kadının toplumsal rolünün edilgenleştirilmesi ile resimde ki çıplağın edilgenleştirilmesi gibi paralellikleri takip etmeye çalışmak olmuştur.

1.3. Çalışmanın Yöntemi

Bu eser metin çalışmasında; metin çalışması ve paralelinde resim çalışmaları yapılması esası benimsenmiştir.

Öncelikle bu eser metin çalışmasın da konunun açıklık kazanması için; Rönesans insanının düşünsel hayatına bakışı ile başlatmak ve sonrasında antik dünya ile bağlantılarını kurmak gerekli olmuştur. Rönesans insanının dine bakışı; tanrıça inancı devamında başımızı çevirmemiz gereken yönün neden Meryem Ana olması gerektiğini bize gerektiğince açıklayacak bir alt dolguya sahiptir. Dolayısıyla Rönesans insanının felsefe ve dini birleştiren yeni yaklaşımları bize bu çalışmada yön göstermiştir. Rönesans entelektüel kesimi Hıristiyanlığı açıklarken; bunu Antik Yunan ve Mısır medeniyetlerini takip eden anlayışta bir felsefi zemin üzerinden yapması ile arketip ‘birincil imge’ in alanına girmişti bile. Hıristiyan dinini anlatan resimlerde Mısır kaynaklı hiyerogliflere sempati duyan yanları kendini saklamaz.

Eserler, sanatçıların en eski kültür izleri olduğunu düşündüren imgeler ve simgesel nesnelere resimlerinde rastladıklarımız arasından seçilmiştir.

Eserler incelenirken; anlatılan konu ile paralelliği ön plana almak gerekliydi, bu nedenle tarihsel bir sıralama yapılmamıştır. Belli sanatçılar, sırasıyla incelediğimiz imgeler üzerine daha yoğun materyaller sunmuştur bize. Bu sebeple bu sanatçıların eserlerine daha fazla ağırlık vermek gerekmiştir. Bu çalışmanın amacı gereği Rönesans’ın tüm çalışmalarını kapsaması söz konusu olmamıştır.

Resimler incelenirken; ana tanrıça kültürünün çeşitli imgelerle metafor oluşturan yapısı dikkate alınmıştır. Sırasıyla imgelerin kültür içinde tarihsel tanımlamaları ve daha sonrasında söz konusu imgelerin kullanıldığı resimlerden bahsedilmiştir.

Resimlerde kullanılan kimi çiçek, hayvan gibi sembolik anlamı bulunan varlıklar incelenirken, ilkel inanç biçimleri-totem kitabı ile Emile Durkheim yol gösterici olmuştur.

2. İTALYA'DA RÖNESANS VE BESLENDİĞİ KÜLTÜRLER

Ortaçağ sonrası Rönesans'ı hareketlendiren sahnelerden biri, içinde Yeni Plâtonculuk diye de tabir edilen Neoplatonizm'i de bulunduran felsefe sahnesi idi. Bu sahnede Neoplatonculuk; Orfizim, Pitagorculuk ve Hermetizm ile birlikte büyük bir çeşitliliğin içerisindeydi. Çeşitliliğin ortak paydaları arasında ise mistisizme merakları sayılabilir. Aslında o dönemde çoğunluğun yaptığı, biraz doğaüstü güçlere odaklanmaktı. İçimizde ki gerçek tanrısal benliğin keşfine doğru gizemli ruhani yolculuğun tüm sürecine duyulan ilahi duygular ile bunun Hıristiyanlık inancının içerisine dahil edilişi yoğunlaşmıştır bu dönemde.

Neoplatonizm, İsa'nın doğumundan sonra ki ilk yüzyılda başlayıp çağlar boyu devam edecek Hıristiyan mistisizminin temelini oluşturmuştu. Onun Antikçağ sonlarında dinle felsefenin birleşmesi ile oluşan Hermetik bir akım olduğunu söyleyebiliriz. Bu nedenle sadece filozofik değil; teozofik olduğu da eklenmelidir.

Neo-Plâtonizm öğretisi'nde hedef, ruhu onun ölümlü kafesi olarak betimlenen bedenden kurtarmaktır. Böylece kişisel ruh yani mikro kozmos dünya-ruhu yani makro kozmos ile bir bütünlük yaşayabilir. Kişiyi daha geniş bir evren resmi içine yerleştirir; bedeni varlık olmayan, ruhu da varlık olarak tanımlayarak kötüyü yoksunluk ve varlık olmayan olarak tarif eder.

Kaynağı olan Hermetik felsefe ise Tanrı Hermes'in(Mısırlı Thoth) bir 'zümrüt levha' üzerine kazınmış olarak insanlara bıraktığı bir metnin izinde gider. Bu metinle ilgili özellikle Ortaçağ'da birçok anlatılar oluşmuştur ve Yunanca tercümesinden Arapçaya ve bundan da Latinceye çevrildiği söylenir. Gizli bir doktrindir. Tüm bilimlerin anası, âlemi ve tarihini inceleyen bir bilim olduğunu savunur inananları.

Hermetizm Batını ve kadimdir. Kökleri tarih öncesine, ırkların, ulusları ve dinlerin daha henüz ayrışmadığı bir devire iner. Bu bilimle ilgilenenler kendilerine yüksek bilimin emanetçileri derler ve var olan her şeyin tabiatını,

kökenini, kaderini anlatacak kadar tüm diğer bilimlere prensiplerini kapsayan bu öğretiyi insanlara taşırlar.

Hermetik felsefenin amacı; insanoğlunun önceki öğretilerinin, özellikle kadimlerin bilgeliği veya Sofya'nın sentezini çıkarmak ve onu tek bir evrensel felsefe (Pansophia) olarak sunmaktır. Bu felsefe mistik Hıristiyanlık başlığı altında dört esas düşünce ve uygulama akımının sentezi idi. Bu dört okul:

- 1- Yahudi Kabbalah'sı
- 2- Hermetik Edebiyat
- 3- Neoplatoncu(Pitagoras) felsefesi
- 4- Gnostizm

Hıristiyan Kabbalah başından beri Rönesans devrinde ki Hermetik okullarda ortaya çıkan Hermetik veya simyasal Kabbalah dediğimiz şeye doğru gelişmiştir. Hatta simya, sembol ve motiflerin Hıristiyan Kabbalah' ya eklenmesi XVI. Asır kadar erken bir dönemde başladı.

Şöyle ki; Yahudi düşünce ve felsefesinin yazılı kural kanun ve törenlerine karşılık, Kabbalah'ı oluşturan düşünceler yazılmamış mistik ve marjinal yönlerdi. Kabbalah ekollerinde zaman geçtikçe, bazılarının Hıristiyan dünyasına uyarlandığını görürüz. Buna engizisyon tarafından yok edilme tehdidi yaşanan dönemlerde varlıklarını korumaya çalışan mistiklerin başarılı dönüştürmesi diyebiliriz. Bu mistikler metinleri Hıristiyanlığa uyarlayarak Kabbalist fikirleri korumuşlardır. Hıristiyanlaşmış Kabballah'ın iki önemli kaynağı vardı biri İspanya'da ki Katolik mezhebine alınan dönme Yahudilerin yazıları, diğeri de Floransa'da Medici ailesinin hamiliğini yaptığı Platonik Akademi idi.

Floransa okulu; Hıristiyan, Neoplatoncu, Pitagorcu ve Orfik görüşlerinin nihai ve inkâr edilemez kanıtının bu düşüncede keşfedildiği inancını geliştirdi. Uzun süredir kayıp Katolik sırlara ve bununla birlikte gerçek Hıristiyan dinine bu düşünce aracılığıyla ulaştıklarına inanıyorlardı. Pico della Mirandola Hıristiyan Kabbalistik okulun esas kurucusu idi. Roma'da tartışmaya açtığı dokuz yüz sav arasından bir tanesi de;

'İsa'nın ilahiliğini Maji ve Kabbalah'dan daha iyi ikna eden ilimler yoktur.' savı idi.

Bu durumun Kabbalah'ı Hıristiyan entelektüel dünyasında göz önüne soktuğunu görüyoruz. Bu görüşe ilk katılanlar Hıristiyan Neoplatonistler olmuştu.

Kabbalah'ın tarihi, asırlar içerisinde sadece kendisinin değil Hermetizm'in de gelişmesini şekillendiren birçok olay ve kişi ile doludur.

XV. yy. sonunda Neo-Platoncu düşünce, Rönesans düşünürü ve gizemcisi Pico della Mirandola(1463-1494) tarafından Kabbalah düşüncesiyle birleştirilmişti. Pico'nun bu düşüncesinde iki sistem öyle bir şekilde kullanılıyordu ki, Mısır hiyeroglif ifadelerinde, hiyeroglif harflerinin oluşturduğu temele Hıristiyanlık bile yerleştirilebilirdi.

Platonik gelenek Rönesans zamanında yeniden canlandığında, Giordano Bruno, Campanella ve ünlü Thomas Moore'un (onun Ütopya adlı eseri Marsilio Ficino'nun hamiliğinde olan hayalperest Pico della Mirandola'ya ithaf edilmiştir.) birçok alanda kalıpların dışında ki üretimi teşvik etmiştir; Resim sanatı da dahildir.

Özellikle Stoacılar ve Platonistler olmak üzere bazı felsefi ekoller, salt mantıksal tanımı aşan anlayışları örneklemek için geleneksel mitlere başvuruyorlardı. Onlar, felsefenin kendisi gibi geleneksel mitlerin yorumunun da kendi özünde bir inisiyasyon süreci olduğuna inanırlardı.

Kozmosu, Tanrının Zihni olarak gören Platon'sa, buna ek olarak, arketip fikirlerin, Tanrının düşünceleri olduğunu savunur.

2.1. ARKETİP ÖĞELERİN RÖNESANS İTALYA'SINDA Kİ ETKİLERİ

Eski Mısırlıların 'Neter' veya doğal güçler dedikleri bu arketip tanım olarak tek bir birim şeklinde belirli bir soyut kavram, güç ve forma verilen addır. Derin, karanlık kolektif bilinçdışının bu arketipleri tek bir fikir etrafında odaklanmış zeki bir gücü içeren veya kullanan zihinsel birimlerdir.

Örneğin yeni hamile olan bir kadın, hamilelik sürecini yönetmek üzere tasarlanmış içinde ki alt-kişiliği harekete geçirmiştir. Hamileliği geliştikçe, yaşamının bir parçasının dinamizmini yöneten alt kişiliğin yaşam devresi de gelişmektedir. Bu tohum formu alt kişilik hamile kalırsa neler olabileceğinin küçük

bir tasarım planı gibidir. Bu tohum formu, tasarım planını kadimlerin Büyük Ana Tanrıçasının (resim 2.1.a.) arketipsel hamilelik idealinden alır. Daha sonra kişiselleşen bu arketip ya da alt kişilik esas motifle bağlantısını asla koparmaz. O sürekli olarak kolektif bilinçaltında bulunmaktadır.

Hakikat üzerine kaydettiğimiz şeyler erken yaşta çok duyarlı olduğumuz dönemde oluşan kendi deneyimlerimize dayanan kişisel görüşlerimizdir. Dolayısıyla biz kendi görüş açımızı bencilce ısrar etmekle Hakikatten daha çok uzaklaşırız. Burada gelişmenin görevi sebep olduğumuz tüm ilksel kişisel arketiplerimizin üzerine yapılan kayıtları silmektir. Hakikat fikrine ulaşmak için kişisel görüşlerimizi feda etmeliyiz. Bunu yaparak bizi tanrılardan ayıran blokları yok ediyoruz, böylelikle onların büyük ilham ve güçlerini çekerek her zaman aslında olduğumuz varlıklar oluyoruz; enkarne Tanrılar. Böylelikle Gnosis'e ulaşırız.

Plotinus ise, Gnosis'e 'benzetmeler ve soyutlamalarla' erdiğimizi söyler. Mitler 'benzetme'lerdir. Antik çağ insanları için, mitler sembolik bir dil olup bunlar vasıtasıyla, bütün inisiyasyon süreci boyunca onlara kılavuzluk edecek ruhsal teşekkülleri keşfedebiliyorlardı.

Mitlerin özelliklerinden en belirginini, onların daima yeni anlamlara gebe olmasıdır. Mitler ayrıca felsefenin nadiren yaptığı bir şeyi yaparlar ki - kalbi işgal ederler; Soyut düşünceleri belirli bir hikâye haline getirirler ve ayrıntılar duyguları harekete geçirir. Taşıdıkları arketip argümanlarla insanlara dünyayı açıklarlar.

Rönesans insanı için ilgi alanı olan bu dönem kültürünün Gombrich'in ifadesi ile önemini kavrayabiliriz;

'... Rönesans döneminde, İtalyanlar bunca tutkuyla Roma'nın eski ününden esinlenmeye başladıkları zaman, hayran kalınan Yunan ve Romalıların söylenceleri de araştırmacılar arasında çok ilgi çekti ve neşeli, zarif masallar olmaktan öte bir anlam kazandı. XV. Yüzyılın insanları, o klasik söylencelerin kimi derin ve gizemli gerçekler içerdiğini sanacak denli, antiklerin üstün bilgeliğine inanıyorlardı.'¹

¹ Ernst H. GOMBRICH 'Sanatın öyküsü' çev. 1986 Bedrettin CÖMERT 3. Basım Remzi Kitabevi yayınları



Resim 2.1.a. Willendorf Venüsü

Yazar burada dönem insanının gizemlere ve sembolik anlatımlara eğilimini de ifade eder.

Üstelik alegorik anlatılar için Hıristiyanlık konusundaki gibi kesin kurallar konmadığından sanatçı onları dilediğince işleyebiliyordu, bu da ressama ve resme daha önce görülmemiş bir özerklik kazandırıyor. Eski devrin zanaatkâr boyacısı artık bir bilgindi, sanat, bilimin üzerinde yükseliyordu. Aynı zamanda eski söylencelerin ucunda ki özgürlük, sanatçı için artık tanrıların satirin ve deniz kızlarının dünyası demektir.

Rönesans düşüncesinin ‘doğa ve kadın olgusu’na bakışını sergileyen kadın figürleriyle, beklenen özgürlüğe az kalmıştı.

2.2. İTALYAN RÖNESANS’I SANATÇISI

‘1453’te Konstantinopolis’in düşüşünden sonra pek çok bilim adamı Bizans kitaplıklarının antik kitaplarıyla birlikte Batı’ya kaçtı. Bunlar arasında, şaşkın Floransalılara, Plâtonizm’in yeniden doğuşuyla Musa, İsa ve Muhammed ile ilgili dinsel aldanışların sona erdiğini bildiren Gemistus Pletho (1355?-1452) da vardı. Onu dinleyenlerden biri de zengin Cosimo Medici’ydi. Yedi yüzyılı aşkın bir süredir hiçbir Floransalı, Yunanca konuşmamıştı, ama birkaç yıllık kısa bir süre içinde Platon, Plotinus, İamblichus ve Porphyry’nin Yunanca oyun yazarlarının ve tarihçilerinin bütün eserleri ve Kildani/Aramice Kehanetler ile Hermetica, Cosimo Medici’nin sarayında çalışan bilim adamları tarafından bir araya getirilerek tercüme edildi. Marsilio Ficino tarafından ‘Yeni bir Akademi’ açıldı ve ‘Yeni İlim’ –tekrar canlanan Pagan bilgisinin adlandırıldığı şekliyle- Floransa Rönesans’ının temel esini haline geldi. 1509’da Raphael, Leonardo’yu Platon olarak yeni kurulmuş Akademi’ye başkanlık ederken gösteren ünlü resmi olan *The School of Athens*’ı yaptı. Eserde görülen diğer ünlü kişiler arasında Platon, Aristotle, Socrates, Pythagor,

Euclid, Alcibiades, Diogenes, Ptolemy, Zerdüşt ve elbette Raphael'in kendisi de vardır.'²

Bu metin bize Rönesans İtalya'sının antik Yunan'ın Bizans kitaplıklarına ait özel kitaplarına da ulaştıkları konusunda bilgi verir. Rönesans İtalya'sı bu Antik Yunan kaynakları hiç vakit kaybetmeden kendi dillerine çevirerek düşün dünyasına eklemiştir.

Bu bilgilerin farkına varmış Rönesans'ın modeli, artık Antikite'dir. Bunalımlı ve çalkantılı olan bu dönemde Yeni Plâtonculuk, Pythagorascılık, Atomculuk, Şüphecilik, Hermetizm gibi felsefelerin canlanması ve buna karşılık Aristotelesçiliğin eski önem ve otoritesini kaybetmesi söz konusudur.

Bu arada Rönesans aydınları da kültürel kaynaklarının peşindeydiler. O nedenle Hıristiyanlığın öncülü olarak Roma'ya ve Roma'nın da öncülü Yunan'a bakıyorlardı; Yunan da Mısır üzerine kurulu idi.

Ernst H. Gombrich Sanatın Öyküsün de bu gerçekliği oldukça yalın anlatıyor;

'Yerkürenin her yerinde bir sanat biçimi mutlaka vardır, ama sürekli bir çaba olarak sanat tarihi, Güney Fransa'nın mağaralarında veya Kuzey Amerika'nın yerlileri arasında başlamıştır. Bu çok geçmiş zamanları günümüze bağlayacak bir gelenek yok. Oysa zamanımızın sanatını, günümüzün herhangi bir evini veya reklam afişini, yaklaşık beş bin yıl önce Nil vadisinde yeşeren sanata bağlayan, ustadan çırağa, ondan da sanatsevere veya kopyacıya aktaran doğrudan bir gelenek var. Nitekim Yunan ustaların Mısır okullarına gittiğini göreceğiz. Biz ise tümünden Yunanlıların öğrencileriyiz. Bu nedenle Mısır sanatı bizler için ölçülemeyecek bir önem taşımaktadır.'³

Bu dönemin iklimi artık farklı idi. Kilise dışında da yeni, resim sever çevreleri oluşmuştu. Sanat koruyucuların ün tutkusu ve bu tutkunun resim sanatına olumlu etkisi ressamların toplumda saygı gören kimseler olmalarını sağlamıştı. Bu

².- Timothy FREKE –Peter GANDY 'İsa ve Kayıp Tanrıça' çev.Aslı BENGİSU Ayna yay.2006 1.basım

³ Ernst H. GOMBRICH a. g. e.

sanat koruyucu kimseler, adlarını sonsuzluğa kavuşturmak ve ölümsüzleştirebilmek için birçok kentte ünlü ustaların hizmetlerini elde edebilmek için yarışa girmişlerdi

O dönemde, sanatçıya temelde entelektüel arkadaşlık eden ama taleplerine karşı da onları hala zanaatkâr olarak gören bu koruyucular, kimi yaşananlarla, sanatçının artık kompozisyon oluştururken daha fazla özgür olmak isteğine tanık oluyorlardı.

Rönesans'tan önce, sanatçılar yalnız Hıristiyanlıkla ilgili konuları işlemesine rağmen; yüzyılın ikinci yarısında bu felsefi akımların sembolizmlerini öğrenmiş sanatçı için Hıristiyanlık konularının yanında mitolojik kahramanlar ve tanrılar da girmeye başlamıştı. Pagan konuları artık daha çok işleniyordu

Bir Hermetik öğrencisi sanatçı sembolleri kullanırken, kullanacağı sembole yüklenmiş duygusal içeriğine değil sembolün kült içeriğine ulaşabilmeliydi. İlk önemli şey sembolle rahat çalışabilmek ve bunun haricinde aklına bir şey gelmemesiydi.

Duygusal yüklemeler bazı sembollerin itici ve bazılarının çekici gelmesini sağlayabilir. Örneğin gamalı haç, altı köşeli yıldız, beş köşeli yıldız, hilal, ve bunun gibi daha bir çok sembolün duygusal yüklemeleri farklı olmasına rağmen bu semboller okülttür ve her biri belirli ezoterik kanunları betimler ve Hermetist tarafından gereğince kullanılır.

Onları bu kadar cazip kılan; bir resmin veya heykelin arkasında ki mitolojik hikâyenin birden güncel siyasete bir gönderme ya da erotik imalar içeren bir oyun haline gelebilmesi idi. Bu, entelektüel ve iyi eğitim düzeyine sahip olanlara bunu gösterme şansını veriyor idi.

Aslında Hermetik çalışmaların içeriği; sosyopolitik, ekonomik veya hukuki değerleri ancak dolaylı yoldan anlatır.

Artık Katolikliğin karşısına Hermesçiliğin konması ile Eski Mısır dininin yeniden ortaya çıkarılması söz konusu olmuştu. Hermesçilik'le birlikte sanatta Eski Mısır'ın kalıntılarından çıkarılmıştı. Bu salgın Avrupa'yı sarmıştı. Sanat Mısır kültürünün en belirleyici özelliği idi ve özellikle resimli anlatım tarzı her zaman yazıdan daha etkili olmuş şimdi bu etkinliğine Rönesans'ta devam ediyordu.

3. ANATANRIÇA KÜLTÜ ÜZERİNE OLUŞTURULAN ANALOJİLER

İnsan nesli, dünya ve hayat ile ilgili, başlangıçta açıklanamaz kimi imgeler için anlamlar oluşturma çabası içindedir her zaman. Çeşitli analogiler kurup kendini daha güvende hissetmeyi başardığından beri de soyut düşüncenin alanındadır. Kozmos un anlamını çözmeye dair, uygarlığın en başından beri ortaya çıkmış ve şifreleri ile açıklanamaz görünen anlatılar, takip edilmesi gereken geri dönüşlerle biz günümüz insanının daha iyi okuyabildiği anlatılar haline gelir. Bu nedenle aşağıda sırasıyla antik kültür ve sonrasında ilk Hıristiyanlık bilgilerine dayanarak açıklamalar yaparak örneklere geçilmiştir.

Analojiye göre, bir şeyin ilk başında var olan ortak özellikler ve benzerliklerin sonuçta da var olduğunu söylemektedir. Zorunluluk olmadığı için doğrulukları da kesin değildir. Doğru, düzgün ve mantıklı düşünmede akıl ilkeleri de göz önüne alınmalı. Özdeş olmak benzer olmak değildir. İki farklı şey arasındaki bir benzerliğin vurgulamak amacıyla karşılaştırılmasıdır. Karmaşık ve yeni kavramların benzer özelliklerinden yola çıkarak, daha kolay anlaşılır kılınmasında işe yarar.

3.1 Mitsel Analogiler

Mitsel figürler, psişede görünen tanımlanamayan arketiplerin imgeleridir. Arketipler, gerçekliği biçimlendiren, başlangıçta var olan fikirlerdir. Onlar bize sembolik imgeler biçiminde görünür. Jung'un açıkladığı gibi, tek bir arketip, değişik semboller halinde görünebilir. Antik mitleri anlamakta ki güçlüğüümüz, artık sembolik şekilde düşünmüyor oluşumuz değil, atalarımızdan farklı bir sembolik sözcük dağarcığı kullanıyor oluşumuzdur. Onların mitlerini anlamak için, kendilerinin de yaptıkları gibi, eserlerine kattıkları sembolik bahisleri ortaya çıkarmamız gerekir.

Bu işe en temel mitsel anlatı ile başlayalım;

Hylic, Psychic, Pneumatic Ve Gnostic FARKINDALIK

Eski zamanlarda bilge insanlar, psişeye, dişil bir ad verdiler, çünkü o, doğa bakımından dişiydi. Onun bir rahmi bile vardı. İlk başta o bir bakireydi, yalnız Babasıyla birlikte yaşıyordu. Ama o bir beden içinde doğduğunda, onu kendi aralarında paslaşan kötü adamların eline düştü. O, bir fahişe haline geldi. Sonunda hepsi onu tamamen terk etti. O, yardım edilmeyen ya da dayanağı olmayan, terkedilmiş bir dula benzedi. Sonra Babası onu ziyaret etti ve pişman olduğunu gördü. Böylece Babası ilk doğan oğlunu, onun kardeşini, onun kocası olması için Cennet'ten yollamaya söz verdi.

Sonunda tıpkı Babasının söylediği gibi, kocası olacak kimse, onu, karısı olarak almak için geldi. Bu evlilikte ikisi, tek bir yaşamı paylaşmak için birleştiler. Böylece ikisi de birbirlerinin keyfini çıkardı.

Sophia adı verilen psişenin sırasıyla: düşüşü, pişmanlığı, kurtuluşu ve evliliği; hylic, psychic, pneumatic ve Gnostic farkındalık durumlarını temsil eder.

İsa hikâyesinde olduğu gibi, Hıristiyan Tanrıça miti için en önemli kaynak Pagan mitolojisidir.

Platon, Phaedo'da bize, ilk Hıristiyanların, kayıp Tanrıça mitinin kendilerine ait versiyonunu yaratırken hiç şüphesiz yararlanmış oldukları, psişenin düşüşü ve kurtuluşu hikâyesini sunar:

'Psişe, beden tarafından değişkenlik bölgesine sürüklenir ve burada zihin karmaşıklığı içerisinde dolanır. Dünya onun etrafında döner ve O, bunun etkisindeki bir sarhoşa benzer. Ama tekrar kendine gelir ve düşünür. Daha sonra kendisiyle aynı soydan olan saflık ve ebediyet, ölümsüzlük ve değişmezlik dünyasına geçer. Psişe, kendisi olduğu ve engellenmediği zaman, daima onlardır. Kendini yanılta yollardan vazgeçtiğinde ve değişmez olanla paylaşım içindeyken, kendisi değişmez olandır. Psişenin bu durumuna Sophia denir.'

Tanrıça Afrodit adlı Pagan miti, daha sonra ki kayıp Tanrıça adlı Hıristiyan miti ile temelde aynı hikâyeyi anlatır. Afrodit de Sophia gibi önce saf olan fakat sonra düşmüş bir doğaya sahiptir. Plotinus, özünde onun "Göklerin Afrodit'i"

olduğunu açıklar, ama ‘burada o bir fahişe haline gelmiştir.’ Plotinus, ‘Zeus, Bilinci ve onun kızı olan ve ondan meydana gelen Afrodite ise Psişeyi temsil eder’ der.

3.1.1. Sophia’nın Düşüşü

Önce ki konuda bahsettiğimiz Sophia mitinde dünyada beden olarak varolan Sophia’nın hylis hali onun ‘düşüşü’ idi. Adem ve Havva’nın cennetten kovuluşu anlatısı ise bu mitin dönüştürülmüş bir şeklidir.

Bu mit, özümüzde iyi olan asıl doğamızdan düştüğümüz ifadesi ile analogi yapar.

Adem ile Havva, bir başka deyişle hayatın başladığı an resimleri, çıplaklığında ilk defa her şeyiyle kullanıldığı resimlerdir. Elma, yılan, yaprak gibi doğanın yaradılış öyküsünde kullanılan ayrıntılar arasında yer alan kadın ve erkek figürleri, düzgün görünüşleriyle insanın yaratılması gibi bir konunun tüm dramatikliğini yüklenirler bu resimlerde. En önemli yanları Havva’yı hem bir kutsal çıplak kadın imgesi olarak hem de günahkâr olarak ortaya koymalarıdır. Havva burada belirleyici ve yönlendirici bir konumdadır. Havva’nın iktidarı her şeydedir. Bakışlarına yansır. Çıplak ve bu çıplaklığı bir yandan saklamak isterken diğer yandan da izlenildiğinin farkında bir kadın figürü dâhil olmuştur böylelikle resme.

Masaccio’nun ‘cennetten kovuluş’ u yasak elmayı yiyen Adem ve Havva’nın cennetten kovuluşlarını anlatır. Anıtsal, çıplak figürlerin pişmanlık ifadeleri büyük bir ustalıkla verilmiştir. Pişmanlık ifadesi hümanist bir ressam için oldukça uygun bir konu olmalıdır. İfadeleri verebilmek için Giotto gibi hareketlerinden yararlanmıştı.

Michelangelo’nun Sixtina Şapelinin duvarlarına yapmış olduğu freskinde ‘ilk günah’(Resim 3.1.1.a.) konusunu ortada bulunan ağaçla ikiye ayrılan iki ayrı sahneyi gösteren dikdörtgen bir çalışma olarak görürüz. Sol tarafta Havva yere oturmuş, sırtı ağaca dönük, ani bir hareketle başını çevirir ve sol eli ile yilandan elmayı alır durumda betimliyor. Ayakta duran Adem’in tam anlaşılabilir şekilde sanki Havva’nın üzerinden yılanı işaret ettiğini görüyoruz. Resmin sağ tarafında günahkarlar

cennetten kovulurken kadın mahcup bir eda ile, omuzlarını kaldırarak başını iki eliyle saklıyor son bir defa geriye bakarak Adem'in önünden koşuyor. İşlenen suç kadına aittir. Bu hikâye cennetten 'düşüş' simgesi olan psişe ile rahatlıkla analogi kurabileceğimiz sembolik imgeler ile de doludur. İlk defa tanrıça İsis'in mitsel alanında ve sonra Yahudi Kabballah'sı ile ortaya çıkan Hayat Ağacı yada Bilgi Ağacı denen motife dolanmış yılan imgesi de bizi ilk anlatı olan Sophia'nın düşüşü ile başlayan inisiyasyon sürecine hazırlar.

Bu süreç Neoplatoncu baktığımızda iyiye doğru giden yolun ilk adımındır. Kötü; bize gelişme ve değişme imkânı sunduğu için iyinin yavanlığından ve kandırıcılığından daha iyidir.



Resim 3.1.1.a. Michelangelo
Adem ve Havva'nın cennetten kovuluşu
1509-1510
Fresco, 208x 270 cm.
Sistine Chapel, Vatican

3.1.2. Hieros Gamos- Mistik Birleşme(evlilik)

Tarihte cinsel birleşim, dişi ile erkeğin Tanrı'yı deneyimlediği bir ibadetti. Eskiler, kutsal dişiyi cinsel açıdan tanımadığı müddetçe erkek ruhunun tamamlanmış olamayacağına inanırlardı. Dişi ile sağlanan fiziksel birleşim, erkeğin ruhani açıdan tamamlanmasının ve Tanrı bilinci'ne ulaşmanın tek yoluymuştu.

'Bilinç şu an kısmen bir hayal ve başka bir hayal mi görür? Hayır. Gerçeklikte, Bilinç, daima düşüncenin gücüne ve aynı zamanda düşüncüyü durdurma ve Bir'e bir başka şekilde bakma gücüne sahiptir.' Plotinus

Plotinus'un açıkladığı gibi 'aynı anda iki yöne bakmak ve asıl kimliğimizin Gizem olduğunu, görüntümüzün ise bir kişi olduğunun eş zamanlı farkında olmak' gerekliydi. Doğamızın iki yönünün bir olarak bulunması mistik bir evliliktir.

'ikiyi bir olarak gördüğümüz zaman, erkek dişi birleşir, o zaman krallığa gireceksiniz.' Thomas İncili.

Hıristiyan inancında iki türlü mistik birleşim vardır biri Meryem'in Yusuf la evliliği ki bu evlilikle İsa'nın sahte babası Yusuf, sahte Tanrı Demiurgos'u ya da zanaatkârı temsil eder. İlk Hıristiyanlar, Demiurgos'u, kıskanç, öfkeli, kinci, kendine saplantılı ve 'ego'yu temsil eder bir şekilde görmüşler. Hıristiyan mit döngüsü içinde sunulan açıklama, Asıl Ebeveyn'in kozmosun yaratıcısı olmadığı, onu yaratanın Demiurgos olduğu ve kozmosun kusurlarının onun kusurlarını yansıttığıdır. Hıristiyanlar bu mitle doğal iyiliğimizin bir sahtekâr- ego- tarafından gölgede bırakıldığını anlatırlar.

Ptolemy'nin mitinde, Demiurgos, 'bu evrenin yaratıcısı', 'yetkin Tanrının kendisi' değil ama buna rağmen adaletin yönetilişinden sorumludur, çünkü iyi ile kötü arasında ki nokta da bulunur.

Çoğu resimde Yusuf sanatçılar tarafından düşünceli ve tedirgin kendi iç dünyasında betimlenir. Raphael'in resminde olduğu gibi çoğunlukla bir elini yüzüne yaslamış ve Kutsal Aile'nin sanki dışında kalan bir kişisidir (Resim 3.1.2.a.). Yusuf ve Meryem'in evliliğine de bir çok sanatçı konu olarak rağbet göstermiştir.

Raphael'in yapıtında 'Meryem'in evlenmesi' (Resim 3.1.2.b.) anıtsal yapının önünde evlenilir.

İkinci birleşme ritüeli ise İsa ve tanrıça'nın mistik evliliğidir. Yeni Ahitte İsa'nın haç üzerinde öldüğü an Kudüs Tapınağının örtüsünün yırtılmasıyla sembolize edilir. Örtü Tanrıça'yı temsil eder. İsa öldüğünde, Tapınağın örtüsü yırtılır. Aynı zamanda bu kızlık zarının yırtılmasını da simgeler. İkisi bir haline gelir ve böylece mistik evlilik ritüeli tamamlanmıştır.

Bu mistik evlilik daha sonra Botticelli'nin 'Venüs ve Mars' resminde farklı ele alınacaktır. Siyasi bir içeriği olan resimde Savaş tanrısı Mars, Venüs tarafından adeta alt edilmiştir. Venüs'ün güzelliği karşısında giysilerini ve silahlarını bırakmış ve kendinden geçmiştir. Küçük melekler Mars'ın elbise ve silahlarıyla oynamaktadır. Resmin iki yanında karşılıklı uzanan figürlerden Venüs giyiniktir, kontrollerin onun elinde olduğunu anlarız Mars çıplaktır. Dönemin yeni Platoncu felsefesiyle bağlantılı olarak aşk teması, mitolojik konu içerisinde ele alınmıştır. Siyasetin resme girmesi önlenememişti.

Piero Di Cosimo'nun yaptığı diğer 'Venüs ve Mars' ise Botticelli'den 18 sene sonra çalışılmıştır (Resim 3.1.2.c.). Doğa içerisinde Tanrıça'yı hâkim bir duyguyla uzanmış buluruz. Mars ile birlikte çıplaktırlar. Mars uyumakta Venüs ise başını hafif kaldırmış ona bakmaktadır. Bu düşünce savaşın sevgi ile yenilebileceğinin işaretidir. Cosimo, Botticelli'nin resminde çok değişiklik yapmamıştır. Mekân içerisinde elemanlar biraz daha zengindir sadece. Bu sahnede ayrıntı olarak sol alt köşede beyaz bir güvercinin siyah olanla öpüşür. Tüm bu ifadeler mistik birleşme ile analogi yapar.

Mistik birleşme analogisinin bir başka ucu daha vardır:



Resim 3.1.2.a.a. Botticelli
Meryem ve Çocuk İsa bir mekle, 1470
Ahşap üzerine tempera, 85x 64,5 cm
Boston (MA), İsabella Stewart Gardner
Museum



Resim 3.1.2.a.b. Raphaello
Meryemin Evlenmesi



Resim 3.1.2.c. Piero di Cosimo
 Venus ve Mars, 1498
 Ahşap üzerine yağlıboya, 72x 182 cm
 London, National Gallery

Parmenides'in şiirinde Tanrıça Ticke ve onun karşıt imgesi isimsiz tanrıça ile birlikte ana tanrıçanın yeni yansıyan iki yönlülüğü açığa çıkar. Ticke'nin kendisi mükemmel adalettir, arı varlıktır, bir tek o arı düşünceye açılır.. Arı varlıkta oluş olmadığı için, yani oluş varlık olmadığı için, Ticke bunu dışlar ve acımasızca var olmayanın yanına atar. Oluş için kaygılanan isimsiz tanrıça, kişiselleştirilmiş istikrarsızlıktır. Göğe yükseliş, bir zamanlar toprak ananın tahttan indirilişiyle başlayan aklın maddeden koparılışının hiyeroglifidir ve dişil olanın iki tipidir. Ekhidna'nın güzel yüzlü genç kız tarafı ya da tanrıça Ticke; diğer tarafı da yerde sürünen yılan bedeni yada doğanın isimsiz tanrıçası. Bir yanda logosa tümüyle itaat eden evcilleştirilmiş yan bir yanda da pençesine düşülmemesi gereken logos düşmanı güç. Afrodit'in oğlu Hermafrodit, kadın göğüslü uzun sakallı bir delikanlı idi. Sakallı kadın Androjen ise Helenlik öncesi bir kabilenin ataerkilliğe geçişte yargı erkini korumak isteyen ana kraliçesidir.

İsis, Osiris hakkında bir ağıtta kendisi için şöyle diyor:

‘(Senin için) benim yaptığımı yapabilecek hiçbir tanrı, hiçbir tanrıça yoktur: çünkü ben, kadın olmama karşın senin adını yeryüzünde yaşatmak için kendimi erkek yaptım (yani erkek gibi davrandım)’

Simon Magus da çift cinsiyetli bir birlikten bahseder. Hıristiyan bir metinde tanrısal bir ses şöyle der:

‘ Ben iki cinsiyetliyim. Kendimle çiftleştiğim için hem Anayım hem Baba.’

Simon Magus; tanımlanamayan sessiz güç (Gizem), büyük gücü(Tanrı) ve ‘büyük düşünce’yi (Tanrıça) meydana getirir der. Büyük düşünce ‘farklılaşmamış ‘bir’in (Gizem) tanımlanamayan potansiyelini ‘güzel düzen’ anlamına gelen bir ‘kozmos’ görünümüne sokar. Esas birlik, evrenin görünürde ki çokluğu olarak kendini gösterir. Tanrıça, çok sayıda bireysel psişe olarak görünen evrensel psişedir. O çokluk olarak görünen birliktir.

3.1.2. a. Kutsal Evlilik Nesnelere: Ekmek Ve Şarap

Tanrıça Demeter ekmek ile, Tanrı-insan Dionysus ise şarap ile temsil ediliyordu. Aynı şekilde ilk Hıristiyanlarda ekmeği Meryem ile şarabı ise Yuhanna İncili’nde *hakiki asma* adı verilen İsa ile ilişkilendirmişlerdi.

Suyun şaraba dönüşmesi; ruhsal dönüşümün esrik sarhoşluğunu temsil eden arkaik bir semboldür. Pagan mitolojisinde Tanrı-insan Dionysus, Ariadne ile evliliği sırasında suyu şaraba dönüştürür.

Meyve sepetinde elmalar, yarılmış nar, üzüm salkımları bulunan Bacchus’ü Caravaggio elinde bir kadeh şarapla yorumlamıştır. Sağ köşede sürahi yarısına kadar şarapla dolu betimlenir.

Botticelli tarafından 1470 yılında yapılmış Meryem ve Bebek İsa resminde (Resim 3.1.2.a.a.) meleğe benzer bir figür elinde tuttuğu sepeti onlara uzatır görünür. Oldukça dikkatli işlenmiş bu sepetin içerisinde buğday üzüm salkımları vardır. Ekmek ve şarabı sembol eder bu sepet bebek İsa tarafından kutsanır.

3.1.3. Göğe Yükseliş

‘Ruh, bilgi ile dolu hale geldiğinde, Cennet’e yükselir ve her gücün huzurunda bir savunma sunar ve böylece onların ötesine yukarıdaki Ana’ya ve her şeyin Babasına –o, bu dünyaya buradan gelmiştir- yükselir’ Epiphanius’un Gnostik yükselişi.

Salustius, büyük gizemlerin sonbaharda, küçük gizemlerin baharda kutlanışının sebebi olarak ruhun ‘göksel bölgelerden düşüşünden’ ve ardından onun, tanrılara doğru yeniden yükselişinden bahseder.

Platon, ruhların, yaratılanların dünyasına inişinin gece olduğunu ve bununla ruhun cismani bir doğanın karanlığı ile birleşmesine işaret eder.

Gizemler, enkarnasyon sırasında ruhun aşağı inişini ve yukarı çıkışını canlandırıyor. Işıklar, gezegenleri sembolize ediyordu ve yıldızlar Dünya ile Gökyüzünü birleştiren göksel bir merdiven olarak düşünülüyordu.

Pagan filozoflar enkarnasyon hakkında iki görüş ifade etmişlerdir- platon’da iki görüş de vardır- birincisi, bir tür başarısızlıktan dolayı ruh tanrıların göksel huzurundan düşüp sefaletle dalmıştır, ikincisi ruhun dünyada yapıcı bir misyonu olduğudur.

Ruhun Tanrıya yükselişi aynı zamanda Neoplatonik bir kavramdır.

Tiziano ‘Meryem’in göğe yükselişi’ resminde Meryem’in boş mezarı ve etrafındaki kalabalığı yeryüzünde gösterir. Bulutlar üzerinde ise göğe yükselen Meryem ve etrafında melekler vardır. Yoğun bir ışık kaynağı arkasında gökyüzünü aydınlatmaktadır.

‘The Transfiguration’ da Raphael’in İsa’sı (Resim 3.1.3.a.) bulutların arasında göğe yükselir.

Fra Angelico ise aynı konuyu büyük oval beyazlık içerisinde iki kolunu açmış kayalık üzerinde ki İsa’yı gösterir.

‘Meryem’in taç giymesi’ (1486) Ghirlandaio İsa’yı bulutların arasında şarkı söyleyen melekler eşliğinde annesine taç takarken betimler. Cennetten ışık yayılmaktadır.

'Bakire Meryem'in ölümü' (1486–1490) resminde sanatçı Meryem'i bulutların üzerinde İsa ona kucak açarken gösterir.



Resim 3.1.3.a..... Raffaello
The Transfiguration, 1517–1520
Tual üzerine yağlıboya, 405x 278 cm
Pinacoteca Vaticana

3.2. Yansıma Ve Aydınlatma Üzerine Analogiler

Yaratılış düşüncesi; Rönesans entelektüel ortamı içinde bir yaratıcı ve onun yarattığı olan insanda ki yansımasıyla ifade ediliyordu. Tanrının birer parçası olduğumuz fikri arketip imgeler dünyasına da gönderme yapıyordu. Dolayısıyla biz makrosun mikro taklitleri kendimize yönelmekle makro (yaratıcı evren) olana da erişebiliriz. Burada yansıyan ve aydınlatan nesnelere analogiler oluştuğunu görürüz.



Resim 3.2.a.a. Caravaggio
Narcissus, 1598-1599
Tual üzerine yağlıboya, 122x 92 cm
Rome, Galleria Nazionale d'Arte Antica,
Pallazzo Corsini

3.2.a. Ayna

‘bizim için, yüzde hiçbir örtü olmadığından, bizler bir aynada olduğu gibi Rabbin ışığını yansıtırız ve bu şekilde onun imgesinin niteliğini kazanırız.’ Pavlus.

Psişenin, ışığın bir imgesini yansıtan ve Tanrı’yı/Bilinci temsil eden bir aynaya benzetilmesi, önemli bir Gnostik metaforudur.

Bizler, esasında psişeye(su) tanık olan Bilinciz(ışık). Bu bizim normal farkındalık durumumuzdur. Yansıyan görüntülere takılırız ve bilincin ışığının kendisinin farkında olmayız. Ama su durgun olduğunda, ya da ayna temizken, ışık çok sayıda ışın halinde kırılmaksızın mükemmel bir şekilde yansır Yetkinleşmiş psişenin aynasına baktığımızda, Bilincin ışığı kendini görür. Yetkinleşmiş psişenin aynasına baktığımızda, Tanrı’dan başka bir şey görmeyiz.

Sophia Bilgelik Geleneği’nin, Boehme’nin (1575–1624) simya ilahiyatı üzerinde büyük bir etkisi olmuştur. Sophia, Boehme için Tanrı’nın istencinin aynasıydı. ‘Gökyüzü’nde ya da Dünya’da başlangıçta bu aynada tezahür etmeyen hiçbir şey yoktur.’

Tiziano nun ‘aynalı Venüs’ ü önemli bir inançsal metafor olan aynayı daha önce kullanmış olan eskilerin (Kargamış Baş Tanrıçası Kubaba’nın elinde ayna ve bir çift aslanla resmedilişi) oldukça tanıdık ve başarılı bir simgesel devamıdır.. Velasgez’in ünlü Venüs resmini müjdeler bu resim aynı zamanda. Sahnede yer alan melek figürü ve onun Venüs’e tuttuğu ayna resmin temasıdır.

Mitolojide Narkissos anlatısını da eklemek gerekli.

Pausanias, Narkissos’un, kendisine çok benzeyen bir ikiz kız kardeşi olduğunu söyler; ‘Her iki genç de çok güzeldiler. Genç kız öldü; onu çok seven Narkissos büyük acı duydu ve bir pınarın sularında kendini gördüğü gün önce kız kardeşi gördüğünü sandı ve bu, onun acısını teselli etti. Suda gördüğü aksin, kız kardeşi olmadığını pekâlâ bildiği halde, kalbinin acısına teselli bulmak için pınarların sularında kendini seyretmeyi alışkanlık haline getirdi.’ Mitoloji Sözlüğü- Pierre Grimal.

Bir diğerk Orfik mitte Dionysus, Titanlar tarafından parçalara ayrılır;

Genç tanrı Dionysus Girit adasında bir mağarada doğar doğmaz tahta çıkarılmıştır. Ama Titanlar dikkatini dağıtmak için eline ayna vermişler ve çocuk kendi imgesi ile büyülenince, Titanlar çocuğu parçalara ayırıp yemişler. Sadece tanrının kalbi kurtulmuş. Bu şu demektir; Dionysus aynada ki yansımalarını görünce bir anlamda bir kopyası oluşmuş ve aynanın içinde kaybolmuştur. Böylece evrene dağılmıştır. Orfik bilgelere göre bu, dünya nefsinin madde aracılığıyla bölündüğü ve dağıldığı anlamına gelir. Ama dünya ruhu bölünmeden ve maddeyle her temasından uzak, arınmış şekilde kalır.

Caravaggio (1598-99) ‘Narkissos’u göle bakarken (Resim 3.2.a.a.) resmetmiştir.

Sanatçının ‘Mecdeleli Meryem’in Dönüşümü’ iki kadın figüründen biri Marta diğeri Meryem’dir belli ki. Meryem’in elinde büyük bir aynayı tuttuğunu görürüz. Burada ayna doğru yolu kendi içinde bulma anlamında kullanılmış.

‘Suzanna banyoda’ Tintoretto (1565) imzalı bir anlatının tuvale dökülüştür. Bir ayağı suyun içerisinde diğerk ayağını ince beyaz bir örtü ile kurulamakta olan Suzanna’nın aynaya baktığı anı görürüz. O an gözetleniyordur da.

‘Vulcan’ın Venüs ve Mars’ı yakalayışı’ yine sanatçının içerisinde ayna kullanmayı tercih ettiği diğerk resmi. Ayna ile Vulcan’ı sırtından da görürüz.

3.2.b. Su ile Vaftiz

Işığı mükemmel şekilde yansıtmak için suların dindirilmesi ya da psişenin aynasının temizlenmesi ya da yanılısama perdesinin kaldırılması süreci olarak düşünülebilir.

Pneumatic inisiyasyon – ışık ile vaftiz- psişenin aynasında ki görünimleri aydınlatan Bilincin ışığı olduğumuzu fark etmektir.

Pagan inanışına göre kimliğimizin düzeyleri boyunca bize eşlik eden bir dizi elemental ‘vaftiz’ vardı. Bunlar dört elementle eşleştiriliyordu: Toprak, su, hava ve ateş. Sabit maddesellik toprak; sürekli değişen psişe su; görünmez bilinç hava ve her şeyin içinde enerji gibi saklı olan gizem ateş tarafından temsil edilir.



Resim 3.2.b.a.Andrea del Verrocchio
İsa'nın Vaftiz edilişi, 1475
Ahşap üzerine tempera, 177x 151 cm
Florence, Galleria delgi Uffizi

Hristiyan vaftizinde ise Yahya su ile olan vaftizi sunarken tasvir edilir. Bu psychic arınmanın temsilidir. Yahya şöyle diyerek İsa'nın başka iki inisiyasyon getireceğini açıklar.

'şimdi, metanoia gerçekleşsin diye sizi suda yıkıyorum, ama benden sonra gelecek olan kişi benden daha kuvvetli. Ben onun ayakkabılarını taşıyacak kadar büyük değilim. O, sizi kutsal pneuma' da ve ateşte yıkayacaktır.'

‘nefes’ anlamına gelen pneuma inisiyasyonu, hava ile olanı temsil eder. Ateş ile olanı ise Gnosis’in fark edilmesidir.

Fra Angelico (1441) ‘İsa’nın vaftiz edilişi’nde gökyüzü halka halka bulutlu ve ortasında güvercin vardır.

Verrochio ‘İsa’nın vaftiz Töreni’ (Resim 3.2.b.a.) İsa burada kayalık bir ortamda bulunur yerden ince bir suyun aktığını görürüz, Yahya elinde kâse ve su ile İsa’yı vaftiz eder. Beyaz bir güvercin tepesinde kanatlarını açmış ışık saçıyor ve biz gizemli iki elin bu güvercini bıraktığı anı gördüğümüzü biliriz.

İsa’nın Vaftizini Ghirlandaio’da (1486–1490) işlemiştir. Yukarıda baba figürü elinde güvercin -kutsal ruh – etrafında meleklerle gökyüzünde bulutların üzerindedir.

3.2.c. Lamba

‘tıpkı tek bir lambadan birçok lambanın yakılması, ama lambanın sönmemesi gibi, aynı şekilde Eros da yaratılan tüm varlıklara dağılmıştır, ama azalmamıştır.’

3.3. Meryem Kimliğiyle Kendini Devam Ettiren Analogiler

İtalyan Rönesans’ı sanatçısının Ana Tanrıçanın Meryem’e dönüşen ve değişen çehresini resimlerine alışlarına dair süreci aşağıda örnekleriyle inceleyeceğiz.

Antik dünyaya dönersek; Kudüs mezar kilisesinin topraklarında bir Venüs tapınağı kurulmuştur. Hadrian zamanından (İ.S. 135) Konstantin’in iktidarına kadar 325) iki yy. kadar zaman Golgotha’da, İsa’nın dirildiği yerde ve çarpmıha gerildiği kayada Venüs’ün bir heykeline tapılıyordu. Ve Beytullahim’deki doğum mağarasında Tammuz-Adonis’in ölüm ve dirilişi kutlanıyordu. Burası daha sonra Meryem söylencesinin ilk doğduğu yer oldu.

Mısır'da ise İsis 'ilk varoluş'u ve 'ilk annelik'i vurgulayan bir Tanrıça idi. Özellikle geç çağda güneşi doğuran büyük Gökyüzü tanrıçası olarak biliniyordu. Roma zamanından kalan sikkeler; İsis'i, Memphis'in (Kahire) bölge tanrıçası olarak gösteriyor. Orada ünlü 'çömlek kehaneti' ne göre, iyi zamanları getirecek biri olarak beklenen Horus sıfatlı bir kralın İsis tarafından atanacağı vurgulanıyor (daha sonra İsa Mesih için yorumlanan bir kehanettir bu).

'ben İsis'im, ben koruyorum! Ben Horus'un annesiyim'

Bu kült özellikle İskenderiye'nin İsa'dan önceki yüzyıllarda Akdeniz'in ekonomi ve düşün merkezine yükselmesinden faydalanmaya başlamıştı. 'İsis'e inananlar gemilerle Akdeniz çevresinde ki ülkelere gidiyorlardı. İ.Ö. 2. yy.ın sonundan beri İsis törenleri Helen bölgesinde, bir yüzyıl sonra da İtalya'da saptanmıştı. Böylece kült zamanla 'evrensel' olmaya başlamıştı. Hıristiyan krallar arasında bile İsis kültü yüzyıllar boyunca devam ettirdiler. Tanrıça Philae'de ki asıl tapınağında Kral Justinian İ.S. 535 te tapınağı kapattırıp rahipleri hapse attırana dek saygı görmüştü.

Özellikle Mısırlı Tanrıbilimcilerin İsis'in 'Tanrı doğuran' adını Meryem Ana'ya yönelik tapınmanın dogması olarak belirlemeleri söz konusudur.

3.3.1. Anne Ve Çocuk İmgesinin Biçimsel Uyarlanması

Afrodit oğlu Eros ile birlikte kimi zaman tıpkı Meryem'le oğluna öncelik eden Kubaba gibi betimlenirdi.

'Tanrı'nın Annesi'nin gerçek kutsal imgesi veya 'ikonası' olarak, kucağında çocuğunu taşıyan bir kadının herhangi güzel bir resmi değil, yüzyıllar süren bir geleneğin kutsadığı örnekler kabul edilebilirdi ancak.' Der Ernst H.Gombrich çocuk İsa ve Meryem'in imgeleştirilmesi ile ilgili olarak.

'taç ve asalı, ayaklarının altında Ay bulunan bir Gökyüzü Tanrıçası olarak bugüne kadar Hıristiyan dünyasının kilise ve alanlarını süsleyen bu imgeyi, bir kadın olarak da yorumlayabilirlerdi belki ama geniş kitle burada tanış oldukları

bir resim görüyordu. Ve erkeğin egemen olduğu Hıristiyanlık inancında dişilik ilkesinden yardım bekleyenler, Tanrısal Anne'ye çok eski bir dua ile dönüyorlardı.

‘insan soyuna yardım eden sen, felakette olanlara acı çekerken yumuşak bir annenin sevgisini gösteriyorsun!’

Rönesans resminde çok sayıda yapılmış Meryem ve çocuk İsa resimleri incelemeye değerdir. Bir taraftan ikonaların devamı nitelikleri ile geçmiş dünyanın biçimsel takipçisi sayılır bu çalışmalar.

Mısır Tanrıçası İsis ve oğlu Horus'un biçimsel geleneğinin Meryem ve Çocuk İsa betimlemelerinde devam ettiğini görüyoruz.

Raphael (3.3.1.a.) ‘Madonna di Foligno’; bu resimde Meryem’i gökyüzünde altın renginde büyük bir dolunayın ‘hale’ nin önünde çocuk İsa ile birlikte görürüz ayağı bulutlara basar şekilde başını sol tarafa eğmiş bastığı bulutun altında belli belirsiz oluşan gökkuşağı şehri kapsamaktadır.

Giotto'nun ikinci önemli fresk dizisi, 1305–1306 arasında Padova Arena Şapel de gerçekleştirdiği Meryem'in hayatına ait sahnelerdir. Bu fresklerde Meryemin yaşamı, İsa'nın yaşamı, mucizeler ve çektiği acılar anlatılır. Anıtsal bir şekilde ele alınan figürler, birbirleriyle ilişki içerisindedirler, bu dünyaya ait insanların doğal ifadeleri içerisinde tasvir edilmişlerdi. Ölü İsa ya Ağıt sahnesinde önde Meryem oğlunun cansız bedenine sarılmıştır, Mecdeleli Meryem ise İsa'nın ayaklarını tutmaktadır. İzleyiciye sırtı dönük olan iki figür, figür grubuna dairesel bir kompozisyon niteliği kazandırır.



Resim 3.3.1.a. Raphaello
Madonna di Foligno, 1512
Tual üzerine yağlıboya 320x 194 cm
Rome, Pinacoteca Vaticana

3.3.2. ÇİFT YÖNLÜLÜK ANALOJİSİNİ TEKRARLAYAN HİRİSTİYANLIK

‘İlk Hıristiyanlar da yaşamın kaynaklarını bir Ana ve Baba olarak tasvir ediyorlardı. İkilik dünyasında er ya da geç her şey karşıtına dönmelidir. Gün geceye dönüşür. Yaşayan şeyler ölürlür. İyi talih kötü talihe dönüşür. Öte yandan, kötü talih olarak görünen şey, daimi özümüzün edebi mutluluğunu keşfederek daha derin bir sevinç kaynağı bulmamızı esinler. Bize kötü olarak görünen şey, aslında sağlam bir sevgidir. Yaşamın görünürde ki kötülükleri kılık değiştirmiş olan İyidir.’ İsa ve Kayıp Tanrıça.

Sophia'nın ikili konumu, Valentincilik'te, üstün Sophia (ahlakı bozulmayan) ile 'küçük Sophia' ya da 'ölümün Sophia'sı' adlı düşmüş aşağı Sophia kavramlarını doğurmuştur.

‘orada ruh, göklerin Afrodit’idir; burada ise, fahişe olan ve halka ait olan Afrodit’tir. Yine de ruh daima bir Afrodit’tir. Bu, Afrodit’in doğumunu ve onunla birlikte doğan Eros’u anlatan mitin maksadıdır.’(Plotinus)

Ama Ambrasius’a göre Meryem arılığı sayesinde İsa’yı doğurmaya layık bulunmuştur. Sonrasında ona söylenen ‘hastalara yardım eder’, ‘azizlere görünür’ ve dünyanın dört bir yanından gelen çeşitli unvanlar ona tanrıya benzer nitelikler kazandırıyordu. Bu önlenemez görünen gelişmenin altında yerleşmiş dişil Ana Tanrıça inancının etkisi vardı ve bu nedenden dolayı bu durumun sınırlarını çizme zorunluluğu doğmuştu.

‘Meryem’in bedeni kutsaldı ama kendisi değil’

Hıristiyan bakışına göre Mecdeleli Meryem söylencesine de başımızı çevirmemiz ve kınamamız gerekli. Oysa O’nun bir fahişe olarak tasviri bir taraftan da arı ve saf Meryem’i başka bir vücutta ki cinsel arzu ile tamamlar. Birinin masumiyeti, diğerrinin kirlenmişliği vurgusunda Ekhidna metaforu olduğunu varsayalım.

Sfenks ve Hydra Khimaira'nın varyasyonlarıdır. Eski ahitte geçen mahlûklarda onun çeşitlemeleridir. Ekhidna ise ataerkil olarak tanınmaz hale getirilmiş, uysallaştırılmaya, evcilleştirilmeye çalışılmış bir Khimaira'dır. 'yarı bedeni bir genç kızdı onun / güzel yanakları ve gözleri fildir fildir/ yarı bedeniyle koskoca bir yılanı korkunç/ her yanı benek benek amansız bir yılan/ yerin derinliklerinde

kaybolan' Üçlü simge burada iki bölümlü bir dehşet imgesine yani dişi cinsin erkekler tarafından yenildikten sonra büründüğü görünümüdür. Burada yılan, akla dehşetli bir biçimde kafa tutuştur ve akıl üzerinde kuşkular yaratır. Aslında ataerkil aklın ikiye bölünmüşlüğüdür bu.

Ekhidna yansımasını başka bir tanrıça da da benzer şekilde takip edeceğiz; Antik çağda De-meter adı kökenbilimsel olarak Ge-meter sözcüğüyle açıklanıyordu. Ve (ge=toprak) toprak anaya uygun olarak gösteriliyordu. Tanrıça Demeter, Homeros'un şiirinde Girit kökenli olarak tanıtır kendini. İÖ 1500–1300 sıralarında Yunanistan'ın en eski gizil dinsel törenleri Demeter'e yapılırdı. Demeter tohum annesi olarak geçim kaynağı veriyor, ölmüş olanı toprağın kucağında çıkarıyordu. Gene Çatalhöyük'ten çıkarılan başı kopmuş bir şişman kadın heykelciğinin de karın bölgesine bir oyuk açılmış içine dikkatli bakıldığında bir cins tahıla benzer tohum tanesi de (bkn. Resim 2.1.a.) bereket kültü yorumunu desteklemektedir. Demeter kültüründe kaçırılan kızının peşinden yeryüzüne yaşlı kadın kılığında inen bir tanrıça görürüz. Yeraltına kaçırılan kızına her yılın yarısında kavuşabilen tanrıçanın kederiyle; bereketsizliği, toprağın hüznünü ve kışı açıklarken, kızına kavuştuğu mutluluk anını da ilkbaharda çiçeklenen doğayla açıklamış insanoğlu. Yaşamın sürekli devam eden değişim karakteri, özellikle anne kızın Demeter ve Kore-Persephone'nin ikiliğinde kabul ediliyor sayılıyordu. Dilsel olarak iki tanrıçayı kapsayan ve adlandıran ikili 'to theo'da ifade edilmişti. Yüzyıllar boyunca Eleusis, Demeterlerin kült yerinin merkezi sayılmıştı.

Minicius Felix'e göre, Tanrıça Persephone, Hades tarafından büyük bir mağaraya hapsedilmişti ve bu, kozmosa hapsedilen psişeyi temsil ediyordu. Mağara kozmosu temsil ediyor. Tanrıça nın iki görünüşü; İsa hikayesinde hem Bakire Meryem hem de kurtarılan fahişe Meryem- ki bunlar Sophia ve Achamoth'u temsil ederler- İsa'nın çarmıha gerildiği haçın dibinde resmedilirler. İsa iki Meryem i haç vasıtasıyla birleştirir. Bakire Meryem'e ' anne, bu senin çocuğun' der; diğerine ise 'bu, senin annen' der. O andan itibaren iki kadın aynı evi paylaşırlar. Demeter ve Persephone mitinde olduğu gibi, Tanrıça nın iki görünüşü de sonunda birleşir. İsa böylece şunu söyler ' Bitti' ve ölür.

Mantegna 'ölü İsa' 1480 tarihli bu çalışmada İsa'nın cansız bedeni izleyicinin göz hizasına bu denli yakın sunuluşu dışında el ve ayaklarda ki yara izleri

de ifadeyi artırır. Bunun dışında resmin sol tarafında yer alan Meryem ve Mecdeleli Meryem'in üzüntülü yüz ifadeleri dikkat çekicidir. Meryem genç ve güzel bir kadın değildir. Acısı, yüzünde ki kırışıklıklara yansıyan yaşlı bir kadındır.

Hıristiyan inancının eski kaynaklarında var olan peygamberin sevgilisi olarak bilinen Mecdeleli Meryem ile kadının özgür ve günahkâr ifade edilişi, 'bakire hamile kalma' vurgusunda ki Meryem Ana'ya eşlik eder.

Diodorus 'un sözlerini eklemeyelim.

'Osiris riti, Dionysus ritinin aynısıdır ve İsis riti de Demeter ritine çok benzer; sadece adlar değiştirilmiştir ve doğru olmayanların Hades'te cezalandırılması, Doğru olanların bahçeleri ve gerçekdışı kavramlar pek çoğu arasında hala geçerlidir-bunların tümü Mısır cenaze geleneklerinin taklidi olarak Orfeus tarafından getirilmiştir.'

'Üçlü Anna grubu'nda (Resim 3.3.2.a.) Leonardo da Vinci'nin çalışmasına bu bilgi ışığında tekrar bakarsak resmin bize neler anlattığını çözmemiz daha kolay olacak. Tam anlamıyla basit bir üçgen çerçeve içerisine alınabilecek şekilde düzenlenen resim oldukça sade bir kompozisyonudur. Arka planda sanatçının sfumato tekniği ile tasvir ettiği dağlık bir alan oldukça uzak ve sonsuzluk hissi verir biçimde bulunur. Konu Meryem, annesi ve çocuk İsa ve bir keçi üzerinedir. İç içe oturulmuş ve sıkışık ama rahatsızlık vermeyen bir kompozisyon kurmuştur sanatçı. Vasari'nin anlatımlarına göre bu resim Meryem'in Hizmetkârları Tarikatı'na bağlı keşişlerin ısmarladığı bir sunak resmidir. Resme dikkatle baktığımızda tüm figürlerin bir bedene aitmiş gibi görüldüğünü fark ederiz. Özellikle iki kadın formunun birbirine kaynaşmış oluşu dikkat çekicidir. Merkezde kadınlar var, sahnenin ortasındalar. Annesinin önünde eğilerek çocuk İsa'ya uzanan Meryem'in sağ kolu annesinin omzundan çıkar gibi görünüyor. Sanatçı böyle bir rastlantıyı fark etmeden yapmış olamaz. Bu iki figürün bedeni iki başlı tek bir figürü andırıyor.

Burada ki iki başlılığı Hıristiyan ikonolojisine takılmadan değerlendirelim. Biz gizem fikrinin iki yönlü olduğunu keşfetmiştik. Doğa ile bütünleşen kadın bedeninde ikiliğin diyalektik bir tartışmaya yol açması mümkündür. Sanatçı belki de bunu istemiştir. Olağanın dünyasından açıklanamazın dünyasına, genç olanın enerji coşku duyusundan yaşlı olanın hâkim duruşuna, bilgelikle toyluğa değin bir çift yönlülüktür bu. Adeta doğanın bir tarifidir bu.

Gündüz ile gece ve kış ile bahar gibidir. Sanki biri başlayınca biri biter; aynı yaşam gibi; Ölüm ve yaşamın karşıtlığı gibi, yerüstü ve yeraltı dünyası gibi, masumiyet ve şehvet gibi.

Leonardo'nun üçlü Anna grubuna benzer bir pastel çalışması da Meryem çocuk İsa Anna ve vaftizci John'da dört figür, kompleks bir grup oluşturulmaktadır. Pastelle eskiz olarak hazırlanmış büyük boyutlu bir çalışmadır. Bu bir eskizdir herhalde. En önde oturan Meryem sağ omzu hizasında yer alan çocuk İsa'yı tutmak üzere kıvrılarak bir hareket yapmaktadır. Bu sefer Yahya resmedilmiştir ve İsa onu vaftiz eder. Anna bu resimde de Meryem ile aynı vücuttan çıkar bir iki başlı görünüm oluşturur. Anna'nın henüz tamamlanmamış eli gökyüzünü gösterir gibidir. Elin arkasında karalanmış bir dağ görüntüsü seçilir. 1495 tarihli bu çalışma diğer çalışmanın öncesi gibi. Ama sanatçını içine sinmemiş olmalı. Fakat daha sonra çalışma esas halini alır.

3.3.3. TANRIÇA'YI TEMSİL EDEN SOL TARAF

Pagan mitolojisinde, Tanrı-insan sağda ki kurtuluş yoluna, tanrıça ise solda ki reenkarnasyon yoluna nezaret ediyordu. Tamamen aynı motifleri Hıristiyan mitolojisinde de görürüz. İsa, Babanın sağında oturur ve sağda ki kurtuluş yolunu temsil eder. Hıristiyan tanrıça ise 'sol tarafın Dişi kişisi' olarak bilinir ve mağaraya geri giden solda ki yolu temsil eder. Kozmosun mağarasında tanrı-insanı doğuran Bakire Meryem, reenkarnasyon sürecini- yer altı dünyasına doğru olan 'aşağıya doğru giden yol'u temsil eder.

Günümüze kadar gelen süreçte ise radikal düşüncelere *sol* kanat, mantıksız düşüncelere *sol* beyin denildi.

Rönesans'ın birçok dini içerikli resminde sembolik olarak eski tanrıça kültüne ait olduğunu bildiğimiz imgeler resimlerde sol köşelere yerleştirilmiştir.

Ghirlandaio'nun bir çalışması olan 'Meryem'e Tapınma' resminde sol üst köşede altın renkli bir disk ve içerisinde bir figür görülür. Yine aynı sanatçının 1480 tarihli 'Son Akşam Yemeği'nde uzun bir masada oturan İsa ve havarilerini sahne içerisinde her zaman resmedildikleri gibi buluruz bu uzun ve yatay

dikdörtgenin iki ucunda pencere vardır sol pencerenin önünde kanatları kapalı bir tavus kuşu tünemiştir. Sol köşede altta ise bir vazo içerisinde güller vardır.

Carlo Crivelli ‘Meryem’e müjde’ (Resim 3.3.3.a.) resminde mimari bütünlüğe oldukça hâkimdir. Resmin sol kısmında kapısı açık bir mekânın içinde bulunan Meryem tüm sol alanı dışisel sembollerle bezemiş olduğu güçlü bir kült imgesidir artık. Meryem’e asıl müjde gökyüzünden bir ışıkla inmektedir. Çok sayıda sembol içeren nesnelere dikkati ana konudan dağıtmaktadır. Bu nesnelere arasında geçmişte tanrıçanın sembolleri olan tavus kuşu ve güvercinler ve kapının dışında elma vardır. Sol üst yarıda bir doğu kilimi ve üzerinde desenler en ortasında ise sekiz köşeli yıldız şeklini dahi görebiliriz.

Mona Lisa’nın bildiği gizemli şeyin bizden kaçırılan gülümsemesi ise Ermiş Hanna’nın ve Meryem’in gülümsemeleriyle bağlantılıdır. Leonardo’nun bu eseri ondan özel bir ilgi görüyordu zamanında. Gittiği her yere bu tablo ile gider ve soranlara dışı güzelliğinin en yüce ifadesinden ayrılmanın ona zor geldiğini söylerdi. Bazı kaynaklarda kendi yüzü ile benzerlikleri bulunduğu söylenir karşılaştırmalar sonucu. Yüzünün arkasında manzarada birbirine denk düşmeyen bir fon dağılımı göze çarpar. Sol tarafta ki kır görüntüsünü aşağıda tutarak sağ tarafta olduğundan daha büyük görünmesini sağlayan Leonardo sol ile sembolize edilen dişilik simgesine de bir gönderme yapar böylece.

‘Son Yargılanma’ (1302–05) Giotto’nun bu resminde kalabalığın ortasında oval bir form içinde İsa oturmaktadır. Etrafında kanatlı melekler görünür. Yargılanması bitip cehenneme gitmesine karar verilenleri solda işkenceler içinde görürüz.

3.3.4. GEÇİMİN ÖREREK SAĞLANMASI ÜZERİNE ANALOJİLER

Başlangıçta her kişinin ayrı bir Moira’sı vardı. Bu soyutlama giderek hızla bir tanrısal varlık görünümü aldı, belli bir kişiliğe sahip olmayan Moira Kader kadar katıdır. Ve kimse onu engelleyemez. Tanrıların bile dünya düzenini tehlikeye atmadan bozamayacakları bir yasayı temsil ederler. Homeros destanlarından sonra her ölümünün doğumdan ölümüne kadar bütün hayat süresini, bir iplik vasıtasıyla

belirleyen üç kız kardeşler fikri geliştirdi. Bu üç kız kardeşin birincisi ömür ipliğini eğiriyor, ikincisi yumak yapıyor, üçüncüsü de o kişinin ömrü sona erdiğinde kesiyordu.

Roma da Kader tanrıları; Yunanlıların Moiralarıyla özdeşleşerek yavaş yavaş onların niteliklerini almışlar. Parkalar denilen bu üç kız kardeş, insanların ömrüne istedikleri uzunluğu veren iplik eğiricileri olarak tasvir edilirler.

‘Bakire Meryem’in geçimini örerek sağlaması bir Hıristiyan geleneği idi. O, nezaretçisi olduğu kozmosun mağarasına Hıristiyan kahraman figürü İsa’yı enkarne olmaya göndererek onun kaderini ören bakire Tanrıça’yı temsil eder.’ İsa ve Kayıp Tanrıça. A.g.e. sy:

Meryem ve İğ; Leonardo’nun bu çalışması, haça benzemesi nedeniyle İğ, İsa’nın gelecekteki çilesini simgeler. Meryem çocuğu bu İğden ayırmak ister gibi sol elini onun vücuduna dolamıştır.

3.3.5. ÇOBAN

Hermes çobanların hamisiydi ve çoğu kez omzunda kuzu taşıyor halde temsil edilirdi. Tanrısal habercilik alameti olan altın asas ve ayaklarında kanatlı sandallarla da anlatılırdı.

Antik Mısırlı Tanrı-insan Osiris de, ayaklarında kanatlı sandalet yoktu ama ‘beyaz yıldızların çobanı’ olarak bilinirdi. Onun misyonu, bedenle özdeşleşim içinde hapsolmuş kıvılcımları kurtarmak, ebedi bir yıldız tarafından sembolize edilen hakiki melekse, tanrısal varlığımızı hatırlatmaktı.

İsa’da Osiris gibi ‘beyaz yıldızların çobanı’ olarak bilinirdi. Onun kaderinde insanlığın kurtarıcısı olmak vardı.

‘İsa’nın kendisi için ‘ben iyi bir çobanım, koyunlarım uğruna canımı veririm’ demesi de Dumuzi’nin çobanlığını çağırıyor. O’nun ‘Allahın Oğlu’ olması Sümer inanişından kaynaklanıyor.’(Muazzez İlmiye Çığ- Bereket Kültü ve Mabet Fahişeliği)

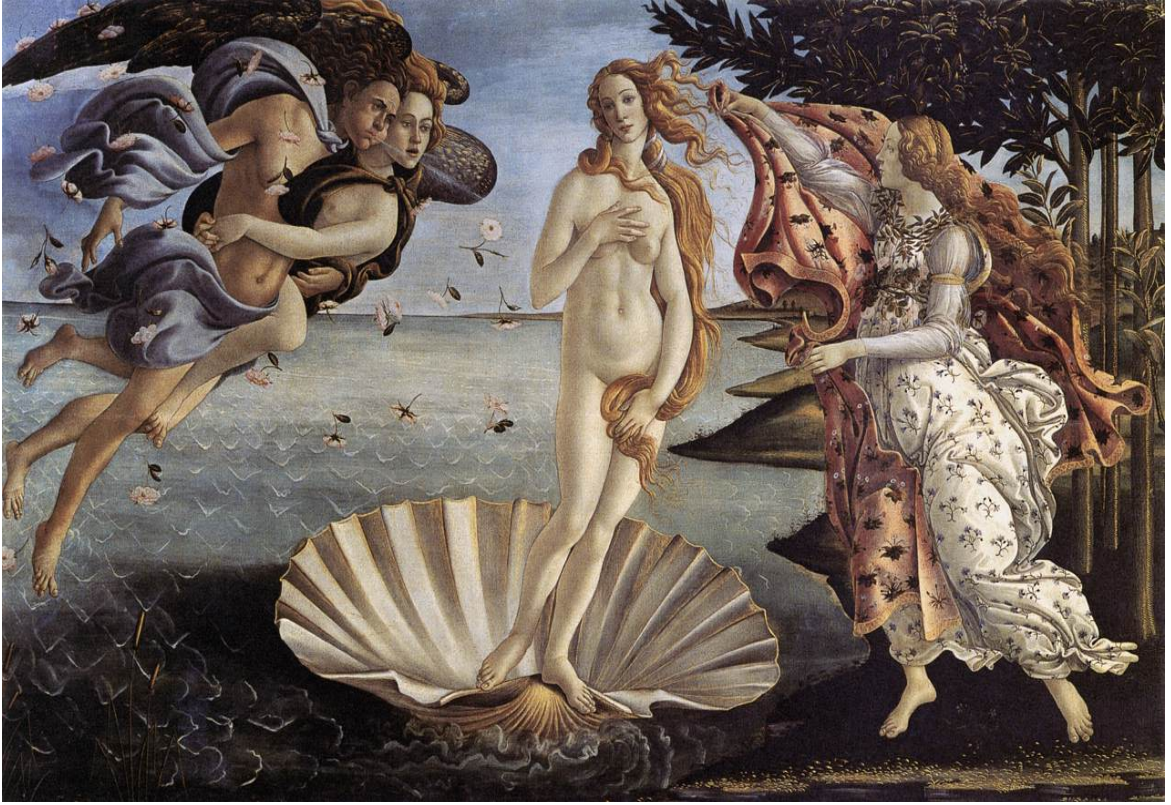
Leonardo’nun ‘üçlü Anna’sında (bkn. Resim 3.3.2.a.) bulunan keçinin vaftizci Yahya olarak tanımlandığını biliyoruz. Fakat kült içerisinde keçi motifi

doğurganlığı ve cinselliği anlatır. Keçi motifi ile ilgili başka bir bilgi de verelim. Konuya parantez açarsak; çoban ve sürülerin tanrısı olarak yarı insan yarı keçi olarak tasvir edilen Pan çok büyük seks gücüne sahip bir tanrıdır. Doğduktan sonra bütün tanrıları eğlendiren ve Pan bu nedenle 'bütün' anlamına gelen adını alır. Daha sonra mitograflar ve filozoflar bu tanrıda Evren'in Bütün'ün tecessümünü gördüler. Parantezi kapatalım ve çocuk İsa ile keçinin de iç içe girdiği bu kaynaşma sırasında Pan'a gönderme yaparsak Meryem eğilerek çocuk İsa'yı tutarken elinde tuttuğu aslında bu bütünlük duygusu evreni kapsamayı işaret eder. Leonardo eğer keçiyi yalnızca bereket ve doğurganlığın bir ifadesi olarak kullandıysa bu da Tanrıça'nın vasıflarından biridir.

3.4. MİTOLOJİK KONULU ALEGORİK ANALOJİLER

Floransa' da yaratıcılığın ve yeni yaşam tarzının sembolünün çıplak kadın figürü olduğu gibi, henüz tuhaf bir deha olan Rönesans'ın önemli sanatçısı Leonardo 1504 ve 1506 arasında üç desenini 'Leda ve Kuğu' için oluşturmuştu. İlk bakışta bu çalışma sanatçının tarzına uyar görünmüyor. Leonardo klasik mitoloji tarafından hareket etmemiştir, neo-Platonizm fanatikleriyle birlikte olabilecek kadar sabırlı değildi, yalnızca klasik nünün elde ettiği vücudun geometrik uyumunun peşindeydi. 1504 yılı dolaylarında Leonardo bilimsel bir üretim sürecine girer, onun sorularına eşlik eden kılı kırk yaran enfes desenler; bu anatomik çizimlerin yanında Leda'nın ilk skecini yapar. Leonardo'nun günümüze ulaşan Leda eskizlerinden kanıtlarla edindiğimiz tahminlere göre şüphesiz Leda'yı alegorik bir eser olarak tasarlamıştı. Yaratıcı bir duruş icat etmişti, vücudun bazı kısımlarında ki vurgular

Cnidian Venüs'ü ve ondan gelenleri içeriyordu, fakat Leonardo öyle bir yolunu bulmuştu ki, aynı hareketle hareketi daha iyi gözler önüne sermişti ve kol ve göğse oryantal bir önem kazandırmıştı. Burada Leda önden görünüşü ile erotik bir etki verir. Kuğu şeklinde ki Zeus'un Leda'yı kanatları arasına alışı ve mekânda kullandığı su kamışlarıyla (erkeklik organını simgeler) bu erotik nitelik pekiştirilir.



Resim 3.4.a. Botticelli
 Venüs'ün Doğuşu, 1485
 Tual üzerine tempera , 172,5x 278,5 cm
 Florence , Galleria degli Uffizi

Bir diğerk mitolojik anlatıya geçerse; coğrafi kökeni olduğu gibi, Afrodit'in mitolojik kökeni de karışık görünür. Anlatımların ilkinde göre Venüs(Afrodit) Zeus ve yer tanrıçası Dione'nin kızı olarak kabul edilir. Çok büyük bir yumurtanın gökten Fırat nehrine düşerek balıkların onu kıyıya getirmesi ve güvercinlerin kuluçkaya yatarak Suriyeli tanrıça Venüs ün doğuşu anlatılır. Aynı zamanda gökyüzü ve yeryüzünün birleşiminden olan bir çocuktur. Köpükten doğan tanrıça dört yüzyıl kadar sonra midyeden doğan oldu ve bu ad ona Venüs'ü (Afrodit) sanat tarihinde de ölümsüz yapan biçimini verdi. İki parça açılıyor ve tanrıçanın içinde diz çöktüğü, hazır çıplak ve taze ışıldayan sabah çiyi denizin dalgalarını aşarcasına görülmesini sağlıyor.

Venus'ün Doğuşu; Botticelli (Resim 3.4.a.) tarafından 1485 tarihinde yapıldı. Simgesel anlamlarla dolu olan bu eserin, anlamların açıklanması açısından hayli değişik ve tartışmalı olduğunu söylemek gerekli. Esere kaynak olanın, büyük ihtimalle Latin ozanı Ovidius olduğu söyleniyor. Afrodit, bir kavkı içinde, deniz suyundan doğarken görülüyor. Kimileri bunu, batı rüzgârı Zephyros, Zephros'un sevgilisi bahar tanrıçası Khloris tarafından itilerek Sicilya kıyılarına veya Portovenere 'ye çıkan bir Aphrodite olarak yorumlarken, daha inanılır başka yorumculara göre, bu eserde de Yeni-Platoncu bir anlam aramak gerekir. Bu nedenle, Venus'ün deniz suyundan doğuşu efsanesi, aynı zamanda bir Hıristiyan düşüncesini de simgelemektedir yani; ruhun vaftiz suyundan doğuşunu. Venus'ün çıplaklığı, fiziksel bir güzellikten çok, ruhsal güzelliği yansıtmakta ve yalınlık, apaklık, sadelik anlamı taşımaktadır. Dolayısıyla Venus, Doğa'nın (hava, su, toprak) doğurduğu bir Humanitas olmaktadır. Solda kuzey rüzgârı Boreas ile yeller yöneticisi Aiolos(veya Zephros ile Khloris) üfürükleriyle deniz suyunu dalgalandırıyorlar. Sağda bir peri (veya Hora) çiçek açmış bir örtüyle Venus'ü karşılıyor. Bu örtü ise, doğanın bitki ve çiçeklerden oluşan görünümünü çağrıştırıyor. Oldukça yalın bir kompozisyon örneğidir. Üçgen çatıya uygun olan kuruluş şemasının merkezinde bulunan Venus, hafifçe kıvrılan duruşuyla, resmin sağ ve solunda ki figürlerin hareketlerini dengelemektedir. Bu özellikler, o dönem için, insan bedeninin-hareketli haliyle- ne kadar anlatımcı bir yapıya sahip olacağına kanıtları olmuştur. Klasik mitolojiden alınmış bir konunun görsel temsili olan resim Rönesans da hümanist düşüncenin dinsel düşünce karşısında olumlu yükselişinin görsel güzellikten çok ruhsal güzelliğin vurgulanışıdır. Özellikle ululuk genç kadın figürüne meleğimsi kutsal bir hal yükler. Bu anlatımı da saçlara ve kumaşlara dağıttığı rüzgârımsı uçuşma haliyle belirginleştirmiştir. Bu figür Botticelli'nin çizginin güzelliği uğruna oranlarını bozmaktan çekinmediği ideal güzel anlayışının yansımasıdır. Figürün Medici ailesinin koleksiyonunda ki bir antik tanrıça heykelinin yorumu olduğu söylenmektedir. Boynunun doğal olmayan uzunluğunun, sarkan omuzlarının, sol kolu vücuda bağlayan garip yöntemin farkına bile varmıyoruz; çizgi zarifliğini elde etmek için Botticelli'nin doğaya karşı özgürce davranışı çizginin uyumunu ve güzelliğini çoğaltıyor, bu özgürlük Afroditin sanki gökyüzünün armağanıymış gibi resmin sol tarafında ki rüzgârları simgeleyen figürler tarafından sürükleniş söz

konusu. Yunan mitolojisindeki Venüs eserde anlaşılabilir ve tanrısal bir âlemden çıkarak gerçek hayata sürüklenmiştir. Gerçek insan boyutunda, erotik ve zarif doğallık içinde ki bu ilk anıtsal çıplak kadın, klasik dönem sonrası sanatına hakim olacaktır. Resme damgasını vuran bu muhteşem vücut, Gotik'in bedensiz sanatına karşı güçlü bir meydan okuma anlamına gelir. Karaya vuran bu güzel aynı zamanda Rönesans'ın en büyük hayalini yani 'insanın Antik Çağ'ın küllerinden yeniden doğuşu' nu simgeler.

Tintoretto 'saman yolunun kökeni' (1575–1580) isimli yapıtında mitolojik bir anlatıdan yararlanmıştır. Bu betimlemeyi yaparken çeşitli sembollerden yararlanmıştır. İki tavus kuşu, bir kartal, bulutlar, meşale ve zıpkın tutan bebek melek gibi birçok mitsel simge kullanmıştır sanatçı.

4. ANATANRIÇA KÜLTÜ ÇIKIŞLI METAFORLAR

Tanrıçanın yaratılış öyküsü; aynı zamanda insanoğlunun öyküsüne de dönüşen yanı sıra, insanın bilinmez anlamlandırma çabasıyla oluşan soyutlamalar ve onları kişileştirme bilincine vurgu yapar. İnsan bu yanı sıra diğer yaratıklardan ayrılır. Benzer anlamlar, yan anlamlar üretme becerisine sahiptir insan. Anlatılmak istenen şeyi başka bir şekilde görsel, işitsel ve duygusal temsil sistemleri kullanılarak aktarır, yorum katmaya çalışır doğaya. Ve bu karşı-aktarım, temsil edilemeyeceğine temsili bir şekil verebilir. 'Her gösterge kendisinden başka bir şeye işaret ettiği zaman ona metafor denir.' metafor oluştuğu anda yan anlamlar almaya, alt metinler belirlemeye başlar. Ve önümüze yeni ufuklar açar, metaforlarla düşünmenin özelliği budur.

Metaforu Türkçeye çevirmeye kalktığımızda, eğretileme, istiare, bir de 'öte işaret' aslında bir nesnenin öteki olarak kendini işaret etmesi gibi bir anlamla karşımıza çıkar. Yunanca kelime karşılığı 'transfer' dir. Ortaya çıkan bu aktarımın önemli gereksinimlere dönük olduğunu gözlemlediğimiz tanrıça inancının şekillenmesi insanın tarih öncesi çağlardan süregelip şekil değişimlerine uğrayarak soluğunu kadın cinsiyeti üzerinde hep hissettirmiştir. Kadın sorunsalına dönüşmesi kaçınılmaz olan bu diş imgesi ilk çağlarda doğurganlık, hayat verme besin verme duyguları ile ifade edilirdi.

4.1. TOPRAK

Yeryüzü, üzerinde görülebilir şeyler ve altında karanlık toprağın rahmi ile, tüm canlıları doğuran ama aynı zamanda onların geri dönmek zorunda olduğu bir gömüttür de. Kazılar sonucu ortaya çıkan hoker biçimli (ana rahminde imiş gibi) iskeletler, mezarlarıyla bu kültün bir parçasıdır.

Çıplaklığın çokça kullanıldığı diğer antik çağ konuları arasında ‘üç güzeller’ ve ‘Paris’in seçimi’ de vardır.

Doğa içinde kadın formunu Piero di Cosimo’nun iki yatay çalışmasında inceleyebiliriz. Önce ‘Procris’in Ölümü’ çalışmasına bakalım. Yatay bir tabiat arka plana oldukça tekinsiz bir hal verir, köpeği başında bekleyen Procris boylu boyunca uzanır yarı çıplaktır. Doğaya ait olduğunu hissetmeyiz bu kadın bedeninin. Yanı başında duran kocası Cephalos tarafından yanlışlıkla avlanırken vurularak öldürülmüştür. Erkeğin doğaya daha ait olduğunu hissedebiliriz.

Palma Vecchio’da doğa ve kadını mitolojik bir anlatıda işlemiş. Onun çalışması Diana’yı yıkanırken yardımcıları ile kalabalık içinde gösterir. Palma, geri planda yalnız eli görünen Kalipso’yu göstermekle resme bir anlık baktığımız izlenimini verir. Birazdan burada bir şeyler yaşanacaktır.

Correggio’nun resimlerine çoktan yansımış olan Zeus’un çeşitli şekillerde görünerek, masum ölümlü güzellere sahip oluşunda, birazda artık kadının edilgen bırakılışının hikâyesi okunabilir. Corregio’nun kadınları çıplaklıklarından utanmazlar çünkü Zeus onlara kendini göstermez ‘Zeus ve İo’da bulut şeklinde İo’yu baştan çıkararak Tanrı onu kavramıştır. İo kendini adeta doğanın ellerine bırakmıştır. Sırtı bize dönüktür. Bir kumaş sarkmaktadır altından beyaz renkli. Bu beyaz rengin aynı şekilde saflığın simgesi olduğunu düşünebiliriz. ‘Zeus ve Antiope’ ise henüz Antiope’nin hiçbir şeyden habersiz sere serpe uzanmış bir anının resmidir. Zeus arkadan sessiz olmaya çalışarak yanaşmak üzeredir. Oku yanındadır Antiope’nin ama duruşu kendinden geçiş anı olarak görünür. Bu resimlerde kadının eski kültte ki gibi yine doğa içerisinde onun bir parçası imiş gibi betimlendiğine tanık oluruz. Bu doğa-kadın benzetmesini önce ki dönemlerden biliyoruz. Oysa şimdi dikkate değer durum; artık doğanın hâkimi değil bir anlık gaflet anında bulunan edilgen figürler halinde bulunuşlarının farklılığındadır. Leda ve Kuğu’da kayaların üzerinde oturmuş

çıplak Leda'nın beyaz kuğu kılığında ki Zeus yanındadır. Arkada ağaçlar vardır. Resim ortadan ayrılır gibi sağ arka planda melekler sol arkada ise çıplak iki figür ve onlara havlu tutan iki giyinik figür daha vardır. Adeta ön tarafta olanlar ile ilgili değildir.

Giorgione'nin doğa içinde çıplak kadın figürlerinde olağanüstü hal yoktur. Tabiatüstü değildir. Çıplak oluşlarında bir erotizm yoktur. Concert Champetre'de kadınlardan biri elindeki şişeye su doldurmaktadır. Diğeri ise elinde flütle bir çeşit saz çalan çobanlara eşlik etmektedir.

Giorgione, 'Fırtına' adlı gizemli bir eser yapmıştır. Resmin sağ tarafında yeşillikler içerisinde oturmuş anne, çocuğunu emzirmektedir. Solda ise sağ elinde değnek tutan genç bir erkek figürü ona bakmaktadır. Resmin ortasından iki figürü birbirinden ayıran bir dere geçmekte, arka planda ise mimari ve doğa kaplamaktadır. Bulutlu bir gökyüzü, bir fırtınanın yaklaşmakta olduğu hissini vermektedir. Figürlerin ilişkisi belli değildir. Kadın Meryem ise, erkek çoban olabilir çoban da İsa'yı temsil etmektedir. Eğer dinsel konu ise Meryem ve çocuk İsa'nın sunumu cüretkârlık örneğidir. Varsayımlar türetilir. Ancak X-Ray ışınlarına tutulduğunda erkek figürünün yerinde daha önce bir nü olduğu görüldü. Bu nedenle yerleştirme biçimi son derece keyfi de olabilir.

Giorgione'nin mitolojik resminde ise; çimlerin üzerinde yatmış figürü ile biz klasik Venedik nü'sünün onun tarafından bulunduğunu söyleyebiliriz. Avrupa resim sanatında Dresden Venüs'ünün yeri antik heykel ki gibidir. Figürün pozu öyle tatmin edici memnurluk vericidir ki yüzyıllarca büyük ustalar aynı konunun benzer varyasyonlarını işlemişlerdir. İçlerinden Titian'ın 'Urbino Venüs'ü adıyla bilinen çalışması kendisinden öncekinden ünlü olmuştur. Giorgione' nin eserinin heyecanı bize diğer sanatçıları da şaşırtarak ulaştır. Giorgione 'uyuyan Venüs'de mitolojik bir konu ele alarak nü konusu gündeme getirmiştir. Tanrıça tuhaf bir zarafetin açıkça belirmediği ana konudur 'Dresden Venüs'ünde. Ön planda zemine serili kumaşlar üzerine uzanmış güzellik tanrıçası Venüs, arka planda ise geniş ufuklu bir manzara yer almaktadır. Resmin sol tarafında Venüs'ün baş tarafını sınırlayan doğa kesiti yer almaktadır. Venüs doğa içerisine yerleştirilmiş gözleri kapalıdır, izleyici ile iletişime girmez. Onun Venüs'ü ritimden yoksun ağır ciddiyet taşır, yüklü bir antik dünyada eşit derece büyük önemleri.

Venedik’de tanrıça Venüs somut elle tutulur, ortamı kısa çimlerde, zengin ağaç yapraklarında bulmuştu. Ve bu doğal Venüs orijinal ve esin veren Giorgione’ nin eseri olarak yüzyıllarca takip edilmiştir.

Tiziano nun Urbino Venüs’ü ustası Giorgione nin uyuyan Venüs’üne bir göndermedir. Bu resimde Venüs bir iç mekândadır. Ve gözlerini izleyiciye doğrultmuştur, başının arkasında bir perde vardır. Bu Venüs ustasının doğa içerisinde mitolojik karaktere daha yaklaşmış resmine karşın yüzüğü bileziği, arkada sandığı yerleştiren hizmetçisiyle bir kentsoylu hanımefendiyi çağrıştırmaktadır.

Raphael’in ‘La Fornarina’ da oluşturduğu (Resim 4.1.a.) çıplak figür, son derece yumuşak bir etki verir. Çıplaklıkta erotik bir etki görülmez. Doğallık içinde bir ilahi çıplak vardır.

4.1.1. DAĞ VE KAYA

Kybele (Resim 4.1.1.a.) bir dağ tanrıçasıdır. Dağ üzerinde huni ya da konik biçiminde bir taş ya da bir yapı ile temsil edilirdi. Adlarının üçü dağ adlarıdır. Ana İdeia, Sipyrene, Dindymene. Koni, huni, köşe ve aynı zamanda da çam kozalağı demektir. Cevat Şakir Kabaağaçlı'nın Anadolu Tanrıları adlı kitabından;

"Kybele ile üç köşeli Grek delta harfinin arasında bir ilişki görmekten kendimi alıkoyamıyorum. Elif ya da alfa harfinin, hiyerogliflerde, öküz ya da Apis'in başından alındığı gibi, delta harfi de başlangıçta Kybele'yi simgeleyen bir belirtiden alınma olabilir.....Girit'te bulunan bu şekil dağ olabilir. Daha yukarıda, ana tanrıçaların stilize heykellerinde ki üç köşeli doğurucu yerlerine büyük bir şiddet verildiğini yazmıştık...Örneğin aslında öküz olan alfa, tepetaklak A şeklinde boynuzlarının üzerinde durmaktadır. Bu şekil hem doğurucu, dışarıya çıkartıcı kapı, hem de konik dağ anlamına gelen fallik bir belirti olabilir."

Leonardo nun son akşam yemeğini incelersek; İsa mesihin sağında diğer resimleri anımsatır şekilde İsa'nın aynada yansıması gibi bir duruş sergileyen, kızıl saçlı narin yüz hatlarına sahip göğüs çıkıntıları elbisesinin altından belli olan bir figürü görürüz. Resmin son görünümü ancak fresk Da Vinci nin boyadığı alt katmanlara kadar çıkarılıp beceriksiz restorasyon öncesinde ki gerçek haline

ulaşılınca çıktı ortaya. Mesih ile bu figür kalça kısmından birleşmiş geriye doğru eşit biçimde yaslanmaları sonucu da aralarında ki boşlukta şekil olarak; kadın rahminin de sembolü olan aynı zamanda Hıristiyanlıkta kutsal kâse sembolü olan ters V oluşuyordu. İki figürü çizgisel bir kompozisyon olarak algılasak ise M harfi göze çarpıyordu. Tüm bunlar olası bir sembol oyunudur. Ama zaten kilise ile inanç düzeyinde anlaşmamış olan Leonardo'nun aldığı kilise siparişlerinde bile kendini ifade etmenin yolunu Rönesans anlayışına uygun bir biçimde sergilediğini biliyoruz.



Resim 4.1.1.a. Tanrıça Kibele

Şimdi Leonardo'nun üçgen biçimli kompozisyonunda kayalık betimlemesini kullanımına bakalım. 'Kayalıklar Madonnası' çalışmasında bu mihrap resminin tam ortasında Meryem'i yerleştirmiştir. Aralarından garip bir ışık sızan kayalıklarla çevrilmiş bir mağaranın içinde diz çökmüş öne doğru eğilmiş. Dört parçalı bir resimdir. Kayalıklar Madonnası her iki özgün örneğinde de kayalık zemin resmin hemen en önünde apansızın kesilir böylece anlaşılır ki burası kuytu bir köşedir. Tanrının anası 'insan elini oymadığı bir kaya' olarak görüldü günahsız gebeliği ile arkada görünen kayalıklarla doğrudan bağlantısı kurulmuş olur. Bu kayalık ortam güvenli bir sığınağında simgesi olarak yorumlanabilir.

Kibele'nin kutsal yerleri dağlar ve taşlar olarak düşünüldüğü için kimi yerlere simgesel tahtlar konuluyor. Tanrıça İsis'in adı ise; resim yazı olarak 'dişilik eki'ne sahip yüksek bir taht işareti biçiminde ifade ediliyordu. Bu yazım biçimi 5. Hanedandan Yunan-Roma devrine kadar aynı kaldı.

Pesaro Madonnası'nda tahtta Meryem ve çocuk İsa betimlenir. Diğer kompozisyonlardan farklı olarak artık seyirlik imgeler olmaktan çıkmışlardır. Resme bakan da izleyen olmaktan çıkarak adeta resme dahil olmaktadır. Tahtın hemen arkasında anıtsal bir sütun yer alır gökyüzüne açılan bir kapı gibidir.

Giotto nun 'Oturan Meryem' panosunda ise birkaç basamakla yükseltilmiş tahtta oturan Meryem ve çocuk İsa vardır. Sade ve dünyevi nitelikli bir çalışmadır diğer çağdaşlarının din konulu çalışmalarına göre.

4.1.2. MAĞARA

Mağara motifi, antik dünyada popülerdi. Bu motif, şu anda içinde ruhsal olarak ölü bir şekilde yaşadığımız maddi kozmos olan yeraltı dünyasını simgeler. Hem rahmi hem de mezarı simgeler.

Orfik mitlere göre, Dionysus, bir mağarada doğmuş ve burada hemen, Dünya'nın Kralı olarak tahta çıkarılmıştı. Mitras da aynı şekilde bir mağarada doğmuştu, yeraltında ki Mitraik mabetler 'Dünya Mağarası'nın bir imgesi olarak yapılıyorlardı. Mağaranın bu dünyanın sembolü olduğuna dair tez aynı şekilde Platon ve Empedocles'in anlatımlarında da buluruz.

Minicius Felix'e göre, Tanrıça Persephone, Hades tarafından büyük bir mağaraya hapsedilmişti ve bu, kozmosa hapsedilen psişeyi temsil ediyordu.

İsa'yı bir mağarada doğuran Bakire Meryem imgesi, antik insanlar tarafından, kozmos mağarasının girişinde oturmuş bir şekilde fiziksel bedenlere psişeler yollarken tasvir edilen Bakire Adalet Tanrıçası'na mitsel bir anıştırma olarak görülmüş olmalıdır.

4.2. GÖKYÜZÜ

Paganlar 'gökleri' bir örtü ya da goblen olarak düşünüyorlardı. Pagan mitinde, Tanrıça Persephone, gökyüzünü bir goblen gibi dokuyordu. Gökyüzü, antik insanlar tarafından bir örtü olarak adlandırılıyordu. 'Sophia, insanlığı, yukarıda ki şeylerden ayıran bir örtüye benzer.

Çin'de ise denizde yol alan bütün gemilerde kamaralarda Gökyüzü Tanrıçasının resmi asılır ve ayrıca kâğıttan yapılmış üç muska gemide saklanırdı. Bir tehlike anında sırayla yakılırlardı. Birincisinde Tanrıça taç ve asayla; ikincisinde alışılmış giysiler içinde bir bakire olarak; üçüncüsünde ise açık saçlı, yalınayak elinde bir kılıçla ayakta resmedilirdi. Sıkça tanrıçanın gökyüzünde bulutların üzerinde ayakta elinde ki kılıçla rüzgârı parçalarken görüldüğü söyleniyordu.

4.2.1. AY

Ay'a atfedilen dişlilik, ayın rüya deneyimlediğimiz, korunmasızlığımızı hissettirdiği karanlıkla korkutucu ve aynı zamanda merak uyandıran gizemi, cinsellik ve sihir, büyü ile ana tanrıça kültürünün ilişkilendirilmesini sağlamıştır. Pagan toplumların çok tanrılı dini yapısı var olan her şeye kutsallık atfeden ve ilahi sayan panteist görüşle her şeyin ilahi olanla bizzat aynı özü paylaştığı ve bahsedilen özün varlığı yine ilahi olana tabi tuttuğu pananteist görüşü içinde barındırır. Birey hem var oluşuyla hem de taşıdığı bu öz dolayısıyla eşsiz ve biriciktir, ilahi olanlara özgü 'yaratma' nın ve ben ile öteki olma durumunun aktif olarak deneyimlenebildiği

yegâne edim yani 'cinsellik' kutsal sayılmıştır. Sembolik bütünleşmeyi duyumsamanın bir yolu olarak cinsellik de dini seremoninin içinde yer almıştır. Burada cinsellik insanı insan yapan bir bilinçliliğe geçiştir. Ana tanrıça kültüründe cinsellik kutsal bir eylemdi ve tapınaklarda ayinle ilgili olarak rahibelerin o zaman bu kutsal görevleri bu kutsal ritüelin yaşanmasına aracılık etmekte.

Önce ki açıklamalarda anlatılan ve toplumlar boyunca etkili olan eski kültürde rahibelerin tapınaklarda kutsal rehberlik yapma yöntemlerine bir kez daha bakalım. Sümer tanrıçası İnanna'yı ele alırsak onun Dumuzi ile cinsel birleşmesine öykünmesi sayılır törenlerde, bu rahibelerin görevi tapınağa gelen erkeklerle bu deneyimi yaşatmaktı. Eski dünya henüz cinselliği bir tabu olarak tanımlamıyordu.

‘.....

O bana flamayı verdi.

O bana titremeyi ve heyecandan sarsılmayı verdi.

O bana sevme sanatını verdi.

O bana Phallus'u öpmeyi verdi.

O bana fahişeliğin sanatını verdi...

Şeklinde devam eden metinde İnanna babası Enki'nin ona 'me' leri devretmesinden bahseder. Fahişelik de bunlardan biridir ve üremenin, yaşamın devamının önemli kuralıdır. Dediğimiz gibi eski topraklarda cinsellik henüz tabu değildi.

Caravaggio'nun 'Mecdeleli Meryem'in kendinden geçişi' resmi hafif dekolte bir göğüs ve kendini bırakış sunar. Karanlığın içerisinde haçın çıktığını görürüz fakat bu kendinden geçişte geçmişin izlerini de fark etmemiz mümkündür.

Tiziano nun 'Flora' isimli çalışması, koyu renkli bir arka planın önünde yer alan genç bir kadın resmidir. Tek göğsünü açıkta bırakan elbisesi ile cinsellik olgusunun mitolojik konulara yüklendiği örneklerden birisini oluşturur.

Tiziano 'kutsal aşk ve din dışı aşk' (Resim 4.2.1.a.) resmini yaparken büyük ihtimalle toplumsal bir durumu resmetmiştir. Kabartmalı küçük bir mermer havuzun sol tarafında, dönemin kıyafetleri içerisinde kutsal aşkı sembolize eden kadın figürünü, sağ tarafta ise dindışı aşkı sembolize eden çıplak kadın figürünü görürüz. Göksel ve dünyevi olan arasındaki karşıtlıkları gözler önüne serer. Burada övülen düşünce kadınların iffetli ve namuslu olmaları gerektiğidir.

İsis de, Helenistik çağda Yunan Ay Tanrıçası Selene ile özdeşleştirilip bu sıfat altında saygı görüyordu Selene genellikle, suyun üzerinde bir tekne gibi duran yay halindeki Ay'ın üzerinde gösteriliyor. Arche sözcüğünün Hintçe, orak anlamında –argha- ve Fransızcada ki –arc- ile bağlantılı oluşu da manidardır.

Botticelli'nin Afrodit'i Bahar Alegorisi'nde arkasında yarım ay biçiminde bir çerçeve ile adeta hale oluşturduğu formu bu sefer de Raphael'in başka bir Meryem çalışmasında görüyoruz. Meryem kucığında bebek İsa ile gökyüzünde büyük bir sarı hale ortasında oturmaktadır. Burada Meryem adeta eski kült Tanrıçaları gibi gökyüzünde bir tahtta oturur gibi resmedilmiştir



Resim 4.2.1.a. Tiziano
Kutsal ve Dünyevi Aşk
Galleria Borgese, Rome

4.2.2. GÜNEŞ VE ALTIN

Altın tanrıçanın başka bir sembolüdür ve güneşi simgeleyen altın çember taşır heykelleri. Güneşin simgesi olarak kullanılan dairenin Hıristiyan inancında ki azizlerin halelerine dönüşmesine tanık olunur daha sonra.

Altın Afrodit'in simgesi idi, Meryem imgesinin bulunduğu resimlerde ki gökyüzü tahtında altın görünümlü hale önünde Afrodit'in oğlu Eros'la görüldüğünü düşünebiliriz. Bu noktada; Hıristiyan din adamlarınca Meryem'in

tanrıçaymış gibi algılanmasına karşı telaşlarına, anlayabiliriz. Tarih boyunca yerleşen kodlamalardan, kurtulamayan insan belleği yine işbaşına, geliyor diyebiliriz buna.

‘Son Yargılama’ adlı çalışmasında Armadio delgi Argenti ortada Baba figürünü güneşi andıran kusursuz bir altın renkli disk içerisine yerleştirmiştir.

Ghirlandaio ‘İsa’nın vaftiz Töreni’ için Verocchio gibi bir kompozisyon kullanmış. Bununla birlikte güvercin bulutları yarar gibi bulutların arasındadır ve altın renkli bir disk görürüz. İkinci bir aynı konulu resminde ise vaftiz tabağı bu sefer dairesel ve altın sarısı imgeye dönüşür.

‘Sibyls’ (Ghirlandaio-1485-fresk) güneş formunun önünde bulutların üzerinde bir kadın figürüdür.

4.2.3. SEKİZ KÖŞELİ YILDIZ

Platon şöyle yazar:

‘yaratıcı, bütünü yarattığında, onu, yıldızlar kadar çok sayıda ki psişelere bölmüştür ve her psişeye bir yıldız vermiştir. Kendisi için saptanmış yaşamı iyi yaşayan kişi yeniden bu halde olacak ve hakiki doğasına uygun kutsanmış bir yaşam sürecektir.’

Pagan Gnostiklerin öğretilerine göre bizler, madde tarafından geçici olarak hapsedilmiş halde olan yıldız ışığının kıvılcımlarına benzeriz. Bu, bizlerin bedenle özdeşleşim içinde hapsolmuş Bilinç olduğumuz fikrinin bir metaforudur.

İnanna Yeryüzünün ve Gökyüzünün kraliçesi olarak bilinir buna uygun olarak da sembolü de sekiz köşeli yıldızdı. ‘Kutsal gök rahibesi’ ona tıpkı İsis gibi yabani inek olarak dua ediliyor.

Kutsal Gökyüzü Tanrıçası

‘Şifa sana! Diyorum, gökyüzünde beliren kutsal kadına!

‘Şifa sana! Diyorum kutsal gökyüzü rahibesine!

‘Şifa sana! Diyorum büyük gökyüzü hükümdarı İnanna’ya!

Kutsal meşale! Sen gökyüzünü ışıkla dolduruyorsun!

Sen şafak vaktinde günü aydınlatıyorsun!

‘Şifa sana! Diyorum büyük gökyüzü hükümdarı İnanna’ya!
 Anunna-Tanrılarının saygıdeğer hükümdarı! Boynuzlarla taçlandırılmış
 Gökyüzünü ve yeryüzünü ışıkla dolduruyorsun!
 Şifa sana! Diyorum ayın ilk kızı İnanna’ya!’

‘İsa’nın doğumunu da bir yıldız haber verir. İlk Hıristiyanlara göre, yıldızlarla ilgili sembolizmi kullanan öğretiler grubunun bütünü bu basit motifte saklıydı.Antik çağda ki ,insanlar, asıl tanrısal doğamızı, göklerde daima ışıldayan ebedi bir yıldıza benzetmişlerdir. Yıldızlarla ilgili bu metafor, M.Ö. 3000’de yazılan Mısır Primit yazıları kadar eski bir zamandan beri kullanılmıştır.’

Platon şöyle yazar;

‘Yaratıcı, bütünü yarattığında, onu, yıldızlar kadar çok sayıda ki psişelere bölmüştür ve her psişeye bir yıldız vermiştir. Kendisi için saptanan zamanı iyi yaşayan kişi yeniden bu halde olacak ve kendi hakiki doğasına uygun kutsanmış bir yaşam sürecektir.’

Matta İncilinde İsa havarilerine şunu der: ‘sizler kozmosun ışıklarısınız.’

Leonardo’nun ‘kralların secdesi’nde sekiz köşeli yıldız ve Meryem karşımıza bir arada çıkıyorlar.

Resmin kenarından orta doğru büyük jestler yaparak ortaya doğru ilerleyen çobanlarla başlıyor, Meryem’in etrafında secdeye kapanan krallarla yavaşlıyor. Ve ortada Meryem figürü ile duruyor, kompozisyonun ağırlık merkezi onun üzerinde. Doğudan çıkıp yolculukları boyunca Beytlehem yıldızını izlemiş üç kral annesinin kucağında ki çocuk İsa’ya tapınıyor. Çevredekilerin çoğunun bakışları Anne ve Çocuk’a odaklanmış kimileri ise başlarını kaldırmış herhalde sekiz köşeli Beytlehem yıldızına bakıyor.

Bu sekiz köşeli sembol Fra Angelico’nun ‘Meryem, melekler ile Aziz Dominic ve Catherine’ adlı 1437 tarihli resminde de karşımıza çıkıyor. Meryem’in elinde beyaz bir gül görürüz. Arkada melekler yanında Aziz ve Azize gökyüzü ise sekiz köşeli bu şekille doludur.

4.2.4. BEŞ KÖŞELİ YILDIZ-VENÜS

Dünyada ki en eski sembollerden biridir, İsa'dan dört bin yıl öncesinden beri kullanılıyor. Doğaya tapınmakla ilgilidir. Eski çağ insanları dünyayı iki yarı halinde düşünürlerdi, erkek ve dişi, tanrılar ve tanrıçalar arasında bir güç dengesi kurarlardı. Yin ve yang arasında ki dengeyi ararlardı. Beş köşeli yıldız, tüm varlıklarda ki dişiyi temsil eder. Venüs, Doğu Yıldızı, İştâr, Astarte- hepsi doğa ve Dünya Ana ile bağlı dişi kavramlardı.

Venüs gezegeni her dört yılda bir beş köşeli mükemmel bir yıldız çizer. Ve eskiler bu fenomeni keşfettiklerinde öylesine büyülenmişlerdi ki Venüs ile onun beş köşeli yıldızı, mükemmellik, güzellik ve cinsel aşkın sembolü haline gelmişti.

Leonardo'nun Vitruvius Adamı (4.2.4.a.) kolları bacakları yanlara doğru açıktır ve bir daire içerisindedir- erkek ve dişi ahengini anlatır. Da Vinci erkek ve dişi ahengini anlatan bu çizimi zamanının anatomik açıdan en doğru çizimi kabul edilmiştir. Bu, eski çağlardan beri Tanrıça'nın simgesi olarak bilinen pentagramı oluşturur.

4.3. HAYVANLAR

Hayvanlarla oluşturulan bu kimi özelliklerin pekiştirilmesine yönelik ifadeleri inançların en eski ve ilkel bir biçimi olan totemizmde bulabilir miyiz?

Öncelikle totemizm nedir? Totemle ilgili imgeler nerelerde kullanılmıştır? Bir totemden beklenti nelerdir?

Totem olarak çoğunluğu hayvan bazen de bitkiler kullanılırdı. Bir bütün olarak klanı gösteren tür onun 'totemi' olarak isimlendirilirdi. Klanın totemi aynı zamanda her bir üyenin de totemi idi. Totem basit bir isim değil bir amblem, hakiki bir armaydı. Bu imgeler, evlerde, kanoların kenarında, kap kaçaklarda ve insanların bedenlerinde bulunur ve aynı zamanda klana aidiyetlik duygusu verirdi.

Rönesans'ta hala devam eden bu aile (klan) arması Leonardo da Vinci'nin bir eserinde gözümüze çarpar. 'Erminli Kadın' (Resim 4.3.a.) Cecilia

Gallerani'nin portresidir. Bu portre için iki farklı açıklama yapılması söz konusu. Birincisi; Kadının soyadı ile kök olarak benzerlik oluşturan bu hayvanı ismi nedeniyle kadına ait bir simgesel anlatım sayabiliriz. Çünkü ermin arılık ve alçakgönüllülüğü ifade eder. İkincisi ise Ludovico Sforza'nın en önemli gözdesi olan Cecilia aile arması ermin olan sevgilisinin başını okşar gibi erminin başını okşar ve adeta bir göndermedir durum.

Totemizmin hala izlerini taşımakta olduğunu bize düşündüren hayvanın özellikleri ile metafor kurarak simgesel anlatım yöntemi tanrıça inancında da kendini gösterir. Ana tanrıçayı leopar üzerinde gösteren geç kalkolitik çağ heykelleri tanrıçanın doğaya egemenliğini anlatır. Çeşitli hayvanlarla (leopar aslan, güvercin, yılanlar vs.) betimlenen ana tanrıça bu hayvanların kimliğinde doğa ile ilişkisini ifade eder.

Jerome'un aslanın ayağında ki kıymığı çıkarışı' bu resim adeta ana tanrıça kültürünün Hıristiyan ikonolojisinin de uysallaştırılmasıdır. Tanrıça ile yaratılan aslan betimlemesi azizin yanında batan kıymığın çıkarılmasına duyulan şükranlıkla tepetklak edilir.

Andrea del Castagno ise 'kutsal üçleme' de aziz Jerome'u ayakta çarmıhta gökyüzüne uzanmış ve Baba ve güvercinle simgelenen Kutsal Ruh tarafından kavranmış Teslis'i ifade eden bu görüntüye bakarken görüyoruz. Ayaklarının dibinde Aslan var.

Piero di Cosimo'nun ' Meryem ve bebek İsa ve Aziz Giovanni' adlı resminde Meryem'in arkasından azizle beraber betimlenen aslan bize doğrudan bakarken onun dik bakışlarıyla karşılaşırız.



Resim 4.3.a. Leonardo da Vinci
Cecilia Gallerani (Erminli Kadın)
1490 dolayları
Ahşap üzerine yağlıboya 54,5x 40,3 cm.
Czartorychi Muzeum, Krakov

Tanrıça Kibele tanrıların anası olarak bilinir, başında duvarlı bir taç vardır, yanında aslanlarla ya da aslanların çektiği arabada betimlenir.

Tanrıça Artemis'i ok ve yayla avlanırken genç kız olarak, geyiklerin peşinde, yırtıcı hayvanlarla görürüz.

Üçleme- Khimaira motiflerinin erkenlerine, Geç kalkolitik çağa ait Ana tanrıçaların çıplak ve üreme organlarının üçgen şekilde abartılı yapıldığında rastlarız. Bunların leopar, aslan, güvercin ve yılanlarla birlikte betimlendiğini görürüz. Ana tanrıça inancının bu özelliği Hıristiyan İkonolojisine birkaç şekilde yansımıştır. Bunlardan biri; kimi azizlerin, simgesel olarak hayvanlarla betimlenmesidir.

Gozzoli, Hıristiyan ikonolojisinin de Aziz Jerome'u simgesi olan aslanla almış resmine ve anlatıda ki gibi aslanın ayağında ki kıymığı çıkarır. 'Aziz

4.3.1. KÖPEK, DİŞİ KURT, KISRAK

Hekate büyücülere iki elinde birer meşale olduğu halde değişik hayvanlar (kısarak, köpek, kurt vs.) şeklinde görünüyordu.

Leto'nun Hera'nın öfkesinden kurtulmak için sıklıkla dişi kurt kılığına girerek oturduğu Hyperborealılar ülkesine kaçtığı anlatılır. Apollon hakkında da bu nedenle - 'Lykogenes' (kurttan doğma) sıfatını açıklıyor. Lykia hakkında da 'kurtlar ülkesi' dendiği bilinir.

Piero di Cosimo 'Alegori' adlı çalışmasında beyaz bir atı suyun ortasında ki adacıkta yanında kırmızı kumaşa sarılı bir melekle görürüz. Önde suda ise bir denizkızı yüzer.

4.3.2. GÜVERCİN

Güvercin tanrıçanın antik bir imgesiydi ve Afrodit/İştari/Astarte için kutsaldı. Buna ek olarak, İreanaeus, bize, her harfin bir sayıya denk olduğunu Yunanca'da, güvercin sözcüğünün, 801 sayısına eşit olduğunu ve Alfa(1) ve

Omega'yı (800) sembolize ettiğini söyler. Bu yüzden güvercin, Her Şey'in doluluğun ya da pleroma'nın sembolüdür ibranice Jonah ya da Jonas güvercin anlamına gelir.

Tanrıça Aphrodite'in en sevdiği hayvanlar güvercinlerdi. Arabasına güvercinler koşulmuştu.

Hıristiyan ikonolojisindeyse Kutsal Ruh'a dönüşen saflık ve temizlik simgesi beyaz olarak betimlenen güvercinleri görürüz.

Giotto'da İsa'yı 'Stigmata karşılaşması'nda karşısında acısını paylaşacak olan azize haça gerili şekilde kırmızı güvercine dönüşmüş şekilde betimler.

İsa'nın vaftiz edilişi, göğe yükselme, Meryem'e Müjde resimleri dâhil birçok resmin vazgeçilmez simgesidir.

'İsa'ya Yas' (1302–05) resminde çarımıhtan indirilmiş İsa annesinin kollarındadır ve Mecdeleli Meryem ayaklarını tutar. Üstlerinde birçok güvercin kanatlı melek uçmaktadır.

Gozzoli'nin 'Aziz Francis'in kuşlara vaaz' verirken gösterdiği resim sahnede ki mistik atmosferi bize hissettiriyor.

4.3.3. TAVUSKUŞU- KUĞU

'Meryem'e Tapınma' da Botticelli iki ayrı çalışmasında da sol köşeye tavus kuşunu yerleştirmiştir. 1470–74 tarihli National Galerideki eser için oldukça büyük bir tavus kuşu yerleştirmiş.

'Son akşam yemeği' için Ghirlandaio iki ayrı çalışma yapıp ikisine de tavus kuşunu sol üst reenkarnasyon köşesine yerleştirmiştir. Sağ üst köşede de güvercin vardır. İkinci resminde birkaç değişiklik var resmin önüne diğeri olmaması bir kedi figürü yerleştirilmiştir.

'Samanyolu'nun kökeni' resminde iki tavus kuşu betimlemiş Caravaggio. Biri sağa bakar geride kalanı ise tanrıçanın tarafı olan sol reenkarnasyon tarafına bakar.

Antonella da Messina'nın 'aziz Jerome çalışırken' adlı eserinde solda tavus kuşunu ve altın renkli bir kase görürüz. Eser birkaç sembolik unsurla daha doldurulmuştur.

Kuğu simgesel anlatımda doğrudan güzellik tanrıçası Afrodit ile ilgilidir. Francesco del Cossa (1436- 1477/ 78) ‘Nisan ayının alegorisi’ adlı çalışmasında iki adet beyaz kuğuyu suyun üzerinde ki büyük ihtimal Venüs ve Mars’ı temsil eden iki figürü taşırlarken betimlemiştir. Doğanın canlanışını kutsayan törenleri andıran bu sahnede kalabalık ve sağ üst köşede arkada üç çıplak kadın figürü de vardır.

4.3.4. YABANI İNEK

Sümer de ise İnanna, ‘Venüs yıldızı’nda sevgi ve savaşın tanrıçası olarak biliniyor. Güneşin ve ayın öncüsü ve habercisi olarak görülüyor.’ Yabani inek’ gibi düşmanlarını yerle bir eden cesur savaşçının sembolüdür o, üstünde kurulup oturduğu aslanda onun sembolüdür.

Bu kutsal inek daha sonra dönüşerek Hıristiyan inancında yerini İsa’nın doğumunun olduğu anda ki öküze bırakmış görünüyor aynı anaerkil dünyanın yerini ataerkil yaşama bıraktığı gibi.

Bu sahneyi birçok sanatçı benzer şekillerde çalışmıştır.



Resim 4.3.5.a. Piero diCosimo
Simone Vespucci'nin Portresi, 1480
Panel üzerine yağlıboya , 57x 42 cm.
Musée Condé, Chantilly

4.3.5. YILAN

Özellikle imparatorluk döneminde İsis'e yılan görünümünde Uraus yılanı olarak tapıldığı biliniyor. İ.S. 2. yy.a ait bir kutsama rölyefinde, İsis'in karakteristik baş takısıyla ayaklanmış bir kobra olarak görünüyor; Güneş diski, inek boynuzları ve iki devekuşu tüyü yada insan görünümlü üst bedeni bir yılan bedeninde büyüyen İsis-Thermutis (yada Hermuthis) olarak. Derilerini atma yeteneklerinden dolayı ölümsüzlüğün ve yaşamın yenilemenin eski bir sembolü olarak Şifanın Tanrısının atasında da gördüğümüz şekil hala doktorluğun simgesidir. Bu asanın aslında ağaca sarılı yılanı göstermesi söz konusudur. Selanik çevresinde ki bir mermer rölyefte Şifa Tanrısı Asklepios'u eşi Hygieia ile birlikte ağaca sarılı bir yılanı beslerken görürüz. Uraus yılanı şaha kalkmış bir kobra'dır. Bütün değişik tanrıçalar yılan görünümünde görünebiliyorlar. Kobranın yazı işareti, tanrıçaların adlarının genel sınıf işareti oldu.

İlk Hıristiyanlar, kozmosu, kendi kuyruğunu yiyen bir yılanla sembolize etmişlerdir.

'envy' (1302–05) Giotto'ya ait bu çalışma uzun kulaklı ve boynuzlu çirkin bir kadını ateşin üzerinde tasvir eder. Elinde bir para kesesi tutuyordur ve ağzından yılan çıkar.

Caravaggio 'Madonna of the Serpent' adlı çalışmasında çocuk İsa ile birlikte yılanın başını ezen Meryem'i betimlemiştir.

Di cosimo 'Cleopatra' sı Simonetta Vespucci nin (Resim 4.3.5.a.) profilden portresidir. Göğüsler çıplaktır, boynunda altın zincirin etrafına dolanmış yılanı görürüz saçları Afrodit'i simgeleyen inciler ile süslenmiştir.

Bir başka Cleopatra ise Jacopino del Conte adlı sanatçıya aittir.

4.4. AĞAÇ VE AĞAÇ KÖKLERİ

Bir başka hikâyede Tanrıça İnanna ve huluppu ağacı ile ilgili:

Henüz hiçbir şeyin olmadığı bir zamanda Fırat'ın kenarında huluppu adında bir ağaç kök salmış. Ağaç büyümüş fakat güney rüzgârı onu sürükleyerek kökünden çıkarmış, nehirde sürüklenmeye başlamış. Onu gören tanrıça hemen ağacı almış ve cennet bahçesine götürüp dikmiş. Ağaç dallanıp budaklanmış tanrıça fark etmiş ki ağacın köküne koca bir yılan çöreklenmiş, gövdesine Lilit adlı bir cin yerleşmiş, tepesine de Anzu kuşu yuva yapmış. Bu durumda kesilmesi imkânsızmış. Hikâyenin burasında Gilgameş giriyor.

Adem ve Havva hikayesinde ki hayat ağacı olarak tabir edilen ağaç bu huluppu olsa gerek.

Birçok Adem ve Havva resminde ağaç motifi kaçınılmazdır.

Biraz farklı bir örnek verirsek Giotto 1316 tarihli 'Allegory of Poverty' de İsa'yı bir ağacın önünde duran beyaz yırtık pırtık kıyafetli kadını Aziz Francis ile evlendirirken betimler.

4.5. ÇİÇEKLER

Bitkilerde totemizmin kullandığı imgeler içerisindeydi. Kimi klanlar dolaylı bir bereket ihtiyacı ile bitkileri yaşamsal önem sıralamasında önlere alarak onları totem olarak seçerlerdi.

4.5.1. GÜL

En eski gül türlerinden biri olan rosa rugosa aynı Venüs yıldızı gibi beş yaprağa ve beşgen bir simetriye sahiptir. Bu nedenle bu durum gülün kadınlıkla güçlü ikonografik bağlar taşımasını sağlamıştı. Gülün aynı zamanda 'doğru yön' ve 'yön bulmak' kavramlarıyla çok yakın ilişkisi de vardır. Pusula gülü seferilere haritalarda ki boylamlara bakarak yön bulmalarında yardımcı oluyordu.

Özellikle yaşam ve ölüm ise gülde birleşir. Ona ilkbaharın ilk gülleri sunulmuş. Afrodit sevgilisi Adonis'i erkek domuzun saldırısından korumak için koşunca ayağına gülün dikenini batıyor bu dikenler kara sevdanın ve aşk acısının sembolü oldu. Hıristiyan Meryem'in gül tespihine kadar korundu.

Aziz Jerome'un aslanın ayağından kıymık çıkaran sahne Ana tanrıçanın aslanlı hanım olarak adlandırıldığı dönemlerin takibinde ayağına gülün dikenini batan Afrodit'i sembolize ediyor olabilir.

Caravaggio'da kulağının arkasında ve önünde ki sürahi de gül olan erkek çocuk resminde elini kertenkele ısırınca yaşadığı panik bize Afroditin ayağına diken batış anını hatırlatabiliyor.

'Gül Bahçesinde Meryem' 1470 tarihli bir Botticelli resmi. Arkasında bahçenin görüldüğü bir tahtta bebek İsa kucağında oturur. Arkasında gül ağacı vardır. Elinde çatlamış bir nar tutar, İsa içerisinden tanelerini ağzına götürür görünür.

Genç yaşta ölen ve kısa ama zor bir hayat sürmüş Azize Fina'nın karakteristik özelliği de güldür.

4.5.2. BEYAZ ZAMBAK - BEYAZ NİLÜFER

Beyaz nilüfer çiçeği; mısırlılar için hayatın doğumun ve yeniden dünyaya gelmenin bir simgesi olarak Afrodit in tanrıça İsis'den devraldığı özelliğidir. Belki beyaz zambak beyaz nilüfer çiçeğinin yerini almıştı Hıristiyan ikonolojisinde. Bu savdan dolayı ikisini beraber aldık. Beyazın saflığı ve temizliği, arılığı simgeleyen bir renk olması da önemlidir.

Aziz Nicholas'ın sembolü beyaz zambaktır. Meryem'e Meleklerin sunduğu bir çiçektir ve ona kutsallık atfedilir.

Mitolojide de Apollon'un aşık olup av esnasında yanlışlıkla vurduğu için çok üzüldüğü ve bir çiçeğe dönüştürdüğü söylenen Hyakinthos adlı bir kişilikten bahsedilir. Olağanüstü güzellikte bir erkek olduğu anlatılır ve dönüştüğü çiçek dağ zambağıdır.

Birçok kutsal resimde; Meryem'e saflık simgesi olarak sunulan beyaz zambağı görmek mümkündür. Bazılarından bahsedeceğiz:

'Meryem, Çocuk İsa ve sekiz melek' Botticelli (1478) melekler ellerinde beyaz zambaklar tutuyorlar. Meryem'in üzerinde iki elin tuttuğu belli belirsiz bir taç var.

'Bakire Meryem ve Çocuk İsa vaftizci John ve Aziz John ile' (1484) Meryem İsa'yı emzirir, arkada gül dolu sepetler vardır. İki uzun vazoda beyaz zambak doludur. Meryem ağaçların önündedir.

4.5.3. NERGİS

Persephone mitinin bazı versiyonlarında, Persephone, Hades tarafından kaçırıldığı sırada nergis çiçekleri toplamaktaydı. Bu Persephone mitiyle aynı temel mitolojik unsuru içeren Narcissus mitine bir anıştırmadır. Narcissus kendi yanılışına bakarak göle düşüp boğulur. Plotinus bu hikâyenin, Bilincin, kendini kendi eidolon'u ya da imgesi ile özdeşleştirmesinin ve dünyada 'boğulmasının' alegorisi olduğunu açıklar.

4.6. MEYVE

Antik çağlardan bu yana çeşitli meyveleri yaşamla ilgili metaforik anlamlarda kullanmış olan insanoğlu, anatanrıçaya özgü bulduğu bereket ve yaşamın kaynağını yine bu meyvelerden özellikle elma ve nar ile kişileştirmiştir.

4.6.1. ELMA

'İnanna eğildiği zaman elma ağacın
görülecek şeydi kadınlık organı!
mutluydu güzelim organıyla
alkışladı onu.'

Elma günahın simgesi oldu adeta Yaşam ağacından Havva tarafından koparıldığından bu yana ama İnanna adına bu şiir bu benzeştirmenin daha öncelerinden esinlendiğini gösterir bize.

‘Azize Fina’nın ölümü’ adlı çalışma (Ghirlandaio/ 1473-75) bir dizi sembolle Azize Fina kimliğinde parçalanmış ana tanrıçanın izlerini bulmamıza yarar. Ortada ölmekte olan Fina iki hemşire başucunda durmaktalar. Sol planda geride bir tepsi içerisinde bir nar ve bir elma görürüz. Daha ortalarda altın renkli büyük bir tabak; disk şeklindedir. En üstte Fina’yı renkli bir daire içinde iki melek tarafından cennete götürülürken buluruz.

Birçok Rönesans resminde elma ve narı yan yana betimlenmiş görürüz.

4.6.2. NAR

Nar verimli anne bedeninin sembolüdür ve yeraltı dünyasına dikkat çeker. Orta Asya’da Kybele kültüne aittir aynı zamanda.

Nar taneleri, bu yaşamda yarattığımız ve uyanış yolculuğuna devam etmemiz için enkarne olmamızı sağlayan gelecek yaşamların tohumlarını temsil etmektedir. Bu, modern ruhsal jargonda genellikle ‘karma’ olarak bilinen ve antik çağ insanların ‘yazgı’ mız dedikleri şeyi de temsil eder.

Ghirlandaio’nun ‘Meryem ve çocuk İsa Tahtta Azizlerle’ eserinde arka da bir nar ağacını görürüz. Ghirlandaio 1486 da tekrar aynı konuyu ele aldığında nar ağacını yine unutmaz. İki yanında vazolarla güller vardır.

Birçok Meryem ve Çocuk İsa betimlemelerinde Meryem’in elinde yarılmış bir nar tuttuğunu görürüz. Botticelli’nin altı mekle resmettiği Meryem ve İsa’ında da narı bebek İsa’nın elinde görebiliriz (Resim 4.6.2.a.).

4.7. İNCİ

İnci’nin Yunanca’sı Kteis aynı zamanda kadının cinsel organını da temsil etmektedir. Buna göre o Philomedes, cinsel organ seven kişi demektir.



Resim 4.6.2.a. Botticelli
 Meryem ve Çocuk İsa altı Melekle, 1485
 Ahşap üzerine tempera, 143,5 cm çap
 Florence, Galleria degli Uffizi

Kteis'ten doğuş, yumurtanın deniz bağlantılı görüşüne yakın olduğu kabul edilmektedir.

'Meryem ve çocuk İsa Tahtta Azizlerle' bu çalışma da yoğun sembol okuyabiliyoruz. Özellikle Meryemin arkasında ki tahtta incileri rahatlıkla görebiliriz. Ayrıca Meryem'in ayakucunda vazoda güller ve beyaz zambaklar var. Bununla birlikte iki yanda ki meleğin de Meryem'e ellerinde zambak sunduklarını görüyoruz.

‘Mecdeleli Meryemin pişmanlığı’ yerde az önce çıkarılmış incilerden oluşan mücevherler ve Mecdeleli Meryem gözleri kapalı hali pişmanlığı izleyiciye hissettirir, (Resim 4.7.a.) bu semboller tapınak fahişeliğini bırakmakla ilgili görünüyor. Artık Sophia pişmandır ve psychic durumunu yaşıyordur.

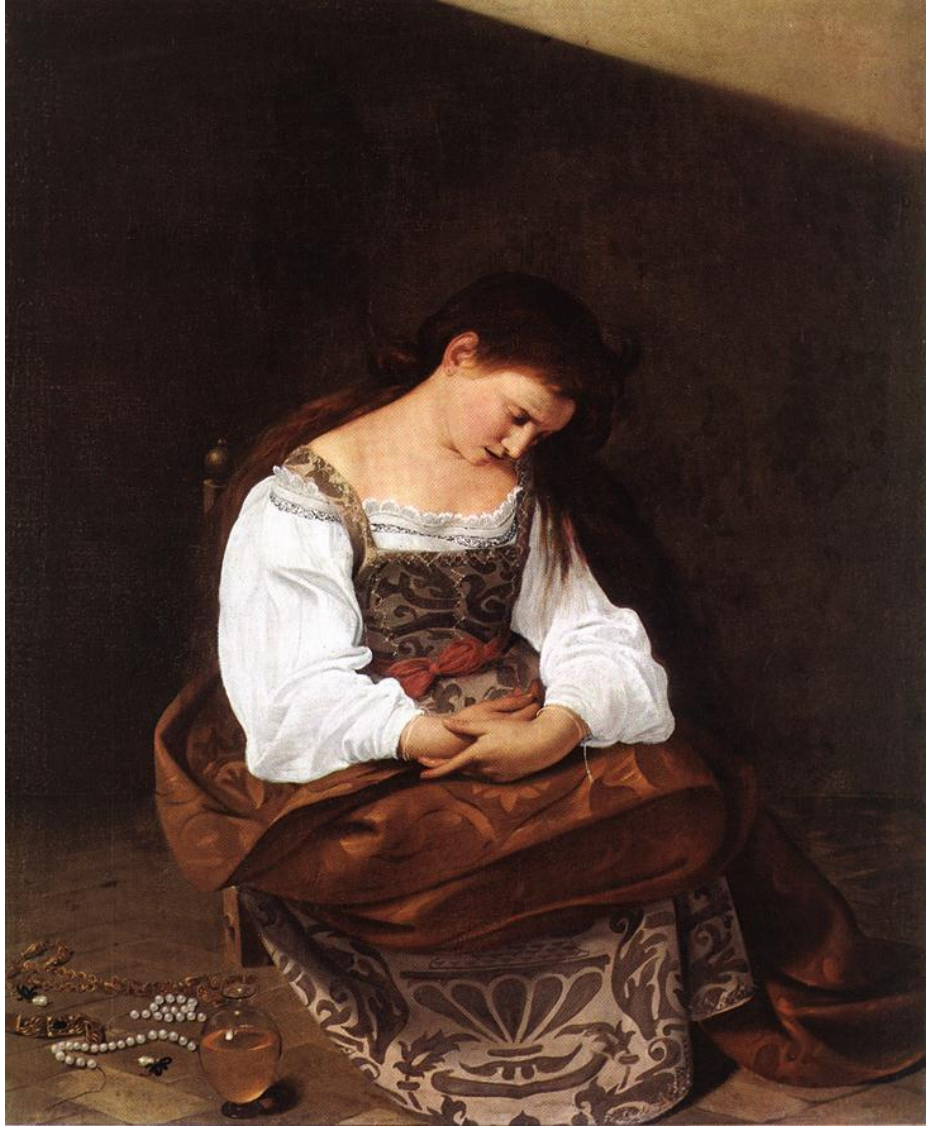
4.8. YEDİ SAYISI

‘Sümerlilerde 7 sayısı çok önemlidir. 7 gün geçmek, 7 dağ aşmak, 7 ışık, 7 ağaç, 7 kapı gibi. Aynı şekilde Tevrat ve Kur’an da da 7 sayısı bolca bulunmaktadır. İslam’a göre cennetin 7 kapısı vardır; Sümer yer altı dünyasının da 7 kapısı vardır.....Cinlerin yok edilmesi duaları da Babil kökenlidir.’ (Muazzez İlmiye Çığ- Kur’an, İncil ve Tevrat’ın Sümer’de ki Kökeni)

İsa, ‘Mecdeleli’ adı verilen Meryem’den ‘yedi cin’i kovmuş olarak tasvir edilir. Yedi sayısı önemlidir. Gnostik mitsel planda, kosmos’un yedi düzeyi vardır ve bunlar, güneş, ay ve görünen beş gezegen tarafından temsil edilir. Bunların üstünde, yıldızlı göklerin temsil ettiği *ogdoad*, ya da ‘sekizinci’ bulunur ve burası Tanrıça’nın mitolojik evidir. Enkarnasyondan uyanış şeklindeki Gnostik yolculuk, bazen *ogdoad* a giden yedi katlı bir merdiveni çıkmak olarak düşünülür. Meryem’in yedi kötü ruhtan kurtarılmış olması, İsa’nın, onun, cennete giden merdivenin yedi basamağına çıkmasına yardım etmesini temsil eder.

Celsus ‘yedi gök olduğu ve ruhun yolunun, gezegenler aracılığıyla olduğu şeklinde antik bir sistem’ diye Mitraizmi anlatır. Ve şöyle der;

‘Hıristiyanların sisteminin çok eski öğretilere dayandığı, Mitras kültürüyle ilişkili eski İran gizemlerinde ki benzer inançlardan anlaşılabilir.’



Resim 4.7.a. Caravaggio
Mecdeleli Meryem'in Pişmanlığı,
1596-1597
Yağlıboya , 122,5x 98,5 cm
Rome, Galleria Doria Pamphilj

5. SONUÇ

Öte işarete yapılmış olan yolculuk, insanı ve oluşturduğu imgeleri ne amaçla yarattığını düşündürüyor.

Tanrıça'nın kurban istediği, kanların bereket için tarlalara akıtıldığı, vahşi ve yabanıl bir dünyadan uzak olduğumuz bu zamanda, kadının Ay ile bir metafor oluşturduğu sihir ve çeşitli bitkisel ilaç kokan etkilerini de hala hissedebiliyoruz. Kadının ve anaerkil dünyada ki varlığının, hiç de o kadar kısa sürede silinmediğini ve birçok etkiler bıraktığını öğreniyoruz.

Bu geniş ve etkili kaynak, zenginliğini; doğadan öykünmeler ve çeşitli hikâyeler, kurmacalar oluşturan, soyut kavramlarla zihninde müdahale etmeye çalışan insanın yapısına borçludur.

Ana Tanrıça inancı tüm bu kült imgeleriyle birlikte, kadın ve kadının toplumda ki konumu üzerine açılım yapar görünüyor. Buna biraz da hayatta da resimde olduğu gibi izlenen, gözlenen kadın imgesinin meta haline dönüşümünün doğal aşamaları da sayabileceğimiz bir toplumsal bellek diyebilir miyiz?

Kadın kendi görüntüsüne ne kadar hâkim ve belirleyici? Bu kaygı verici durum ile birlikte kadın konusunun erkek tarafından işlenişinin ne kadarının, bu; kadına ithaf edilen metaforik algılardan etkilenilmiş görünümle olduğu tartışmasını başlatabilir.

Değişen, gelişen, süreç üzerinde zamanla edilgen hale gelen dişi cinsin de bir profilini çıkararak bu eser-metin çalışması; kadın profili haline gelen Ana Tanrıça kültü metafor ve analogileri üzerinedir.

Çalışmanın mekânı; antik Yunan'ın ondan öncesinde de Mısır'ın daha öncesinde de ilk uygarlıkların mirasçısı diye adlandırabileceğimiz Rönesans'tır.

Çeşitli felsefi dini ekollerin, gizli dini tarikatların çoğunlukla şifresel bir simgecilikle konuşmaya alışkın oldukları bu sahne; İtalya'nın Akdeniz'e bakan kıyılarının verimliliğini taşır.

5.1 ANATANRIÇA KÜLTÜ ÜZERİNE KİŞİSEL ÇALIŞMALAR

Çalışmayı ele alırken, doğurganlığın farkına varışla yükselen dişil cinsiyetin, başlangıçta ki yabanılığına karşın, artık tabu ve çeşitli yasaklamalar ile edilgen olan kadın kimliğiyle birlikte yansıtmak yanlış da olmaz.

Erkeklerin mülkiyetinde olan bu alanda doğan her kadının günümüzde, hep kendi imgesiyle dolaştığını ve hiç durmadan kendisini seyretmek zorunda olduğunu ‘Görme Biçimleri’ adlı kitabında açıkça ortaya koyan John Berger bir caddede yürürken, sevinirken, üzgünken çocukluğunun ilk yıllarından itibaren hep kendi kendisini gözlemesi öğretilmiş olduğunu de ekler.

Toplumda kadın, bu içsel bastırılmışlığı yaşarken, diğer taraftan da geçmişin dişil cinsiyeti üzerine yerleştirmiş olduğu kimi imgeleri ve çevresinde onu tutan birçok yapay günah duygusunu, yeni metaforlar yaratmak için kullanıyor. İlk çalışmam ‘Recm edilen Kadın’ toplum içerisinde ki kadının yalnızlığı ve korkularını anlatıyor (resim 5.1.a.).

Rönesans sanatçısının kendi düşünsel ve sosyal hayatının içerisinde yansıttığı metaforların kimisi bizim için hala etkindir. Bunlardan biri; Adem ve Havva üzerine yılan ve elma ile oluşturulmuş Havva üzerinden kadının günahkar bir beden oluşunun yarattığı metafor.

Yılan ve elma; bu çok kullanılmış metaforlar bize duygusal bir sürü yükü getiriyorlar. Hemen aklımıza ‘günah’, ‘pişmanlık’, ‘cennetten atılma’ halleri geliyor. Oysa ilk haliyle yılan bilgeliği anlatırdı. Khimaira’da üçlü beden bilge hali yılan görünüşlü idi. Bir diğer çalışmada ‘Khimaira’ elma ve yılan simgelerinin yüklendikleri karışık işaretleri imleyerek onları yeniden etkisiz hale getirmeye çalışır. Burada kadın gerçekten erkek egemen kültüre özgü hemen akla gelen biçimiyle fattan ve sinsi işlenmiştir (resim 5.1.b.).

Aslında kadim bir tecrübe, bilgelik, gizemlerle baş edebilen, tanımlamalarıyla yaşlılık olgusunu karşıladığımız takdirde aklın bir başka yönünün de söz konusu olduğunu görürüz.

‘çift yönlülük analogisini tekrarlayan Hıristiyanlık’ adlı bölümde Demeter kültü içerisinde anne kız tanrıçalar ile gençliğin enerjisine karşın yaşlılığın ağır ve vefakâr bilgeliğinin tanımlandığı analogi denge, ahenk, doğa içerisinde

uyumun da kusursuz anlatıcısıdır. Demeter tüm kült boyunca geçmişin bilgisi ve tecrübesi ile dolu, toprağa bağlı, hüzünlü ve acılı bir ana olarak aynı zamanda g simgesi de olmuştur. Bu dişil imge aynı zamanda gerçekten yaşayan ve bilgisine sahip olduğumuz herhangi bir kadın portresidir de aslında. Hikyede olduğu gibi kızına er geçte olsa kavuşarak inatla sebat ederek dileğini gerçekleştirebilme kudretine sahip bir anne. Yılan imgesinin kararlı ve şaşırtıcı yüzü ile iki imge arasında bağ kurulmuş olur. Persephone ise baharı yeniden doğuşu (reenkarnasyon), haliyle varolmayı kutsayan taraf. Üstelik o da iki cepheli bir durum sunuyor bize yer altı ve yerüstü hayatı. Adeta her baharda doğuyor ve kışın ölüyor. Aynı tabiat gibi.

İki çalışmam bu yönleri ile Demeter'i konu alıyor. Tamamen bize dönmüş ve bir bekleyiş içerisinde gördüğümüz Demeter doğrudan bize bakıyor. Ayakta. İlk alışmam Demeter'in yılan ile sarıldığı bir sahne (resim 5.1.c.). Yılan onun hareketsiz duran bedenine karşın kıvrak ve renksizliği sebebiyle uçucu görünüyor. Demeter'i hava gibi sarıyor. Onun katı ve direngen haline karşın yılanın havayı simgelemesi de aralarında yaratmak istediğim karşıtlıkla alakalı.

Bu alışma ile ilgili ikinci tema ise yaşlı bir köylü kadın görünümünde ki Demeter figürünün eteği ile oluşturulmuş kilim deseni. Aynı zamanda gelenek ve eski olma hallerini de çağrıştırma nedeni ile yerleştirdiğim bu kilim desenlerinde doğurganlık motifini kullanarak simgesel anlatımı kendi kültürümüzden bir öğe ile birleştirmek üzerine bir çalışmadır bu. Kilim deseninin kullanılışında ki tercihlerden bir başkası ise bu desenin aynı zamanda sekiz köşeli yıldız olarak İnanna'nın simgesini de anımsatıyor olma durumu idi.

Bu simgeler ' kendinden geçiş' isimli bir diğer Sophia'(psişe) nın hylic hali olan ve bedeninin kendinden geçişini ve dünyevi zevkler için kendini bırakışını anlatan çalışmada da (resim 5.1.d.) kullanıldı. Bu kilim motifleri resimsel bir öğe olarak resim içerisinde renk etkisi ile görüyoruz.

'derinine bakmak' adlı çalışma (resim 5.1.e.) kendi içerisinde varoluşun bütün gerçekliğini anlamının aslında insanın kendi içine bakması, tanrıyı görmek içinde yalnızca i sesini dinlemesinin gerektiğini anlatan öğretilere dair oluştu. Yılanı yine bu öğretisel duruma inisiyasyon sürecine rehber bir varlık olarak yerleştirmiş oldum. Figürün işaret eden eli, Leonardo da Vinci'nin l Anna eskizinde Anna için

kullandığı işaret eden eli ile vaftizci Yahya çalışmasında yalın fon içerisinde dikkat çeken ve sol üst köşeyi işaret eden eline hem gönderme hem de onun karşıtıdır.



Resim 5.1.a. 'recm edilen kadın' 150x140 cm
Tual üzerine yağlıboya



Resim 5.1.b İsimsiz 60x100 cm



Resim 5.1.c. 'isimsiz' 150x140 cm
Tual üzerine yağlıboya



Resim 5.1.d. 'isimsiz' 150x140 cm
Tual üzerine yağıboya



Resim 5.1.e. 'isimsiz' 70x100 cm
Tual üzerine yağıboya

NOTLAR

Ana tanrıça Kültü İle İlgili İlk Figürinler- İlk Eserler

Homo Sapiens-Sapienslerin alt türleri olan Cré Magnon, Pre-Most ve Grimaldi'ler duygularını geliştiren, düşünen insan tipleriydi. Onların yaşamak ve barınmak dışında özel ihtiyaçları oluşmuş, kendilerini ifade etmek itilimini hissetmeye başlamışlardır. Korkularını, sevinçlerini açığa vurdular. Bedenlerini boyadılar, kabuk ve kemiklerden gerdanlıklarla kendilerini süslediler. Cré Magnon'lar ilk sanat eserlerini ürettiler. Kemiklerden kaval yapıp müziği yarattılar, mağara duvarlarına şekiller çizip ellerini basıp boyadılar. Üst Paleolitik yada Buzul Çağı sanatı ortaya çıktı (aşağı yukarı M.Ö.50000). Ana Tanrıça betimleri ilk kanıtlar mağara duvarlarında ve taşınabilir küçük figürinler olarak belirmişlerdir. Yeryüzünde kadın betimlemelerinin ilklerine M.Ö. 30000 lere gelindiğinde rastlanır. Fransa Dordone'da mağara duvarlarına yapılmış büyük boyutlu yuvarlak ve üçgenimsi biçimler 'kadınlık simgeleri' olarak görülmüş. Yine Paleolitik dönemde üretilmiş az sayıda kadın heykelciği 'Venüs' olarak tanımlanmıştır. Geçmişte ki figürinler çoğu zaman özel biçimleri varlıkları olan özel görevleri ile sadece birer simge değil, toplum, inanç ve anlam açısından bir işlev taşıyorlardı.

Mağara yaşantısı döneminden itibaren mağara duvarlarında yer alan kadınlık betimleri ile Ana Tanrıça inancının kanıtlarına rastlanmaktadır. MÖ 30.000'li yıllara kadar iner ilk kadınlık betimlemeleri. Fransa Dordone'da büyük boyutlu yuvarlak ve üçgenimsi ve alt tarafı delikli bezemeler vulva olarak yorumlanmışlar. M. Gimbutas 'kozmetik güçlerle dolu rahimler' yorumunu getirmiş. Az sayıda da bu döneme ait kadın heykelciği İtalya-Fransa-İspanya arasında ki mağaralarda bulunmuşlardır. Wilendorf , Lespugues, Brassempouy Venüs'leri, 'Ana Tanrıça' inancının üretime dayalı günlerden çok önceleri başladığını gösterir. Topluluklar ve yerleşim yerleri birbirleriyle ilişkili olsun olmasın, tüm eski dünya ortak bir din kavramını kadın bedeni üzerinde yaratmıştır. Özellikle Akdeniz kültürleri merkezli Eski Dünyada ilkel toplumlardan itibaren çok tanrılı pagan dini inanışlarına kadar (MÖ 40.000'lerden MÖ 1.Binin ortaları) kadın, cinsel çekiciliği ile

doğuran ve kendi neslini yaratan olmanın yanında büyüten ve verimliliği sağlayan yönüyle tek ve en büyük yaratıcı güç olarak tanrıçalaştırılmıştır

Anadolu'da Van'da kızların mağarası denen mağarada kollarını yukarı kaldırıp dans eden Ana Tanrıçaları görürüz. Boğazköy Çayönü'nde yüzlerce insana ait iskeletler nedeniyle kafatası binası adı verilen yapı ve hoker biçiminde gömütler de bu tanrıça kültüne aittir. Fırat Havzası Nevali çölü kült binası içinde bulunan heykeller bir sunakla ilginç bulgulardandır. 37 cm. yılanlı bir baş bulunmuştur. Anadolu insanlar tarafından Ana Tanrıça kültürünün en yoğun olarak yaşatıldığı yerdir. Çatalhöyük zamanla din olgusunun oluştuğunu ispat eder. M.Ö.7000. Neolitik çağda olan erkek bağlantısında tanrı tanrıça ve çocuktan oluşan bir kutsal üçlemeyi görürüz. Çatalhöyük kazıları hala devam etmektedir. Höyükte ki yerleşme dışı kapalı ve kerpiç dikdörtgen yapıların birbirine eklenmesiyle oluşmuş. Dokuz kültür katında kırk tapınak diğer konutlardan duvar resimleri ve adak heykelcikleri ile ayrılır. Duvar kabartma ve resimlerinde üç ana konu; doğum, yaşam ve ölüm anlatılır. Doğum yapan kadını anlatan dev bir kabartma ve altında boğa başları ise erkekliği simgeleyen bir duvar kabartmasıdır.

MÖ. 7000de Çatalhöyük kazısıyla ana tanrıçanın bir dine dönüştüğünü görürüz. Çatalhöyükte bulunan ana tanrıça heykelleri en eski buluntulardır. Yüz ifadelerinde daha önem kazandığını görüyoruz ve daha estetikdir. Kalkolitik çağda Anadolu'da önemli bir mermer heykelcik grubu karşımıza çıkmaktadır. 'Kilia Tipi

İdoller ya da heykelcikler' bu heykelciklerin başları tam plastik özellik gösterirken, gövdeleri yassıdır. Tam plastikten, şematik bir geçişi çok güzel bir şekilde anlatan grup heykelciğin ilk örneklerine Gelibolu yarımadasında ki Kilia köyünde rastlanmıştır. Boyları 10-17 cm arasında hemen hepsi ayakta duran kadın betimlemeleridir. Baş, tam plastik şekilli olup üzerinde burun ve gözler kabartma şeklinde belirtilmiştir.

Tarih öncesi çağlarda tüm eski dünyada ortak olarak din düşüncesini kadın bedeni üzerinde oluşturan ilkel insan toplulukları özellikle Akdeniz merkezli olarak ilkel toplumlardan itibaren birbirleriyle yakın ilişkileri olsun olmasın çok tanrılı pagan dini inanışlarına kadar bu ortak kavramı kadın bedeninde yaşatmışlardı. (MÖ 40000lerden MÖ 1binin ortaları) kadın, cinsel çekiciliği ile doğuran ve kendi neslini yaratan olmanın yanında besleyen büyüten ve verimliliği sağlayan yönüyle tek ve en

büyük yaratıcı güç olarak tanrıçalaştırılmıştır. Eski Avrupa, Asya ve Kuzey Afrika gibi üç kıtasında ve Akdeniz deki adaların ‘Kıbrıs, Girit, Malta, Kiklatlar’ özellikle tarih öncesi kültürlerinde birbirlerine yakın dönemlerde bu eski inancın ortaya çıktığını görürüz. Tarih öncesi zamanlarını diğer yerleşimlerden daha geç yaşayan bugünkü Birleşik devletlerin güneyinde kalan Meksika, Guatemala, Belize gibi ülkelerin yer aldığı bir coğrafyada, geçmişte yaşamış olan erken toplumlardan (MÖ 1500lerden MS1500lere kadar) Nayarit, Olmec, Maya, Aztek gibi kültürlerden günümüze gelmiş sanatsal örneklerden, kadının yine aynı şekilde, doğurganlığının doğa ile eş tutulduğu yeryüzündeki üretimin sembolü olduğu ve kutsal sayıldığını anlarız. Orta ve Güney Afrika, Avustralya ve Okyanus adalarında ki ilkel kültürlerde de aynı durum yaşanmıştır. İsimsiz ‘Ana Tanrıça’ inancının Eski ve Yenidünyalar arasında ki benzerlik şaşırtıcı olsa da, insanın yaradılışla ilgili kaygılarında ki çok temel düşünce tesadüf olmamalıdır.

Çatalhöyük’ün V. Tabakasında 1 nolu kült odasında batı ve kuzey duvarlarında yer alan iki ayrı panoda ki av sahnesi betimlemesi; tüm erkekler avlanmak için sağa sola koştururken, şişman kadını ellerini beline dayamış olayı uzaktan izler görünümündedir. Mellaart tarafından da ‘ Çatalhöyük Ana Tanrıçasının avı izlemesi’ şeklinde yorumlanmasına yol açmıştır. Bu elimizde ki bildiğimiz en eski ana tanrıça konulu duvar resmidir.

TERİMLER:

Aksiyom: doğru olduğu varsayılan, buna karşın söz konusu sistem içinde kanıtlanamayan deyim, ilke, önerme- matematiksel bir terimdir.

Alegorik: bir görüntü, bir yaşantı veya bir davranışın daha iyi kavranmasını sağlamak için göz önünde canlandırıp dile getirme.

Analoji: birbirlerine bir ortak özellik nedeniyle benzeyen şeylerin karşılaştırılmasıdır.

Benzeşim, örnekseme.

Androjen: her iki cinste de bulunan ve çoğunluğu böbreküstü bezinin kabuk kısmında salgılanan erkeklik hormonu maddesi.

Antikite: Eski Yunan ve Roma sanatına verilen genel ad.

Arketip: Jung'a göre arketipler doğuştan getirilen evrensel imgelerdir.

Doktrin: Öğreti; bilimde bir düzenli görüşü oluşturan ilke ve dogmaların bütünü, belli bir konuda, bilimsel bir görüşe, aynı hedef ve ilkeler doğrultusunda ortaya atılan düşünceler.

Ekhidna; mitolojiye Khimairanın varyasyonu olarak girmiş yarı genç kız, yarı yılan yaratık

Empati: bir başkasının, duyguları, içinde bulunduğu durum ya da davranışlarında ki motivasyonu anlamak ve içselleştirmek demektir.

Enkarnasyon: sözcük anlamıyla 'ete bürünme' anlamına gelen terim, spiritüalizm terminolojide, ruhun yoğun bedene bağlanışını ifade eder.

Enkarne: tarihin her döneminde, inanç sistemlerinde ki reenkarnasyon inancı ile her varlığın insan bedenine ulaşmaya kadar geçtiği aşamalar.

Eril: eril bir ilahi varlık olarak Tanrı, en azından cinsi anlamda dişil bir ilahi varlık olarak 'tanrıça'nın karşıtı olarak tanımlanabilir.

Gnosis: Hegel'in bir değışine göre 'birliğin ve birlik olmayanın bir birliğidir.' Hegel diyalektik süreci 'birlik, ayrılmış karşıtlar, yeniden birlik' olarak özetler.

Kabbalah: İbraniceden 'gelenek' veya 'alınan sözlü gelenek' olarak çevrilir.

Me : 'me' sözcüğü Sanskritçede 'medea'dan geliyor bilgelik anlamındadır. Yunanlı bilgelik tanrıçası Tanrıça Athena'nın annesi Metis'in adında da karşımıza çıkıyor me

sözcüğü. Dünyayı içten dışa tutan düzenleme güçlerini temsil edişiyile de Mısır tanrıçası Maat'a karşılık geliyor.

Rosa rugosa: Eski bir gül cinsi.

Sfumato: İtalyanca da havaya karışlan anlamındadır. Resim de ise derin çizimler kullanmadan oluşturulan perspektif tekniğı olarak geçer

Sophia: Bilgelik anlamına gelir .

Stoacılık: Kurucusu Kıbrıslı Zenon olan felsefe okulu, Helenistik felsefenin en önemlilerinden, doğaya uygun var olmayı ve dünya vatandaşlığını savunurlar.

Tecessüm: Cisimleşme soyut bir halden somut bir hale geçme

Teslis: kutsal üçleme anlamında Hıristiyan Teolojisine ait bir terim.

Totem: Bir hayvan ya da bitkinin inançsal bir anlam oluşturmasıdır.

ESER METİN DE ADI GEÇENLERİN ALFABETİK LİSTESİ

Adonis: bu kült, Helen döneminde Akdeniz dünyasına yayıldı. Bu efsanenin İbrani asıllı olduğu tanrının adının İbranice ‘efendi’ nin türevi oluşundan anlaşılır. İlk haliyle bir ağaçtan doğarak yılın üçte birini yeraltında geçiren ve geriye kalan zamanda da aşk ve ilkbahar tanrıçasıyla birleşmek için günışığına çıkan bir delikanlıyı anlatır.

Afrodit : Roma’da eski İtalya’nın tanrıçası Venüs’le özdeşleştirilen aşk tanrıçası.. Afrodit yunan kökenli bir tanrıça değildi. Onda Fenikelilerde adı Astarte, Yahudi olmayan yunanlılarda Atargatis, ıbranice ismi Aştoreth ve Asurlularda Anat olan Sümer-Babil kökenli İnanna- İştar birleşiyor. Kendileri Fenikeli olmadıkları halde Fenikeli tanrılara tapan Filistinliler aynı tanrıçaya Atargatis diyorlardı. Kıbrıslılar Herodot’a (İÖ 5yy) kendi Afroditlerinin Atargatis olduğunu anlattılar.

Tanrıça Afrodit Yunanlı Tanrılar tapınağına alındığında savaşçıların yeri Athena ve Artemis tarafından doldurulmuştu. Onda olması gereken savaşçı yanı dengelemek üzere ona savaş tanrısı Ares (Mars) eş olarak verilir mitoloji söylencesinde.

Antiope: ırmak tanrısı Asopos’un kızı, Zeus bu olağanüstü güzellikte ki kıza aşık oldu ve satyros kılığına girerek onunla birleşti.

Artemis: Roma’da İtalikler’in Diana’sıyla özdeşleştirilmiş olan tanrıça. Artemis çoğu zaman ikiz kardeşi güneş Tanrısı Apollon’la Leto’nun çocukları olarak kabul edilir.

Boehme, Jacop: 17. asırda yaşamış yazılarıyla Hıristiyan Kabballah düşüncesini çeşitli doktrinlerle geliştirmiş kimsedir.

Demeter: Yunan mitolojisinde tarım ve bereket tanrıçası.

Diana: Roma mitolojisinde avcılığın bakire tanrıçası.

Dumuzi: Sümerli çoban tanrı.

Galateia: Güzel bir peri kızı.

Hekate : Artemise benzeyen bir tanrıça , zamanla karanlık alemler ile ilişkilendirildi.

Hermes: Sürülerin tanrısı.

Horus :Mısır da şahin başlı tanrı.

İnanna: Sümer tanrıçası verimliliğin cazibenin güzelliğinin olduğu kadar savaşın, gücün, bilgeliğinin simgesi.

İsis: Bir çift boynuzu arasında Güneş diski bulunan akbaba şeklinde bir şapka ile temsil edilen Mısır tanrıçası.

Jung, C. G.: 1875-1961. Derinlik psikolojisinin İsviçreli kurucusu. Jung, büyük ölçüde, klasik ezoterik gelenek olan Gnostizm ve Hermetizmden ve özellikle onun Batı'daki simya kolundan etkilenmiştir.

Kentaur: Yunan mitolojisinde yarısı insan yarısı at olan iri cüsseli yaratıklar.

Kibele: Doğa ile özdeşleştirilmiş Anadolu tanrıçası.

Kubaba: Kargamış Karlıçası olarak bilinen tanrıça.

Lilit: Havva'dan önce Adem'le eşit yaratılan ilk kadın.

Orfeus: Trakya asıllı mitolojik bir ozan.

Osiris: Evrenin Efendisi olarak adlandırılan Mısır'lı tanrı.

Paganizm: Özellikle İbrahimi dinler dışındaki dinleri tanımlamak için kullanılır.

Pan :Yunan mitolojisinde kır ve çobanların tanrısı.

Parmenides: M.Ö. 515 dolaylarında doğmuştur. M.Ö. beşinci yüzyılın ortalarında Atina'ya gelen İtalyan Pythagorcudur burada Sokrates'e ve başkalarına ders vermiştir. Platon'un Parmenides adlı diyalogu, filozofun, fazlasıyla sofistike bir diyalaktik felsefe öğretmekte olduğunu gösterir.

Pavlus: Hıristiyan dininde etkili bir misyoner.

Persephone: bereket ve toprağı simgeleyen ve aynı zamanda ölümler ülkesinin de Tanrıçası.

Platon: M.Ö. 429–348. Sokrates'in müridi ve Akademi olarak bilinen Atina'daki felsefi okulun kurucusudur. Platon'un felsefesi, Gizemlerin doktrinlerine, Pythagor'un mistisizmine ve Orfeus'un şiirlerine çok şey borçludur. İnsanlığın üç tip şeklindeki ayrılışının kökeni Pagan felsefesindedir. İnsanın üçlü doğası, Platonizmin de temel bir ilkesiydi Bu doktrine göre, Platon, kendi ideal Cumhuriyet'ini, her bireyde daha belirgin olan yöne göre üç sınıfa ayırmıştı. Ruhun üç kısmı üç tip vatandaş ile karşılaştırılabilir: erdemleri bilgelik olan yöneticiler, cesaretli koruyucular, devlete ciddiyet ve itaat borçlu olan işçiler ve zanaatkârlar.

Plotinus: M.S. 204-270. Platon'dan sonraki en etkili mistik filozoftur. İskenderiye'de Ammonius Saccus ile 11 yıllık çalışmanın ardından Roma'ya gelmiştir. Burada

imparator ve birkaç senatör onun derslerine katılmıştır. En çok Enneads adlı eseriyle ünlüdür. Bu eser öğrencisi Porphyry'in düzenlediği ders notlarından oluşur.

Poseidon: Denizlerin tanrısı ve üç dişli yaba simgesidir.

Procris: Kral Erechrus un kızı Hermes'in oğlu, Cephalus un karısı.

Simon Magus: Kilise Babalarına göre baş heretiktir, tüm heresilerin babasıdır ve 'Gnosis, esaslarını ondan almıştır. Simon'ın, tıpkı İsa gibi mitsel bir Mesih figürü olması mümkündür.

Vasari: 16. YY da yaşamış ressam, mimar ve sanat tarihçisi.

Zeus: Tanrıların Tanrısıdır. Gökyüzünün, şimşek ve gök gürültülerinin tanrısıdır.

Zostrianos: Porphyry'nin, Plotinus zamanında yürürlükte olan metinlerinden biri olarak bir eserin, ismini esere veren kahramanıdır. 'Zostrianos' adlı metin, Neo platonistler özellikle Plotinus ile aynı felsefi terim ve kategorileri kullanır.

KAYNAKÇA

AYDINGÜN, Şengül Yard. Doç. Dr.(2005) ‘Tunç Çağının Gizemli Kadınları’Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

AKURGAL, Ekrem Ord. Prof. Dr. ‘Müze-Museum’ mak. ‘Anadolu Uygarlıklarının Özellikleri ve batılı Dünya Görüşünün Oluşmasında ki Roller’

BERGER, John ‘ Görme Biçimleri’

CAMPBELL, JOSEPH ‘İLKEL MİTOLOJİ’

CÖMERT, Bedrettin (2006) ‘Mitoloji ve İkonografi’ 1. basım, De Ki Basım, Ankara.

ÇİĞ, Muazzez İlmiye (2006a) ‘ İnanna’nın Aşkı’ 3.basım, Kaynak Yayınları, İstanbul.

ÇİĞ, Muazzez İlmiye (2006d) ‘Bereket Kültü ve Tapınak Fahişeliği’ Kaynak Yayınları, İstanbul.

ÇİĞ, Muazzez İlmiye (2006c) ‘Kur’an İncil ve Tevrat’ın Sümer’deki Kökeni’ 12. basım, Kaynak Yayınları, İstanbul.

DEİMLİNG, Barbara (2004) ‘Botticelli’ Taschen, Köln.

DURKHEİM, Emile (2005) ‘Dini Hayatın İlkel Biçimleri’ Çev. Fuat Aydın, Ataç Yayınları, İstanbul.

EYÜPOĞLU, İsmet Zeki () ‘Anadolu Uygarlığı’

FREKE, T – GANDY, P (1999) ‘İsa ve Kayıp Tanrıça) Çev. Aslı BENGİSU Ayna Yayınevi, İstanbul

FREUD, Sigmund ‘ Din ve Psikanaliz’

FREUD, Sigmund (2003)‘Totem ve Tabu’ Çev. Akın KANAT 1. Basım İlya Yayınevi, İzmir

FREUD, Sigmund (1989)‘Cinsiyet Üzerine’ Çev. A.Avni ÖNEŞ 5. Basım Say Yayınları, İstanbul

GRİMAL, Pierre (1997) ‘Mitoloji Sözlüğü’ Çev. Sevgi TAMGÜÇ, 1. basım, Sosyal Yayınlar, İstanbul

GOMBRİCH E. H. (1986)‘Sanatın Öyküsü’ Çev. Bedrettin Cömert, 3. basım, Remzi Kitabevi Yayınları, İstanbul.

- GÖKBERK, Macit Prof. 'Felsefenin Evrimi'
- HUNT, Lynn haz. 'Erotizm ve Politika'
- İPŞİROĞLU, Mahzar Şevket (1946) 'Avrupa Sanatı ve Problemleri' İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, İstanbul.
- KABAAĞAÇLI, Cevat Şakir- Halikarnas Balıkcısı 'Anadolu Tanrıları'
- KABAAĞAÇLI, Cevat Şakir- Halikarnas Balıkcısı 'Anadolu Efsaneleri'
- KRAUSSE, Anna-Carola (2005) 'Resim Sanatının Öyküsü' Çev. Dilek Zaptıoğlu, Literatür Yayıncılık, Almanya.
- LAMBERT, Gilles (2005) 'Carravaggio' Taschen, Köln.
- NERET, Gilles (2004) 'Michelangelo' Taschen, Köln.
- PARUSH, Frater (1997) 'Tanrılar'
- TANİLLİ, Server (2004) 'Yaratıcı Aklın Sentezi' 11. basım, Adam Yayıncılık, İstanbul.
- TÜRCKE, Christoph (1997) 'Cinsiyet ve Akıl –cinsiyetler arası savaşımında felsefe' Çev. Mustafa Tüzel, 1. baskı, Kabalcı Yayınevi, İstanbul.
- THOENES, Christof (2005) 'Raphael' Taschen, Köln.
- URAZ, Murat (1994) 'Türk Mitolojisi' 2. basım, Düşünen Adam Yayınları, İstanbul.
- WUNDRAM, Manfred (1997) 'Painting of the Renaissance' Taschen, Portekiz.
- ZİNGSEM, Vera (1995) 'Yer benim Gök benim I' Çev. İlknur ACAR 1.Baskı İlyaz İzmir Yayınevi, İzmir
- ZİNGSEM, Vera
- ZÖLLNER, Frank (2005) 'Leonardo' Çev. A. Ela Uluhan, Remzi Kitabevi, İstanbul.

İnternet Kaynakları;

www.hermetics.org/KBL-Hermetizm.html.

www.hermetics.org/ders1.html.

www.okultizm.com/genel/hermetik-felsefe.html

ÖZGEÇMİŞ

1976 yılında doğdu.

İlk orta lise öğrenimini İstanbul'da tamamladı.

İstanbul Anadolu Güzel Sanatlar Lisesi Resim Bölümünü 1994'te bitirdi.

1994–98 yılları arasında Mimar Sinan Üniversitesi Güz. San. Fak. Resim Böl. okudu

1998 yılında Mimar Sinan Üniversitesi Fen-Edebiyat Fak. Pedagojik Formasyon Sertifikası aldı.

1998–99 eğitim öğretim yılında özel bir okulda öğretmenlik yaptı.

1999–2000 eğitim öğretim yılında Akademi İstanbul kurumunda hocalık yaptı.

2000–01 eğitim öğretim yılında Marmara Atatürk Eğitim Fak. Teknik bil. M.Y. O. Uygulamalı Takı Tasarımı Bölümü desen ve temel sanat eğitimi derslerinde Usta Öğreticilik yaptı.

2001 yılından beri atölyesinde çalışmalarına devam ediyor.

2002 Mayıs Enginar Sanat Cafe Kişisel Resim Sergisi

2003 Nisan Atatürk Kitaplığı Sanat Galerisi Kişisel Resim Sergisi

2005 Mayıs Ayı itibari ile atölye çalışmaları yanında, kurucu üyesi olduğu 'Güneşeresim Grubu'nun etkinliklerinde de sokakta aktif sanat çalışmalarına devam ediyor;

‘2005 yılı Tüyap Sanat Fuarı Güneşeresim Grubu Karma Sergisi

2006 Ağustos Altınoluk Festivali Etkinliklerinde Grup Performansı

2006 Barışa-Rock Festivali içerisinde Aktif Resim Performansı

2007 27 Ocak–27 Şubat Güneşe resim Grubu Karma Sergisi